



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN  
FILOLOGIA MODERNA

Tesi di Laurea

Immanenza e trascendenza, viaggio attraverso la poesia d'amore di  
Guido Cavalcanti e Dante Alighieri; con un approfondimento sulle  
«figure d'angeli» presenti in *Vita Nova*, 23

Relatrice  
Prof.ssa Elisabetta Selmi

Laureanda  
Giada Serra  
n° matr. 1177698 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO 1. Dai Provenzali agli Stilnovisti: evoluzione di temi e modelli nella poesia italiana delle origini</b>	
1. Dalla Provenza alla Sicilia: la corte come nuova realtà culturale	11
2. La poesia cortese toscana e Guittone d'Arezzo	15
3. Del carnevale amore: trattato d'Amore o corona di sonetti?	17
4. Il Dolce Stilnovo	20
5. <i>Voi, ch'avete mutata la mainera</i>	23
6. Il nodo della lingua: viaggio attraverso i canti XXIV, XXV e XXVI del Purgatorio dantesco	28
7. Da una ricca e difficile amicizia al <i>disdegno</i> : il contrastato rapporto tra Cavalcanti e Dante	34
8. <i>La terna cavalcantiana</i> in <i>Vita Nova</i>	45
<b>CAPITOLO 2. La figura della donna nell'immaginario poetico duecentesco</b>	
1. «Scompare il volto, sottentra la fisionomia»; tre sonetti per tre donne lucenti	49
2. Su <i>Una figura della Donna mia</i>	59
3. Dante pittore d'angeli in <i>Vita Nova</i> , 23	66
4. Tra sacro e profano: i possibili modelli dell'episodio pittorico dantesco	78
5. Analisi del termine «figura» nel contesto di <i>Vita Nova</i> , 23	81
<b>CAPITOLO 3. «La vita che dà barlumi è quella che sola tu scorgi»: Clizia, novella Beatrice</b>	
1. L'esistenza imprigionata nell'attesa di una luminosa epifania	87
2. Prefigurazione di un barlume di salvezza ne <i>Le Occasioni</i>	96
3. I Mottetti: un micro canzoniere d'amore	100
4. <i>La bufera e altro</i>	104
5. Lì dove la parola non può più nulla: Montale e la pittura	113
<b>CONCLUSIONI</b>	119
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	123



## INTRODUZIONE

Immanenza e trascendenza, la terra ed il suo opposto, la vita mortale ed il suo contrario; un bivio che ammette la presenza di un “oltre”, che sfida la pesantezza di una pietra tombale, la fugacità dell’esistenza, l’orrificata consapevolezza del salto finale in quelle tenebre che ai vivi non è dato conoscere prima del tempo.

Immanenza e trascendenza, due termini che tendono una fune, al di là della quale “saltella” la poesia duecentesca, come una fanciulla curiosa e desiderosa di scoprire cosa si cela dopo le cose effimere, se vi sia davvero la luce, o se tutto è destinato ad un’inesorabile fine.

I versi di Dante e Cavalcanti, le due maggiori personalità della letteratura duecentesca, saltano quella corda, percorrono i sentieri impervi del sentimento amoroso, lasciano che le loro vesti si impiglino nei rovi di quell’istinto naturale<sup>1</sup>, di quel bisogno umano impossibile da rifuggire, uscendone, però, alla luce di due diverse concezioni espresse, in tempi diversi, attraverso due opere contrapposte considerate manifesto di un’intera poetica: il libello dantesco della *Vita Nova* e la canzone d’amore *Donna me prega* cavalcantiana.

Quel che è certo è che sottomettersi al magistero d’Amore, cantare le sofferenze che questo sentimento porta con sé, diviene, per i due poeti, l’unico modo per sfidare l’oscurità, lo scorrere del tempo, rubare una pepita d’oro da quello scrigno preziosissimo chiamato memoria e lasciarla brillare oltre il buio ed il gelo dell’inevitabile sepolcro.

Sarà proprio il sentimento amoroso a concedere ad entrambi di spingersi oltre la conoscenza oggettiva, oltre i dogmi e le verità date per certe.

Nel caso di Dante, l’amore permette all’uomo di compiere una sorta di pellegrinaggio, al fine di scorgere la luce di Dio e dell’eternità, mentre, nel caso di

---

<sup>1</sup> «Non è vertute, ma da quella vene / perfezione (che sse pone tale) / non razionale, ma che sente, dico: / for di salute giudicar mantene / chè la ‘ntenzione per ragione vale: / discerne male in cui è vizio amico» scrive Guido Cavalcanti nella sua canzone *Donna me prega* (vv. 29-32), spiegando che Amore esclude la rettitudine del giudizio, in quanto fa valere come principio direttivo il contenuto della sensazione; Dino Del Garbo, infatti, all’interno del paragrafo 28 del suo commento alla suddetta canzone scrive: «l’amore, in quanto passione dell’animo allo stesso modo dell’ira e della tristezza, ha sede nell’appetito sensitivo»; E. Fenzi (a cura di), *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Vignate (MI), Ledizioni, 2017, p. 82 e p. 99.

Cavalcanti, l'amore è dolore che annienta e che ha bisogno di esser compreso per venir domato. La sua lirica fortemente autoreferenziale appare, infatti, non solo un teatro raffigurante la crudeltà di amore e le sofferenze dei personaggi che ruotano intorno ad esso, ma una vera e propria indagine scientifico filosofica, atta a studiare la biologia e la fisiologia dell'uomo, metterne in evidenza la condizione immanente che lo lega strettamente al suolo e alle percezioni sensuali in grado di scuoterlo, debilitarlo.

La morte, per Cavalcanti, se da un lato, si configura come liberazione dalle umane sofferenze, dall'altro non serba nessuna prospettiva di salvezza e avvicinamento ad una divinità cristianamente intesa.<sup>2</sup>

La fragilità umana trova in Dante e nel suo *ragionar d'amore* un conforto, un appiglio; in seguito all'affinità con la percezione e la concezione dolorosa, quasi luttuosa, del dardo d'amore che colpì il *primo amico* Cavalcanti, la sua opera poetica diviene un viaggio attraverso il quale conoscere e conoscersi, nella speranza di giungere nelle braccia di Dio Padre, che è verità ultima, totale conoscenza, disvelamento di quella *Visio Dei* che è l'intero creato.

Dante attraversa in tutta la sua corporeità il tenebroso oblio infernale, consapevole, però, che la vita umana, emanazione e prefigurazione dell'altissima luce divina, non perirà insieme al corpo ma è in attesa di compiere il suo beato adempimento nel Regno dei Cieli.

La donna amata, ineffabile, splendente, irraggiungibile per bellezza e nobiltà d'animo toglie, in Dante, l'impenetrabile maschera da arciera noncurante che colpisce senza pietà il cuore dell'amante, e diviene gloriosa guida verso la sublime luce della scienza sacra, la bussola «per seguir virtute e canoscenza»<sup>3</sup>.

Per tutti questi motivi ho deciso di suddividere questo studio in tre capitoli percorrendo un cammino difficile, battuto da secoli dagli accurati studi di notissimi critici, che insieme agli stessi Dante e Cavalcanti, protagonisti e narratori delle loro immortali opere, sono divenuti il mio Virgilio al fine di indagare la natura di un sentimento, che ispira ed agita gli animi dell'uomo fin dalla notte dei tempi e che cela, nei suoi innumerevoli modi d'esser cantato, concezioni sempre differenti, che mirano

---

<sup>2</sup> Dino Compagni, nella sua *Cronica*, e Giovanni Villani, nella sua *Nuova Cronica*, descrissero Cavalcanti come un uomo sempre immerso nello studio, un filosofo più che un poeta. Egli infatti, si appassionò non solo alla filosofia di Epicuro, ma fu un grande sostenitore dell'aristotelismo radicale di matrice averroista, tant'è che, al suo tempo, si guadagnò, presso la gente comune, la fama di ateo e miscredente.

<sup>3</sup> D. Alighieri, Inf. XXVI, vv.119-120.

alla medesima finalità: dare adito a ciò che di più intimo abita il cuore di ogni uomo, celebrare l'oggetto d'amore.

Nel primo capitolo ho eseguito un *excursus* sulle origini della poesia d'amore italiana, che ispirandosi ai temi e ai modelli provenzali ed occitanici, vide la sua fioritura presso la corte siciliana di Federico II di Svevia, per poi trovare la sua più alta espressione nella Firenze di fine 1200, terra di Dante e di quei trovatori che, per la loro sensibilità nei confronti del *dettato d'Amore*, verranno detti stilnovisti, gli unici in grado di andare oltre «il nodo/ che 'l Notaro e Guittone e me ritenne/ di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!»<sup>4</sup>.

Giacomo Da Lentini, caposcuola dei Siciliani, parlerà di un amore che *stringe con furore*, e cioè lega indissolubilmente l'amante all'amata e all'immagine mentale di lei, dando avvio, non solo alla questione che porterà Guittone d'Arezzo a considerare l'amore come *folia* che allontana da Dio e rende schiavi del vizio, ma aprendo anche quella serie di interrogativi che, più tardi, ossessioneranno e pervaderanno tutta la poetica dell'amore immanente di Guido Cavalcanti.

Nel secondo capitolo ho deciso di addentrarmi in quelle zone di reciproco condizionamento tra parola ed immagini, apportando ed analizzando un esempio concreto «di come letteratura ed arti pittoriche siano abilitate a trasgredire le loro frontiere "naturali"»<sup>5</sup>.

Partendo dalla *descriptio puellae* tipica della lirica duecentesca, in cui la nobiltà dell'animo diveniva oggetto di preziosissime metafore e similitudini, a discapito di una mera descrizione fisica della donna amata, sono giunta a parlare dell'interrelazione tra le donne e le *figure* sacre, cui spesso erano paragonate, al fine di scovare l'origine di tale accostamento; ricercare l'impressione della realtà esterna albergante, al momento della scrittura, nella mente dei poeti medievali, uomini letteratissimi e, spesso, esperti anche di pittura e cultura figurativa; indagare l'idea secondo cui la donna potesse incarnare il divino e divenirne *figura*, non solo *ficta* (cioè immaginaria, dipinta o poeticizzata), ma vera e propria rappresentazione in terra.

---

<sup>4</sup> D. Alighieri, Purgatorio XXIV, vv. 55-57.

<sup>5</sup> M. Ciccuto, *L'immagine del Testo, episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci editore, gennaio 1990, p. 9.

Il rapporto tra Cavalcanti e le immagini sacre fu contrastato e polemico; per Guido le parole superano le immagini, considerate, invece, frutto di superstizioni, credenze popolari, scarsa attenzione ai fenomeni naturali e alla realtà oggettivamente analizzata. Il poeta non è colui che, alla stregua di un uomo accecato dalla fede, crederà di poter giungere alla conoscenza del mondo, dell'umano e dei processi che lo riguardano, adorando ed affidandosi ad immagini *fictae*, prive di argomentazioni logiche, ma è un uomo di scienza, che esplora lo scibile, le cause ed i loro effetti.

La donna cavalcantiana non sarà mai, se non in chiave parodica, paragonata alla Vergine o ad un'effigie di Lei: il suo splendore proviene proprio dalla sua immanenza e dalla sua umanità, si pensi al celebre sonetto *Una figura della Donna mia*<sup>6</sup>, ampiamente analizzato in questo studio.

Pur essendo mortale al pari dell'uomo, diviene dimostrazione vivente della potenza della natura. Ella è ineffabile non nella sua tensione al sacro, ma nella sua carnalità che disarmava, è avvento di un amore che sconquassa e rende consapevoli della propria finitudine e, allo stesso tempo, della forza che si annida nella transitorietà dell'essere umano.

Dante, invece, integra continuamente la sua scrittura con l'uso di immagini, non crede nella supremazia di un'arte sull'altra, ma punta sempre alla creazione di un connubio che possa conferire raffinatezza, grandezza e realtà alla sua opera.

La descrizione di opere d'arte e *figure* sacre, specialmente nella *Commedia*, rendono il suo verso "visibile", partecipe della sottesa armonia che unisce la bellezza di cose umane e divine. Le parole ed i luoghi trovano subito, nella mente del lettore, il giusto corrispettivo, tratto da quel ricchissimo patrimonio figurale posseduto da ognuno di noi, eredità del nostro tempo, della nostra storia e del nostro spazio.

Un particolare episodio pittorico, però, contenuto nel capitolo ventitré della *Vita Nova* dantesca, ha dato adito a molti dubbi, non tanto per la presenza o la menzione di immagini all'interno del testo, ma per il fatto che, per la prima volta, Dante decida di divenire lui stesso pittore e di disegnare, ad un anno dalla scomparsa di Beatrice, «Figure d'angeli» su alcune tavolette.

Perché interrompe la narrazione per dipingere? A chi si sarebbe ispirato? In che senso Beatrice è *figura* d'angelo? Per associazioni tipiche della tradizione pre e

---

<sup>6</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, D. De Robertis (a cura di), con le rime di Jacopo Cavalcanti, postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, Vignate (MI), Ledizioni, gennaio 2018, p. 187.



stilnovistica o perché effettivamente questa donna nel suo trapasso ha subito una trasformazione? Il disegno di Dante è sintomo di un'estasi momentanea o rappresenta un particolare momento della sua produzione poetica, in cui egli si sente spaesato ed incerto su quale sia il modo più degno per parlare della sua amata?

Questi sono alcuni degli interrogativi da cui sono partita e a cui ho cercato di rispondere nello svolgimento della tesi, avendo come obiettivo il superamento di quella concezione che vede in Beatrice una "semplice" allegoria dell'amore in senso cristiano, in favore della presa di coscienza che, nel racconto dantesco, sia stato proprio il suo essere terrena e storicamente esistita a rendere ancora più importante la sua evoluzione e il suo *iter* verso la completa trascendenza.

Nel terzo capitolo, infine, ho operato un confronto con la poesia contemporanea, in particolare con quella di Montale, al fine di notare come e quanto l'epifania beatriciana sia radicata nell'intera produzione poetica italiana. Lo stesso Montale, nel corso di un'intervista rilasciata nel 1966, anno della morte della moglie, espresse un pensiero che potrebbe motivare questo salto plurigenerazionale, da me operato, per non farlo apparire un incosciente volo pindarico. Affermò, infatti, che la lettura di Dante, nonostante avesse letto la *Commedia* da giovanissimo per poi lasciarla da parte molto a lungo, si era sedimentata in lui e aveva avuto degli influssi profondissimi, anche inconsci, sulla sua poetica. Egli farà di Clizia una novella Beatrice, l'angelo visitatore, annunciatore del miracolo. Irma Brandeis, a partire da *Le Occasioni*, sarà l'unico «barlume» di salvezza e redenzione nella realtà insanguinata della seconda guerra mondiale; come Beatrice, anche lei diverrà *figura Christi* ed infatti, ne *La bufera*, sarà detta Cristofora, portatrice di Cristo e continuatrice della sua opera di liberazione da tutti i mali.

In Montale, come in Dante, le immagini su cui è costruita la parola poetica si imprimono nella mente del lettore, facendo apparire il verso una sorta di pellicola fotografica. Egli, però, non si sofferma sui paesaggi o sulle situazioni con quella minuzia e raffinatezza di dettagli tipicamente dantesca; le immagini, seppur vivide, compaiono rapidamente, come fossero i flash di una quotidianità stravolta, scarnificata, straziata dal male e dall'errore umano.

Di matrice dantesca appaiono anche alcuni termini che dall'inferno della *Commedia* approdano nell'inferno del presente montaliano, come proiettili in grado di bucare ed oltrepassare il velo tra antico e moderno.

Clizia diviene l'unico modo per trascendere la prigionia del reale, smettere di impigliarsi in una rete di dolore e morte, ingannare la negatività dell'esistenza, fuggire da una soffocante condizione di immanenza e respirare nuovamente, attraverso «*una maglia rotta nella rete*»<sup>7</sup>.

Guarda ancora  
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu  
che il non mutato amor mutata serbi,  
fino a che il cieco sole che in te porti  
si abbàcini nell'Altro e si distrugga  
in Lui, per tutti.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> E. Montale, *In limine (Ossi di seppia)*, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>8</sup> Ivi, *La primavera hitleriana*, p. 256.

## **CAPITOLO 1. Dai Provenzali agli Stilnovisti: evoluzione di temi e modelli nella poesia italiana delle origini.**

### **1.1 Dalla Provenza alla Sicilia: la corte come nuova realtà culturale**

Nella seconda metà dell'XI secolo, in Francia meridionale e soprattutto in Provenza, si assiste alla fioritura di una nuova realtà culturale: la corte.

La società feudale si modifica e di pari passo va trasformandosi il sistema di valori che da sempre aveva caratterizzato l'età medievale. Il cavaliere, guerriero forte, vigoroso e coraggioso non si batte più solo per la sua "patria" o per la sua fede, ma si accinge ad affrontare una più mirabile impresa: la conquista della donna amata. La destinazione del suo valore diviene quindi laica, mondana e le sue virtù sono il bagaglio umano indispensabile per il compimento di atti di magnanimità e liberalità, a dimostrazione della raffinatezza del suo agire e del suo sentire.

Il desiderio di elevare se stessi e la propria vita, facendo di ogni gesto una nobile missione, affonda le radici nell'ambiente militare in cui i cavalieri erano soliti muoversi e verrà alimentato dallo slancio eroico fornito dall'avventura della prima Crociata, invocata da papa Urbano II.

Nasce così il concetto di cortesia (da corte), che sintetizza le quattro principali virtù cavalleresche: *larghezza*, che coincide con l'intima generosità d'animo del cavaliere; *misura*, ovvero temperanza e dominio dei propri istinti; *prodezza*, intesa come onestà, audacia, coraggio e decoro, che si riflette nei tratti, nel gesto e nel costume di vita ed infine *gioia*, che allude alla consapevolezza della propria eccellenza.

Nelle corti di Provenza, cortesia e raffinatezza trovano espressione in una produzione poetica che ruota intorno al tema dell'amore, un amore che educa e affina l'anima, che fa tendere l'uomo alla perfezione e al perfezionamento di sé. La donna amata, fonte di ogni bontà e bellezza, diviene, per il cavaliere, ragione di ogni gesto. Di questa concezione dell'amore ci parla Andrea Cappellano nel suo Trattato<sup>9</sup>, in cui afferma che un sentimento tanto nobile non può albergare in un animo impuro, contaminato dal vizio. L'amante però, paradossalmente, non viene quasi mai ricambiato, la donna è lontana, inaccessibile, di irraggiungibile bellezza. L'innamorato non può far altro che compiangersi e struggersi nel senso di inappagamento, trovando

---

<sup>9</sup> A. Cappellano, *De Amore*, traduzione di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996.

conforto nella scrittura di versi in nome di *madonna*. Il sentimento amoroso, quindi, è sempre extra-coniugale, il rapporto tra moglie e marito escluderebbe la palpazione amorosa, la sete d'amore, il pensiero costante in cui la componente sensuale non è assente.

È proprio il desiderio ad alimentare l'amore e le «triste penne isbigotite»<sup>10</sup>, è la consapevolezza dell'irraggiungibilità che ispira l'uomo a lo spinge a scrivere, come a volersi liberare di un fardello che opprime il suo cuore non ricambiato. Con la lirica cortese, quindi, nasce una poesia dell'interiorità, il poeta d'amore scruta in se stesso, si abbandona al sentire del proprio animo e a quello di un'intera società aristocratica disorientata, sconvolta da drammi spirituali ed esistenziali, che, proprio per questo, rivede nell'amore il rifiorire di una perfezione estetica e morale.

La lode della donna amata, la figura dell'amante/poeta inquieto, l'amore inteso come *servizio*, metafora di un devoto atto di vassallaggio, l'esigenza di "schermare" la donna amata per sottrarla all'invidia dei *malparlieri* utilizzando il *senhal*, costituiscono tutta una serie di convenzioni topiche utilizzate dai trovatori. Essi, in virtù del bel celare, prediligono un linguaggio oscuro, ermetico detto *trobar clus* (poetare chiuso).

In Italia, la letteratura ebbe origine presso la corte siciliana di Federico II di Svevia, presso la quale giungevano intellettuali da ogni dove e si coltivavano interessi disparati che andavano dalla letteratura alle scienze matematiche. Gli influssi arabi, latini e greci vennero considerati preziosi arricchimenti, tanto che il sapere multiculturale e la mentalità acuta ed aperta favorirono la formazione di quello che sarà definito il primo stato moderno d'Europa.

Per la prima volta, nel Medioevo, venne meno la funzione etico-didattica del testo scritto, gli autori non erano più solo i chierici portatori di verità rivelate inconfutabili, la poesia assunse un carattere e un uso nuovi, trovando in se stessa la sua ragion d'essere, al di là di ogni finalità educativa.

Il modello per eccellenza cui si ispirarono i poeti della corte federiciana fu la poesia laica trobadorica, sorta in maniera indipendente e opposta a quella ecclesiastica.

Così, con l'espressione «Siciliani», già all'epoca proverbiale, vennero designati nel loro insieme i primi rimatori cortesi italiani, «i trovatori in volgare d'Italia; insomma

---

<sup>10</sup> Così, più avanti, definirà e personificherà la sua penna Guido Cavalcanti, nel Sonetto XVIII, *Noi sian le triste penne isbigotite*, in G. Cavalcanti, *Rime*, D. De Robertis (a cura di), con le rime di Jacopo Cavalcanti, postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, Vignate (MI), Ledizioni, gennaio 2018, p. 59.

la colonia italiana della poesia occitanica, parallela, con qualche decennio di ritardo, alla francese del Nord»<sup>11</sup>.

Oggi, con questo termine, vengono designati i rimatori di qualsiasi regione italiana che gravitarono intorno a quella corte, la cui produzione occupa il primo posto nella più grande silloge delle nostre origini, ovvero il canzoniere *Vaticano 3793*, e che diverranno un esempio di stile e linguaggio per tutti i poeti italiani a seguire.

La poesia siciliana fu spesso considerata alla stregua di un prodotto artificiale, privo di purezza e sincerità, formulato *ad hoc*, ricalcando precisi temi e stilemi occitanici.

Il critico letterario Gianfranco Contini smorzerà le dure critiche mosse all'eccessivo manierismo della poesia siciliana, mettendone in rilievo l'importanza culturale e scagionandola dai crudi giudizi che la definirono rozza, trascurata, falsa e "affettata".

L'accurato studio che precede la costruzione delle strutture liriche siciliane è, in realtà, indice di raffinatezza e limatura ed inoltre, la creazione di una lingua poetica ben definita, (un volgare siciliano rimodellato sul latino e sul provenzale, libero da tratti spiccatamente dialettali e municipali), pone in secondo piano la critica nei riguardi della scarsa spontaneità: «Dall'origine siciliana della nostra lirica d'arte provengono talune connotazioni tradizionali della lingua poetica, come la mancanza di dittonghi e la stessa rima delle vocali aperte con le chiuse; in una fase più antica, la possibilità di rimare principalmente è con i e ó con u (rima siciliana)»<sup>12</sup>.

Per la prima volta in Italia, quindi, vennero istituite modalità espressive capaci di inserirsi nel panorama della lirica amorosa, genere che caratterizzerà tutto il Due e Trecento.

L'amore cantato dai Siciliani vede l'amante al completo servizio della donna amata, padrona assoluta del suo cuore. Ella è fisicamente descritta secondo il canone di bellezza tipico del tempo, è di straordinaria bellezza, ha lunghi capelli biondi, la pelle candida che sembra emanare luce. È dotata di finezza, leggiadria (*saviezza e intendimento*) ed è spesso paragonata ad una rosa profumata o ad una stella luminosa. Le similitudini sono topiche, chiare ed immediate, la maniera di esprimersi non è più

---

<sup>11</sup> G. Contini, *Poeti del Duecento*, volume I – tomo I, Verona, classici Ricciardi – Mondadori, maggio, 1995, p. 45;

<sup>12</sup> Ivi, p.47;

quella chiusa dei provenzali, ma diviene lineare, scandita, calata in schemi fissi e definiti.

Il Caposcuola è riconoscibile nel *Notaro* Giacomo da Lentini, indicato con quest'appellativo dallo stesso Dante, che lo cita, in Purgatorio XXVI, come il più rappresentativo dei poeti Siciliani.

Inventore del sonetto, da Lentini, la cui impronta linguistica rimane incancellabile, ci permette di definire il metro e gli schemi della poesia siciliana, facilmente divisibile in tre filoni principali: quello della Canzone, di argomento amoroso e di toni elevati, quello della Canzonetta, spesso dialogata, di argomento quotidiano, popolare e di tono più basso e quello del sonetto, «quell'istituto dello stile mediocre e della corrispondenza in versi»<sup>13</sup>.

Entrando brevemente nel vivo della tematica poetica siciliana, si può addurre come esempio il sonetto *Amor è un[o] desio che ven da core*, parte di una tenzone poetica a cui parteciparono anche Jacopo Mostacci e Pier Della Vigna, in cui il Notaro fa riferimento ad un amore «che stringe con furore» e che quindi lega follemente l'amante all'amata o all'immagine mentale di lei, che nasce dalla vista per poi stabilirsi nel cuore dell'innamorato (potenza dell'anima sensitiva), che non riesce più a smettere di pensarla e immaginarla. Il circolo vizioso di rappresentazioni iconiche dell'amata, si autoalimenta nel cuore proprio a causa dell'assenza e dell'inaccessibilità del soggetto amato; ricordare infatti discende dall'idea che il cuore sia sede della memoria, dal latino *recordari*, derivato da *cor, cordis*, ovvero cuore:

si tratta dell'amore che la tradizione medica indica come amore *hereos*, affezione melanconica (che si riteneva colpisse soprattutto gli individui di ceto sociale elevato) la quale conduce alla pazzia per via di un'abnorme e patologica fissazione del pensiero sull'oggetto d'amore(...)<sup>14</sup>.

Si parla, quindi, di un amore “negativo”, che già Cappellano aveva definito *immoderata cogitatio* e che troverà altissima espressione in tutte le rime di Guido Cavalcanti. L'amore è un *desio* inteso come passione, che porta a desiderare sopra ogni cosa la donna amata; sublima l'anima e la vita dell'uomo, ma allo stesso tempo genera in lui una sorta di irrequietezza ed ossessione, dettata dalla consapevolezza di un'impossibilità di sviluppi concreti. Esso consiste nel riportare continuamente alla

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 46;

<sup>14</sup> P. Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita Nuova attraverso i due Guidi*, Milano, p. 77, <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/438458/689096/Deux-Guidi-BORSA.pdf>;

mente dell'amante l'immagine fantasmatica dell'amata che lui stesso ha creato, prodotto di un primo sguardo che ha generato in lui «abondanza di gran piacimento».<sup>15</sup>

L'immagine iniziale proposta dal *Notaro*, che poi si svilupperà lungo tutto il componimento, non appartiene al livello metaforico, ma è una ricostruzione scientifica del sentimento amoroso, che più tardi troverà sua massima espressione nella canzone cavalcantiana *Donna me prega*, il cui scopo sarà quello «dimostrare l'eccellenza nei fatti (con tutto quello che di drammatico comporta per chi ne ha piena coscienza) del naturale sul metafisico»<sup>16</sup>.

Il *Notaro* non dà risposta al grande interrogativo dell'epoca e non chiarisce se amore sia «accidente», come riteneva il Mostacci nel suo sonetto<sup>17</sup>, né tanto meno se sia «sostanza», come invece sosteneva Pier Della Vigna<sup>18</sup>; certamente, da Lentini riconobbe la potenza del sentimento amoroso e dei meccanismi fisiologici alla base di esso.

Le liriche siciliane ebbero molta fortuna anche fuori dalla corte federiciana, grazie alla raccolta fondamentale, citata poc'anzi, che ne permise una facile trasmissione, ovvero il canzoniere *Vaticano 3793*. Esso, però, fu opera di trascrittori toscani che intervennero spesso sui testi, modificandoli o adattandoli al proprio lessico e al proprio dialetto. Nonostante tale progressiva toscanizzazione, le rime, la terminologia e i morfemi mantennero una fisionomia nettamente siciliana, che non sfuggì a studiosi come il Cesareo e successivamente, nel Cinquecento, al Barbieri e al Debenedetti.

## 1.2 La poesia cortese toscana e Guittone d'Arezzo

Con la Battaglia di Benevento, nel 1266, tramonta la potenza sveva in Italia e con essa si estingue la Scuola Siciliana.

Il nuovo centro culturale della poesia italiana in volgare diviene la Toscana. Nel caso dei poeti Toscani non sarebbe corretto parlare di omogeneità e quindi di una vera e propria Scuola, il panorama, infatti, è molto variegato e le sedi in cui operano i poeti e gli uomini di cultura sono diverse. La tematica affrontata non è quella strettamente amorosa e il mondo astratto ed immobile, così compatto nei suoi esiti poetici, della

---

<sup>15</sup> G. da Lentini, *Amor è uno desio che ven da core* (v. 2) in G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

<sup>16</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche – Bergamo, Biblioteca Universale Rizzoli, marzo 2006, p. 12.

<sup>17</sup> Intitolato *Solicitando un poco meo sapere*.

<sup>18</sup> Nel suo sonetto intitolato *Però c'Amore non si pò vedere*.

scuola siciliana sembra vanificarsi e disperdersi, polverizzato dalle istanze comunali, in una poesia sensibile alla realtà storico-politica.

I Toscani, infatti, non riprendono meccanicamente i motivi della poesia Siciliana, ma li rielaborano insieme a quelli originari della poesia provenzale, dando vita ad una serie di esiti che riaccendono la scintilla della tematica morale e politica.

La lirica, quindi, allarga i suoi orizzonti ed anche l'argomento amoroso subisce, a sua volta, delle significative evoluzioni. La cortesia e la nobiltà sono doti individuali che prescindono dalla stirpe o dal "sangue" e l'amore diviene la strada migliore da percorrere alla conquista di esse.

Innovatore assoluto, dal punto di vista formale e tematico è il poeta Guittone d'Arezzo. Egli moralizzò e cristianizzò il mito dell'amore; rappresentò «anche per l'appartenenza a un ordine di francescanesimo benpensante e moderato, l'agiata borghesia guelfa e la sua cultura è sempre cultura civile»<sup>19</sup>.

La sua conversione «è detta avvenuta a *mezza etade*»;<sup>20</sup> prima del 1266, data di composizione della canzone *O cari frati miei* e della sua ascrizione all'ordine dei *Milites beatae Virginis Mariae*, popolarmente chiamati Frati Godenti, Guittone aveva moglie e tre figli e dichiarò espressamente di aver seguito per buona parte della sua vita i "nemici di Dio".

Secondo il codice *Rediano 9*, il più ricco di sue composizioni, la sua opera può essere suddivisa in due parti fondamentali e sembra assumere due personalità differenti, quella di Guittone e quella di Fra Guittone.

Quest'ultima è caratterizzata da toni raziocinanti e morali, tant'è che i critici e gli studiosi gli attribuiranno l'invenzione della ballata sacra, ovvero della *lauda*.

Il suo stile al limite dell'ermetismo, lo stile ricercato, l'uso di complicati dialettismi e municipalismi, la filosofia implicita nel suo testo, la tensione al gioco di parole lo resero il caposcuola dei poeti Toscani e il modello per coloro che in seguito furono detti "Guittoniani", ma allo stesso tempo gli scagliarono contro accanite critiche di eccessivo formalismo ed espressionismo.

---

<sup>19</sup> G. Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p. 189.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



Solo De Sanctis diede dell'Areteino un giudizio più equilibrato e meno sprezzante, egli «negando a Guittone i tecnici predicati di poeta ed artista, mise in rilievo la struttura intellettuale e l'energia morale della sua opera».<sup>21</sup>

La dottrina, l'artificio retorico, la complessità e l'esaltazione della virtù di cui la sua poesia è intrisa, saranno i sassolini sul selciato, nonostante faccia di tutto per discostarsene, per il Dante delle grandi canzoni di rettitudine, che forse cercò di denigrarlo proprio a causa della sua grande fama di letterato non ancora giunta al tramonto.

Dante proseguirà senza sosta nella sua mossa speculativa nei confronti di Guittone, per cercare di superare una poesia che rintracciava nel sentimento amoroso solo fisicità, sensualità e perversione, caratteristiche che, intaccando l'assoluta morale cristiana, allontanavano l'amore da ogni possibilità di elevazione e trascendenza: «È un punto cruciale, è qui che sta lo snodo della poetica della lode, la sua portata spirituale»<sup>22</sup>.

### **1.3 Del carnale amore: trattato d'Amore o corona di sonetti?**

I moderni definiscono *trattato d'Amore* il ciclo poetico del maestro Guittone d'Arezzo, che si compone di quindici testi sul tema dell'amore carnale. La paternità di questo titolo si deve a Francesco Egidi e ha originato numerosi dubbi e dibattiti tra gli studiosi:

sia per la standardizzazione tipologica *a posteriori* imposta dalla definizione adottata di "trattato", sia per la sua formulazione specificativa "d'amore", cioè sull'amore, che fa pensare più alla manualistica d'arte amatoria che non ad una invettiva anti-erotica, qual è invece, questa silloge.<sup>23</sup>

È consono ritenere che molte delle rime guittoniane abbiano un intento moralistico, tipico del genere del trattato, e che quindi abbiano lo scopo di educare e reindirizzare l'uomo, che rischia di smarrirsi sulla via del peccato insito nella concezione medievale del sentimento amoroso, come d'altra parte, aveva fatto l'Areteino in giovane età.

Fra Guittone, infatti, dopo la conversione si rileggerà con intenti palinodici e ritratterà tutta la sua precedente produzione profana.

---

<sup>21</sup> Ivi, pag. 190.

<sup>22</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit. p. 18.

<sup>23</sup> G. d'Arezzo, *Del carnale Amore, La corona di sonetti del codice escorialense*, R. Capelli (a cura di), Roma, Carocci Editore, 2007, p. 12.

Prima di lui, Andrea Cappellano aveva fatto lo stesso nel terzo libro del suo *De Amore (Reprobatio amoris)* in lingua latina, ma nonostante avesse sottolineato di aver scritto il libro per aiutare l'umanità a difendersi dalle insidie della passione e avesse dichiarato più volte la sua aderenza ai dogmi e ai codici cristiani, la chiesa condannò la sua opera.

Ritornando al nostro argomento, le differenze tra i componimenti guittoniani di età laica e quelli di età religiosa sono evidenti, la visione del sentimento e della figura femminile cambiano, la *gioia* tipicamente cortese infusa dalla donna (spesso lontana e degna di lode) nel cuore dell'amante, nella seconda parte della sua vita e della sua produzione, diviene esperienza da ricercare nella beatitudine che ricongiunge a Dio. L'amor profano è follia e annebbiamento, la passione carnale, infatti, offuscherebbe la ragione, rendendo l'uomo schiavo degli istinti e impedendogli di perfezionarsi spiritualmente ed elevarsi, «che del tutto Amor fugg'h' e disvoglio» scrive, infatti, nella canzone-simbolo del suo avvicinamento alla divinità.<sup>24</sup>

In tal senso, l'unico tipo di amore possibile è quello che rende l'uomo savio, lieto di portare a termine il suo cammino verso il Signore e per questa ragione si potrebbe considerare Fra Guittone il precursore di alcuni concetti tematici cari allo Stilnovo.

La corona di sonetti, così verrà definita la raccolta guittoniana dalla filologa Roberta Capelli, segue un suo ordine coerente e sembra quasi «un piccolo canzoniere d'autore»<sup>25</sup>. Ogni componimento ha una sua spiegazione e una precisa collocazione e, stando alla progettazione iniziale, doveva essere accompagnato da figure ed icone, «applicando l'equazione vedere = conoscere già propria del pensiero scolastico»<sup>26</sup>.

Il codice primotrecentesco *Escorial e.III.23*, in cui sono riportati i sonetti di Guittone sulla raffigurazione di Amore, offre diversi spunti di riflessione sulla interrelazione tra scrittura ed immagini, in quanto gli spazi sulla pagina vennero calcolati in modo tale da poter essere occupati non solo dal testo, ma anche da icone che dovevano rappresentarlo.

---

<sup>24</sup> *Ora parrà s'eo saverò cantare* in G. d'Arezzo, *Rime*, F. Egidi (a cura di), Bari, Laterza, 1940, p. 36;

<sup>25</sup> G. d'Arezzo, *Del carnale Amore*, cit., p.12.

<sup>26</sup> R. Capelli, «*Amor si pinge figurato*? Guittone (non) risponde in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana" Vol. 38, No. 2, maggio/agosto 2009, p. 13.

Il fine delle figure, solitamente care ai testi sacri e utili alla diffusione e predicazione degli stessi, sarebbe dovuto essere quello di persuadere il lettore, trasmettergli più efficacemente il senso etico e religioso dei sonetti, permettergli di visualizzarlo concretamente e non solo attraverso un sistema di immaginazioni.

Il tema degli effetti derivanti da amore, ad esempio, viene sviluppato sotto forma di descrizione ecfrastica di un'illustrazione di un fanciullo cieco, personificazione di Eros, dotato di arco e frecce velenose con cui colpire letalmente gli innamorati. Al contrario delle personificazioni figurate di origine classica, Amore ha qui i piedi artigliati, forse per influenza della mitologia e della mitografia dei bestiari medievali, ricchi di creature maligne dotate di artigli (si pensi al grifone).

La figura diviene la rappresentazione simbolica che suggerisce una realtà facendo riferimento ad un'altra realtà con essa in rapporto di analogia. Il principio dell'analogia, in quanto somiglianza che sussiste tra due persone o cose è l'anello logico e retorico del passaggio dalla lettera al simbolo per via di metafora o di similitudine; per cui, per esempio, quando Amore è raffigurato privo di indumenti è in parallelo metaforico con l'amante privo di buonsenso.<sup>27</sup>

Il sentimento amoroso si spoglia delle vesti del Cupido di classica origine o del dio d'Amore di stampo cortese, per calarsi in quelle del maligno tentatore, simbolo della perdizione e del peccato, capace di allontanare l'uomo dalla luce della fede.

È impossibile accertare se il dipinto o la miniatura qui descritta esistesse già nella realtà, se dovesse essere creata *ad hoc* o se la descrizione sia stata frutto della fantasia di Guittone; nulla di quanto nel testo, assume contorni così simbolicamente dettagliati, è pervenuto sotto forma di figura.

L'indizio che conferma l'ideale presenza dell'icona accanto ai versi è dato dallo spazio riservato, poi, però, rimasto vuoto. Il poeta toscano avrebbe voluto sicuramente procedere secondo pratiche ermeneutiche medievali, che partendo dal figurativo (immagini pittoriche) e passando attraverso il figurato (figure di parole), giungevano al figurale, ossia al compimento dell'intento morale.

La vista che è il senso "fisico" principale per la contemplazione divina, qui è strumento che si aggiunge alla parola per completare il processo di conoscenza di Dio.

Il messaggio insito nella *corona di sonetti* è un messaggio cristiano; l'uomo, solo dopo aver visto, con gli "occhi della testa", la via della perdizione, può scegliere di salvarsi affidandosi a Dio e ai più saggi "occhi della mente".

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 15.

## 1.4 Il Dolce Stilnovo

Il ricercatore Marco Berisso identifica in due particolari avvenimenti storici l'origine del fenomeno stilnovista a Firenze.

Il primo è la vittoria dei fiorentini nella battaglia di Campaldino (11 giugno 1289) e il secondo è l'arrivo a Firenze di Carlo di Volois nel 1301 con l'intento di pacificare, per volere di papa Bonifacio VIII, le due fazioni guelfe in lotta tra loro.

Queste due date infatti danno un'idea precisa di quello che sarà il contesto storico in cui si muoveranno i poeti stilnovisti e del cambiamento, non solo militare, politico ed economico, ma anche e soprattutto culturale.

La vittoria di Campaldino sposta, sia concretamente che idealmente, gli assi culturali dell'Italia, da Pisa e Arezzo a Firenze e Bologna. Si comincia ad avvertire l'esigenza di una poesia scevra del vecchio armamentario di quella lirica cortese, che dalla Provenza era approdata alla corte di Federico II, in quanto ancora troppo ancorata a schemi dell'età feudale.

La società vuole aprirsi e desidera una "democratizzazione" della cultura, vista non più come un dovere, ma come personale elevazione. Viene abbandonato il latino e si comincia a scrivere in volgare, per cui il pubblico di lettori si allarga e passa «attraverso un piano diverso da quello del censo e dell'erudizione, per basarsi sul principio di una elezione del *core* come discriminare.»<sup>28</sup> Gli unici a venire esclusi saranno, infatti, gli uomini *vili*, ovvero coloro che non si dimostreranno all'altezza di quest'eccellenza intellettuale e spirituale.

In questo periodo, inoltre, si assiste all'incontro tra filosofia e poesia. Si inizia a riflettere su cosa sia il corpo e cosa sia l'anima, da cosa sia regolato lo scambio tra essi, ci si chiede cosa sia la virtù e se abbia davvero a che vedere con il concetto di "nobiltà", si elaborano le prime distinzioni tra virtù teologali e virtù etiche. Tutta questa serie di indagini ed interrogativi danno origine a quella che verrà chiamata *scientia de anima*.

L'amore in tutte le sue accezioni, il fulcro della poetica, il tema che unisce da sempre poeti di ogni dove, diviene ora un vero e proprio oggetto di studio. Il sentimento e l'esperienza amorosa, fondamentale ed inscindibile dalla vita di ogni uomo, divengono materia su cui soffermarsi attentamente, per comprenderne origini e conseguenze, non è un caso infatti che, proprio in questo momento storico, l'innamorato

---

<sup>28</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit., p. 12.

venga considerato alla stregua di un “malato”, affetto da sintomi che compromettono la sua vita e le sue capacità fisiche e mentali.

La *melancholia*, dal greco bile nera, era il termine medico con cui veniva definita la situazione di scoramento e depressione che opprimeva l’anima di ogni amante non corrisposto. Da questa diagnosi, si può ben comprendere l’interesse scientifico sviluppatosi intorno all’argomento, dapprima cantato per lo più in versi.

Guido Cavalcanti, infatti, scriverà la celeberrima canzone *Donna me prega*, con cui spezzerà il legame con tutta la tradizione poetica e letteraria precedente e con cui combatterà il Guittone della canzone teoretica. In Guido la retorica e l’intento moralistico lasciano il posto all’esercizio dialettico e dimostrativo e all’indagine scientifica sul fenomeno amoroso.

Accanto a queste novità, persisteva una tradizione lirica che gettava le sue radici nell’interesse per la produzione trobadorica e siciliana, ma con intenti del tutto nuovi. A coltivare questa tradizione fu un ristretto gruppo di rimatori che si mossero nell’orbita di Guittone e dell’eclittismo stilistico prestilnovista, tra cui primeggiava il bolognese Guido Guinizzelli.

Intorno alla sua personalità e al suo appellativo di *padre mio e de li altri*, attribuitogli da Dante in Purgatorio XXVI, è nato, tra i moderni, un vivace dibattito di cui a breve parleremo.

Per definire i caratteri distintivi della nuova poetica introdotta poc’anzi, è necessario menzionare Francesco De Sanctis a cui si deve la denominazione di *Dolce Stil Novo*, ricavata dal passo del Purgatorio XXIV in cui il poeta Bonagiunta Orbicciani esclama: «Il nodo che ‘l Notaro e Guittone e me ritenne di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo».

L’aggettivo «dolce» si riferisce al modo di poetare morbido, melodioso, in grado di carezzare e svelare pian piano l’interiorità dell’animo.

I poeti scrivono quello che Amore in persona detta loro, ed è proprio per questo che si distinguono dagli altri, che invece, sembravano riempire le loro penne di luoghi comuni, di formule convenzionali, di termini aulici, ma poco rappresentativi, privi di ogni profondità tipica dell’amoroso sentire.

La poesia degli stilnovisti non è immediata, non è descrittiva né rappresentativa, la potremmo definire contemplazione intellettuale e fantasmatica, un tuffo nei meandri della propria coscienza e del proprio cuore.

Dante forse sceglierà di mettere in bocca a Bonagiunta questa importantissima definizione, in quanto egli era l'autore del sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera*, in cui, rivolgendosi a Guinizelli, prendeva posizione contro il nuovo stile e contro la sottigliezza intellettualistica che rendeva la poesia stilnovistica poco comprensibile e più vicina alla filosofia, materia che più che parlare d'amore, indaga su di esso o meglio, utilizzando un termine aristotelico, sulla sua "sostanza".

L'Orbicciani, rimasto ancorato al principio cortese dell'amore come semplice aristocratico piacere, non comprendeva la necessità di trattare il tema amoroso indagando nei meandri più profondi della psiche umana e ammetteva, con i suoi versi, di non aver preso coscienza dell'importanza della rivoluzione poetica che vede protagonisti gli Stilnovisti.

Ogni innovazione, in realtà, è costretta a passare sotto il giogo della contestazione e la compresenza, nel panorama italiano, del filone siculo-toscano e dei nuovi poeti favorì accese discussioni e diede luogo a numerose *tenzoni*.

Paradossalmente, tutto questo non fece altro che evidenziare il ruolo pregnante ed innovatore degli stilnovisti che, proprio perché soggetti a molte critiche, si sentirono ancor più accomunati dagli stessi valori ed intenti, riscoprendo e rafforzando un certo spirito di solidarietà.

Parlare di una "scuola", come per i Siciliani, non sarebbe corretto in quanto ogni poeta conserva una sua individualità e rifiuta ogni tipo di etichetta, l'amicizia che legava questi uomini di lettere non li rendeva tutti uguali o racchiudibili in un sistema di schemi fissi e sempre uguali.

Gli stilnovisti elaborano un loro pensiero critico, studiano, come abbiamo già detto, filosofia e scienza e spesso hanno concezioni diverse riguardo Dio, l'uomo, le sue sensazioni e il suo rapporto con la donna e l'immagine di lei. Il caso più eclatante sarà proprio quello di Dante e Cavalcanti, che, dapprima amici, si ritroveranno a poetare e a pensare in maniera diversissima, se non per molti versi opposta.

Lo stilnovo non è un'apparizione improvvisa, come non lo sono i suoi concetti centrali. L'identificazione della virtù con la gentilezza e la nobiltà dell'animo, uniche

prerogative che rendono l'uomo capace di amare, e la visione della donna come sorgente di elevazione morale sono intuizioni già esistenti in tutta la tradizione poetica precedente, che lo Stilnovo, però, riorganizza anche grazie al contributo della meditazione filosofica.

Singolare è, inoltre, la ricerca di immagini suggestive, da cui non solo l'autore prende spunto per scrivere, ma che diventano l'atlante su cui ogni lettore può scorrere con le dita della sua immaginazione, rendendo il suo viaggio introspettivo vivo, reale, vero e ricco di trasporto.

L'interazione tra elementi figurati reali, immagini di parola e figurazioni fantasmatiche e il rapporto dei poeti con le icone e l'immaginario artistico del tempo saranno argomento cardine di questo studio.

### **1.5 Voi, ch'avete mutata la mainera**

Come accennato nel paragrafo precedente, nel sonetto *Voi ch'avete mutata la mainera*<sup>29</sup>, indirizzato a Guido Guinizzelli, Bonagiunta da Lucca attaccò il nuovo modo di poetare del Bolognese, vedendo nell'eccesso di «*sottigliansa*»<sup>30</sup>, una mera corsa al superamento dei rimatori contemporanei, anche a costo di una forte elucubrazione del verso. Il lucchese, attraverso una similitudine, paragona i nuovi poeti alla fioca luce di una *lumera*, una lanterna che, sì, illumina il cammino nel buio, ma che non potrà mai, una volta fatto giorno, superare il sole che illumina il territorio toscano.

Nella mente dell'Orbicciani, forse, Bologna, poeticamente meno fertile, avrebbe rappresentato quella lanterna che non avrebbe mai potuto superare la lucentezza artistica di Firenze.

In quest'ottica, l'avverbio «*quine*», al verso sette, si riferirebbe alla Toscana, terra da cui Bonagiunta scrive e in cui risplende «*l'alta spera*», da identificarsi, forse, con un poeta di tale bravura da superare anche le più sottili e raffinate innovazioni guinizzelliane.

---

<sup>29</sup> *Voi, ch'avete mutata la mainera/de li plagenti ditti de l'amore/de la forma dell'esser là dov'era,/per avansare ogn'altro trovatore,/avete fatto como la lumera,/ch'a le scure partite dà sprendore,/ma non quine ove luce l'alta spera,/la quale avansa e passa di chiarore./Così passate voi di sottigliansa,/e non si può trovar chi ben ispogna,/cotant' è iscura vostra parlatura./Ed è tenuta gran dissimigliansa,/ancor che 'l senno vegna da Bologna,/traier canson per forza di scrittura; B. Orbicciani a G. Guinizzelli in M. Berisso, Poesie dello Stilnovo, cit., p. 84.*

<sup>30</sup> «Essere "sottile" per la cultura medievale implica in sostanza un limite tra ciò che il dotto sa e ciò che invece il destinatario dei suoi ragionamenti è lecito che sappia», Ivi, p. 29.

Per cercare di identificare la grande personalità celata dietro il sintagma, i critici hanno addotto numerose ipotesi. I più hanno ritenuto giusto identificarla nel poeta toscano Guittone D'Arezzo, sommo maestro del tempo, Contini, invece, considerò tale ipotesi «perlomeno incerta». Claudio Giunta ritenne possibile un'identificazione con Amore in persona e quindi con Bonagiunta stesso, che avrebbe così messo in rilievo le sue doti di indiscusso poeta amoroso. Gorni, invece, avrebbe visto, nel verso otto del sonetto, un astuto gioco di parole per cui i vocaboli «*avansa*» e «*chiarore*» celerebbero, in realtà, il nome del poeta fiorentino Chiaro Davanzati, anch'egli noto esponente della lirica toscana.

Generalmente, essa potrebbe anche rappresentare tutta la radicata tradizione siculo-toscana, che, fino a quel momento, aveva trattato la tematica amorosa, «li plagenti ditti de l'amore»<sup>31</sup>, con più immediatezza, attraverso un linguaggio ancorato ad una concezione aristocratica del sentimento, scevro di riferimenti scientifico filosofici, considerati dall'Orbiccciani oscuri, incomprensibili e non adatti alla materia poetica concepita fin qui.

Contini, infatti, ha notato che al verso tre, a conferma del suo radicalismo anti-filosofico, il Lucchese scrivendo «la forma dell'esser», riprende ironicamente una formula del linguaggio filosofico, corrispondente al latino aristotelico *forma entis*.

Agli occhi di Bonagiunta, quindi, la mescolanza di materia filosofica e poetica, darebbe luogo a risultati forzati e fin troppo costruiti, ed infatti, concluderà il brano con il celebre verso: «traier canson per forsa di scrittura», su cui si sofferma ancor 'oggi l'analisi di numerosi letterati e filologi.

Gorni e Sanguineti vedono in «scrittura» un esplicito rinvio alle Sacre Scritture; per Contini, invece, «scrittura» potrebbe riferirsi ai testi o *autorictates* del tempo; Brugnolo ricollega il verbo «traier», (lanciare), all'area semantica dell'arco e delle frecce, che metaforicamente rappresenterebbero i riferimenti teologici e filosofici utilizzati per poetare.

Berisso, non a caso, riflette sull'uso dello stesso verbo nel passo dantesco «colui che fore/ trasse le nove rime», contenuto in Purgatorio XXIV nel momento del riconoscimento da parte di Bonagiunta dell'eccellenza del sommo poeta del dolce stile.

---

<sup>31</sup> B. Orbiccciani a G. Guinizzelli, *Voi, ch'avete mutata la mainera* (v. 2) in M. Berisso, *Poesie dello Stilnovo*, cit., p. 84.



Paolo Borsa, in un suo recente saggio<sup>32</sup>, fa notare come, all'interno del componimento, siano moltissimi i riferimenti biblici; un passo della seconda lettera di Pietro appare la fonte primaria da cui il lucchese avrebbe attinto per comporre *Voi ch'avete*: «I termini lucerna, lucifer e dies scandiscono i tre diversi momenti di un itinerario di salvezza, rappresentato come un graduale allontanamento dalle tenebre dell'ignoranza verso la luce della conoscenza».<sup>33</sup>

Nell'Antico Testamento la lucerna è la parola dei profeti, l'*alta spera* indicherebbe, per metonimia, l'arrivo del giorno, momento massimo di illuminazione, del rischiararsi dell'intelletto e della fede in Cristo, verace luce del mondo, secondo la religione cristiana.

Nel Nuovo Testamento, la lucerna è, invece, da identificarsi con Giovanni Battista, colui che precedette Gesù.

Anche Dante, in *Vita Nova*, si servirà della figura di Giovanni Battista, per presentare sulla scena la donna di Cavalcanti, Giovanna, «lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce»<sup>34</sup>, colei che precede, ma non supera Beatrice e la concezione dell'amore e della poesia maturata attraverso di lei.

La possibile ipotesi di lettura offerta da Borsa è, forse, quella secondo cui i nuovi poeti vorrebbero rendere luminoso il cammino e superare il passato, ma non possono competere con i rimatori di tradizione siculo-toscana.

Essi credono di poter sovrapporre due piani che, invece, dovrebbero restare ben distinti: quello della poesia religiosa e quello della poesia d'amore. Guinizzelli, stando alle parole del Lucchese, si è atteggiato a profeta, ma inutilmente, dato che vivendo nell'era della rivelazione, è compito assoluto del Redentore, e non del poeta, quello di dissipare la caligine dell'ignoranza.

Bonagiunta vorrebbe tornare all'antica forma poetica, che non faceva dei componimenti delle oscure profezie da interpretare, «un'inaudita stranezza e, insieme, un inaccettabile allontanamento dai modelli, (gran dissimigliansa)».<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> P. Borsa, *Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli*, [https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23560/12225/Paolo Borsa La tenzone tra%20Bonagiunta e Guinizzelli.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23560/12225/Paolo_Borsa_La_tenzone_tra%20Bonagiunta_e_Guinizzelli.pdf);

<sup>33</sup>Ivi, pag. 171.

<sup>34</sup> D. Alighieri, *Vita nova*, 15, a cura di Luca Carlo Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, settembre 1999, p. 122.

<sup>35</sup> P. Borsa, *Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli*, cit., p. 179;

L'intricato e dibattutissimo verso finale, «Traier canson per forse di scrittura», quasi sicuramente, risulterebbe ancor oggi incomprensibile se non fossero stati colti i riferimenti al Sacro.

Gesù rimproverava, spesso, gli uomini che ricercavano la vita eterna all'interno delle Sacre Scritture, ripetendole ossessivamente a memoria, senza agire attivamente nel bene e per il bene; così crede di poter fare Bonagiunta contestando quelle canzoni tratte fuori da testi teologici e filosofici, frutto di elaborate costruzioni dottrinali e che, a suo dire, lasciavano poco spazio all'autentico sentire poetico.

Bonagiunta consapevole della vastissima cultura universitaria di Guinizzelli, lo accusa di rendere i suoi scritti un vano esercizio stilistico e formale, un miscuglio di nozioni che mascherano, alterano, confondono il verso poetico, riducendolo così, ad una costruzione artificiale atta ad impressionare i poeti del suo tempo ed affermare la sua "supremazia" intellettuale.

*Omo ch'è saggio non corre leggero* è l'inconfondibile sonetto di risposta, in cui Guinizzelli accusa chi crede di poter essere il solo a vedere la verità, senza pensare che anche gli altri se ne preoccupino. Gianfranco Contini ravvisa nell'attacco del titolo una serie di riferimenti ad altri testi, primo tra tutti un sonetto proprio di Bonagiunta, *Omo ch'è saggio ne lo cominciare*.

Attraverso la similitudine, al verso nove, sulla moltitudine di specie di uccelli, che volano e cantano in maniera diversa, Guido intende spiegare che ogni uomo ha una sua individualità e un suo pensiero che può convergere o divergere da quello degli altri.

Allo stesso modo, ogni rimatore ha un suo stile e un suo modo di esprimersi, per cui è inutile criticare laddove non si riesce a comprendere o discutere su chi sia il migliore. Il vero saggio misura le sue parole, riflette a lungo prima di esprimere giudizi ed accetta le differenze, comprendendo l'unicità che contraddistingue le menti e le percezioni di ogni uomo.

Il verso «Foll'è chi crede sol veder lo vero» ha dato adito a molte interpretazioni e gli evidenti riferimenti biblici che ruotano intorno al termine «sol» non sono pochi. Esso, infatti, potrebbe essere non solo aggettivo (solo), ma potrebbe anche significare "sole" e riferirsi alla luce divina.

Paolo nella prima lettera a Timoteo usa l'espressione «*soli Deo*» in riferimento a Dio, l'unico che possiede l'immortalità, massima fonte di luce.

Di recente, inoltre, si è pensato che l'espressione «sol lo vero» potesse richiamare la formula «*Sol Ille Verus*» contenuta nella bolla con cui papa Urbano IV approvò l'ordine di Frati Gaudenti nel 1261, a cui prese parte anche Guittone D'Arezzo, il caposcuola toscano a cui Guinizzelli dedicò il sonetto *Caro padre meo*.

Per Guinizzelli, Guittone ed i suoi seguaci sarebbero dei folli a pensare di essere gli unici a detenere la verità<sup>36</sup> e ad essere illuminati dalla luce del vero Sole, anche perchè nella bolla, appena citata, si parla di una luce che raggiunge, più di tutti, i fedeli nobili per stirpe.

Guinizzelli, infatti, con i versi sette e otto «*non se dev'omo tener troppo altero, / ma dé guardar so stato e sua natura*»», oltre ad omaggiare e ad invitare al pensiero critico, mette in risalto il concetto di nobiltà di cuore e d'animo, valore assoluto, unica qualità per cui un uomo può distinguersi da un altro.

Proprio su questo precetto si baserà tutta la poetica stilnovista: solo chi ha un cuore nobile e un fine intelletto è in grado di comprendere e produrre «rime dolci e leggiadre». Nei versi dal 12 al 14 scrive infatti: «Deo natura e 'l mondo in grado mise, / e fe despari senni e intendimenti: / perzò ciò ch'omo pensa non dè dire», e cioè, dando per assodato che il *sentire* di ognuno si differenzia da quello di un altro, non è automatico e neppure opportuno che tutti siano in grado di comprendere ciò che un uomo voglia dire esprimendo la sua opinione a parole o in versi, in quanto vi sono uomini dotati di una maggiore sensibilità artistica e culturale, che sono indubbiamente degni di far parte di quel gruppo organico di poeti stilnovisti; mentre vi sono altri, che a causa della loro “bassezza” del cuore, vengono subitamente esclusi proprio tramite l'arma della sottigliezza stilistica e concettuale e considerati degli antagonisti, «villana gente».

Nonostante, il bolognese appartenesse alla generazione precedente a quella dei poeti nuovi fiorentini e muoia prima che essi compiano alcuni passi decisivi in campo letterario, ragioni per cui, spesso, sarebbe risultato opportuno dubitare sul legame, considerato inscalfibile, tra lui e Dante, è importante ricordare l'innovazione insita nella

---

<sup>36</sup> Bonagiunta, al contrario, ritenne Guittone un esempio da ammirare, in quanto fu in grado, dopo la conversione, di scegliere da che parte stare, di distaccarsi completamente dalla poesia a tema erotico ed amoroso, redatta sino ad allora, per dedicarsi completamente ai versi religiosi e alla materia etica e morale; a discapito della considerazione comune, non sarebbe corretto, però, parlare di Bonagiunta come di un convinto guittoniano, Contini, in *Poeti del Duecento*, scrive infatti che: «la sua maniera nulla ha di specificamente guittoniano ed è in cambio vicinissima alla matrice siciliana, anzi lentiniana».

sua opera e quanto, per l'Alighieri sia stata feconda la canzone guinizzelliana *Al cor gentile rempaira sempre amore*, tanto che:

all'altezza della Vita nova Guinizzelli è il saggio che *in suo dictare* ha stabilito una volta per tutte il nesso tra nobiltà di costumi e amore, e che quindi ha fatto dell'eccellenza morale il discrimine tra gli esseri umani.<sup>37</sup>

## 1.6 Il nodo della lingua: viaggio attraverso i canti XXIV, XXV e XXVI del Purgatorio dantesco.

Fra i canti XXIV, XXV e XXVI del Purgatorio dantesco esiste un'indiscutibile continuità.

Il canto XXV fa da cesura tra il XXIV dedicato ai pre-stilnovisti e il XXVI che rivelerà la superiorità del Guinizzelli sul *Primo amico*, Cavalcanti, profondamente averroista, che non affronterà il viaggio ultraterreno insieme a Dante, in quanto sostenitore della morte dell'anima insieme al corpo e succube di un amore lontano dal concetto di salvezza, causa di una perdita di ragione, che dopo aver ridotto l'amante allo stremo, lo conduce alla morte.

Andiamo per gradi, prima di affrontare il discorso del disdegno di Guido e delle differenze tra i due più grandi poeti del Duecento, è bene domandarsi che cosa sia quel *nodo* di cui Bonagiunta da Lucca parla in Purgatorio XXIV.

Come abbiamo già detto poc'anzi, il Lucchese si era erto a difensore di un codice lirico tradizionale di matrice cortese e, in vita, aveva intensamente avversato la nuova poetica. Qui in Purgatorio, si rivolge a Dante identificandolo immediatamente come colui che per primo lasciò che Amore gli dettasse direttamente le nuove rime, colui che scrisse la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*, inaugurando così lo *stile della lode* e trovando beatitudine, grazia e salvezza solamente parlando della sua donna: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine. E io rispondendo lei dissi cotanto: "In quelle parole che lodano la donna mia"». <sup>38</sup>

Bonagiunta ammette la differenza tra vecchi e nuovi poeti e, attraverso la metafora del *nodo*, da cui, citando Gorni, si è sviluppato il *novo*, sigilla, getta luce e rende oggetto di continui studi quell'evoluzione e rivoluzione a cui lui e i suoi compagni di penna non riuscirono a prender parte, impossibilitati nell'ascoltare Amore in tutte le sue sfumature, perché troppo concentrati sul proprio io lirico e sul proprio

---

<sup>37</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit., p. 22.

<sup>38</sup> D. Alighieri in *Vita Nova*, 10, cit., pp. 80-81.

modo di concepire, elaborare, affrontare, internamente ed in versi, l'avvento dell'emozione e dell'innamoramento.

L'*incipit* della canzone programmatica dantesca, sorto in maniera del tutto spontanea, come se «la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa», è la dimostrazione più forte del fluire dell'ispirazione e dello scioglimento di quel *nodo* che fino a quel momento aveva trattenuto poeti come Guittone, Da Lentini e Bonagiunta stesso.

Dante, in *Vita Nova*, 10, dopo aver parlato con un gruppo di donne gentili, giunge alla conclusione che sia più importante l'aspetto contemplativo dell'amore, sentimento che disseta l'anima, basta a se stesso e per se stesso, che si alimenta attraverso il verso poetico e non nell'attesa di sfuggenti ed effimeri gesti da parte di *Madonna*. Quest'ultima diviene un angelo, non è solo simile ad esso; diviene oggetto di venerazione senza pretese e al poeta basterà cantarla per salvarsi e ritrovare il contatto con Dio.

La distanza tra Dante ed i poeti che lo hanno preceduto sta proprio in questo: gli altri avevano continuato a verseggiare affrontando temi terreni, descrivendo il dolore per la loro condizione di amanti affranti, Dante, invece, riscopre l'eternità insita in un sentimento tanto nobile. Le parole da dedicare alla propria donna devono essere scelte con cura, motivo per il quale subentra la paura del "*cominciamento*", che si risolverà, in maniera del tutto naturale, quando il poeta tenderà l'orecchio ad Amore aspettando che sia lui stesso a parlare.

Quest'episodio richiama il passo del vangelo in cui Gesù guarisce il sordomuto toccando la sua lingua. Il silenzio viene descritto proprio come un nodo che costringe la lingua, impedendole di muoversi e di scandire le parole.

La stessa immagine era presente in un salmo che veniva ripetuto dai frati all'inizio di ogni ora canonica, come per prepararli a rivolgersi a Dio in maniera retta e adeguata. Così, mentre Dante è disposto ad ascoltare i sussurri di quell'amore che conduce a Dio e solve il nodo della lingua, gli altri che non riuscirono ad andare oltre, non riusciranno nemmeno a comprendere il senso del profondo cambiamento stilistico e contenutistico attuato dai poeti nuovi e in particolare dall'Alighieri.

In Purgatorio XXVI, Dante arriva a definire «padre»<sup>39</sup> il Guinizzelli, indicandolo come il predecessore di tutti gli stilnovisti, colui che, per primo, poetò in maniera dolce e leggiadra.

La sua produzione si compone di cinque canzoni e quindici sonetti, improntati sul modello siciliano e guittoniano. Nonostante ciò, *Al cor gentile rempaira sempre amore* diverrà la celeberrima canzone-manifesto dello Stilnovo, citata dallo stesso Alighieri in *Vita Nova*, nel sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, nel *Convivio* a proposito della comparazione della «pietra preziosa» che dev'essere raffinata dal «sol» prima che in essa «discenda» la «vertute» e in *Inferno V*, risuonando nelle parole della dannata Francesca da Rimini. Berisso parla, infatti, della presenza di diversi Guinizzelli in Dante, come se quest'ultimo adattasse la poetica di colui che chiamò «padre» ai vari posizionamenti culturali che assunse nel corso dei decenni in cui compose le sue opere e la utilizzò per affrontare i più disparati temi e descrivere le diverse sfumature dell'amore:

«Un testo che si presenta agli occhi di questo suo lettore d'eccezione come davvero polisemico, potendo di volta in volta supportare una teoria della nobiltà e funzionare da titolo esemplare per un amore vano che conduce alla lussuria e alla dannazione».<sup>40</sup>

Al di là di questa interessante riflessione, il cuore gentile, la donna con le fattezze di un angelo, lo sbigottimento che rende l'uomo rigido come una statua d'ottone e il desiderio di lodare la donna amata sono tutti motivi ed immagini che, certamente, Guinizzelli utilizzò per primo, destinati a divenire fondamenta per la nuova poetica. Il "Primo Guido", aveva già usato l'appellativo di «padre» in un sonetto del 1265 riferendosi, però, a Guittone e alla sua articolata poetica.

Il paradosso del canto XXVI risiede nel fatto che Dante, come a voler cancellare l'adesione ai modelli guittoniani da parte del Guinizzelli, farà pronunciare proprio a lui una negativa e rigidissima sentenza sull'Aretino: «Così fer molti antichi di Guittone, di grido in grido pur lui dando pregio, fin che l'ha vinto il ver con più persone»<sup>41</sup>.

«Dante pone in bocca a Guido, ancora prima che questo si autonomini, due rime difficilissime in *-archi*, usate dallo stesso Guido in un sonetto inviato a Guittone

---

<sup>39</sup> «Il padre/ mio e de li altri miei miglior che mai/ rime d'amor usar dolci e leggiadre», PG XXVI 97-99;

<sup>40</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit., p. 24;

<sup>41</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Zanichelli, marzo 2000, PG XXVI versi 115-126.

D'Arezzo e impiegate solo in questo luogo in tutta la Commedia (...) Dante ha scelto quella rima poiché aveva scelto quei rimanti e il senso allusivo che portavano con sé». <sup>42</sup>

Di recente, però, gli studiosi hanno approfondito la questione sui rapporti tra Guinizzelli e Guittone, in quanto appariva troppo azzardato, persino per Dante, l'imposizione di un giudizio che, Guinizzelli, in vita, non avrebbe mai pronunciato. Così, è stato rivisto il sonetto *O caro padre meo* e si è ipotizzato che più che rappresentare un omaggio, possa celare una tagliente ironia critica.

Nonostante sia lecito ammettere che Guittone abbia costituito un modello fondamentale per i componimenti giovanili del Bolognese; a conferma dello pseudo omaggio nei confronti dell'Aretino, Luciano Rossi ha analizzato il termine «gaudente», del verso sette, che oltre ad indicare l'appartenenza di Frate Guittone all'ordine della Beata Gloriosa Vergine Maria, potrebbe nascondere una velata accusa di incontinenza e frenesia verso i piaceri della vita.

Guittone rispose al sonetto con la poesia *Figlio mio diletto, in faccia laude*, in cui, proprio come farebbe un maestro che prende sotto la sua ala l'allievo, incoraggia Guido a cambiare rotta e ad imboccare un cammino più alto, che lo conduca alla sapienza, andando oltre le lodi che non si addicono all'uomo saggio.

È bene, inoltre, riflettere sul carattere lentiniano della poesia guinizzelliana e su quello anti-lentiniano della poesia guittoniana.

La sua distanza dalla poetica del Notaro, era già stata palesata nel sonetto *S'èo tale fosse*; la sua contrarietà verso similitudini, riprese più tardi anche dal Guinizzelli, in cui la donna, creatura perfetta, veniva paragonata ad elementi del mondo naturale come fiori, gemme preziose e stelle è chiarissima.

Marti, Picone e Contini considerano questa serie di sonetti, come una vera e propria tenzone tra Guido e Guittone e le critiche di quest'ultimo potrebbero aver avuto così tanta rilevanza, da portare il Guinizzelli "discepolo" a rivedere la sua concezione della donna e del sentimento amoroso, fino alla stesura de *Al cor gentil*, in cui *madonna* assume sembianze angelicate e si allontana, per la prima volta, dalle cose terrene.

Ritornando all'appellativo di «*padre meo*» contenuto in Purgatorio XXVI, è importante notare come Dante, che fino a questo momento non si era mai dichiarato

---

<sup>42</sup> R. Antonelli in *Il destino del personaggio-poeta. Purgatorio XXVI in Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*. Purgatorio, Salerno editrice, novembre 2014, p.788;

inferiore a nessuno dei suoi predecessori, adesso dimostra tutta la sua umiltà, esprimendo massima ammirazione verso Guinizelli. Questa proclamazione di paternità non deve essere guardata come atto di assoluta deferenza, in quanto Dante si lascerà sempre precedere dalle altrui importanti personalità al fine di attestare il superamento delle stesse con la sua opera.

Qui, infatti, è come se omaggiando il Guinizelli, lo stesse mettendo in scala nella storia complessa della poesia italiana.

Lo definisce padre migliore, non solo di lui, ma anche di tutti i suoi compagni fedeli d'Amore, colui che «gli ha mostrato la strada verso Beatrice e la poesia, ovvero verso la beatitudine, oltre la poesia della morte cavalcantiana»,<sup>43</sup> eppure secondo Contini, questa dichiarazione maschererebbe decisamente una proclamazione antiguittoniana.

Ammettere quanto sia stato importante il contributo del Guinizelli nello spianare la strada della poesia stilnovistica è necessario, una strada che Bonagiunta, nel XXIV del Purgatorio, ammetterà, attraverso il silenzio<sup>44</sup>, essere l'unica capace di sciogliere quel *nodo* che aveva trattenuto ed arrestato le penne di coloro che avevano poetato in precedenza.

Nel *De vulgari eloquentia*, Guinizelli era stato definito il migliore tra i poeti bolognesi, *poeta maximus*, colui che si servì del volgare illustre per scrivere in endecasillabi, considerati da Dante, i versi più prestigiosi. Il tratto che accomuna i due grandi poeti sembra essere l'utilizzo del verbo «lodare», da cui deriverà la definizione dello stile dantesco a partire dalla composizione della canzone programmatica.

Il Dante di *Vita Nova* è in stretta connessione con la nuova *mainera*, ma è con il viaggio ultraterreno che, l'Alighieri, va addirittura oltre lo stilnovo, creando una poetica esclusiva, particolare, singolare, capace di scacciare dal nido l'uno e l'altro Guido. Guittone, Bonagiunta, il Notaro, gli stessi Cavalcanti e Guinizelli non hanno compiuto il pellegrinaggio dantesco, non sono stati in grado di scorgere al di là del sentimento amoroso la luce del divino, unico traguardo a cui aspirare durante la propria esistenza,

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 793;

<sup>44</sup> Guglielmo Gorni, nel suo testo *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, paragona il saggio e consapevole silenzio di Bonagiunta in Purgatorio XXIV a quello di Zaccaria, che secondo il Vangelo di Luca, ebbe la visione dell'arcangelo Gabriele che gli annunciava la nascita di un figlio. Egli non credette subito alle parole dell'angelo, che di tutta risposta lo rese muto fino all'adempimento del suo annuncio. In sostanza come la parola venne ridata a Zaccaria quando ricominciò a credere, così per Bonagiunta il nodo si scioglierà solo nel momento dell'ammissione della grandezza del nuovo stile;



per cui «la replica del lucchese spartisce nettamente la storia della poesia italiana antica in un prima e in un dopo»<sup>45</sup>. Il limite terreno e sensuale gli ha resi sordi e ciechi al vero ed unico messaggio dettato da Amore, la loro umanità è rimasta un limite, che invece Dante ha trasformato nel lasciapassare per un'esperienza di espiazione, purificazione, devozione, maturazione personale e poetica, ricerca del vero.

La verità, infatti, è un tema che metterà fortemente in crisi il rapporto tra Dante e Guittone. L'Alighieri, infatti, aveva già condannato chiaramente, in Inferno XIX, la corruzione del papato e del clero, che, interessati solo alla ricchezza e ai propri benefici, avevano dimenticato il più autentico significato della parola di Dio e dell'insegnamento di Gesù: «Quanto tesoro volle Nostro Signore in prima da san Pietro / ch'ei ponesse le chiavi in sua balia? / Certo non chiese se non “Viemmi retro”».

Per questo motivo l'ordine dei frati Godenti, di cui Guittone faceva parte, non rientra nelle grazie del sommo poeta Dante, che anzi, come abbiamo appena detto, vedeva nella chiesa solo brama di potere e conflitto di interessi.

Non c'è dubbio che i primi sonetti danteschi siano caratterizzati da rime difficili, da un linguaggio talvolta oscuro e ridondante che richiama gli artifici retorici guittoniani.

Successivamente però, in *Vita Nova*, si distaccherà dalla concezione poetica dell'Aretino e non perderà occasione per muovergli delle critiche, soprattutto a proposito dell'uso di figure retoriche di difficilissima interpretazione.

Nel *De vulgari eloquentia*, Guittone sarà escluso da quella cerchia di poeti in grado di scrivere in volgare illustre, anzi verrà accusato di continui municipalismi che sporcano ed appesantiscono il linguaggio poetico, rendendolo “basso” ed adatto unicamente alla plebe.

Ovviamente, non sarebbe stato facile, per la nuova poetica, mettere radici, se qualcun altro non avesse cercato di estirpare quelle della vecchia *mainera*, di cui Guittone fu il più grande esponente.

Guido Cavalcanti contestò la poesia guittoniana, scrivendo il dibattutissimo sonetto *Da più a uno face un sollegismo*. Egli riteneva che Guittone fosse un poeta *sine dottrina, sine arte, sine scientia*, ostinato ad utilizzare categorie filosofiche che in realtà

---

<sup>45</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit., p. 26;

non conosceva approfonditamente, come a voler dimostrare di sapere più di quanto in realtà era nelle sue possibilità.

Cavalcanti, nonostante la differente concezione amorosa, teneva molto all'unità e all'armonia stilistica dei poeti stilnovistici, motivo per il quale avrebbe composto tale sonetto che mette in luce, sul piano strettamente logico- stilistico, il contrasto tra la dolcezza dei poeti nuovi e il linguaggio astruso di Guittone e dei suoi seguaci, che, atteggiandosi a filosofi, generavano degli pseudo - testi poetici, simili perlopiù ad una complessa e sgangherata catena di falsi sillogismi.

Cavalcanti e Dante sono concordi nell'affermare che Guittone posseda una finta conoscenza e, accusandolo di ignoranza, screditano la sua poesia tenebrosa, complicata, poco scorrevole e falsamente filosofica.

### **1.6 Da una ricca e difficile amicizia al *disdegno*: il contrastato rapporto tra Cavalcanti e Dante.**

«L'intera vicenda del rapporto Cavalcanti-Dante assume colori diversi (...) Esso si costituisce sin da principio attorno ad un contrasto profondo»<sup>46</sup>, così Enrico Fenzi definisce la contrastata amicizia tra i due grandi poeti del Duecento.

A detta di Dante, l'*amistà* tra i due, cominciò nel momento in cui egli stesso scrisse il sonetto *A ciascun alma presa a gentil core*<sup>47</sup>, in cui descriveva un sogno che aveva fatto durante la notte, chiedendo a diversi trovatori del suo tempo di darne una propria interpretazione. Nel sogno appare Amore, che tiene in una mano il cuore del poeta e porta in braccio Beatrice addormentata, avvolta in un lenzuolo. Dopo averla svegliata, la nutre con il cuore innamorato di Dante, dopo di che si allontana in lacrime.

Per il Barbi il pianto di Amore è da intendere come luttuosa profezia della morte di Beatrice, della quale il poeta sarà per sempre innamorato; per Picone, invece, il sogno è indizio del glorioso destino che spetterà a Beatrice e al suo poeta, il quale troverà la vera via dello spirito proprio dopo la morte dell'amata.

Non sappiamo quanti poeti tentarono di dare un significato alla visione onirica di Dante, ma secondo la *constructio ficta* operata da Dante nel libello, sono pervenuti tre sonetti di risposta, quello di Dante da Maiano *Di ciò che stato sei dimandatore*, quello

---

<sup>46</sup> E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Vignate (Mi), Ledizioni, , maggio 2017, p. 19;

<sup>47</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, I, cit., pp. 17-18;

di Terino da Castelfiorentino *Naturalmente chere ogni amadore* e quello di Guido Cavalcanti *Vedeste al mio parere onne valore*, colui che Dante, *Vita Nova*, 2, chiamerà «lo primo delli miei amici»<sup>48</sup>.

*A ciascun alma* è uno dei pochi sonetti databili<sup>49</sup>, in quanto fu redatto in seguito al secondo incontro con Beatrice. Sembra quasi un indovinello proposto dal giovane Dante a tutti i Fedeli d'Amore e diviene la sua carta d'entrata nella società poetica del suo tempo. Secondo Domenico De Robertis, il sonetto è una fortunata sottospecie della *quaestio* in rima, un esperimento originale per stimolare l'esercizio dei risponditori.<sup>50</sup>

Terino, non cogliendo il senso profondo del sogno, pensò che il cuore mangiato simboleggiasse l'unione amorosa tra il poeta e Beatrice e che Amore con il suo pianto annunciasse le pene dell'innamoramento che anche costei avrebbe sofferto; da Maiano considerò il sonetto come la trascrizione di un'allucinazione, che, in quanto tale, non può essere interpretata e delinea il preoccupante stato di salute di Dante, consumato da Amore.<sup>51</sup>

La risposta di Cavalcanti è quella che più si avvicinerrebbe al senso della visione di Dante; per Guido:

Amore avrebbe nutrito Beatrice con il cuore del poeta per scongiurarne la morte: il suo pianto finale, invece, sarebbe stato solo il segno che i soavi inganni del sonno stavano dileguando e che il risveglio era imminente.<sup>52</sup>

Ma in realtà, le differenze e le contraddizioni regnano sovrane nella risposta del *primo amico* e attraverso un'attenta analisi è possibile notare quanto le due poetiche e le due concezioni d'amore siano contrapposte.

L'ironia implicita nelle parole di risposta di questo sonetto non è stata colta da Dante, che anzi celebrerà quest'apparente comunione di pensieri e d'intenti con il

---

<sup>48</sup>«Dante menziona esplicitamente Guido Cavalcanti, con l'appellativo di «mio primo amico», ben quattro volte in tutta l'opera: nel capitolo II, «primo de li miei amici», nei capitoli XXIV e XXX «mio primo amico e infine nel capitolo XXXII come «amico a me immediatamente dopo lo primo». L'ordine è decrescente. Si comincia con un superlativo indebolito rispetto al precedente, e da questo si passa ad una locuzione, due volte ripetuta, che si può leggere come «mio amico di prima» in analogia con «lo primo nome suo», cioè il nome di battesimo dato a Giovanna prima del suo *senhal*», A. Pipa, *Personaggi della Vita Nuova: Dante, cavalcanti e la famiglia Portinari in Italica*, Vol. 62, No.2, luglio/agosto 1985, p. 101; l'edizione della *Vita Nova* qui presa in esame è quella a cura di Domenico De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, Firenze, Sansoni, 1970.

<sup>49</sup> Il sonetto fu scritto da Dante diciottenne, quindi nel 1283.

<sup>50</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 143.

<sup>51</sup> «Da maiano non fa che riprendere alla lettera, quanto la più accreditata tradizione medico-scientifica insegnava a proposito degli stati patologici acuti che la passione amorosa è in grado di provocare», E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 12.

<sup>52</sup> Ivi, p. 13.

sonetto *Guido, i' vorrei che tu Lippo ed io*, appartenente al genere del *plazer*, che incarna l'ideale stilnovistico dell'appartenenza dei fedeli d'amore ad un unico sentire. Cavalcanti però, filosofo naturale, studioso di Aristotele e della sua rilettura in chiave averroistica, fornisce, nell'ultima terzina di questa risposta all'indovinello dantesco, una giustificazione per questa sua insolita celebrazione d'Amore. Per Cavalcanti, il risveglio dal sonno, il ritorno alla realtà, non può che essere un doloroso ritorno alla dimensione illusoria in cui opera amore, ed è questo il primo elemento che ci consente di parlare di distanza tra le due poetiche e che ci porta a vedere nella risposta di Guido un provocatorio sarcasmo.

Solo in chiave onirica il sogno ha valore positivo e il cuore del poeta di cui la donna si pasce è l'unica cosa capace di mantenerla ancora in vita, ma, alla luce della ragione, quando il buio ed il sonno si fanno da parte, questa interpretazione assume la sua valenza contraria; così ciò che diviene vita per la donna amata segna la morte del poeta, che diviene vittima del carnefice Amore.

E questo è forse il vero contributo che Cavalcanti offre al nuovo amico, oppone in maniera radicale alle proiezioni e ai miti del desiderio la dimensione mortifera del sacrificio di sé: sacrificio cruento che può essere evitato solo con la sconfitta di Amore, con la sua fuga in lacrime dinanzi alla diurna chiarezza della ragione<sup>53</sup>

Per Cavalcanti l'esperienza amorosa è esperienza di autodistruzione, di dolore; Dante, specialmente in questa fase, è di tutt'altro avviso, dall'amore non può che nascere speranza, salvezza, l'amore è un'esperienza che riporta in vita, «è purificazione di ciò che è fallibile»<sup>54</sup>.

Nei sonetti del primo Dante, i vagheggiamenti, il ragionar d'Amore, la dimensione onirica da cui Guido prontamente si distacca, sono frequentissimi, sono parte integrante della sua poesia, fondamenta della sua concezione amorosa.

L'amore, però, non sta, banalmente, nel dimostrarsi sofferenti agli occhi degli altri<sup>55</sup>, ma nel non dimostrarsi *vili* una volta che la sofferenza, conseguenza prima della condizione dell'innamorato, coglie l'amante, che ripone in quel sentimento ogni ragione di vita e di speranza.

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 15.

<sup>54</sup> M. Berisso, *Poesie dello Stilnovo*, cit., p. 34.

<sup>55</sup> Nel sonetto di Cavalcanti a Dante alighieri *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, Guido attaccherà la falsa sofferenza di Lippo (il terzo amico che Dante colloca nel vascello, *vasel*, simbolo del loro viaggio poetico, della loro amicizia e della loro comunione d'intenti), scrivendo appunto «chè molte fiata così fata gente/ suol per gravezza d'amor far sembante».

Per comprendere a pieno il punto di vista di Guido riguardo all'aggettivo «vile» e al «pensar troppo vilmente», basti pensare alla celeberrima rimenata *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, inviata a Dante sotto la finzione di un discorso fatto da Amore in persona.

A Guido non piacciono le nuove frequentazioni di Dante e nemmeno il suo nuovo pubblico, ovvero la «noiosa gente», troppo distante da uno dei principi cardine del *nuovo stile*, ovvero quello di rivolgersi esclusivamente ai puri di cuore, gli unici in grado di comprendere l'altezza del sentimento amoroso.

Sia in *Donne ch'avete* che in *Donna me prega*, infatti, coloro che sono gentili, e quindi in grado di *ragionar d'amore* al pari dei poeti, saranno solo personaggi femminili dotati di *intelletto d'amore*.

In *Donna me prega* il destinatario, il «canoscente» cui Guido si rivolge è la donna stessa; colei di cui egli scrive coincide con il ricevente del messaggio, è l'unica che, reincarnando la filosofia<sup>56</sup> e il «*natural dimostramento*», può nettamente discostarsi dal pubblico di rozzi popolani disprezzato dal Cavalcanti.

L'amore passa dapprima attraverso gli occhi, è la bellezza della donna, la sua *veduta forma*, che diviene desiderio insostituibile capace di inibire la razionalità dell'amante, preda di un'ossessione che consuma.

Andrea Cappellano nel proemio del *De Amore* scrive infatti, che «Amore è una passione innata che procede dalla vista e dal pensiero immoderato di una persona di sesso diverso».

Amore pone nelle mani della Donna arco e frecce e senza aver pietà dell'amante, gliele lascia scoccare colpendo il poeta, che benché veda le sue facoltà mentali e i suoi spiriti vitali annientati, non può far altro che perdonarla e amarla ancor di più.

Guido pensa che se Dante dovesse scoprire la vera natura di Amore, ne sarebbe distrutto.

Quello dell'Alighieri «è un regno amoroso che non è lo stesso di Guido, che pure ha visto Amore all'opera e che tratta con lui da pari a pari, che proprio per questo non può stare con l'amico sullo stesso legno»<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> La donna di Cavalcanti è una donna-filosofia tanto quanto Beatrice sarà donna-teologia nella Commedia.

<sup>57</sup> E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 19.

La sottile schermaglia dei sonetti, viene irrecuperabilmente oltrepassata con la *Vita Nova*. I componimenti dapprima slegati, in essa assumono le sembianze di un discorso continuo e coerente, con un significato specifico ed univoco, nonostante la sua problematicità riguardante soprattutto la difficoltosa individuazione di un vero modello fondante.

Tutte le esperienze di scrittura precedenti al libello presentano solo parzialmente delle analogie sia nella forma, come nel caso la *Consolatio philosophiae* di Boezio, sia nei temi e negli intenti, come nel caso de il *De Amicitia* di Cicerone<sup>58</sup>.

Negli anni sono state individuate poi, dagli studiosi, moltissime opere a cui Dante si sarebbe ispirato scrivendo *Vita Nova*; *l'Ars Amatoria e i Remedia amoris* di Ovidio, ad esempio, sembra siano stati fondamentali per l'analisi dello schema tipologico dell'opera.

La *Vita Nova* mal si adatta ad un fisso schema di definizioni, non è possibile guardarla in un'unica prospettiva o inquadrarla con rigidità; è un'opera sempre innovativa, che si riscopre continuamente e da cui si possono ricavare sempre nuovi "indizi" per la ricostruzione della vita, della poetica e della concezione umana del più grande poeta di tutti i tempi.

Queste pagine dantesche lanciano al lettore una sfida e divengono la mappa su cui individuare le coordinate di un cammino evolutivo. Dante vuole andare oltre le limitazioni imposte dalla cultura ufficiale italiana del tempo, oltre l'uso esclusivo del latino, ma soprattutto vuole superare chi fino a quel momento era stato considerato pari a lui nel ricambio poetico generazionale ovvero Guido Cavalcanti, nonché dedicatario dell'opera. Definire gli scambi relazionali e la direzione dell'amicizia tra Dante e Guido non è semplice, certo è che i loro rapporti cominciarono ad incrinarsi sin dal momento della dedica presente in *Vita Nova*, 19.<sup>59</sup>

Fino a questo momento, Dante non aveva accusato sostanziali divergenze tra il suo operato e quello di Guido, ma è nel momento in cui viene approfondita la discussione sull'origine e la natura di amore che l'Alighieri comincia a maturare una sua personale visione, che se prima era stata fortemente influenzata da quella dell'amico, adesso si rafforza e diviene l'*archè* del dissidio.

---

<sup>58</sup> Dante stesso nel *Convivio* definisce «modelli» queste due opere sopracitate.

<sup>59</sup> «E simile intentione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui ciò scrivo, cioè che io li scrivessi solamente volgare», D. Alighieri, *Vita Nova*, 19, cit., p. 149.

Alla luce di quest'ultima riflessione, la dedica appare velenosa, atta a sottolineare differenze di pensiero, di formazione, di scrittura e mette in rilievo la scarsa conoscenza dei classici e di tutti gli scritti in latino da parte di Cavalcanti.

Si assiste qui, ad un accenno di quello che nella *Commedia* sarà il momento più alto del distacco da parte di Dante, che, come abbiamo accennato nei paragrafi precedenti, nel canto X dell'*inferno*, parlerà di *disdegno* ed annuncerà la venuta di un sommo poeta capace di scacciare dal nido l'uno e l'altro Guido.

L'Alighieri promuoverà se stesso come modello per una nuova poetica e una nuova concezione del tema amoroso, non dimenticherà l'importanza dell'eredità guinizzelliana, il retaggio erotico-filosofico, i riferimenti all'antologia sacra d'amore e alle suggestioni bibliche, ma intende superare tutti gli altri nelle finalità e nell'esecuzione tematica e tecnica.

Scritta intorno al 1293<sup>60</sup>, la *Vita Nova* raccoglie parte delle sue liriche giovanili accompagnate da una prosa modellata sulle *vidas* e su le *razos* dei canzonieri provenzali.

Il libello, oggi ritenuto manifesto programmatico della sua poetica, inizialmente apparì un'operetta immatura, frutto della tenera età del poeta, esclusivamente incentrata sulla storia d'amore tra Dante e Beatrice, un amore che pervase l'animo del poeta sin dal primo incontro con la Gentilissima, all'età di nove<sup>61</sup> anni.

Erano due ragazzini quando, per la prima volta, Beatrice rivolse a Dante il suo saluto, capace di fagli «vedere tutti li termini de la beatitudine». In seguito, pur di mettere a tacere le voci che circolavano in città, Dante simula di provare amore per due donne che, in realtà, fungeranno solo da “schermo” per i suoi veri sentimenti.

Proprio a causa di questo pseudo interesse per le due fanciulle, Beatrice toglierà il saluto a Dante e si prenderà gioco del suo struggimento successivo. Sarà proprio grazie all'assenza di questo gesto fondamentale nel rituale amoroso del tempo, che Dante concepirà un amore totalmente disinteressato, che non chiede e non spera di ottenere nulla in cambio, un amore che gli permetterà di superare la concezione e

---

<sup>60</sup> Sembra essere la datazione più attendibile in base ai soli due dati esterni accertabili che ci permettono di ricostruire cronologicamente il percorso dell'opera: la menzione di *Vita Nova* nel *Convivio* risalente con buone probabilità al 1304 e 1307 e la morte di Guido Cavalcanti avvenuta nel 1300, mai nominato esplicitamente nel Libello, ma sempre presente attraverso perifrasi e richiami impliciti ma chiarissimi. A rafforzare la convinzione che l'opera sia stata scritta intorno al 1293/94 è stata l'attestata presenza di un ampio stralcio di *Donne ch'avete intellecto d'amore* nei memoriali bolognesi del 1292.

<sup>61</sup> Numero amico di Beatrice, garanzia del Miracolo.

l'esperienza letteraria ed umana cavalcantiana, sotto la cui egida nasce la sua poesia, a cui fin ora si era sempre ispirato e a cui appariva indissolubilmente legato:

unico possibile fine dell'amore non può essere un accadimento che, per quanto nobile, è pur sempre condizionato dall'esterno, ma deve risiedere solo nell'amore in quanto tale, in una percezione tutta soggettiva e da devolvere quindi esclusivamente alla scrittura poetica.<sup>62</sup>

Partire dal principio per raccontare la storia di questo amore in continua evoluzione, significa, attraverso il metodo dell'autocommento, promuovere un'immagine di sé come unico poeta esemplare in grado di superare ogni altro presente sul panorama artistico e letterario contemporaneo. Cantando il *rivoluzionario* amore per la sua donna, Dante intende "scacciare" Guido Cavalcanti, l'unico vero ostacolo importante alla sua ascesa:

Il Libello costituisce una virata ideologica poetica ed esistenziale che inaugura il distacco e l'isolamento di Dante: è in quel momento che egli decide di fare parte per se stesso e iniziare la sua solitaria avventura intellettuale.<sup>63</sup>

Alcuni testi cruciali di *Vita Nova* divengono così un tentativo da parte del più giovane tra i due poeti, di sradicare le marce radici dei versi cavalcantiani, pericolosa e tragica cronistoria di un innamoramento totalmente opposto a quello vivificante di Dante verso Beatrice. Inserire le rime giovanili, ancora intrise dell'esperienza cortese e sicilianeggiante è un'ottima tattica per dimostrare i progressi della sua poetica, la maturazione che avviene attraverso i trentuno capitoli di *Vita Nova*, un percorso in salita, una preparazione per il raggiungimento di traguardi sempre più grandi. La differenza sostanziale tra i versi che precedono e quelli che seguono la canzone programmatica segna lo scarto qualitativo fondamentale tra lui, i poeti che lo hanno preceduto e Guido.

Così, in *Vita Nova*, la vicenda storica iniziale si fonde con una vicenda archetipa, in cui l'individuo, il Dante storico diviene esemplare universale d'uomo, che ammette il suo passaggio terreno sulla terra e che trova il modo di innalzarsi e spiritualizzarsi attraverso l'Amore, gancio che lega l'uomo a Dio, che gli permette di aspirare alla perfezione. Il Cavalcanti averroista, che vede l'amore come annientamento degli spiriti vitali, come allontanamento dalla ragione e dalla luce, subisce qui uno scacco matto.

---

<sup>62</sup> M. Berisso, *Poesie dello Stilnovo*, cit., p. 16.

<sup>63</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, cit., p. 235.



Una delle più evidenti contestazioni subite da Guido è quella contenuta in *Vita Nova*, 15 in cui la sua donna, Giovanna, viene definita Primavera, con il sottinteso significato di “Prima verrà”, e cioè prima di Beatrice.

Giovanna viene prima, proprio come Giovanni viene prima di Cristo, come a sottintendere che sia lei che il suo innamorato siano precursori ormai superati, coloro che spianarono la strada alla vera poesia a tal punto da render Dante capace di intendere e scrivere le parole dettate da Amore.

Il fatto che a Dante, da questo momento in poi, basterà l’amore senza ricompensa alcuna e che si sentirà beatificato semplicemente cantando la sua donna attraverso le parole dettategli da questo stesso nobile sentimento, paragonato in natura al centro di un cerchio perfetto, che è ugualmente distante da ogni punto della circonferenza; non deve farci pensare che le atmosfere rarefatte in cui la Beatrice, di cui è innamorato, si muove la rendano un’astratta allegoria; al contrario, è importante tenere a mente che la protagonista del libello è reale, concreta, realmente esistita ed è la prova tangibile della perfezione di Dio, uno e trino, che riflette in tutto ciò che ha generato la sua immagine, che può essere colta analogicamente nella realtà da noi umani.

«Contemplando il volto bellissimo della sua donna, specchio di un’interiore perfezione spirituale, Dante scorge la più alta “copia” partecipata dell’infinita bellezza di Dio»<sup>64</sup>, San Paolo infatti scrive nella *Prima lettera ai Corinzi* che l’uomo, nel mondo, vede le cose come fossero riflesse nel grande specchio della perfezione divina e che solo dopo la morte potrà ricongiungersi a Dio e vedere ogni cosa «faccia a faccia». L’amore gratuito, quindi, si contrappone nettamente all’amore perennemente in attesa di un segnale, di un ritorno, di un cenno che faccia capire all’amante di esser ricambiato, in questo senso la presa di distanza da Cavalcanti è profonda.

Guido, contemplando l’angelica bellezza della donna amata si sente dominato da una forza a cui è impossibile opporsi<sup>65</sup> e molto presto questo sentimento così potente si trasformerà in pianto, dolore, sofferenza, annientamento. Dunque, per Cavalcanti, l’amore è accidente in sostanza<sup>66</sup>, non procede sotto il benefico influsso di Venere, ma è

---

<sup>64</sup> E. Malato, *Dante*, Vicenza, L.E.G.O., Dicembre 2015, p. 25.

<sup>65</sup> «Chè solo Amor mi sforza,/contra cui non val forza/né misura» scrive, infatti, in *Vostra cera gioiosa*, G. Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 77.

<sup>66</sup> Enunciazione presente nell’esordio della canzone *Donna me prega*, che tuttavia non doveva essere ancora stata scritta alla data della composizione di *Vita nova*, nella quale non c’è alcun accenno alla canzone teorica di Guido e non vi è nessun indizio che Dante potesse già conoscerla; anche perché se

dominato dalla forza distruttrice di Marte<sup>67</sup>; si rivela un fatale oscuramento della ragione, un tranello in cui cadere senza possibilità di ritorno, un sentire che proprio perché supera ogni misura e condizione naturale porta alla morte intellettuale e morale.

L'uomo che ama per Cavalcanti, si allontana dal *bonum perfectum* aristotelico e quindi non si può dire che egli viva, in quanto ha perso la ragione e controllo di sé.

Questa perdita di ragione avviene sia quando l'uomo è pervaso dall'impeto amoroso sia quando se ne sottrae, in quanto rinunciare al bisogno di amare, significherebbe rinunciare alla propria natura e ai propri istinti umani ed imprescindibili.<sup>68</sup> Nel canto decimo dell'inferno, infatti, nel momento in cui Dante, in risposta all'equivoco di Cavalcante de' Cavalcanti afferma: «Colui ch'attende là per qui mi mena, / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno», con il pronome «cui» si riferisce a Virgilio rappresentante della ragione che guida l'uomo. In questo senso, il motivo per cui Guido non compie il viaggio al fianco di Dante risiede proprio nella perdita della *ratio*, nel suo aver avuto a disdegno la ragione. Dante, non rinnega la stima e lo speciale rapporto di amicizia con Guido<sup>69</sup>, è consapevole che l'amico avrebbe potuto compiere con lui il viaggio salvifico, gli riconosce l'altezza d'ingegno, ma sottolinea quest'unica fondamentale differenza: Guido non ha colto la nobiltà insita nel sentimento amoroso e si è abbandonato, si è lasciato rapire da una passione che lo ha privato della lucidità e di quel ragionar d'Amore che avrebbe potuto sospingerli dolcemente sullo stesso «legno».

Nonostante tutto, non smette di essere in tutta la *Commedia* presenza silenziosa, esente da giudizi, impegnativa e misteriosa per chi legge, «una presenza forse più spesso preterintenzionale che intenzionale».<sup>70</sup>

Detto ciò, è facile capire che sia per Guido che per tutti gli averroisti, l'amore non è una facoltà dell'anima, non scaturisce dall'intelletto, ma è una qualità, un

---

fosse già stata scritta, Dante, forse, non avrebbe usato il tono affettuoso che caratterizza il momento in cui definisce Cavalcanti «lo primo de li miei amici»; E. Malato, *Dante*, cit., pag.124.

<sup>67</sup> Così scriverà nella sua canzone d'amore *Donna me prega* in netta antitesi con *Donne ch'avete intelletto d'amore* dell'Alighieri; il critico De Robertis ha acutamente creduto che la canzone fosse stata scritta come atto di contestazione a *Vita Nova*, anche perché dopo la dedica non ci è pervenuto alcun documento che esprima gradimento o quantomeno accettazione dell'omaggio di Dante, Ivi, pag.125;

<sup>68</sup> In questa riflessione si nota pienamente la laicità del pensiero e della concezione cavalcantiana;

<sup>69</sup> «Nella *Commedia* la presenza di Cavalcanti aleggia in modo tanto più inquietante quanto più indiretto: inquietante per i posteri, non per lo scrittore, i cui silenzi, le cui reticenze, le cui oscurità e ambiguità sono ferree quanto tutto il resto», G. Contini, *Cavalcanti in Dante*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 433.

<sup>70</sup> E. Malato, *Dante*, cit. p. 136;

accidente scaturito dalla vista di un corpo, di un volto che cattura lo sguardo e finisce per ossessionare l'amante<sup>71</sup>.

Una siffatta passione però, in accordo con alcune definizioni presenti nel *De Amore* del Cappellano, non può nascere in chi è povero di sensibilità, in quanto si alimenta proprio grazie al pensiero costante, all'arrovellamento nella propria mente e nei propri sospiri.

I tormenti, il ribollire del sangue<sup>72</sup>, l'affanno del cuore e lo sbigottimento hanno fine soltanto con l'ottenimento di *mercede*. Cavalcanti considera quindi l'amore non corrisposto come fonte di dolore e solo la congiunzione delle anime, lo scambio di sguardi e la dichiarazione di un vero e proprio legame sono fattori che donano gioia.

Di tutt'altro avviso è Dante, il suo amore è durevole, salva, non è bisogno irrequieto che non permette di vivere secondo l'uso di ragione, ma avvicina a Dio, rende l'uomo pronto ad accogliere il proprio sentire al di là di una corresponsione e avvicina l'uomo, seppur nella sua inadeguatezza, alla conoscenza del Creatore e dei suoi attributi divini: unità, verità, bontà, bellezza. Questo tema ha una lunghissima tradizione che va dal *Laelius de amicitia* di Cicerone al II libro del *Tresor*.

Anche per il Dante dei capitoli dal primo all'ottavo di *Vita Nova* l'amore è stato dolore, ma un dolore che era malinconia più che melancolia<sup>73</sup>, che nasce dalla privazione della vista di *madonna*, ma che non assume mai i tratti tenebrosi e disperati di quello cavalcantiano.

Dante, dopo la morte di Beatrice, si innalza insieme alla sua concezione dell'amore, tanto che per parlare di lei sentirà di dover ricercare parole più degne di quelle utilizzate fino a quel momento, parole all'altezza di un miracolo,<sup>74</sup> «equivale a

---

<sup>71</sup> «Assiso in mezzo oscuro», poiché risiede nella parte irrazionale dell'anima, l'amore cancella cioè spegne la luce dell'intelletto, consistendo, come abbiamo visto, in una tenebra della carne», B. Nardi, *Dai Siciliani agli stilnovisti*, in T. Di Salvo, *Dante nella critica*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze, 1965, p. 43;

<sup>72</sup> Il desiderio di qualcosa di difficilmente ottenibile, in questo caso, la corresponsione del sentimento d'amore da parte di *madonna*, secondo la psicologia medievale risveglia nell'amante la virtù irascibile che consiste appunto nel ribollire del sangue e nella formazione di un forte calore intorno al cuore; Ivi, pag. 45;

<sup>73</sup> La *melancolia* è la sindrome affettiva che ha per note fondamentali una tristezza morbosa e ostinata, indipendente dagli avvenimenti esterni, un pessimismo invincibile, un senso profondo di sfiducia e di avvilitamento che paralizza l'azione. Il solo pensiero di agire evoca considerazioni dolorose e la visione di danni inevitabili;

<sup>74</sup> La morte di Beatrice non verrà narrata e in *Vita Nova*, 19, Dante esporrà i tre motivi per cui non è lecito parlarne. La prima è che ciò non rientra nel proposito del libello, la seconda è che Dante non crede di possedere le giuste facoltà linguistiche e poetiche per trattare un argomento tanto alto, la terza ragione è

dire che nell'eccellenza poetica e in essa sola risiede ogni possibile eccellenza morale»<sup>75</sup>.

Egli, al contrario degli altri poeti del Duecento, che descrivono dettagliatamente la prima manifestazione di Amore, parla della prima apparizione di Beatrice solo nella prosa di *Vita Nova*, I<sup>76</sup>; questo avviene perché egli non puntava alla ricostruzione di un ritratto fedele della sua donna e dei suoi ricordi giovanili, quanto ad esprimere l'effetto e l'influsso dell'amata sul suo animo; egli scarta in maniera decisa ogni possibile compromissione della sfera fisica con quella amorosa, in quanto solo così il sentimento sopravvive persino alla morte della persona amata.

La forma esteriore, il racconto puntuale della bellezza di *madonna*, avrebbe distolto l'attenzione del lettore dal dramma spirituale insito nell'innamoramento<sup>77</sup>, che rende la materia poetica degna di essere cantata.

Centro di questo mondo lirico è d'altronde non la donna, di cui si esalta l'azione beatifica e purificatrice, bensì il poeta stesso con la sua singolare esperienza fatta di alte gioie e di angosce profonde, d'esultanza solitaria e di segreta tristezza.<sup>78</sup>

Donne e uomini realmente esistiti, divengono simboli calati in atmosfere nebuloze che amano e sono pervasi da sentimenti e passioni in grado di perfezionarli moralmente.

Costituirebbe un grave errore dimenticare l'importanza dell'aspetto umano, autobiografico e storico di *Vita nova*; è proprio in questo che risiede la grandezza di questo *prosimetrum*, divenuto uno delle pietre miliari della nostra letteratura italiana più raffinata.

---

molto enigmatica in quanto afferma di non poterne parlare perché sarebbe stato come lodare se stesso e cioè ritornare nella prospettiva di una poetica che chiama in causa un 'io lirico' di tipo cavalcantiano ormai superato. Parla della morte della gentilissima solo per vie indirette, attraverso strumenti visionari, sogni, immaginazioni fantasmatiche. Nella canzone *Gli occhi dolenti* viene accostata la morte di Beatrice al trapasso mariano, una morte che, quindi, avviene non per ragioni naturali o cause esterne, ma semplicemente come assunzione della Vergine in cielo. La Vergine è immacolata e quindi come tale non può morire in quanto la morte è legata al peccato originario. Allo stesso modo la morte di Beatrice è caratterizzata da allegoria e visione.

<sup>75</sup> M. Berisso, *Poesie dello stilnovo*, cit., p. 18.

<sup>76</sup> «Sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, e io la vidi quasi dalla fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno, cinta e ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia», D. Alighieri, *Vita Nova*, I, cit., p. 8.

<sup>77</sup> Si svolge attraverso un momento sensuale (il piacere de la vista) e un momento psicologico (il desiderio che nasce da tale piacere), F. Figurelli in T. Di Salvo, *Dante nella critica*, cit., p. 47.

<sup>78</sup>N. Sapegno, *la «Vita nuova» Ivi*, p. 53.

«L'intonazione celeste»<sup>79</sup>, conseguenza della morte di Beatrice, fa crescere nel poeta una sete di conforto scorgibile nella fede di cui è intrisa soprattutto la seconda parte del libello; Dante riflette sulla fugacità della vita terrena e sulla caducità della bellezza fisica; non sono l'immagine di lei, lo sguardo o la sua vicinanza ad alimentare il sentimento, quanto le parole di lode da dedicarle.

A questo punto è lecito chiedersi se Cavalcanti sia stato uno stilnovista alla stregua di Dante. Sicuramente, se si pensa all'autosufficienza soggettiva dell'amore dantesco verrebbe automatico rispondere di no, ma se si riflette sull'importanza della sua poetica, capace di rompere gli schemi della cultura contemporanea per offrire una visione alternativa del mondo e dell'amore poeticamente e filosoficamente inteso, allora si potrebbe rispondere che, sì, Cavalcanti è certamente stato uno stilnovista.

### **1.8 La «Terna Cavalcantiana» in *Vita Nova***

In *Vita nova*, 6, Dante affronta una crisi poetica. Vi sono quattro pensieri che gli tolgono il sonno, mettono in crisi la sua concezione amorosa e lo fanno sentire sperduto e disorientato, tanto da elaborare riflessioni tra loro discordanti ed antitetiche<sup>80</sup>.

Nel sonetto che segue la prosa, *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore*, Dante affronta un'insidiosa disputa con se stesso e le sue riflessioni assumono i tratti di una battaglia interiore<sup>81</sup>, una tenzone d'Amore con se stesso. Si chiede se Amore abbia valore positivo o negativo e per farlo passa in rassegna quattro concezioni poetiche:

«La prima positiva condensa il principio fondante dell'amore cortese, la seconda negativa si connette a Guittone d'Arezzo<sup>82</sup>, la terza rinvia alla dolcezza di Guinizzelli, la quarta si collega alla concezione dolorosa di Cavalcanti».<sup>83</sup>

Il primo «pensamento», infatti, si rifà al concetto cortese di signoria d'Amore, formulato sulle lamentazioni di Geremia<sup>84</sup>, che allontanerebbe tutti i fedeli d'Amore da qualunque cosa vile in grado di distoglierli dalla nobiltà di tale sentimento; nel secondo

---

<sup>79</sup> Ivi, pag. 55;

<sup>80</sup> «Tutti li miei pensier' parlan d'Amore,/e ànno in lor sì gran varietade/..», D. Alighieri, v. 1 del sonetto di *Vita Nova*, 6, p.56.

<sup>81</sup> «Mi cominciarono molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare, ciascuno quasi indefensibilmente», questi metafore e riferimenti bellici riprendono il doloroso lessico di Cavalcanti;

<sup>82</sup> «Non buona è la signoria d'Amore» scrive Dante in *Vita Nova*, 6, proprio come credeva Fra Guittone, nella seconda parte della sua vita e della sua opera poetica, in cui considera l'amore come peccato che allontana l'uomo da Dio ed è causa di sole sofferenze e scelte sbagliate. Per Guittone, l'unica entità a cui bisogna essere fedeli è Dio, in quanto non è fuggevole o imprevedibile come Amore;

<sup>83</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, cit., p.53.

<sup>84</sup> Lam. 3,25 «*Bonus est Deus sperantibus in eum*».

vi è il rovesciamento della condizione privilegiata del fedele d'amore, in quanto quest'ultimo proverà un dolore ed attraverserà situazioni sempre più spiacevoli proprio in proporzione della grande e cieca fiducia riposta in un sentimento, sì alto, ma allo stesso tempo imprevedibile.

Il quarto verso di *Tutti li miei pensier' parlano d'Amore* contiene, infatti, l'aggettivo cortese «folle», che ammette chiaramente la perdita del dominio di sé e l'allontanamento dalla *fin'amor*.

Il terzo «pensamento» contiene l'autorevole massima medievale «*Nomina sunt consequentia rerum*», (i nomi sono conseguenza delle cose), che diviene il sigillo della dolcezza insita nella pronuncia del nome *Amore*<sup>85</sup>, un sentimento per il quale, come vedremo in seguito, Dante sceglierà con cura il lessico e la poetica da adottare.

La quarta riflessione è quella cavalcantiana, l'amore fa versare lacrime amare e l'amante, che nel suo cuore trema di paura<sup>86</sup>, chiede pietà.

Sarà questa sensazione di amorosa erranza, smarrimento e doloroso sentire che prevarrà nei successivi tre paragrafi, definiti, da Luca Carlo Rossi, *terna cavalcantiana*.

Il paragrafo 7 di *Vita Nova* narra l'episodio del *gabbo*, dal provenzale *gab*, ovvero derisione, termine tecnico adottato anche da Guittone D'Arezzo.

Il lessico e l'atmosfera di trasfiguramento palesano la forte influenza cavalcantiana.

La battaglia interiore non ha sosta ed una fiacchezza, dovuta alla vista della Gentilissima, rapisce Dante, portandolo alla morte *de li spiriti* suoi.

Gli spiriti vitali lasciano il giovane Dante, che vede tutte le sue facoltà abbandonarlo, come se tutti i sensi si staccassero improvvisamente dalle proprie sedi, impossibilitati a compiere le loro naturali funzioni.

Il tremore pervade le sue membra e il suo volto si trasfigura, perdendo il colorito roseo tipico dell'uomo sano. Proprio come nelle ballate e nei sonetti cavalcantiani, l'amore ha gli stessi sintomi di una malattia, di un malore improvviso che «*prende baldanza e tanta sicurtate*» da inibire completamente l'amante, rendendolo un altro da

---

<sup>85</sup> «Lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce» D. Alighieri, *Vita Nova*, 6, cit. pag. 55.

<sup>86</sup> Tremare è un verbo molto frequente nel lessico d'amore Cavalcantiano: nella ballata *Veggio negli occhi della donna mia* lo troviamo al verso 17: «sento che'l su valor mi fa tremare»; oppure in *Io temo che la mia disaventura* ai versi 3 e 4 troviamo «i' sento nel cor un pensiero/che fa tremar la mente di paura». Inoltre, «paurosa» è un aggettivo che spesso viene attribuito alla donna cavalcantiana.

se stesso<sup>87</sup>. È un momento fondamentale di crisi e di passaggio, destinato a segnare i rapporti tra il poeta e la donna amata.

Questa congiunzione e compatibilità non solo ideologica, ma anche descrittiva con il *primo amico* si fa qui più evidente, rendendo ancora più chiaro il successivo punto di rottura; tanto che il ricercatore Marco Berisso parla di un Dante ben cosciente del cambiamento sostanziale che avverrà con la poetica della lode, che qui attua una mossa strategica, mettendo in risalto «quella summa di cavalcantismo» appena prima di discostarsi completamente da Guido e dalla sua concezione poetico filosofica.

La terna può esser considerata un omaggio al suo precursore, ma allo stesso tempo la preparazione per il superamento, avvenuto nel paragrafo dieci con la canzone programmatica. Un tale struggimento non si impadronirebbe mai di qualcuno che «*non fosse in simile grado fedele d'Amore*», ma la derisione da parte di Beatrice e delle donne che la circondano ferisce a tal punto Dante, da portarlo ad elaborare quel concetto d'amor pago di sé, che va al di là di uno sguardo, di un saluto, di tutto ciò che è terreno e materiale e che potrebbe “abbassare” e danneggiare la nobiltà e il *dolzore* di un sentimento che è bisogno naturale e primario, soffio vitale, salvezza e speranza in una futura rinascita per l'uomo.

In *Vita Nova*, 8, i quattro *pensamenti* si riducono a due. L'adesione al lessico e al linguaggio figurativo cavalcantiano è ancora preponderante.

Qui, Dante cerca ancora di incontrare Beatrice, sente ancora il bisogno di vederla in tutta la sua bellezza. L'amore quindi, possiede ancora una certa fisicità, gli occhi hanno bisogno della figura di Beatrice, non basta l'immagine mentale creata dal poeta, per soddisfare la sua sete d'Amore.

Nonostante il dolore che segue l'incontro con la donna, il desiderio di lei è così forte da *uccidere* e *distruggere* ogni possibile freno che gli si voglia imporre. I due verbi appartenenti ad una sfera mortifera e cupa sono una celebre dittologia cavalcantiana.

Nel sonetto *Ciò che m'incontra, nella mente more*, i motivi cavalcantiani sono moltissimi; anche Guido descrive il momento in cui l'amante avvicinandosi ad Amore rischia di perire<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> «Onde io mi cangio in figura d'altrui», *Vita Nova*, 7, cit., p. 63.

<sup>88</sup> Ai versi 3 e 4 del sonetto *L'anima mia vilment'è sbigotita*, Cavalcanti scrive «che s'ella sente pur un poco Amore/più presso a lui che non sole, ella more».

La parola «morte» spezza a metà il sonetto e lo incupisce sino all'ultimo verso. La «vista morta», l'*alma* sbigottita, fredda, ferita dalla derisione che ha ucciso persino la pietà sono tutti motivi macabri, tipici del poeta averroista che più d'ogni altro ha creduto nel binomio amore e morte.

Il sonetto *Spesse fiate vegnommi alla mente* è quello che più ci rende partecipi dello stato di sofferenza del sommo poeta Dante. Costituisce il punto più alto del cavalcantismo dantesco e si colloca appena prima della canzone programmatica, con cui si inaugurerà il nuovo stile della *loda*.

Dante si sente morire, l'unico bagliore che lo tiene in vita è il pensiero di Beatrice<sup>89</sup>. Amore invece lo tormenta, lo assale all'improvviso tanto da spingerlo a chiedersi perché tanto dolore non raggiunga qualcun altro al posto suo. Qui la donna non possiede ancora l'aspetto totalmente benevolo e le qualità salvifiche, quasi mariane, che le verranno attribuite in seguito dal poeta; egli crede di potersi salvare solo guardandola<sup>90</sup>, ma in realtà la vista di lei lo priva di qualsiasi *valore*, facendolo sprofondare in un terremoto di emozioni che gli fanno battere il cuore all'impazzata, tanto da sentir l'anima fluire via dai polsi.

Così si conclude la terna, l'amore doloroso senza sbocchi lascia il posto all'amore gratuito.

La morte simbolica del poeta segna una frattura con il passato e getta luce sull'invenzione di una materia più alta; «dalla passata poesia-comunicazione si passa all'attuale poesia-celebrazione che sgorga col soffio divino della grazia, *lingua parlò come se stessa mossa*».<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> «Campami un spirto vivo solamente, e que' riman, perché di voi ragiona», D. Alighieri, *Vita Nova*, 9, cit., p. 73.

<sup>90</sup> «E se io levo gli occhi per guardare», tipico stilema biblico *levare oculos*; Ivi, p. 74.

<sup>91</sup> Ivi, p. 75;



## CAPITOLO 2. La *figura* della donna nell'immaginario poetico duecentesco

### 2.1 «Scompare il volto, sottentra la fisionomia»; tre sonetti per tre donne “lucenti”

Io voglio del ver la mia donna laudare  
ed asembrarli la rosa e lo giglio:  
più che stella d'iana splende e pare,  
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river' a lei rasembro e l'âre,  
tutti color di fior', giano e vermiglio,  
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:  
medesimo Amor per lei rafina meglio.

Passa per via adorna, e s'è gentile  
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,  
e fa 'l de nostra fê se non la crede;

e no-lle pò apressare om che sia vile;  
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:  
null'om pò mal pensar fin che la vede<sup>92</sup>.

Per procedere ad un'analisi dettagliata del sonetto guinizzelliano, è utile dividerlo in due parti; la prima, costituita dalle due quartine, loda la bellezza della donna amata, attraverso una serie di paragoni con le meraviglie del creato; la seconda, costituita dalle due terzine, si sofferma sulla gentilezza e sulle virtù salvifiche della donna/*domina*, che concede all'uomo/vassallo, incantato dalle sue doti esteriori ed interiori, l'altissimo privilegio di un saluto.

I tratti somatici di *madonna* non vengono descritti dettagliatamente, ma il poeta offre al lettore un'idea di lei attraverso specifiche immagini simboliche.

Al verso due, ad esempio, figurano il giglio e la rosa; il primo, indice di purezza sin dall'epoca classica, è un fiore candido che richiama la pelle lattiginosa delle giovani fanciulle contemporanee al Bolognese, tratto distintivo delle donne dei ceti elitari; mentre la seconda simboleggia la nobiltà d'animo, allude al rosso delle labbra e delle gote e sin dall'antica Grecia era il fiore consacrato ad Afrodite, la Dea dell'amore.

A seguire, al verso tre, la creatura femminile è accostata, per lucentezza e splendore, alla stella Diana, *tòpos* presente nei versi d'amore sin dai tempi di Saffo e Rinaldo d'Aquino, dopodiché l'ossequio all'insuperabile e luminosissima beltà di

---

<sup>92</sup> G. Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p.36

madonna non si arresta e nella seconda strofa, il poeta si serve di una ricercata metafora per cantare la somiglianza tra la sua amata e le sfolgoranti gemme preziose.

Successivamente, l'inquadratura poetica cambia per permettere al lettore di andare oltre la parola e scorgere aldilà della bellezza femminile esteriore le qualità interiori dell'amata.

Il Guinizzelli non ne delinea il ritratto ricco di dettagli figurati, come farebbe un artista a cui è stato commissionato un quadro ma, utilizzando raffinatezza di parole, crea un meraviglioso connubio di corpo ed animo che sembra quasi traboccare dal verso, come ambrosia dalle coppe degli dei dell'Olimpo. La svolta lirica risiede, infatti, nella descrizione e nell'omaggio all'indole della fanciulla, mirabile per la sua *vertute* e non solo per la sua inarrivabile beltà.

In tutti e tre i sonetti, che saranno analizzati in questo paragrafo verrà descritto l'avvento di madonna che, come una figura prodigiosa e vestita di luce, sarà in grado di convertire le genti, rendere gli uomini umili ed incapaci di mal pensare.

Da questo momento in poi la lingua poetica utilizzata sarà sempre più fine, ricercata, dolce e all'interno dei componimenti vi sarà una sorta di rituale sotteso; gesti ed azioni ripetendosi conferiranno alla figura femminile una valenza quasi religiosa.

Ella sembra un angelo, è vicina a Dio nella sua beatitudine, converte gli infedeli ed infonde nei cuori la parola del Signore.

Proprio in questo senso, il Guinizzelli al verso otto scrive «Amor per lei rafina meglio», cioè diviene un sentimento più perfetto di quanto si possa immaginare e, pur rientrando ancora in una società di stampo cortese in cui non mancano le perduranti implicazioni sensualistiche<sup>93</sup>, comincia ad esser concepito come generatore di un legame spiritualizzato e salvifico.

Al verso tredici compare l'aggettivo *vile*<sup>94</sup>, che descrive la povertà d'animo e che, come si è già detto, sarà poi ripreso in più occasioni da Guido Cavalcanti, divenendo uno dei termini chiave di tutta la sua poetica.

Essa non intreccerà legami, se non scritturali, con la teologia positiva e darà al sentimento amoroso, all'io lirico e alla donna amata tutt'altra *sembianza*. In questo sonetto del Guinizzelli, invece, permane ancora la realtà esterna ed è ancor

---

<sup>93</sup> E. Malato, Dante, cit. pag. 101;

<sup>94</sup> Il termine era già presente in Guittone<sup>94</sup> e può darsi che Cavalcanti fosse a conoscenza di questo precedente, «e' non vi può servir om che sia vile»;

presente il metodo analogico che, in Cavalcanti, si fonderà e perfezionerà attraverso lo scavo nell'interiorità tormentata del poeta.

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?

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

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

Non fu sì alta già la mente nostra  
e non si pose 'n noi tanta salute,  
che propiamente n'aviàn canoscenza<sup>95</sup>.

Questo sonetto di Guido Cavalcanti, molto diverso dalle prime tre liriche di stampo cortese della raccolta<sup>96</sup>, segna un punto di svolta nella concezione, descrizione ed intuizione della donna duecentesca.

Il Cavalcanti di *Fresca rosa novella; Avete 'vo'li fior' e la verdura* e di *Biltà di donna e di saccente core*<sup>97</sup>, che era solito usare metafore di stampo guinizzelliano, paragonando la sua donna ad una rosa fresca, ad una piacente primavera<sup>98</sup>, al canto degli uccelli, all'aria serena e a pietre preziose, qui abbandona ogni artificio retorico e qualunque accostamento naturale e celeste.

La sua donna è di una bellezza inarrivabile, non vi è nessun confronto che tenga, nessun fenomeno naturale che possa rappresentarla.

*Madonna* è avvento d'amore, proclamazione d'ineffabilità<sup>99</sup> che il poeta non può far altro che cercar di elogiare con i suoi versi.

La dimensione di questo testo è corale più che personale, al passaggio della donna amata tutti gli uomini la guardano con ammirazione e meraviglia, chiedendosi chi sia, interrogativo sacro, tipico del Cantico dei Cantici di San Francesco, qui rivisitato in

---

<sup>95</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, cit. pp. 17, 18, 19.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 3-15.

<sup>97</sup> Sonetto che anticipa il genere del *plazer* e il Dante di *Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io*.

<sup>98</sup> In questo paragone Contini vedrà sì *l'eco geniale* del Guinizzelli, ma anche qualcosa in più dell'accostamento con "la rosa e lo giglio" presente nel sonetto *Io voglio del ve la mia donna laudare*.

<sup>99</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 16.

termini di teologia negativa, in quanto non rivela nulla, ma resta sospeso per sempre, interrotto come la parola di chi *mira* senza riuscire più a dir nulla.

Fulcro di tutti i componimenti cavalcantiani sarà la potenza distruttrice dell'amore passione, che genererà un abissale pessimismo nella concezione poetica e umana del poeta, consapevole della negazione di *merzede* da parte della donna tanto amata e desiderata e dell'impossibilità di uno sviluppo amoroso positivo.

La faticosa domanda «Chi è?», a questo punto, sembrerà risuonare in eterno, come un'eco disperata che rimbomba sulla pietra sepolcrale di un amore che ha ucciso l'uomo amante prima ancora che potesse cominciare a sperare.

Al passaggio della donna, l'aria trema di *chiaritate*, ovvero brilla, luccica per l'intensità della luce<sup>100</sup>. Essa, qualità femminile di eredità guinizzelliana, da sempre conferisce all'atmosfera un valore mistico e sacrale, si pensi, infatti, ai soffitti affrescati di chiese e basiliche, in cui il color dell'oro dello sfondo è massima rappresentazione di Dio e del suo beato splendore.

Solitamente la trepidazione, in Cavalcanti, è caratteristica dell'io lirico al cospetto di lei; egli trema di paura e sente i suoi spiriti vitali abbandonarlo, è consapevole che l'Amore non corrisposto lo porterà all'autodistruzione e alla morte ma, in questa specifica accezione, il tremore è requisito di un fenomeno ottico della fisica del tempo, un laico escamotage poetico per definire le vibrazioni acustiche dell'*aere*.

In quest'eccitazione dell'aria, in questo scintillio, si muove Amore al fianco di *madonna*<sup>101</sup>, cosicché ogni uomo che assista a tal passaggio può solo sospirare e abbandonarsi all'invincibilità del sentimento.

Il silenzio e i sospiri si avvicinano molto a quelli del postero *Tanto gentile e tanto onesta pare*<sup>102</sup>, solo che qui portano con sé non solo estasi, ma anche un senso di sbigottimento, conseguenza della vista di un'inarrivabile bellezza e della percezione di una nobilissima interiorità.

---

<sup>100</sup> Il tremore dell'aria è scoperta cavalcantiana che avrà molto seguito in Dante, specialmente nella descrizione degli scenari in *Divina Commedia*.

<sup>101</sup> Anche nel sonetto Dantesco *Io mi senti' svegliar dentro a lo core*<sup>101</sup>, Amore fa da battistrada a Monna Vanna e Beatrice.

<sup>102</sup> «Ch'ogne lingua deven tremando muta» scriverà Dante al verso tre del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in D. Alighieri, *Vita Nova*, 17, cit., 136.

Guido scrive dell'umiltà che rappresenta la donna amata e che, paradossalmente, la fa apparire superiore a tutte le altre donne, che al suo cospetto appaiono addirittura malvagie.

Tutte le gentili virtù paiono inchinarsi dinanzi al suo irraggiungibile splendore, alla sua fulgida immagine; persino la beltà in persona la designa pubblicamente come sua Dea.

La limitata mente umana, che presto sarà pervasa ed ottenebrata dall'amore/passione, non è in grado di comprendere a pieno la sua *piagnenza*. L'uomo poeta, al suo cospetto, sente di non possedere la necessaria "altezza" di pensiero e tenterà di descriverla attraverso fallaci mezzi terreni, che non faranno altro che marcare il senso di ineffabilità di questa donna e di quest'amore oltre misura. L'inganno e la fallacia della mente consistono infatti, nell'impossibilità di percepire e riportare alla luce l'oggetto d'amore nella sua essenza prima, spogliato della sua forma.

L'amore nella sua *sostanza* è invisibile, non può esser conosciuto tramite la vista, proprio per questo il processo di intellesione si interrompe condannando a morte l'animo del poeta, che aggrappandosi al ricordo e alla semplice sembianza, crea circoli viziosi di pensieri che portano le sue stremate ipostasi a fuggir via.

Secondo il commento della canzone del Cavalcanti *Donna me prega* a cura del maestro Egidio Colonna, l'amore non è virtù morale, non si genera, cioè, dalla ragione, discende da una potenza naturale che esclude ogni razionalità; è un appetito dell'anima «in cui vitio è amico»<sup>103</sup>, che impedisce all'uomo di discernere bene e quindi di conoscere.

Tale obnubilazione ha sede nell'anima sensitiva e non nell'intelletto possibile, proprio per questo, portare a compimento il processo cognitivo di astrazione del fantasma amoroso risulta impossibile.

Il poeta, vinto, ritornerà ad ossessionarsi senza sosta, ricordando ed immaginando le caratteristiche "formali" dell'amata, infliggendo un perpetuo dolore al suo cuore gonfio e sfinito, che non smette di nutrirsi della vana speranza di poter, un giorno, esser ricambiato.

Andando oltre i due sonetti appena analizzati e operando un breve confronto tra le rime dei due Guidi, si può affermare che le immagini da entrambi utilizzate per

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 201.

rappresentare i meccanismi e i rituali d'Amore mostrano sì punti di contatto, ma anche differenze che non possono essere tralasciate.

Un'immagine topica, già presente nei versi dei poeti della Scuola Siciliana, è quella del dardo che ferisce gli occhi e trapassa il cuore dell'amante.

Questa ferita fatale, in Guinizzelli, e in quasi tutta la tradizione, è inferta da Amore in persona, arciere cieco che colpisce gli uomini all'improvviso senza possibilità di scampo.

In Cavalcanti invece, Amore è sì annunciatore di morte e disfacimento psicofisico, ma muovendosi al fianco di Madonna è a lei che tende, complice, l'arco da cui ella scoccherà la freccia fatale.

La donna è definita un «prest'arcier» che «lietamente», senza darsi pena del suo amante, lo colpisce irrimediabilmente. Ella, però, non è ostile per natura, sono le sofferenze d'amore percepite dal poeta ad intimorirlo, derivanti persino da uno sfuggente sorriso di lei, capace di sortire nell'io lirico effetti devastanti, da cui scaturisce l'elaborazione dell'idea di una creatura femminile che dall'alto della sua signoria si fa irremovibile carnefice.

L'innamorato però, non può far altro che perdonare immediatamente il gesto dell'amata e sembra addirittura contentarsi e cullarsi nel suo annientamento, tanto che la preannunciata ed inevitabile sconfitta si configura, *in extremis*, come attesissimo momento d'incontro, un breve attimo in cui il poeta può concedersi il privilegio di posare lo sguardo su di lei.

Il dardo inoltre, è sempre metafora della *veduta forma* dell'amata, della *bella sembianza* che colpisce la vista del poeta<sup>104</sup>, il quale dopo averla ammirata se ne innamora e finisce con l'arrovellarsi in continui pensieri su di lei.

Da queste tormentose “fantasticazioni” scaturisce, nell'indebolita mente del poeta, la formazione di quell'immagine mentale a cui si accennava poc'anzi, che non è altro che il ricordo di lei, ancora intriso di ogni peculiarità sensoriale e sensuale, così vivo e così ricorrente da apparire sì reale, ma non intellegibile nella sua forma autentica.

Dopo questo necessario *excursus* sulle differenze dell'immaginario poetico dei due Guidi, si analizzeranno anche i diversi punti di contatto.

---

<sup>104</sup> G. Cavalcanti nella quinta stanza della sua canzone d'amore *Donna me prega* scrive esattamente: «Le bieltà son dardo», E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, cit., p. 84.

Entrambi i poeti descrivono l'amante che, colto di sorpresa dal *bel saluto* dell'amata, si pietrifica diventando simile ad una statua<sup>105</sup>, ad un oggetto freddo e privo di vita, come se ella avesse il potere di fermare il cuore di chi la guarda.

In *Dolente, lasso, già non m'asecuro* del Guinizzelli, assistiamo ad uno dei primi discorsi diretti figurati tra sensi ed organi vitali, tra occhi e cuore dell'uomo innamorato, uno scambio di battute che diverrà poi consuetudine in molte liriche del Dolce Stilnovo: «Dice lo core agli occhi: "Per voi moro", / e li occhi dice al cor: "Tu n'hai desfatti" / apparve luce, che rendè splendore, / che passao per li occhi e 'l cor ferìo [...]».

Anche in Cavalcanti si assiste alla stessa battaglia e alla stessa sconfitta; in *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, Guido descrive gli effetti devastanti dello sguardo della donna: «Questa virtù d'amor che m'ha disfatto / da vostr'occhi gentil' presta si mosse / un dardo mi gittò dentro dal fianco».

Al contrario dell'elegante cronichetta del primo Guido<sup>106</sup> che accusa Amore del dolore che gli ha provocato, qui Cavalcanti si rivolge direttamente alla donna; è lei che riempie di dolore la *mente*, non più il *cuore*, del poeta. Secondo la filosofia aristotelica averroista, infatti, vi è una differenza sostanziale tra cuore, anima e mente: il cuore è la sede degli affetti, l'anima la sede delle facoltà vitali e la mente sede delle immaginazioni e delle visioni.

Proprio su quest'ultima insisterà Cavalcanti, sono le fantasticazioni a far piangere il poeta, sono le immagini ad attanagliarlo e a costringere i suoi «deboletti» spiriti a fuggir via.

La battaglia di sospiri che aveva avuto inizio in Guinizzelli, in Cavalcanti non si arresta, ma anzi si evolve in una guerra dolorosa e tormentata.

Forte di queste convinzioni, dilaniato da quest'oscurità e svuotato da ogni speranza, Cavalcanti, infatti, non sarà mai preso dallo stesso incantamento del giovane Dante e non accetterà mai di salire sul *vasel* tanto sognato.

«S'io fosse quelli che d'Amor fu degno, / del qual non trovo sol che rimembranza, / e la donna tenesse altra sembianza, / assai mi piacerea siffatto legno».<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> In *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* di G. Guinizzelli, l'amante si descrive così: «remagno como statua d'otono/ove vita né spiro non ricorre, /se non che la figura d'omo rende», in «Tu m'hai sì piena di dolor la mente» di G. Cavalcanti, questo motivo ritorna: «I' vo come colui ch'è fuor di vita, /che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia / fatto di rame o di pietra o di legno, (...)».

<sup>106</sup> D. De Robertis in G. Cavalcanti, *Rime*, cit. p. 46.

<sup>107</sup> Ivi, p. 151.

Per introdurre il terzo ed ultimo sonetto è doveroso riflettere sull'assenza del verbo *laudare* in Guido Cavalcanti, verbo, tanto caro alle dolci rime del Guinizzelli e presentissimo in tutti gli scritti dell'Alighieri a partire da *Vita Nova*, 10.

Per questo motivo, Lino Leonardi, in un saggio intitolato *Guinizzelli e Cavalcanti*<sup>108</sup>, definisce il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* come un cortocircuito innescato da Dante rispetto a quei punti di contatto tra Guinizzelli e Cavalcanti elencati poc'anzi.

Lo Stile della Lode segna, quindi, il punto più alto di distacco tra Dante e il primo amico e fa invece da ponte con la poetica, più lontana nel tempo, ma più vicina per intenti, del primo Guido, che non dimentichiamo sarà designato padre del nuovo stile e degli Stilnovisti. Cavalcanti descrive la sua donna, in funzione degli effetti che ella ha su di lui; scrive di sé stesso, della sua situazione di poeta innamorato ed annientato dal sentimento amoroso.

In questo senso i versi divengono un grido disperato, uno sfogo, un appiglio, un'illusione momentanea di liberazione da una schiavitù d'amore e da sensazioni di tremore febbrile e mortifero.

L'autoreferenzialità è, quindi, caratteristica della poesia cavalcantiana; i versi di Guido non bastano a se stessi, ma allo stesso tempo affrontano la sola realtà dell'io lirico, la poesia non è un canto che dona gioia, una lode che non chiede nulla in cambio, ma è la rappresentazione, quasi teatralizzata, di un dramma esistenziale. Il poeta, scrivendo, si lamenta per la ferita inferta da una donna crudele nella sua irraggiungibilità, poiché non mostrerà mai compassione e non carezzerà mai, nemmeno con lo sguardo, il poeta.

L'anima dell'io lirico brucia, alimentata dal suo stesso verso poetico, dalle sue stesse lamentazioni che si incrociano tra sacro e profano, fino a consumarsi e poi spegnersi, come la fioca fiamma di una candela a cui viene tolto l'ossigeno, nell'assenza di eternità.

---

<sup>108</sup> *Da Guido Guinizzelli a Dante, Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, atti del Convegno di studi Padova-Monselice, F. Brugnolo e G. Peron (a cura di), 10-12 maggio 2002.



«Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven tremando muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.  
Ella si va, sententosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta;  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.  
Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
che dà per li occhi una dolcezza al core,  
che 'ntender no la può chi no la prova;  
e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore,  
che va dicendo a l'anima: Sospira»<sup>109</sup>

«Notevole, intanto, in ordine alla caratteristica di Dante, o almeno di questa sua lirica, che la parola più materiale e fisica riferita alla donna si risolve nella sua relazione rispetto al soggetto: scompare il “volto”<sup>110</sup> e sottentra la “fisionomia”». <sup>111</sup>

Attraverso questo commento del Contini si comprende benissimo che qualunque vocabolo che possa richiamare la fisicità della donna amata, qui, scompare. Non vi sono descrizioni in grado di tracciare nella mente del lettore una fisica figurazione di quella che era la Beatrice dantesca, eppure è indispensabile tener conto delle sue sembianze umane, del suo contatto con la realtà terrena.

Beatrice è luce emanata all'infuori dal verso, una creatura vestita di umiltà, uno sguardo che infonde dolcezza e *onestà* nel cuore, una donna che aldilà di ogni mero aspetto sensuale e sensistico si tramuta in una *cosa* giunta sulla terra a testimonianza del miracolo divino<sup>112</sup>.

Oggi una *cosa* è sotto il livello ontologico della persona (una donna può diventare per abnegazione la *cosa* dell'amante, strumento, oggetto senz'autonomia), qui «cosa» è più largamente un essere in quanto, precisamente, causa di sensazioni ed impressioni.<sup>113</sup>

«Questa non è femina, anzi è de' bellissimi angeli del cielo», scrive Dante nella prosa di *Vita Nova*, 17, come per sottolineare, non solo il fatto che sia «piena di tutti li piaceri», ma soprattutto che ella sia frutto del meraviglioso operato del Signore, su cui

---

<sup>109</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, 17 cit. pag. 134.

<sup>110</sup> *Labbia* si differenzia da *faccia*, concluderemo per “fisionomia” come traduzione meno imprecisa;

<sup>111</sup> G. Contini, *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, [https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont\\_dante\\_sonetto.pdf](https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont_dante_sonetto.pdf).

<sup>112</sup> Anche in *Vita Nova*, 12, Beatrice è descritta come un miracolo «Quel ch'ella par quando un poco sorride, / non si può dicer né tenere a mente, / sì è novo miracolo e gentile», cit. p. 99.

<sup>113</sup> G. Contini, *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante*, cit., [https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont\\_dante\\_sonetto.pdf](https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont_dante_sonetto.pdf).

ogni uomo che avesse peccato non avrebbe potuto posare a lungo lo sguardo senza prima *sospirare* e pentirsi.

Anche qui, Beatrice, come la donna di Guinizzelli e quella di Cavalcanti, è benvoluta dalle genti quando «passa per via», tanto che tutti pieni di gioia corrono a guardarla vestita d'umiltà, metafora in voga sin dai tempi dei poeti siciliani, usata per la prima volta da Andrea Cappellano nel *De Amore*.

L'analisi di questi tre componimenti è quindi molto importante per comprendere quali siano le caratteristiche e l'evoluzione della signora del cuore, che tenderà sempre più al cielo, come a prender parte alle schiere più alte degli angeli.

Il verbo-chiave *pare*, infatti, significa “manifestarsi evidentemente”, proprio come una creatura divina, come un angelo che annuncia agli uomini un importante messaggio.

La straordinarietà di queste tre muse sta nella loro capacità di levitare sulle penne dei poeti che hanno ispirato, senza abbandonare la loro condizione storica e reale, senza la quale nulla di ciò che fu scritto avrebbe potuto suscitare un così alto interesse e un così grande rigoglio di studi.

La leggiadra immanenza con cui si muove nel verso la donna dantesca, *imago Dei* per eccellenza, si espande sino all'eterno orizzonte della trascendenza.

Dante infatti, attraverso Beatrice, da prova dell'*apriori* tipico dell'artista medievale, che guarda il mondo focalizzandosi prima sul suo creatore, sull'unità da cui si genera la molteplicità. La perfezione di Dio, che si specchia nelle sue creature, è tangibile attraverso la sconvolgente esperienza terrestre di Beatrice, che è al di là della parola stessa, che è concetto prima d'esser definizione.

La donna di Guido invece non si trasforma mai in sostanza separata dalla realtà, ma è e resta immanente fino alla fine, legata all'effetto devastante provocato «nell'ingegneria biologica dell'innamorato»<sup>114</sup>. Ella è sì superiore ma non va oltre e non rinuncia alla «povera *imitatio Dei* concessa dall'uso umano della parola»<sup>115</sup>, parola a cui invece Dante rinuncerà nel momento in cui si accorgerà di non poter parlare della Beatrice morta ed ascesa al cielo, in quanto materia troppo alta anche per il suo canto, che dovrà migliorarsi e sublimarsi.

---

<sup>114</sup> M. Cicuto, *L'immagine del Testo, episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci editore, gennaio 1990, p. 18.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

L'incontro con *madonna*, il fugace scambio di sguardi capace di trapassare, come una freccia, il cuore del poeta, diviene, nei versi dell'Alighieri, consapevolezza che sia proprio il dolore insito nel sentimento amoroso a farlo maturare e a renderlo l'*archè* di un cammino di redenzione che culmina nel ricongiungimento con Dio Creatore, che ci ha fatti a sua immagine e somiglianza.

In questo senso, l'Amore dantesco non è più smarrimento o perdita di ragione, ma ricerca e conoscenza di sé e delle proprie origini.

La donna, descritta dai poeti nei modi più disparati, capace di uccidere con lo sguardo e allo stesso tempo di rendere Amore ancor più perfetto, in *Tanto Gentile e tanto onesta pare* diviene unico esempio di finezza e gentilezza, che racchiude ed accoglie in sé ogni qualità e prerogativa umana e celeste.

La femmina che attraverso l'inchiostro del primo Guido «teneva d'angel sembianza», qui è Angelo che annuncia il fine vero ed ultimo del passaggio sulla terra: la vita eterna.

## 2.2 Su *Una figura della Donna mia*<sup>116</sup>

Il viaggio alla scoperta delle caratteristiche della donna nella concezione poetica duecentesca, baluardo di integrità e perfezione, fa tappa per indagare intorno al concetto di *figura* a lei, spesso, associato.

Si partirà, quindi, coll'analizzare il sonetto cavalcantiano che da il titolo a questo paragrafo, per poi soffermarsi attentamente sulle diverse sfumature di significato con cui il termine viene utilizzato e sul rapporto tra Cavalcanti, Dante e le *figure*, che esse siano dipinte, reali, o versificate proiezioni di personaggi celesti e verità teologiche.

Nel 1292, nel periodo in cui l'Alighieri si apprestava a concludere la scrittura della *Vita Nova* e a distanza di pochi anni dall'uscita della corona di sonetti del *Carnale Amore* dell'aretino Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti compone *Una Figura della Donna mia*, lirica su cui si impernano una serie di «spregiudicate riflessioni sul rapporto tra parola e immagine della lirica del Duecento»<sup>117</sup>.

Il fatto da cui si genera l'occasione di questo sonetto è riportato nel settimo libro della cronica di Giovanni Villani, che narra di alcuni miracoli che avvennero, nel

---

<sup>116</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, D. De Robertis (a cura di), cit., p. 187.

<sup>117</sup> M. Scarabelli, *Una figura della Donna mia, un episodio di polemica antifigurativa nelle rime di Guido Cavalcanti* in "Italianistica" XXXVIII, 2, 2009.

suddetto anno, ogni terzo giorno del mese a Firenze, grazie ad un'effigie di Santa Maria presente su di un pilastro della loggia d'Orto San Michele su cui anticamente si innalzava la Basilica dedicata al Santo, poi abbattuta per creare una piazza in cui commerciare grano e prodotti alimentari.

Si racconta che questa figura dipinta fosse adorata da molti laici, che ogni sera innalzavano lodi alla Madonna, che concedeva loro la miracolosa grazia guarendo i malati, i ciechi e addirittura gli storpi.

È singolare che Guido Cavalcanti, famoso per la sua "incredulità", laico e filosofo averroista convinto, abbia scelto di trascrivere in versi un fatto di cronaca ecclesiastica. Sicuramente, infatti, il fulcro del componimento non risiede nella venerazione della Madonna, ma nella polemica presente nell'ultima terzina, in cui vien mossa una critica nei confronti dei frati minori, invidiosi ed indignati di non poter trarre guadagno dal potere miracoloso di quest'immagine mariana di carattere pubblico.

Abbandonando la superficie contenutistica e la mera elencazione dei fatti, è bene addentrarsi nel lessico di questo scritto, dando il giusto peso all'uso di ogni parola e cercando di scostare il velo del dubbio dietro cui si cela l'altra faccia di questo particolare sonetto.

I critici e i filologi si sono a lungo interrogati sull'*incipit*, in cui accanto al termine «figura», che da una prima lettura si potrebbe credere non possa riferirsi a null'altro se non all'immagine di Maria affrescata sul pilastro, compaiono il sostantivo «Donna» seguito dall'aggettivo possessivo «Mia».

Gli studiosi hanno intravisto nell'attenzione di Cavalcanti per questa figura sacra, un modo per parodiare e distaccarsi sarcasticamente da coloro che, come uomini accecati dalla fede, credevano di poter giungere alla conoscenza del mondo, dell'umano e dei processi che lo riguardano, adorando ed affidandosi ad immagini *fictae*, prive di dati scientifici ed argomentazioni logiche.

È chiaro, a questo punto, che per Guido Cavalcanti la parola superasse le figure; esse non possono spiegare o approfondire concetti, come invece presumeva Fra Guittone d'Arezzo nel suo *Del carnale Amore*, in cui le figurazioni allegoriche dovevano servire a spiegare più chiaramente i caratteri della passione amorosa.

Per queste ragioni, si è arrivati a credere che in *Una figura della Donna mia* sia celata una spietata critica nei confronti dell'Aretino, critica che era già stata mossa

meno velatamente nel sonetto *Da più a uno face un sollegismo*, in cui Cavalcanti, imitando il lessico falsamente filosofico, complesso e municipale di Guittone, lo accusa di ignoranza<sup>118</sup> e poca credibilità.

Un vero uomo di scienza e conoscenza, infatti, non potrebbe assolutamente basarsi su cose o fenomeni non osservabili in natura, non potrebbe far poesia morale e filosofica accostandola ad illustrazioni, mero frutto della fantasia, come fossero dati certi, testimonianze inoppugnabili cui appellarsi.

Alla luce di queste riflessioni, andando oltre il dibattito creatosi intorno alla fede del Cavalcanti, è certo che l'iconodulia di cui il sonetto potrebbe apparire intriso ad una prima lettura, cozzerebbe in ogni caso con la sua ideologia e con la sua concezione poetico-filosofica, che si pone come indagine scientifica, frutto di accurato studio della realtà e della fisiologia umana.

Mauro Scarabelli, in un suo saggio, dissotterra quelle che sono le radici di questo sonetto scrivendo che per Guido:

Un'immagine non può essere movente di vera poesia, perché essa non è in grado, per quanto possa essere "miracolosa", di far sorgere la parola poetica, quella "voce" che nella lirica del fiorentino è l'ultima, disincarnata reliquia dell'uomo distrutto dalla potenza della passione amorosa.<sup>119</sup>

A far riflettere, a far serpeggiare ulteriori dubbi ed accuse di blasfemia è stato poi l'aggettivo «Mia», scarsamente utilizzato<sup>120</sup> in prima persona per far riferimento alla Madonna, vergine, madre di Cristo e di tutti gli uomini, Signora che dall'alto dei cieli è al di sopra di ogni forma di personale possessione e che accoglie, perdona, veglia sulla comunità di credenti, che invocandola la diranno, infatti, «Nostra».

Indagando all'interno del *corpus*, gli studiosi hanno riscontrato la presenza dello stesso sintagma e delle stesse rime successive<sup>121</sup> in un componimento religioso di Fra Guittone, per cui gli indizi e i fattori su cui costruire l'ipotesi che tutto il sonetto sia una

---

<sup>118</sup> «Difetto di saver ti dà ragione», così si esprime Cavalcanti nei confronti di Frà Guittone nel sesto verso del sonetto suddetto, in G. Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 186.

<sup>119</sup> Ivi, p. 24.

<sup>120</sup> Interrogando il corpus, l'espressione "Donna Mia" con riferimento alla Madonna è comparsa solo in due luoghi, uno di questi è un sonetto mariano di Guittone D'Arezzo. Questo non fa altro che fortificare l'ipotesi di aperte polemiche contro l'aretino e le sue rime religiose.

<sup>121</sup> Cavalcanti, come Guittone, paragona la madonna ad un rifugio e ad un porto sicuro. Entrambi la descriveranno come colei che dona conforto, donna virtuosa e pia, aggettivi molto diffusi e comuni anche nelle lodi mariane, un esempio è la celebre antifona *Salve Regina*.

forte critica sì ai frati minori, ma soprattutto a Guittone D'Arezzo, che dell'ordine faceva parte, sarebbero molti e ben attestati.

Dietro la formula «Donna mia» si pensa si possa nascondere, inoltre, un'invocazione che di celeste non ha nulla, ma che anzi ha l'aspetto di una lode di stampo cortese nei confronti della donna terrena di cui Cavalcanti era innamorato. Egli, in uno slancio poetico potrebbe aver paragonato la sua donna, per beltà ed onestà, alla figura mariana ed anche se per uno che definì la passione amorosa come «esperienza suprema in cui l'uomo scopre la tragica incompiutezza della propria natura»<sup>122</sup>, un paragone di questo tipo sembrerebbe incoerente ed azzardato, la mescolanza di sacro e profano all'interno dei suoi versi è nota e non stupisce.

L'uso di termini biblici per trasporre in versi la concezione tutta immanente della sua struggente esperienza d'Amore<sup>123</sup> era molto ricorrente e questo testo tutto giocato su un'ironia dissacrante ne è la prova lampante.

Il poeta non si preoccupa di separare il codice cortese da quello religioso, ma anzi lo mescola *ad hoc* per condurre il lettore attraverso un percorso insidioso, che svela pian piano le sue accurate ambiguità e i contorni della meta che si vuole raggiungere. Entrando nel dettaglio, si noti il primo frutto di questa mescolanza al verso tre.

Cavalcanti accosta il sintagma tipico dell'amore medievale «bella sembianza» all'aggettivo tipico delle preghiere alla Vergine ovvero «pia».

*Bella sembianza* era formula usata dai rimatori, non per descrivere la clemente, dolce e pia Vergine Maria, ma per designare l'aspetto di una donna mortale, piacevole alla vista, dal temperamento gentile, ma non priva di sensualità, spesso soggetta al corteggiamento di nobiluomini.

Accanto all'aggettivo *pia*, il Cavalcanti aggiunge «onesta», che solo in un altro caso venne utilizzato per qualificare una creatura femminile e cioè il sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, contenuto in *Vita Nova*, 17, emblema dello stile della lode.

---

<sup>122</sup> M. Scarabelli, *Una figura della Donna mia*, cit., p. 23.

<sup>123</sup> «Cavalcanti è forse il poeta che ha dato prova di maggiore audacia e spregiudicatezza nel creare nuovi rapporti tra il linguaggio biblico e quello della lirica d'amore, creando componimenti come *Chi è questa che ven*, *ch'ogn'om la mira* e *Vedeste a mio parere onne valore*, che assumono la lettera di alcuni passaggi cruciali dell'Antico Testamento e la inseriscono in una concezione dell'amore rigorosamente ridotta all'ordine spietato e meccanico dei fenomeni naturali, in cui nessun disegno positivo si mostra, ma soltanto un meccanico susseguirsi di causa ed effetti», M. Scarabelli, *Una figura della Donna mia*, cit., p. 30.

Lo Scarabelli allora, azzarda l'ipotesi, che qui Cavalcanti faccia comparire quest'aggettivo per muovere l'ennesima critica, questa volta nei confronti dell'epifania beatriciana della celebre rima dantesca. Come abbiamo già osservato nel paragrafo precedente, la donna dell'Alighieri diverrà una creatura sempre più trascendente, che alla sua morte verrà addirittura assunta in cielo come Maria e Cristo, suo figlio.

La donna del Cavalcanti, invece, è lontana dall'Alto dei cieli, è sì gentile e nobile d'animo, ma non è divina, non ha la missione di convertire gli uomini, ma anzi provocando in loro sentimenti amorosi e contrastanti, avvicina l'innamorato a *thanatos*, alla morte, alla terra.

A causa di queste discordanze e contrapposizioni, forse il Cavalcanti avrebbe qui deciso di parodiare anche la *figura* della divina Beatrice<sup>124</sup>.

La prima quartina termina con una frase che, subito, richiama alla mente i canti latini ripetuti mnemonicamente dai fedeli ed indirizzati alla Vegine, «*refugium peccatorum et portium naufragantium*». Da un punto di vista lirico però bisogna aggiungere che non era insolito per i rimatori posizionare simili formule in chiusura della lode per la donna amata. Pier Delle Vigna ad esempio paragonava il porto al raggiungimento della gioia del cuore, la pace del momento dell'approdo diveniva simbolo della lieta conquista dell'amata dopo una serie di ostacoli e peripezie; anche Bonagiunta Orbicciani, nelle sue canzoni, utilizzava l'immagine del porto come fine e raggiungimento del desiderio d'amore.

Data la concezione passionale e dolorosa del Cavalcanti, sembrerebbe insolito però un paragone simile, dato che il processo di innamoramento non aveva mai un lieto fine e, come si è abbondantemente spiegato sin qui, l'uomo innamorato non godeva di mercè da parte di Madonna, poteva solo desiderarla da lontano, struggendosi e logorandosi dall'interno al pensiero di lei che, impietosa, distoglieva lo sguardo.

Per cui questo linguaggio paraliturgico non è altro che una "burla"; a gettar l'ancora nell'anima sensitiva del poeta è l'immagine mentale dell'amata, che più che pace scatenerà una violenta tempesta di "spiritelli" vitali.

Una delucidazione su questo non tarderà ad arrivare; nella seconda quartina, infatti, Guido descriverà la devozione dei fedeli per questa Donna, come profonda e

---

<sup>124</sup> Lo aveva già fatto in *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*, sonetto ampiamente analizzato da M. Ciccuto in *L'immagine del Test*, cit., p. 15.

cieca umiliazione, la stessa che investirà l'amante pronto persino a morire pur di guardarla per un solo istante.

«Chi più languisce, più n'ha di conforto» dirà, poi, al verso sei, descrivendo i miracoli concessi dalla *figura* ad ammalati e storpi, come a rimarcare l'idea di un amore che si ferisce, ma allo stesso tempo appaga, come se la sofferenza fosse il necessario sacrificio per poter sperare nel raggiungimento di cotanto splendore e restare nel rassicurante raggio del suo sguardo.

Per Cavalcanti, l'Amore si conosce solo tramite il dolore, dolore a cui è impossibile sottrarsi, in quanto frutto di una pulsione naturale che colpisce tutti, senza distinzioni, una condizione di «*nfermità*» che non scaturisce da una scelta proprio come in coloro che *languendo* chiedono la grazia.

La semantica utilizzata in questo punto, richiama quella della melanconia, della malattia d'amore. Il languore, infatti, già dai tempi del Notaro delineava una condizione di sofferenza a cui era soggetto l'innamorato, guaribile solo attraverso il conforto apportato dalla pietà della donna amata.

L'aspetto più interessante, però, non è l'origine sicilianeggiante del termine, ma il fatto che anche Guittone d'Arezzo se ne fosse servito in alcune poesie religiose, in cui il languore si configurava come lontananza dell'uomo da Dio.

L'Aretino e i suoi seguaci, scrittori di *Laudi Cortonesi*, avevano utilizzato spesso termini cortesi per demistificarli, senza però abbandonarsi alla volontà polemica tipica di Guido, ma solo per inquadrare una situazione di forte straniamento, che per l'uomo retto e di fede significava la perdita della strada del Signore.

L'imitazione di alcuni tratti linguistici tipici dell'opera guittoniana non può rappresentare una mera coincidenza; anche l'aggettivo «infermo» venne usato in precedenza proprio da lui, all'interno della canzone *Omne vogliosa d'omo infermirade*.

Essa era incentrata sulla possibilità dell'uomo di guarire dalla follia d'amore ritrovando la pace in Dio, proprio come il malato terminale, che si rifugia nelle preghiere sperando di liberarsi miracolosamente dal germe della malattia. Per Guittone chi pecca o si abbandona all'amore è nella stessa condizione dell'orbo, a cui solo la fede riconcederà la vista; non è un caso che anche Guido usi, nella seconda quartina, il termine «orbo», seguito dalla forma dialettale dell'avverbio chiaramente,



ovvero «scorto», che a causa della bassezza del registro, esclude qualunque discorso di alto livello filosofico, tipico del Cavalcanti.

Attraverso questo dettaglio, si rafforza l'idea di un avvicinamento *ad hoc*, in chiave parodica, al municipalismo di Guittone, per rimarcare sottilmente la sua ignorante presunzione di esser uomo di filosofia e scienza, che si illude di dare una morale alla passione d'Amore, credendo di arrestarla e controllarla attraverso la preghiera, la fede e il culto delle immagini, prodotto non di una visione diretta della realtà, ma risultato di fantasticazioni, letture, fantasie, superstizioni, descrizioni antiche ed altrui.

Le immagini non potrebbero mai mediare la passione amorosa, l'esperienza d'amore è logocentrica, è un momento individuale, di profonda solitudine e ripiegamento nel dolore, non una cerimonia, un incontro comunitario come quello di coloro che si riuniscono di fronte ad un'effigie per pregare e salvarsi.

Proseguendo l'analisi, si noti che la seconda quartina, in cui vengono descritti i mali che la figura della Madonna è in grado di sanare, corrisponde proprio alla terzina finale; così come un sassolino lanciato in un burrone dall'alto, che sbatte da una parete rocciosa all'altra per poi arrivare finalmente sul fondo, essa ci porta, attraverso un gioco di corrispondenze metriche e contenutistiche, al nocciolo della questione: l'esplicita accusa nei confronti dell'invidia dei frati minori<sup>125</sup>, sempre impegnati a soddisfare i loro interessi personali.

Attaccando la figura di Maria, il popolo dei devoti e la schiera dei chierici, Cavalcanti sembra voglia attaccare le esperienze poetiche connesse al culto mariano, alla devozione, ad una poesia non più d'amore, ma che vuole inquadrare l'amore terreno in una metafisica di valori che non tengono conto della reale natura della passione<sup>126</sup>.

L'irrealtà e l'incredulità nei confronti della figura mariana dipinta del sonetto, si impernia sulla luminosità artificiale che la circonda, i fedeli adornano la Madonna di fiori e lampade che la illuminino giorno e notte, ed è proprio questa costruzione scenografica ad apparire fortemente parodica e contrapposta all'intramontabile *topos* della stella che brilla di luce propria.

---

<sup>125</sup> M. Scarabelli, a causa della mescolanza tra sacro e profano e della semantica cortese con quella biblica, ha pensato che i Frati Minori, potessero essere una caricatura degli innamorati, che non sentendosi ricambiati prendevano le parti dei *malparlieri* che cercano di ostacolare l'amore tra dama e spasimante; *Una figura della Donna mia*, cit., p. 35.

<sup>126</sup>Ivi, p. 36.

Allo stesso tempo, anche lo splendore naturale della donna amata e terrena, che se non nelle accezioni divine della Beatrice di Dante, era stata da Guido venerata come l'unica che nella sua immanenza e nella sua umanità merita ammirazione e prostrazione, qui è assente.

L'intento parodico e burlesco, nella celata trattazione polemica della questione iconoclastica, si evince dall'uso di immagini e vocaboli insoliti a tutto il corpus cavalcantiano; l'amore per una donna, mortale o celeste che sia, non avrebbe mai potuto scacciare i demoni dell'animo (domon')<sup>127</sup>, proprio come una semplice *figura* dipinta non potrebbe mai liberare dal male un corpo guastato da un grave morbo, né tanto meno avrebbe potuto ispirare uno scritto con una verità di fondo.

Per Guido, è la poesia l'unico vero porto sicuro, l'ultimo appiglio dell'uomo disfatto che esprime il suo struggimento, comunicandolo sì all'esterno, ma sempre in un'ottica di raccoglimento.

Il verso, generato da un confronto a tu per tu con il proprio animo sconquassato, non può esser scavalcato da un'immagine, in quanto essa non potrà mai essere ritratto vivo e vero di Amore. Questo appetito inarrestabile e *invisibile* è avvertibile solo nelle stanze più profonde del cuore: «La man che ci movea dice che sente cose dubbiose<sup>128</sup> nel core apparire».<sup>129</sup>

### **2.3 Dante pittore d'angeli in *Vita Nova*, 23**

Prima di entrare nel vivo della questione che questo studio ha l'obiettivo di affrontare, è bene concentrarsi sulla concezione dell'arte durante l'età medievale e sul rapporto di Dante con l'arte figurativa e col pensiero teologico del suo tempo.

Il medioevo cristiano manifestò l'esigenza di dare concretezza alla vita, all'umanità e all'intero creato. Nel mondo classico l'assenza di una forza armonizzatrice e suprema, in grado di unire la comunità e gli uomini, si era palesata e rafforzata

---

<sup>127</sup> «li 'nfermi sana e' domon' caccia via», così recita il settimo verso del sonetto. I Demoni sono personaggi maligni già presenti nei testi biblici, di cui anche Guittone si era servito per parlare del vizio che prendeva possesso dell'uomo peccatore. Secondo De Robertis, il fatto che quest'immagine sacra sia in rado di scacciare i demoni potrebbe forse significare che la donna amata, vera protagonista di questo sonetto, abbia deciso di concedersi al poeta innamorato, ricambiando i suoi sentimenti.

<sup>128</sup> Come scrive D. De Robertis, «dubbiose» sta per «paurose», G.Cavalcanti, *Rime* cit., pag. 60.

<sup>129</sup> Ivi, pag. 59.

nell'intento dell'ultima filosofia greca<sup>130</sup> di ricercare una più profonda unità tra creatore e creature, distogliendo per un attimo lo sguardo dall'individuo e posarlo sulla comunità.

I secoli appena precedenti alla nascita di Cristo furono, infatti, caratterizzati da un intenso bisogno di spiritualità capace di trascendere la vita mondana in vista della salvezza dell'anima; proliferarono culti misterici, dottrine esoteriche e movimenti religiosi, che coinvolsero ampi strati della popolazione.

Con la diffusione del Cristianesimo, questa comunione di spiriti si realizzò nella figura di un Dio d'amore, capace di irradiare con la sua luce tutti gli esseri viventi, assicurandoli e facendoli sentire parte di uno stesso tutto.

«Paragonato al mondo antico, il mondo cristiano medievale significava una liberazione. L'uomo e la società non erano più isolati come forme ultime, ma venivano inseriti in un Dio che tutto abbracciava»<sup>131</sup>;

Gli uomini calati in quest'atmosfera lucente e onnicomprensiva vivevano e attraversavano la loro storia in una direzione comune verso la redenzione, desiderosi di ricongiungersi all'Uno ultimo.

Il mondo terreno, quindi, cominciò a non esser più considerato come l'unica realtà raggiungibile per l'uomo, che anzi, usando un'espressione dello studioso Dorner, iniziò ad intenderlo come *emanazione* da un principio primo, trascendente e buono, ovvero Dio Creatore, cui si sarebbe ricongiunto dopo la morte.

Questa forza divina ed unificatrice presente in tutte le cose, iniziò a manifestarsi anche nelle opere d'arte medievali cosicché, dove prima tra una figura e l'altra di un affresco vi era il vuoto, il bianco, il nulla, ora si distingueva uno sfondo color dell'oro, che dava luce al dipinto creando armonia tra le varie componenti, che parevano finalmente unificate.

Il concetto di *emanazione* divenne, nell'arte, una sorta di dottrina del bello, una ricerca di colori sempre più lucenti e di simboli spirituali: «L'ansioso desiderio della

---

<sup>130</sup> La particolare sensibilità avvertita dall'uomo nei confronti della caducità della realtà sensibile trovò la sua massima espressione nel Neoplatonismo di Plotino, una rielaborazione del pensiero di Platone che teorizzava l'unicità di Dio, facendo così incontrare, per la prima volta, la filosofia pagana con i principi cristiani.

<sup>131</sup> Dorner, *La concezione dell'arte del medioevo cristiano* in *Dante nella critica*, cit. p. 103.

sorgente di luce del mondo sensibile trovò la sua espressione nella tendenza, propria di tutte le opere d'arte, a superare l'equilibrio e l'autosufficienza del mondo classico»<sup>132</sup>.

La luce conferiva quiete e pace alle figure dinamiche presenti nei dipinti medievali, come a portare conforto, proteggere ed indirizzare dall'alto l'azione umana, che qui, figurativamente, appariva fuori dal tempo, già calata in un orizzonte d'eternità.

Il concetto di beatitudine insito in questa nuova concezione ammetteva, d'altro canto, la presenza di un lato oscuro e maligno celato nell'uomo, che andava smussato, guidato e strappato alle fiamme dell'inferno attraverso razionalità e rettitudine; premonizioni, misticismo e magia appartenuti al mondo classico e pagano ora venivano soppiantati dalla possibilità delle genti di scegliere il proprio destino, consapevoli della presenza di una Divina Provvidenza a cui sarebbe spettato il giudizio finale. Il tempio, l'ecclesia aveva bisogno, quindi, dell'attività razionale e spirituale di ogni singolo individuo per poter crescere alta, solida e proiettata verso il bene.

In Dante, questa comunione tra opere umane e divine diviene fondamentale per la costruzione della sua «città reale ed ideale»<sup>133</sup> in cui l'uomo coesiste con la Grazia, in un'ottica provvidenziale, in un'immanenza che è solo preludio alla trascendenza. Tutta l'esperienza poetica dell'Alighieri è, infatti, fortemente teologica, come lo sono anche le figurazioni e le immagini che trapelano dai suoi versi e dalla prosa.

Il rapporto di Dante con icone ed effigi non è contrastante come quello del Cavalcanti, ma anzi la sua opera sembra nutrirsi di esse per completarsi ed arricchirsi, al fine di cantare un amore supremo, che possa superare qualunque ardore polemico terreno, di cui si era fatto protagonista anche il *primo amico*.

Lo stilnovismo, infatti, si pone come dettato di un magistero d'amore, per il quale indagarono scienziati, poeti, artisti e persino teologi, tant'è che Boccaccio più tardi definì la teologia come «Niun'altra cosa che una poesia d'Iddio» e quindi una poesia d'amore onnicomprensivo, i cui temi sono nobiltà, virtù, gentilezza, misura.

In *Vita Nova*, dopo la morte di Beatrice, l'unico desiderio di Dante era quello di approdare in Dio e ricongiungersi a lui, attraverso un cammino di fede che si articolava tra *figure* sia allegoriche che storicamente reali.

L'amore per Beatrice diviene vero, consistente e duraturo nei secoli e nella letteratura di tutti i tempi, grazie a valori intellettuali e religiosi, che lo resero una vera e

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 104.

<sup>133</sup> G. Fallani, *Il pensiero teologico di Dante*, in T. Di Salvo, *Dante nella critica*, cit., p. 137.

propria missione conoscitiva, un'immortale epifania che dall'universo interiore si espande a quello celeste.

Beatrice, infatti, nella *Commedia* si farà interprete dei misteri divini, sarà simbolo e personificazione della scienza sacra e rivelata, sarà quello sguardo che, se inizialmente in terra fece smarrire il poeta tra mille interrogativi, dopo aprirà la strada verso la conoscenza più pura e completa, fino alla visione beatifica in cielo.

La *Vita Nova* non è altro che l'avvio di questo *iter*, una preparazione alla grande opera, in cui ogni figura ha una sorte eterna e tutto il mondo vede il suo ordine frantumarsi a favore di uno più perfetto e definitivo; viceversa:

l'intervento dell'amata beata e il viaggio verso di lei attraverso inferno e purgatorio, significano anche il ritorno dell'errante alle forze motrici della sua giovinezza; la prima esperienza del ragazzo, la commozione alla vista di lei, si ripetono alla cima del purgatorio. È una via che dai sensi, attraverso conoscenza e destino, conduce ad una seconda sensibilità formata da una visione, che porta il compimento e manifesta l'intelligibile.<sup>134</sup>

Forse, un preludio di quella che sarà la Beatrice nella *Commedia*, Dante ce la offre in *Vita Nova*, 23, «In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna».<sup>135</sup>

Un anno dopo la morte della gentilissima, gli *occhi dolenti* del poeta si rivolgono introspektivamente al ricordo di lei, così vivida nella sua mente da fargli esclamare: «Altri era testè meco, perciò pensava»<sup>136</sup>. Il pensiero di lei lo ispira e lo porta, non solo a scrivere, ma anche ad immergersi nella pittura, come a voler esplicitare e celebrare, in ogni modo possibile, la figura che *era venuta nella mente sua*.

Il momento pittorico riportato nella prosa è il fulcro di questo studio, che si propone di comprendere se Dante si sia mai realmente diletto nella pittura su *tavolette*<sup>137</sup> o se la sua non sia stata solamente una finissima invenzione poetica, al fine di rimembrare e di strappare all'oblio del tempo e della morte fisica, le perdute

---

<sup>134</sup> E. Auerbach, *Dante e la rappresentazione del mondo terreno-storico in Dante nella critica*, cit., p., 203.

<sup>135</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, 23, cit., p.166.

<sup>136</sup> «Poco fa c'era qualcuno con me, perciò ero immerso nel mio pensiero».

<sup>137</sup> «Tavoletta entra in assoluto nel lessico italiano proprio con l'occorrenza della Vita nuova, e viene quindi accolta nella sua specificità di termine tecnico: Dante l'avrà appresa e ricavata da quell'ambiente delle arti (degli speciali in particolare) al quale non era affatto estraneo, col quale al contrario possiamo pensare avesse una familiarità anche notevole, e destinata a lasciare tracce significative nella sua opera. La parola non apparteneva dunque con questa accezione al fondo comune della lingua, ma va ricondotta a un molto specifico circuito, da cui Dante l'ha tratta», G. Frosini, *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 83-92.

sembianze dell'amata. Leonardo Bruni in un passo della sua *Vita di Dante* scrive: «Dilettossi di musica e di suoni», e poi ancora «di sua mano egregiamente disegnava»<sup>138</sup>, lasciando quindi intendere che poesia, musica e disegno fossero arti che Dante conosceva e praticava e che definiscono la sua figura di intellettuale negli anni fiorentini.

L'Alighieri, narratore e protagonista di tutto il libello, nell'atto di ricordare Beatrice defunta, non disegnerà, però, una donna nelle fattezze che tutti immaginerebbero, ma disegnerà *figure d'angeli*.

La scelta di evocare l'oggetto d'amore attraverso le arti visuali, che al tempo erano esclusivamente al servizio della religione per rendere comprensibili le Sacre Scritture anche agli *illitterati*<sup>139</sup>, è significativa e mette in rilievo la grande libertà ed innovazione del poeta, che sottrae il suo spazio letterario alle leggi della verosimiglianza per trasfigurare il suo vissuto e l'oggetto dei suoi sentimenti.

Si cercherà di saltare ogni steccato e di sfondare tutte quelle barriere che negli anni hanno reso questo testo complicato e misterioso, facendo tappa in alcuni punti delle Sacre Scritture per ricostruire, almeno a grandi linee, la storia di questi spiriti puri dalle splendidi intelligenze chiamati angeli e comprendere come le loro caratteristiche abbiano condotto Dante ad accostarli all'unica donna che amò per tutta la vita.

Già nei primi capitoli della *Genesi* e nel *Libro dei Giudici* si vedono gli angeli all'opera, intenti a proteggere i giardini dell'Eden e ad annunciare nascite miracolose come nel caso di Ismaele, figlio di Abramo e della schiava Agar; di Isacco, figlio di Abramo e Sara e dell'eroe Sansone.

Nonostante, come vedremo in seguito, le raffigurazioni di età medievale lascino immaginare tutt'altro, sia gli angeli dell'Antico Testamento che quelli del Nuovo possiedono sembianze umane, mangiano, bevono ed hanno nomi maschili come gli uomini, spesso non hanno ali e l'unico tratto che li distingue è l'intensissima luce che li avvolge. Un'eccezione nelle innumerevoli descrizioni antropomorfe di queste creature celesti è contenuta nel libro di Isaia, nel momento in cui vengono delineati i tratti dei Serafini, angeli dotati di sei ali, due con cui coprirsi il volto, due con cui coprirsi i piedi e infine due per volare. Nelle scritture comunque, nulla è detto di specifico né sulla

---

<sup>138</sup> L. Bruni, *Le Vite di Dante e del Petrarca. Vita di Dante*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, M. Berté (a cura di), Roma, Salerno, 2017.

<sup>139</sup> Così era stato enunciato da Gregorio Magno e poi fissato nel Concilio di Arras del 1024.

natura degli angeli né sul loro rapporto con Dio, si può solo desumere con certezza che essi apparvero gioiosi e vitali ancor prima della creazione e che in seguito abbiano assunto il compito di messaggeri della parola del Signore e di protettori dell'uomo.<sup>140</sup> San Paolo, infatti, li descriveva come i custodi dell'umanità, esseri servitori inviati da Dio per salvare e salvaguardare l'uomo.

Nonostante abbiano conoscenze superiori a quelle dei mortali, non sono onniscienti come Dio e, proprio per questo, gli studiosi sollevarono numerose perplessità riguardo all'accostamento di Beatrice ad un angelo, in quanto nel libello, al capitolo quindici, ella era stata già implicitamente paragonata al Cristo<sup>141</sup>, incarnando quindi, già prima della Divina Commedia, la verità e la scienza sacra rivelata che è al di sopra di ogni cosa; persino delle gerarchie angeliche<sup>142</sup> che ruotano intorno al trono di Dio e che sarà lei, nel Paradiso dantesco, ad illustrare al sommo poeta.

Perché allora Dante, dopo aver permesso a Beatrice di seguire e di superare Giovanna, donna di Cavalcanti ed incarnazione di Giovanni Battista, nel capitolo ventitré, invece, sembra fare un passo indietro, accostandola ad una “semplice” figura angelica, che non possiede alcuna conoscenza anticipata dell'incarnazione, passione e morte di Gesù Cristo?!

A mio parere e alla luce dei diversi studi sull'argomento, Dante essendo ancora molto giovane al tempo della scrittura del suo libello e dovendo ancora approfondire ed affinare le sue competenze in materia di filosofia e teologia, poteva sì custodire nella sua mente l'idea di un'opera futura in grado di elevare e sublimare se stesso e la sua amata ma, allo stesso tempo, la potenza ascetica del suo sentimento verso Beatrice e il disvelamento della verità e della scienza sacra, insito in lei, conservavano ancora

---

<sup>140</sup> P. Giovetti, *Angeli. Esseri di luce, messaggeri celesti, custodi dell'uomo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1989, p. 23.

<sup>141</sup> «Queste donne andaro presso di me così, l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse col cuore e dicesse: “Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; chè io mossi lo imponentore del nome e chiamarla così Primavera, cioè Prima-verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la ymaginatione del suo fedele. E se anche vòli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire Primavera, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette **la verace luce (Di Cristo, ricalcato su vera lux)**, dicendo: “*Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini*”», D. Alighieri, Vita Nova, 15, L. C. Rossi, cit., p. 122.

<sup>142</sup> Le gerarchie divennero argomento poetico finissimo nel ventottesimo canto del paradiso dantesco anche grazie all'opera di Dionigi Aeropagita o Pseudo-Dionigi, discepolo di San Paolo e massima autorità in materia di angeologia cristiana.

La gerarchia, secondo lo scritto di Dionigi, è quell'ordinamento sacro che ha la funzione di portare a compimento i misteri della propria illuminazione, specchio dell'attività divina e tramite per la piena realizzazione di essa. Dionigi parla degli angeli come i primi ad essere iniziati al divino mistero dell'amore di Gesù per gli uomini, spiriti grazie ai quali viene infusa la conoscenza nelle creature mortali.

contorni sfumati. Il poeta che dipinge l'angelo non intende, quindi, retrocedere, la prova ne è l'ultimo capitolo di *Vita Nova*, che si configura come promessa di un completamento del percorso che qui è stato intrapreso. Il disegno, protagonista del ventitreesimo capitolo, è un primo tentativo dell'Alighieri di trasmettere al lettore l'immensità e l'immortalità dell'amore che proviene da Beatrice.

Egli in *Vita Nova* è narratore e protagonista combattuto, costantemente alla ricerca del miglior modo per lodare la gloriosa presenza di lei, sia in morte che in vita.

A quest'altezza Dante non possiede ancora tutti gli strumenti che gli permetteranno di scrivere la grandiosa opera finale e quindi non potendo collocare la sua amata in paradiso, ne tratteggia la sua lucente figura sotto forma d'angeli misericordiosi.

Il dipinto delle figure angeliche diviene una sorta di proiezione dello stesso sentire del poeta che, proprio come una creatura celeste, non possiede nessuna conoscenza anticipata e non è ancora in grado di definire con esattezza ciò che la sua amata arriverà ad incarnare nel contesto della *Divina Commedia*<sup>143</sup>. Come per gli angeli gli aspetti della vita e della morte di Cristo sono meravigliosi e stupefacenti, in quanto essi non possono prevedere il futuro; così per Dante è meravigliosa la vita e la morte di Beatrice, che non smetterà di risplendere e di ricomparire nella sua mente e nel suo cuore nemmeno a distanza di un anno dalla sua scomparsa.

Ciò che è certo è che, in questo momento del libello, i confini del sentimento di Dante si spogliano di ogni tipo di immanenza, l'amore non conoscerà limiti terreni e proprio per questo sarà pagò di sé, privo di pretese e quindi più vicino al Divino. L'estasi di Dante, nel ripercorrere i suoi ricordi, lo spinge a creare un'effigie dell'amata che possa continuare a dargli conforto per tutta la vita:

«Il ricordo che il protagonista nutre della sua donna, che è ora in cielo, diviene *figura* di un angel disegnato su tavolette, che potrebbe e dovrebbe, nelle intenzioni dell'artista, far da ponte tra la memoria che egli conserva della sua donna in terra e la sua fede in lei gloriosa in cielo»<sup>144</sup>.

Leggendo la prosa che precede il sonetto di *Vita Nova*, 23, si ipotizza quindi, che Dante, nel giorno dell'anniversario della morte di Bice, stesse tentando di riportare alla memoria le sue fattezze riproducendone, armato di tempere e pennello, il suo ritratto

---

<sup>143</sup> Seppur, sicuramente, nella mente del giovane Dante, forse albergava già l'idea di scrivere un'opera grandiosa in grado di celebrare Beatrice, unendo poesia, teologia ed etica.

<sup>144</sup> D. S. Cervigni, *Realtà disegno allegoria nella Vita Nuova* in "Lecture Classensi", 2007, 35-36.



idealizzato ed angelicato, oppure che, perso nei meandri delle sue rimembranze, avesse perso il contatto con la realtà terrena e stesse dipingendo *figure* angeliche, parte di quella beatitudine eterna in cui era ormai immersa anche l'amata.

Le perplessità riguardo al disegno in sé si sollevano numerose in quanto, anche se nelle Scritture San Tommaso ci insegna che gli angeli, pur non avendo un corpo, sono in grado di assumerlo a vantaggio di noi creature, per le consuetudini artistiche dell'epoca era molto improbabile concepire un ritratto di un angelo in possesso dei lineamenti di una persona determinata. L'apporto dell'esperienza visiva è fondamentale nella concezione del testo; il poeta, che si descrive nell'azione di dipingere un angelo, pensa attraverso immagini, che dovranno necessariamente derivare dal repertorio artistico e figurativo medievale di cui egli si nutriva. Chiunque, infatti, nell'immaginare un qualsiasi oggetto, sarebbe influenzato dal proprio contesto storico e dalla concezione artistica e culturale contemporanea.

Stando agli studi di uno dei più grandi pensatori cristiani di tutti i tempi, Dionigi Areopagita, vi sono tre ordini maggiori in cui sono suddivise le entità celesti. Il primo è quello più vicino a Dio, che comprende i Santi Troni e le loro corti, costituite da Cherubini e Serafini, angeli dell'Antico Testamento sicuramente presentissimi nelle reminiscenze figurali del poeta. I cherubini sono espressione di piena conoscenza e saggezza, contemplan la divinità, comunicano la potenza originaria del Divino di cui si riempiono ammirandolo; i serafini, invece bruciano, riscaldano, con il loro eterno movimento rendono simili a se stessi i subordinati, elevandoli. Questi ultimi nell'iconografia del tempo non avevano sembianze che li distinguessero tra maschi e femmine, erano raffigurati tutti allo stesso modo e cioè privi di braccia e gambe, con il viso circondato da sei ali di colore rosso, segno dell'amore ardente che ricevevano e restituivano a Dio.

Più tardi, con Giotto, l'iconografia tradizione del Serafino si perderà e gli angeli verranno spesso raffigurati in ampie schiere, a mezzo busto, con i visi tutti uguali e poco distinguibili, le grandi ali iridescenti spiegate e le vesti elegantemente colorate che sembrano sfumare al contatto con lo sfondo.

Per tutte queste ragioni, leggendo Dante viene naturale attribuire qualità, lucentezza, virtù e amore tipiche degli angeli a Beatrice, ma allo stesso tempo risulta

difficile immaginarla con le stesse sembianze che ad essi venivano attribuite nei dipinti medievali.

Come ha notato il critico Enzo Carli, inoltre, un ritratto non sarebbe mai stato realizzato su tavolette di legno levigate e spalmate di colla e gesso<sup>145</sup>, ma miniato su pergamena e, dall'epoca di Dante, non è pervenuto alcun tipo di dipinto su tavola raffigurante solo angeli, in quanto essi erano sempre parte accessoria di complessi figurativi in cui centrale era la figura mariana, che veniva circondata da queste figure angeliche dette "annunzianti".

Si potrebbe azzardatamente supporre che Dante nella prosa del capitolo 23, stesse descrivendo solo una parte di un dipinto più grande e meglio progettato che si apprestava a dipingere, un quadro in cui sarebbe comparsa anche Beatrice, nelle vesti della Vergine, annunciata appunto, da figure angeliche.

Sorge spontaneo, a questo punto, chiedersi quali siano stati gli artisti che Dante ebbe il piacere di conoscere, anche perché al tempo, i rapporti tra questi ed i letterati erano rarissimi; l'unico legame di questo tipo, certamente attestato, è quello del Petrarca con il pittore Simone Martini. La passione del Petrarca per la pittura era ed è cosa nota, infatti, tra le cose in suo possesso, venne ritrovato un ritratto di Laura, che potrebbe aver dipinto lui stesso, un ritratto di Virgilio miniato dal Martini e addirittura una tavola ad opera di Giotto.

I contatti tra Dante e Giotto hanno, invece, contorni più nebbiosi, non si sa se Dante avesse stretto davvero amicizia con il pittore tanto omaggiato nell'undicesimo del Purgatorio, è più probabile che abbia conosciuto Cimabue, che aveva frequentato la stessa scuola di Grammatica dei Laudesi in S. Maria Novella, in cui era stato educato il poeta.

Ritornando a focalizzarci su Giotto, Benvenuto da Imola nel 1376 ci racconta l'episodio secondo il quale i due si sarebbero incontrati a Padova, mentre il celeberrimo pittore era intento ad affrescare la cappella degli Scrovegni. Dopo molti studi, però, si è arrivati alla conclusione che, per questioni di tempistiche e luoghi, l'avvenimento sia

---

<sup>145</sup> Era questa all'epoca la preparazione delle tavole in legno su cui poi venivano eseguiti i dipinti. G. Frosini, in un suo intervento intitolato *Dante disegnatore*, scrive: «Si disegnava dunque su tavolette ingessate con una mistura di osso polverizzato e lisciva fatta ben asciugare, e incidendo con uno stilo di metallo», facendo riferimento al *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, pittore toscano allievo di Agnolo Gaddi, che compone – verso la fine del Trecento, dunque alcuni decenni dopo la *Vita nuova* – il primo testo in volgare dedicato alle tecniche artistiche, e in particolare alla pittura.

stato inventato. Tuttavia, escludere del tutto che Dante e Giotto si siano conosciuti non è possibile, ma l'ipotesi di un'amicizia, seppur radicata nella tradizione, è alquanto azzardata.

La stima reciproca e i punti di contatto tra le pennellate di Giotto e la penna di Dante risiedono, comunque, nelle capacità innovative di queste due grandi personalità, che riprodussero la loro realtà circostante in maniera sempre più verosimile. In Purgatorio XI, per la prima volta nella storia del pensiero medievale, le arti figurative «sono chiamate a partecipare di quella dignità capace di assicurare a chi le pratica gloria mondana e lode, al par della poesia, delle armi, della politica e della nobiltà del lignaggio».<sup>146</sup> Dante, nel rapporto Cimabue-Giotto, comprese prima di tutti una grandissima rivoluzione artistica, che venne definita da Cennino Cennini paragonabile al passaggio dal greco al latino. Essa sarà il lasciapassare del poeta per annunciare se stesso e i grandi cambiamenti linguistici insiti nella sua poetica, capace di strappare la gloria della lingua a l'uno e l'altro Guido.

La famosissima terzina, «Credette Cimabue ne la pittura/tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, /sì che la fama di colui è scura», affronta, infatti, i complessi temi della *fama* e della *gloria*, che nonostante tutti gli sforzi fatti in vita, sono costrette a tramontare, ammettendo il primato di ingegni altrui. La figura di Giotto, così grande e geniale, otterrà completamente l'opera di Cimabue, che lo ha preceduto, così come Dante cacerà dal *nido* Guinizzelli e Cavalcanti, il padre e il primo amico, che in passato furono grandi, ma che adesso sono destinati ad essere irrimediabilmente superati.

I percorsi artistico e poetico di Dante e Giotto, per alcuni critici come il Rosenthal, sembrano addirittura completarsi ed intrecciarsi: «Giotto ha scoperto per la pittura la natura dell'anima come Dante per la poesia».

Queste geniali personalità “rivoluzionarie” in campo artistico-culturale esterneranno sensibilmente, attraverso immagini e versi, il flusso dei loro più intimi pensieri e sentimenti, traccia di una profonda umanità mista ad un'altissima conoscenza del loro mondo.

Dante, quindi, aveva sicuramente ben chiare le opere e le raffigurazioni giottesche, così come Giotto trasse molto dalle opere dantesche per dare vita ai suoi

---

<sup>146</sup> E. Carli, *Dante e l'arte del suo tempo* in *Dante*, U. Parricchi (a cura di), Roma, De Luca editore, 1965, p. 162.

affreschi. L'affinità non va ravvisata in citazioni vicendevoli, ma «nell'analogia della sovrana visione artistica nella quale reale ed irreale, terreno e trascendente hanno trovato forme artistiche di esperienze tipiche»<sup>147</sup>.

Ritornando a ciò che apprendiamo dalla prosa di *Vita Nova*,<sup>23</sup>, non potendo conoscere realmente le intenzioni del poeta e poiché nessun pittore dell'epoca avrebbe mai dipinto ciò che Dante descrive, in quanto privo di scopo e completamente fuori dai canoni<sup>148</sup>, è possibile che ciò che egli racconta sia solo il frutto della sua finissima fantasia. Ciò non toglie che egli fu realmente un appassionato d'arte figurativa<sup>149</sup>, dato estraibile soprattutto dalla presenza costante, in tutte le sue opere e nelle sue argute metafore, di descrizioni dettagliate di opere pittoriche ed architettoniche<sup>150</sup>.

Che cosa rappresenta, allora, l'azione pittorica di Dante? Che cosa significa il suo disegno e perché da poeta protagonista qual è, tutto ad un tratto si improvvisa pittore? In realtà il poeta Dante, nel primo capitolo del libello è già intento a tracciare un disegno, non ancora composto di *figure* ma di parole scritte, che possano permettergli di trascrivere su carta, alla stregua di un amanuense, quanto egli trova scritto nel libro metaforico della sua memoria<sup>151</sup>.

Le parole, quindi, divengono lo strumento grafico e visibile attraverso cui rappresentare segni mentali invisibili, ovvero i ricordi, che Dante si propone di trascrivere nella loro *sententia* e cioè nel loro significato più profondo. Esso per essere interpretato e rielaborato abbisogna non di meri processi mimetici, ma creativi ed esegetici. La trasformazione di idee e ricordi in parole è la stessa che avviene nell'episodio di *Vita Nova*, 23 in cui al ricordo vivido dell'amata, custodito gelosamente nel libro della memoria, consegue l'estrapolazione tramite l'azione di disegnare. Si

---

<sup>147</sup> Traduzione di un passo della monografia su Giotto scritta nel 1924 da Erwin Rosenthal, in U. Parricchi, *Dante*, cit. p. 163.

<sup>148</sup> Fatto strano, dato che è attestato in opere sopra citate che Dante fosse appassionato d'arte e praticasse anche di disegno.

<sup>149</sup> Che nell'accezione qui analizzata assume i contorni di arte *figurale* (termine tipico dell'Antico Testamento), ovvero un'arte che si esprime attraverso segni, simboli, allegorie.

<sup>150</sup> Come esempio di conoscenza tecnico artistica approfondita da parte di Dante si possono addurre vari esempi come quello della terzina di Purg. VII 73-75, in cui sono elencati colori e preparazioni: «Oro e argento fine, cocco e biacca, / indico legno lucido e sereno, / fresco smeraldo in l'ora ch'e' si fiacca», o ancora le meravigliose e attentissime descrizioni, fornite in Purg. X, riguardo i famosi rilievi delle *umilitadi*.

<sup>151</sup> «In quella parte dl libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit di Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripture le parole le quali è mio intendimento d'esemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro *sententia*», D. Alighieri, *Vita Nova*, cit., p. 6.

tratta di tecniche diverse che hanno lo stesso fine, ovvero parlare di Beatrice, cantare l'amore per lei nel modo più degno possibile.

L'atto del disegnare, non è puramente fisico, meccanico, così come la trascrizione dei suoi ricordi non è semplice copiatura; tutto il libello si configura come un'opera d'arte che necessita, in ogni sua parte, di un'attività mentale precedente alla sua realizzazione.

L'alighieri, in qualità di poeta-narratore, per trasmettere al lettore l'essenza dell'argomento trattato, scrive servendosi di figure retoriche e descrizioni di visioni oniriche, allo stesso modo e per le stesse ragioni, il protagonista Dante diviene pittore e disegna una *figura* che è *sententia* del ricordo di Beatrice, ormai cittadina di vita eterna, la quale non potrebbe essere rappresentata e simboleggiata da null'altro se non da un angelo, creatura lieve e celeste per eccellenza.

La *figura* in esame non è un *signum* sensuale, ma è *signum rationale*<sup>152</sup>, non è, quindi, realtà fisica, ma concetto della realtà interiore dell'uomo poeta-pittore che si mescola alla realtà sovraumana di Beatrice in cielo. Attraverso questo disegno è come se Dante rispondesse positivamente alla questione teologica circa la possibilità di rendere visibile, tramite mezzi umani, ciò che per sua stessa natura è invisibile.

Beatrice dal punto di vista teologico non è un angelo, ma disegnarla come tale è l'unica via che può essere intrapresa dal protagonista per rendere visibile la realtà vera e propria che lei ha raggiunto salendo al cielo.<sup>153</sup> Sarebbe impossibile raffigurare le fattezze fisiche di una donna che non c'è più se non attraverso un essere spirituale ed intellettuale, che sin dalle origini non ha corpo, ma che può assumerlo nel momento in cui vi è la necessità di mettersi in contatto con l'uomo.

Il disegno dell'angelo, nonostante realizzi l'intento mimetico prefissato, essendo opera umana è effimero e non vi saranno altri accenni ad esso nel proseguo del libello, in quanto non conferma né sigilla il sentimento amoroso dantesco dai tratti sempre più trascendenti.

---

<sup>152</sup> Le stesse espressioni vengono usate da Dante nel *De vulgari eloquentia* a proposito del *verbum* o parola enunciata.

<sup>153</sup> Lo scopo del narratore nel presentare il protagonista nell'atto del disegnare un angelo, nell'assemblare prosa e poesia e nell'organizzare artisticamente paragrafi grandi e piccoli e l'intera struttura del libello, è appunto quello di raggiungere, tramite segni, quelle cose che, come disse Sant'Agostino, hanno una realtà non peritura.

In virtù di ciò, nell'ultimo capitolo di *Vita Nova*, il protagonista si farà pellegrino itinerante, che giunge dalla terra nell'Alto dei cieli per poter vedere Beatrice nella gloria del paradiso, dove lei contempla Dio: «Quella Benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia saecula benedictus*».

#### **2.4 Tra sacro e profano: i possibili modelli dell'episodio artistico dantesco**

L'episodio pittorico di *Vita Nova*, 23 potrebbe avere diverse derivazioni, alcune di carattere religioso, altre di carattere profano.

Il primo modello utile è rappresentato dalla leggenda di San Luca evangelista.<sup>154</sup> Egli venne considerato l'iniziatore della tradizione artistica cristiana nel contesto della controversia iconoclastica sviluppatasi intorno alla prima metà del secolo VIII nell'impero Bizantino. All'epoca si cominciò a pensare che l'uso delle effigi sacre potesse avere origine apostolica, in quanto essi, essendo più vicini a Gesù durante la sua vita, potevano essere gli unici a conservare saldamente nella memoria l'aspetto terreno delle figure più importanti che gli ruotavano attorno.

I teologi del periodo scelsero Luca come pittore prediletto, in quanto era il più accurato nel descrivere i personaggi sacri e fu l'unico ad inserire nel suo vangelo notizie accurate riguardo alla Vergine e all'infanzia di Cristo. L'estrema sensibilità dei suoi scritti, che fornirono un primo ritratto "spirituale" della Madre di Gesù, portò i primi cristiani d'Oriente a venerarlo nella loro liturgia come unico ritrattista della Madonna. La sua professione di medico, inoltre, suggeriva una certa familiarità con la pittura, ritenuta strumento imprescindibile per la riproduzione di piante officinali.<sup>155</sup>

Così come Luca dipingeva per non permettere che questi importantissimi personaggi del suo tempo e il messaggio d'amore insito nelle loro vite cadessero nel dimenticatoio, così Dante disegna per rievocare il fantasma della sua amata defunta, già definita più volte «angiola giovanissima».

---

<sup>154</sup> La vicinanza con la leggenda di S. Luca è accennata da G. Gorni in *Disegnare figure d'angeli nella «Vita Nova»*, "Studi danteschi", 2012, n. 77, pp. 23-44;

<sup>155</sup> L'ambiente in cui Dante dipinge in *Vita Nova*, 23, in quanto accessibile agli sguardi esterni degli uomini illustri di cui egli stesso scrive, è stato suggestivamente avvicinato alla bottega di uno speciale, ovvero colui che, nel Medioevo, si occupava della preparazione delle medicine. L'arte dei medici e speziali era una delle sette Arti Maggiori delle corporazioni di arti e mestieri di Firenze; i pittori si associarono a quest'Arte agli inizi del Trecento, in quanto gli speziali fornivano loro le materie prime, come terre e pigmenti, con le quali venivano poi preparati i composti coloranti da stendere sulle tavole. Tra i soci più illustri viene ricordato anche Dante Alighieri, che secondo Marco Santagata, cominciò ad avere contatti con medici e speziali tramite il maestro Brunetto Latini; M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 216-218.

La poesia elegiaca, di cui la canzone *Gli occhi dolenti*<sup>156</sup> è ultima espressione, non riuscirà più infatti a consolare il poeta per l'immensa perdita subita. Egli, infatti, nel paragrafo ventitreesimo deciderà di intraprendere un'altra via, in virtù di immagine più che di parole.

Un'altra ispirazione di origine evangelica potrebbe essere quella della donna adultera contenuto nel vangelo sinottico di Giovanni. L'apostolo scrive che Gesù si chinò più volte verso terra per scrivere con il dito, mentre un gruppo di facinorosi trascinava una donna accusata di adulterio di fronte a Lui. Gli uomini, che avrebbero voluto immediatamente lapidarla, prima di farlo attesero con ansia il giudizio finale di Cristo.

Fin dall'antichità, si sono susseguite numerose interpretazioni riguardo la scrittura in terra praticata da Gesù, ma nessuna è pienamente verificabile. Il mistero di quel gesto rimane e cattura l'attenzione. Il Figlio dell'Uomo, infatti, distoglie lo sguardo e sembra non voler ascoltare la crudeltà di Scribi e Farisei accusatori tanto che, scegliendo di scrivere silenziosamente nella polvere, li ammutolisce. Egli non discute e lascia che gli uomini assetati di sangue e vendetta si prendano le proprie responsabilità e riflettano prima su se stessi: «Chi è senza peccato scagli la prima pietra».

Anche Dante, nella prosa di *Vita Nova*, 23 è circondato da uomini, questa volta illustri, tra cui si immaginano Guido Cavalcanti e il maestro Brunetto Latini; anche lui sembra dimenticarsi della loro presenza e, rapito dai suoi pensieri estatici, rimane intento a disegnare, a recuperare il ricordo di colei che anche dopo la morte non smette di manifestare la sua beata presenza.

Gesù, nel suo agire, segue le orme di Dio<sup>157</sup>, Padre suo e di tutti gli uomini; Dante, a sua volta, sembra ripercorrere le orme di Gesù: entrambi scrivono una nuova Legge sulle *tavole*, una legge d'amore misericordioso e che Dante imprime nella sua opera, mettendo in comunione teologia e lirica amorosa.<sup>158</sup>

Gli uomini intorno a Dante, nel ventitreesimo capitolo, rimangono con il fiato sospeso a *riguardare* tanto da impedire al poeta di accorgersi di loro, proprio come i

---

<sup>156</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, 20, L.C.Rossi (a cura di), cit., p. 152.

<sup>157</sup> In quanto secondo la tradizione Dio scrisse i Dieci Comandamenti con il dito su due tavole.

<sup>158</sup> Nel disegno di Dante si cela la ricerca del giusto mezzo per poter parlare di Beatrice, tanto che da lì a poco si assisterà ad un profondo cambiamento che interesserà la sua intera poetica, la poesia non si occuperà più di descrivere la situazione di struggimento dell'innamorato non corrisposto, ma verrà composta con il solo scopo di lodare la donna amata, senza nulla chiedere in cambio.

Farisei che sospesero il giudizio davanti all'azione di Gesù e alla donna adultera. Ciò che accomuna i due testi è l'amore intrinseco nel gesto del disegnare che, silenziosamente, ferma il tempo, il giudizio e diviene esempio.

Proseguendo, si noterà un'altra derivazione interessante, questa volta accostabile ad uno dei più grandi *topos* della poesia siciliana, ovvero quello della figura dell'amata dipinta nel cuore dell'innamorato, metafora centrale nella canzone del *Notaro* intitolata *Meravigliosamente*.

La figura, sia nell'episodio dantesco, che nella canzone del da Lentini, è chiaramente non più visibile e ricercabile oggettivamente in natura, ma è un sigillo, un'insegna creaturale di soggettività e libertà di acquisizione dell'entità dipinta.<sup>159</sup> Con ciò non si vuole affermare l'assoluta astrattezza dei soggetti, essi si riflettono dall'esterno nell'interiorità dei poeti e assumono contorni che non corrispondono più soltanto a ciò che gli occhi vedono, ma soprattutto al volere del cuore. La donna-figura mantiene inscindibilmente il rapporto con la donna in carne ed ossa storicamente esistita ed amata, ma diviene anche proiezione del sentire del poeta, che prova non più soltanto passione derivante dalla sua natura visibile, ma un amore più potente e duraturo, che va oltre il piacere sensibile e sensuale. Il dolore di Dante per la perdita di Beatrice, tramutatosi dopo un anno, in bisogno di sentirla ancora vicina, attraverso esplicitazione figurale e versificata del suo ricordo, trova nel disegno dell'angelo il suo appagamento.

Il sentimento di Dante perdura al di là della sembianza fenomenica, per questo l'angelo diviene tratto ottimale rilevato, identificazione amorosa assoluta.

I tratti fisici divengono fisionomici e la lode loro riservata sfida persino la morte terrena. Il disegno di Dante e l'immagine lentiniana sono ricreazioni di due donne opera di natura e di Dio, che hanno il fine di rivivere perpetuamente un sentimento reale, che possa incarnarsi nei versi, nel cuore e nelle immagini che grazie ai poeti giungeranno anche ai posteri.

Le figure sono al di sopra delle convenzioni temporali, divorziano col presente e col passato per rivivere continuamente in una realtà memoriale, che pur riferendosi ad un preciso momento trascorso, hanno la capacità di staccarsi e superare la durata di una sola vita.

---

<sup>159</sup>F. Mancini, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.



## 2.5 Analisi del termine «figure» nel contesto di *Vita Nova*, 23

Si proseguirà questo percorso, analizzando attentamente la storia e la semantica del termine *figure* che approda e accosta la parola *angeli* nell'occasione di *Vita Nova*, 23.<sup>160</sup>

«Figura, che ha lo stesso tema di “*fingere*”, “*figulus*”, “*fictor*” ed “*effigies*”, significa all'origine figurazione plastica” si trova per la prima volta in Terenzio (Eun., 317) che di una fanciulla dice: “*Nova figura oris*” ovvero “singolare forma di viso”». <sup>161</sup>

Solo più tardi con Lucrezio, nell'ultimo secolo prima di Cristo, questa parola, spesso accostata nel significato a “forma” ed “imago”, comincia a staccarsi dal suo significato primitivo di raffigurazione plastica venendo utilizzata in senso filosofico e quindi più libero, come a voler rispettare la stessa vivace etimologia, che vede derivare il termine dal tema di *fictura* e non dal supino, come tutte le altre parole con terminazione in -ura.

Lucrezio userà il termine per descrivere, ad esempio, le somiglianze tra i figli e i genitori, come se il vocabolo, a differenza degli altri più in voga, fosse in grado di descrivere in maniera più pura e flessibile il passaggio di persone ed oggetti del creato da una forma originale ad una “copia”, come se dalla prima si staccasse una sottile membrana primordiale che, vagando nell'aria, fosse in grado di generare la seconda. Sembra quasi una parola nata per dare forma al “nuovo”, lascito di un'onirica visione che trasfigura e rende malleabile il vaso di creta che è la realtà del singolo. L'apporto più significativo, però, è dato da Lucrezio; egli attribuisce il termine “figura” agli atomi e cioè a tutte quelle particelle indivisibili che compongono materialmente uomini, animali, oggetti e sarà proprio quest'accezione ad influenzare e a far evolvere l'uso futuro del termine.

In Cicerone, poi, il sostantivo figura non sarà prettamente riservato alla fisicità, ma delinea *la tacita corporis figura*, e cioè gli aspetti caratteriali, benevoli o malevoli, che si celano dietro l'apparenza ingannevole di un corpo. In Cicerone, anche le idee astratte degli dei e la loro natura suprema verranno inglobati in un concetto totale di figura.

---

<sup>160</sup> «Onde, partiti costoro, ritornaimi alla mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli», D. Alighieri, *Vita Nova*, cit. p. 167.

<sup>161</sup> E. Auerbach, *Studi su Dante*, L'universale economica Feltrinelli/Saggi, settima edizione, ottobre 2017, p. 174.

Successivamente, il lemma entrò a far parte del lessico colto di poeti di età repubblicana come Catullo, Propertio ed Ovidio ed acquistò sempre più il significato di qualcosa che racchiude in sé un mutamento, uno spostamento dall'asse originale, l'amalgamarsi con un sogno, la possibilità di essere altro mediante la creazione di una somiglianza e l'assunzione di forme diverse, come l'acqua e il suo dio greco Proteo, mutaforma per antonomasia.

Successivamente nel mondo cristiano, il termine figura diviene, come afferma Auerbach, «profezia reale».

L'origine del suddetto significato va ricercato negli scritti di Tertulliano che nell'*Adversus Marcionem*, 3, 16 parla di Gesù come di una figura che preannuncerà fatti futuri, ovvero l'arrivo di un nuovo popolo in Terra Promessa, che godrà di vita eterna.

Nell'ottica del filosofo cristiano, la figura è sostanza, "carne" ed in quanto tale esclude l'allegoria mistico-pagana.

Essa è reale e storica e profetizza altrettante "cose" reali e storiche; senza la persona fisica del Cristo, non si sarebbe mai potuta concretizzare e concettualizzare la figura del Cristo e sarebbe stato difficile comprendere il fenomeno della transustanziazione, attraverso il quale Gesù, morto e risorto, diviene pane e vino che sfama e disseta i fedeli. Il concetto di eucarestia, il corpo e il sangue di Cristo, non sono meri simboli allegorici, ma *figure* che rafforzano la vita storicamente attestata dello stesso e rivelano la vita eterna.

La lettura dell'Antico Testamento ha quindi un significato letterale preciso, reale e veritiero; ad essere spirituale è soltanto l'interpretazione delle Scritture, l'intelligenza posta in atto ad esse, ma la *figura* delle cose che racchiudono è totalmente reale nel suo adempimento:

Spesso l'adempimento è definito *veritas*, e la figura corrispondentemente "umbra" o "imago", ma entrambi i termini ombra e verità sono astratti solo in riferimento alle cose o alle persone che portano in sé il significato.<sup>162</sup>

I teologi antichi Origene e Filone, invece, sostenevano che non ci fosse nulla di veramente corporeo in Dio, ma che la parola del Signore, tramandata dai profeti, fosse da interpretare alla luce dell'allegoria a cui era sottesa una morale.

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 190.

La tendenza alla storicizzazione della Scrittura, però, prevalse sulla spiritualizzazione e Sant'Agostino se ne fece portavoce, rifiutando la mera astrattezza dell'allegoria. In lui, il termine accoglierà in sé tutti gli aspetti della tradizione, significando sia staticità che movimento, sia individualità che molteplicità, sia esteriorità terrena che Dio immutabile.

Per Agostino è compito del credente quello di scavare a fondo nelle Scritture per trarne il senso autentico, storico e letterale contenuto, senza il quale nulla sarebbe stato messo nero su bianco. Il termine "figura", nell'atemporalità agostiniana, si pone al di sopra di tutte le cose, perde il suo significato prettamente nominalistico e retorico per realizzarsi in un'ottica esistenziale.

Essa pur ammettendo il moto perpetuo rimane se stessa, non rinuncia alla sua più profonda natura; diviene prefigurazione dell'autentico, Cristo non è altro che *praefiguratio* cristiana storicamente concreta di vita eterna, così come l'Antico Testamento lo è del Vangelo.

La figura, rivela, preannuncia e proietta nel futuro l'adempimento del reale, lo anticipa attraverso segnali e simboli che sono tracce intelleggibili di un mondo che prefiguratamente è, esiste ed esisterà nell'eterna luce divina.

La concezione figurale del mondo ebbe molta fortuna nell'epoca medievale, al contrario di quella allegorica antico-pagana, tant'è che si fortificò l'idea che l'artista potesse essere una sorta di figura di Dio creatore, un uomo capace di riprodurre, attraverso il suo finissimo sentire, la natura divina insita in ogni cosa terrena. Il poeta medievale scrive plasmando nel verso la sua sensibile visione del mondo, che è ombra di verità, figura impressa nel suo spirito. La Divina Commedia di Dante, opera che riassume e conclude la civiltà medievale, offre molti spunti di riflessione sulla teoria della figurazione.

La visione ed il viaggio di Dante nell'aldilà sono proclamazioni di una già adempiuta realtà figurale. I personaggi danteschi, le guide che lo accompagnano nelle tre cantiche e persino i dannati, sono realmente esistiti nel mondo mortale ed il loro passaggio è da intendere come "figura futurorum" degli insegnamenti che nell'opera sono chiamati a trasmettere. Esempi dettagliati di *figure*, utili per questa ricerca possono essere Catone, Virgilio e Beatrice.

La storia di Catone Uticense, nemico di Cesare e suicida, come ci fa notare Auerbach, è isolata dal contesto politico e ideologico della Commedia, ma è importante per trasmettere al lettore il concetto di libertà tanto caro a Dante. Il Catone che a Utica disprezzò la vita a favore della sua libertà, nel Purgatorio diviene figura svelata, custode dell'adempimento della sua terrena prefigurazione di libertà cristiana.

Egli non diviene un simbolo, un'allegoria della libertà, ma resta l'uomo Catone, che nell'eterno adempimento della sua provvisoria prefigurazione terrena, intrisa di nobili messaggi, permette all'esperienza ultraterrena ed individuale di Dante di raggiungere l'universalità.

Anche Virgilio, da sempre considerato allegoria della ragione, in realtà resta il celebre poeta Vate, un uomo pagano a cui è concesso il viaggio cristianizzato, in quanto già in vita, con la sua opera aveva profetizzato la venuta di Cristo il Salvatore.

Per Dante, quindi, il Virgilio terreno rappresentava già in potenza una guida, che ora nel mondo dell'eternità si sveste della sua figura per divenire il poeta-profeta senza il quale Dante avrebbe per sempre smarrito la retta via. Ridurre ogni personaggio alla stregua di un'allegoria o al contrario ancorarlo troppo alla sua situazione storica sarebbe ugualmente sbagliato. Ogni incontro nella Commedia avviene alla luce della provvidenza, fondamenta del mondo e della storia cristianamente intesa, e rivela per gradi l'assoluta verità che risiede in Dio Padre di cui tutto il creato e i suoi abitanti sono prefigurazioni<sup>163</sup>. In Dante l'oltretomba non è il regno nebuloso e sfumato della tradizione greca e latina, ma è la vera realtà, il luogo in cui tutti possono spogliarsi della loro figura per divenire completamente ed eternamente reali.

In virtù di queste considerazioni è chiaro che anche l'essere individuale terreno-storico di Beatrice raggiunge il grado più intenso di realtà identificandosi con la sorte eterna ed è proprio qui che si impernia il discorso principe di questo studio.

La *figura* d'angelo dipinta da Dante nell'anniversario della morte di Beatrice in Vita Nova, per celebrare e rendere più vivido il ricordo dell'amata, potrebbe essere una giovanile ed incompleta anticipazione della rivelazione dell'ordine e della verità delle cose terrene che la donna guida incarna nella complessa struttura della Divina

---

<sup>163</sup> «Così nella Commedia Virgilio è bensì il Virgilio storico, ma d'altra parte non lo è più, perché quello storico è solamente "figura" della verità adempiuta che il poema rivela, e questo adempimento è qualche cosa di più, è più reale e significativo della "figura"», Ivi, p. 217.

Commedia. La creatura femminile in carne ed ossa di cui il poeta si innamora è ancorata alla sua storicità e al suo vissuto quotidiano, ma allo stesso tempo, sin dal primo sguardo rivolto all'innamorato, sembra portare in seno qualcosa di celeste e divino, motivo per cui il poeta scrivendo di dipingere angeli, forse non si riferirà a quelli affrescati nelle chiese medievali, ma alla donna nelle sue meravigliose fattezze a metà tra cielo e terra.

In potenza ella, per beltà, gentilezza e lucentezza, è sempre stata *figura* d'angelo, aldilà dell'altezza stilistica con cui il poeta si esprime e dei precetti del Dolce Stile. Nel giorno dell'anniversario della sua morte, quando il miracolo si è ormai ricongiunto con il luogo da cui è disceso, al poeta non bastano più le parole per ricordarla. Questo trapasso che l'ha resa ancora più vicina e simile a Dio ha bisogno di un supporto figurale, cosicché la pittura diviene lo strumento perfetto per rimettere al mondo ciò che non è più figura, ma ormai adempimento. Su quelle tavole in legno quindi, non bisogna immaginare un angelo inteso come "*intellectus separatus*" alla stregua di Cherubini e Serafini, ella non è solo un simbolo o allegoria della cristianità e della vita eterna, ma è compiuta prefigurazione di ciò che diverrà nel suo eterno adempimento, ovvero una donna che già in vita proiettava la sua ombra sotto d'angelo, creatura beata del paradiso. Questo, non fa altro che rafforzare l'autenticità della sua esistenza e della sua storicità terrena, che è preludio di vita eterna, possibilità di trasfigurazione, adempimento di ciò per cui ogni essere vivente è giunto sulla terra.

Successivamente infatti, quella figura d'angelo, assumerà nella coscienza di Dante maggiore definizione, anche grazie alla sua crescita personale e agli studi assidui di teologia e filosofia. Il poeta che si affaccia alla scrittura dell'opera che abbraccia l'intera tradizione medievale ha già in mente l'idea di Beatrice come *figura o idolo Cristi*, scienza sacra e rivelata, salvezza del mondo. L'angelo contemplante del dipinto di *Vita Nova*, 23, in *Divina Commedia* diviene completamente, realizzazione di quella figura terrena che grazie all'amore capace di infondere e alla sua strabiliante umanità, diviene guida, avvento del bene. Come Gesù scese sulla terra per volere di Dio, così Beatrice in virtù di un bene e di un amore supremo scende all'inferno.

Ella non si appresta a portar fuori Dante, per strapparlo quanto prima alle tenebre come desiderava Orfeo per la sua Euridice, ma si assicura premurosamente che il suo viaggio verso la luce non sia ostacolato. L'uomo Dante ha bisogno di conoscere

anche il male prima di giungere nel regno del bene, ha bisogno di commuoversi e di temere le eterne sofferenze per non dover più voltarsi indietro e ricadere nella selva oscura, per trarre insegnamenti che lo conducano alla rivelazione incarnata nella donna che ama e amerà per sempre, al cospetto della quale assisterà alla *visio Dei*.

In Paradiso Beatrice adempie alla sua figura facendosi quindi guida d'amore, mantiene le sue fattezze fisiche, ma sia spiritualmente che storicamente ha adempito alla realizzazione eterna della sua *figura* terrena. La scelta del termine *figure* accostato ad *angeli*, in Vita Nova fa presupporre che Dante fosse già consapevole della storicità mista a disvelamento insita in esso.

Il libello, superficialmente identificato in passato come un romanzetto sentimentale, racchiude invece le figure e i significati di quei personaggi che nella Commedia consolideranno la loro realtà e la loro storia nella prospettiva dell'eternità. L'amore e la donna, fulcri dell'opera, nella coscienza del giovane Dante, sono ancora ancorati a canoni stilistici e a topos ricorrenti ben precisi, non hanno ancora dispiegato completamente le loro ali; la trattazione poetica di Beatrice, infatti, verrà rimandata nell'attesa di tempi e modi più degni, quelli utilizzati per scrivere la *Divina Commedia*.

In ogni caso, Beatrice sia come *figura* d'angelo, che come *figura* reincarnata di Cristo, ricopre un ruolo salvifico, il suo amore eleva e sublima il poeta.

Ella è grazia divina discesa in terra, la sua figura, cristianamente intesa, aspetta solo il suo beato adempimento.

### **CAPITOLO 3. «La vita che dà barlumi è quella che sola tu scorgi»<sup>164</sup>: Clizia, novella Beatrice**

#### **3.1 L'esistenza imprigionata nell'attesa di una luminosa epifania**

La figura di Beatrice, il suo essere donna e allo stesso tempo prefigurazione del Divino, la sua angelicata trascendenza, l'amore che da lei proviene e che va oltre ogni mero confine terreno, la sua nobile bellezza, al di sopra di ogni istinto ferino annidato nelle tenebre delle fugaci pulsioni umane, diverrà fiaccola in grado di rischiarare le strade impervie del sentimento amoroso, percorse fin dalla notte dei tempi, da tutti gli uomini.

La Beatrice terrena è sempre la stessa, sarà la visione del poeta-personaggio Dante, e di tutti quelli dopo di lui, a cambiare in funzione di lei e ad investirla di una trascendenza sempre maggiore.

Ella riassume in sé il travaglio amoroso dell'uomo che la amò in vita e che ne comprese il valore ultimo dopo la sua morte, elevandola al ruolo di guida nel percorso verso la conoscenza e la rivelazione della più alta verità, per ritrovare la pace che è in Dio.

La gentilissima Bice insegna a Dante a credere, a guardarsi dentro, a staccarsi dal suolo grazie alle ali del verso, che diverrà sempre più raffinato, dolce, pago di sé, strumento di lode che non necessita di null'altro se non dell'intimo amore che lo alimenta.

Lo sguardo ed il saluto di lei, prima così indispensabili per impedire al poeta di struggersi, diverranno superflui nel momento in cui egli capirà che la vera ricchezza non risiede in un gesto di esplicita corresponsione, ma nell'amore che egli prova e nella potenza della lode nei confronti di colei che riflette illimitato amore nello specchio della sua anima.

Questa figura influenzerà e segnerà l'esperienza poetica di moltissime personalità postume a Dante, che faranno delle loro donne delle muse secondo il modello dantesco, e che, anche quando se ne distaccheranno, terranno sempre inconsciamente conto del luminoso termine di paragone beatriciano.

---

<sup>164</sup> E. Montale, *Il Balcone* (vv. 9-10) in *Le occasioni*, Dante Isella (a cura di), Torino, Einaudi, 1996, p. 1.

L' «angiola» Beatrice è divenuta il meridiano al di là del quale i poeti di tutti i tempi hanno rintracciato un prima e un dopo, un avvicinamento o un allontanamento, un'analogia o una dissimiglianza con le loro amatissime donne.

Beatrice è senza tempo e non ha superamento, ma anzi, diviene ispirazione anche nella contemporaneità.

Beatrice è icona, mito, epifania, ricerca di salvezza ed eternità nell'amore di ogni generazione, ed infatti, lo sarà anche per il poeta Eugenio Montale, la cui vita appartenne ad un'età marchiata dalla barbarie della seconda guerra mondiale e che porta con sé «un sentimento di non-esistenza».<sup>165</sup>

Nella sua opera vi è una grande propensione per le figure femminili, presentate come moderne muse ispiratrici; vi è Annetta, la donna che incarna l'oltretomba, che giunge dalla profondità della terra, da cui è stata inghiottita prematuramente, e diviene simbolo di una giovinezza passata e di una memoria indelebile ma irrecuperabile; vi è Volpe, ovvero Maria Luisa Spaziani, anche lei ancorata alla dimensione terrena, se non addirittura passionale ed erotica del sentimento amoroso alla stregua di una moderna Giovanna cavalcantiana; vi è poi Irma Brandeis, Clizia, protagonista assoluta dell'ultimo capitolo di questo studio, colei che incarna il nome del mito greco<sup>166</sup> e che nella *Buferà* vestirà i panni della donna salvifica, della novella Beatrice.

Clizia si oppone all'inferno storico e alla prigionia dell'io montaliano, è immune alla negatività delle scelte umane; viene spesso presentata sulla scena poetica come luce che appare all'improvviso<sup>167</sup> per ricostruire tutto quel sistema di valori annientati dalle tenebre della guerra, per salvare il poeta dalla «malvagità del caso».<sup>168</sup>

Sin dalla prima raccolta poetica di Montale, ovvero *Ossi di seppia*, la donna ha un ruolo pregnante; è da qui che, in un continuo gioco di assenze e presenze, comincia la sua ascesa verso la finale figura incarnata del sacrificio e del miracolo.

---

<sup>165</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà, scritti su E. Montale*, Torino, Einaudi, febbraio 2002, p. 18.

<sup>166</sup> Clizia è una ninfa della mitologia greca innamorata perdutamente del dio Sole, che la ripudia a causa della sua eccessiva gelosia nei confronti della mortale Leucotoe. In seguito, passerà i giorni a seguire con lo sguardo il percorso del carro del Sole, finché consumata dall'amore e dal dolore si trasformerà in girasole.

Ella, infatti, viene quasi sempre raffigurata nel compiersi della sua metamorfosi nel suddetto fiore oppure con esso accanto o sul capo.

<sup>167</sup> «Bisogna ricordare, infatti, che Montale contrassegna Clizia con la luce improvvisa e, proprio in questa, è insita la sua grande forza», A. Pellegrini, *Clizia, la Volpe e le altre, Dagli "Ossi" alla "Bufera", le donne di Montale*, Reggio Calabria, Tabula Fati, Novembre 2017, p. 62.

<sup>168</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori, 2015, p. 77.



Nell'atmosfera esistenzialisticamente negativa degli *Ossi*, il rapporto tra l'uomo e la natura sembra andato in frantumi e, di conseguenza, anche quello tra il poeta e la realtà che lo circonda, ritenuta estranea ed impenetrabile.

Montale si sente diverso dagli altri, ma sarà proprio questa diversità che gli consentirà di vivere il proprio dramma psicologico attraverso il privilegio dell'arte; la poesia, infatti, assumerà per lui caratteri sacrali, diverrà una sorta di consapevole prigionia, all'interno della più grande prigione del presente.

Il poeta indaga profondamente la natura, al fine di scovare «l'anello che non tiene». Esso si configura come un intimo e fondamentale bisogno umano di trascendere il reale, come per provare, almeno momentaneamente, a liberarsi.

La trascendenza per Montale non si lega ad un particolare credo o ad una fede tradizionalmente definita, si può, però, ipotizzare che la dialettica immanenza-trascendenza, alla base della sua poetica, si avvicini molto a suggestioni del *Nestorianesimo*<sup>169</sup> e della *Cabalistica ebraica*.

Secondo il *Nestorianesimo*, come vedremo anche più avanti, le due nature del Cristo, umana e divina, sono nettamente distinte, come se in lui convivessero due vere e proprie differenti entità; nel *libro del Zohar*, invece, detto anche *Libro dello Splendore*, documento base della Cabalistica, Dio è insieme trascendente e immanente.

Dio, il Creatore, non è soggetto alle forze della natura e non sa nulla degli uomini, ma allo stesso tempo, Egli è anche onnipresente e si presenta tra gli uomini sotto forma della *Shekhinah*, una manifestazione universale femminile di Dio.

Sarà, infatti, proprio la donna, in tutta la poetica montaliana, ad individuare o a personificare quell'*anello* tramite cui gli uomini sulla terra possono mettersi in contatto con Dio, trascendere e quindi conoscere profondamente, squarciare le apparenze del reale; «privilegi», che per il Montale degli *Ossi* non sono concessi all'uomo privo di coraggio, tenacia e speranza; peculiarità che, invece, appartengono fortemente alla creatura femminile.

I paesaggi nudi e scarnificati dal sole, la «perpetua mancanza di rassegnazione alla mancanza d'avvenire»<sup>170</sup>, la rinuncia all'uso di termini aulici in favore di un linguaggio comune, che non si preoccupa di attenersi a precisi canoni estetici,

---

<sup>169</sup> Montale stesso, nel componimento intitolato *Iride* che apre la quinta parte della raccolta *La bufera e altro*, al verso 14 si definisce un «un povero nestoriano smarrito».

<sup>170</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 39.

trasmettono al lettore il male di vivere del poeta, il disagio che nasce dal legame spezzato con la stessa terra che lo ha generato.

Il passato, negli *Ossi*, è sempre presentissimo, insieme alla consapevolezza che sia ormai racchiuso in un labile ricordo privo di senso, che non insegna nulla e che non farà altro che alimentare nostalgie ed inadeguatezze.

In questo clima terribile, definito da Contini come lo specchio di una «crisi teoretica in atto»,<sup>171</sup> compare una donna, ancora lontana dal rappresentare il miracolo di Clizia, ma che è presenza che prevarica l'io lirico e salva solo se stessa. Ella non ha ancora le sembianze della Beatrice dantesca e neppure della Laura petrarchesca, ma anzi come la donna ineffabile del laico Guido Cavalcanti, ella vive mentre lui muore: «quello che per lui è reliquiario, elemento mortifero, per lei è grembo, vita».<sup>172</sup>

Possiede una forza innata, che al poeta manca; così, anche il legame con la donna sembra momentaneamente rompersi, spezzarsi e al poeta non resta che guardare nella direzione di lei senza poterla raggiungere, immobile nella ristrettezza del suo destino.

La donna degli *Ossi* non soccorre né sorregge il poeta, eppure una crepa, nel suo atteggiamento distaccato ed intaccabile da dea epicurea, c'è: ella, attraverso la sua solarità e la sua smania di vivere, mostra una via della salvezza, «una maglia rotta nella rete»<sup>173</sup>, che però Montale non si dimostrerà ancora in grado di oltrepassare per uscire dalla sua statica condizione di sofferenza.

La conferma che, a quest'altezza, le analogie con la donna stilnovistica siano quasi assenti è data dal fatto che, qui, è l'io lirico a pregare per la donna, per la buona riuscita della sua evoluzione, affinché il suo vivere vada oltre l'esistenza, oltre i lamentosi «non potrò» dell'uomo – poeta.

Singolare è sicuramente l'immagine dell'uomo che rivolge preghiere nei confronti della donna, che appare l'incarnazione di quel desiderio isperato di realizzazione.

Ella può tendere alla libertà e fuoriuscire dalla rete, mentre il poeta no, egli può solo continuare ad arrovellarsi e a contrapporsi al piano individuale del *tu* femminile cui si rivolge.

---

<sup>171</sup> G. Contini, *Introduzione a E. Montale*, in *Rivista rosminiana*, gennaio-marzo 1933, 1, p. 55.

<sup>172</sup> A. Pellegrini, cit., p. 18.

<sup>173</sup> E. Montale, *In Limine (Ossi di Seppia)*, v. 15, *Tutte le poesie*, cit., p. 9.

Il rapporto tra il Montale degli *Ossi* e la sua donna appare, quindi, contrastato; un miscuglio di preghiere e scoramento<sup>174</sup>.

Montale sembra ammirarla ed idolatrarla per la sua forza di volontà, come se i suoi successi potessero, di riflesso, appagarlo e nutrire la sua più recondita aspirazione all'evasione da una realtà immobile; allo stesso tempo, però, sembra che egli voglia appositamente tenerla lontana, per poter continuare a “non sentirsi pronto”, a tormentarsi e commiserarsi, nella fioca luce della speranza, da lei emanata, di ritrovare, un giorno, la perduta identità e il contatto con la vita.

In *Casa sul mare*<sup>175</sup> tutto ciò è evidentissimo. Come sostenuto da Giulio Nascimbeni<sup>176</sup>, la donna cui il poeta si rivolge è sicuramente Paola Nicoli, detta «la straniera»; a lei rivolge la sua vana speranza, affinché possa scampare dalla noia dei minuti uguali e fissi che conducono alla fine di un viaggio, (la vita), che si consuma presto «in questa poca nebbia di memorie»<sup>177</sup>.

In questi versi il poeta non solo prega per lei, ma le indica anche la strada, quella strada che lui non osa compiere, ancora incapace di credere nella salvezza e nel cambiamento.

Le augura di avere il coraggio di crederci, affinché possa sovvertire ogni disegno e provare almeno a fuggire: «Vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga / labile come nei sommossi campi / del mare spuma o ruga»<sup>178</sup>.

Una donna che più di tante altre, nella vita di Montale, rappresenterà la spinta vitalistica, che manca al poeta degli *Ossi*, è Esterina.

Ella è giovane, ha solo vent'anni, è inconsapevole delle brutture della vita e quindi non ha paura, si sente invincibile vestita dei suoi “anni verdi”.

Anche lei non salverà il poeta, è molto proiettata su se stessa e si preoccupa solo del suo slancio vitale, come una lucertola che ignara di tutto prende il sole.<sup>179</sup>

---

<sup>174</sup> In *Falsetto*, poesia contenuta nella sezione *Movimenti* della raccolta *Ossi di Seppia*, il poeta prega per Esterina, protesa verso avventure sempre più grandi, paragonata per fierezza all'arciera Diana, ma allo stesso tempo, nei versi finali, l'entusiasmo provato nei confronti di questa giovanissima donna viene bruscamente sostituito dall'autocommiserazione: «Ti guardiamo noi, della razza di chi rimane a terra». Così, con questi due cupi e statici versi si conclude il componimento, il poeta sa che il *dimane* non fa paura ad Esterina, ma lui, invece, dal suo timore di vivere non riesce ancora a slegarsi;

<sup>175</sup> E. Montale, *Casa sul mare (Ossi di seppia)* in *Tutte le poesie*, G. Zampa (a cura di), Milano, I Meridiani, Mondadori, ottobre 1984, p. 93.

<sup>176</sup> G. Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1975.

<sup>177</sup> E. Montale, *Casa sul mare (Ossi di seppia, v. 17)* in *Tutte le poesie*, cit., p. 93.

<sup>178</sup> *Ibidem*, (vv. 28-31).

A lei, il poeta stesso, in *Falsetto*, consiglierà di non curarsi del futuro e delle appesantite questioni umane, quasi invidiando bonariamente la sua traboccante giovinezza, i suoi vent'anni che la «minacciano».

Componimenti, in cui il poeta sembra lasciarsi rapire da una nuova speranza, sono, invece, gli ultimi della raccolta, appartenenti alla terza sezione.

Qui, si intravede il passaggio dal grigiore desolato del reale alla voglia di aprirsi all'amore e al rapporto con l'altro, ma la consapevolezza della fissità del tempo, dell'inutilità del proprio passaggio sulla terra, «e poi non restano neppure le nostre orme sulla polvere», rimangono ancora sensazioni molto forti che ritornano continuamente, quasi ossessivamente.

In *Crisalide*<sup>180</sup> Montale descrive la rifioritura della natura primaverile, il sole non secca e scarnifica tutto come farebbe con un osso di seppia, ma anzi in questi versi è insita la rinascita: presto il bruco, attaccato alla terra, metafora dello stagnante presente, diverrà una splendida farfalla<sup>181</sup>, «ogni ricordo è spento; ed io dall'oscuro mio canto mi protendo a codesto solare avvenimento»<sup>182</sup>.

La larva, nella sua metamorfosi, acquista di solito un colore giallo simile all'oro, tonalità da sempre accostata al sole e al fuoco, elementi che, come si vedrà più avanti, connoteranno la figura di Clizia, innamorata, secondo la mitologia, proprio di Apollo, dio del sole e che, come narrato nel IV libro delle *Metamorfosi*<sup>183</sup> di Ovidio<sup>184</sup>, si tramuterà in girasole.

---

<sup>179</sup> *La dubbia dimane non t'impaura. / Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le membra. / Ricordi la lucertola / ferma sul masso brullo; / te insidia giovinezza, / quella il lacciolo d'erba del fanciullo/ (...), Falsetto (Ossi di seppia, vv. 22-29), Ivi, p. 14.*

<sup>180</sup> Ivi, (*Ossi di seppia*-parte III), p. 87.

<sup>181</sup> Come riportato nel volume *Il Mondo simbolico* di F. Picinelli, la farfalla sin dall'antichità simboleggia l'innamorato, «l'amante mondano che sollecita il suo danno, portandosi di propria *elettione* incontro a ciò che l'offende» (Libro VIII, cap. IX, *Animali imperfetti*, pp. 299-300).

La farfalla, pur consapevole che la luce brucerà le sue ali, non smette di avvicinarsi ad essa, oggetto del suo amore. Ella è definita animale imperfetto in quanto è simbolo dell'uomo inquieto, che fatica a trovare la sua pace, una personalità, insomma, che assomiglia a quella di Montale.

<sup>182</sup> *Ibidem*, (vv. 19-21).

<sup>183</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>184</sup> Nel quarto libro de *Le metamorfosi*, al v. 270, Ovidio scrive: «*vertitur ad solem mutataque servat amorem*» ovvero «si volse verso il sole ed anche così mutata conserva l'amore». Tale espressione la si ritrova anche in un sonetto di dubbia attribuzione dantesca (vv.9-10), rivolto a Giovanni Quirini «Né quella ch'a veder lo sol si gira, / e 'l non mutato amor mutata serba»; Montale conosceva bene questi due versi che sono riportati fedelmente come sottotitolo della poesia *La primavera hitleriana* (contenuta nella parte quinta, intitolata *Silvae*, della raccolta *La bufera*), per poi ricomparire all'altezza del verso 34 dello stesso componimento: «che il non mutato amor mutata serbi». Montale fa sua l'espressione prima ovidiana e poi dantesca (seppur d'incerta attribuzione), come a voler rimarcare la sacra metamorfosi di

Nella Bibbia inoltre, la crisalide è simbolo di eternità; per la religione cristiana, infatti, Dio ha formato l'uomo e il peccato lo ha deformato nell'attesa dell'avvento di Gesù che «trasforma», discende sulla terra per salvare l'umanità e indicare la strada della vita eterna.

Allo stesso modo la farfalla, in Montale, dopo la lunga muta dispiega le ali e depone le sue uova, affinché il ciclo vitale non venga interrotto.

Il tema della metamorfosi è sempre presente nell'opera montaliana, Irma stessa, oltre ad incarnare il nome di un mito in cui la mutazione è protagonista, assumerà, gradualmente, sembianze sempre più trascendenti, angelicate. Il suo aspetto sembra cambiare ed evolversi come per impedire che il legame con il poeta si spezzi, un legame sofferto a causa della distanza e marchiato dalla crudeltà della guerra. Clizia, infatti, ne *La bufera* diverrà Cristofora e sarà pronta a sacrificarsi proprio come Gesù, il Figlio dell'uomo, che muore e risorge, facendosi presenza eterna in tutte le cose.

Le immagini positive descritte (l'albero «verdecupo» che si colora di giallo, le avidi radici, le piante umide e liete, le cortecce), scorrono davanti agli occhi del poeta senza che egli, però, possa goderne pienamente.

Nonostante Montale continui a sentirsi imprigionato, “messo all'angolo” e la vana speranza del componimento non è ancora preludio di una gioiosa e permanente metamorfosi, qui, la Crisalide rappresenta un'immagine fortemente positiva; la primavera arriva e l'autore la traspone in versi come se, per un attimo, volesse godere del tepore insito nella rinascita, andare oltre quel senso di inadeguatezza di cui è intrisa la sua esistenza. La farfalla, ne *Le Occasioni*, simboleggia ancora la vita e annuncia l'inizio di una nuova stagione.

Successivamente, ne *La primavera hitleriana*<sup>185</sup>, essa verrà sostituita dalla falena, portatrice di morte, insetto che si manifesta solo nell'oscurità. La primavera di *Crisalide* e *La primavera hitleriana* de *La bufera* hanno, infatti, valenze molto diverse. «Folta la nuvola bianca delle *falene* impazzite» recita il primo verso de *La primavera hitleriana*; la città, ancora ignara, è in festa per l'arrivo di Hitler, ma quel calore tipico dei primi soli primaverili è sostituito da un gelo che porta le farfalle notturne alla morte ed annuncia lo sterminio che avverrà per mano del dittatore.

---

Clizia, che ne *La primavera hitleriana* assumerà sembianze sempre più trascendenti, fino a ricoprire il ruolo salvifico di Gesù Cristo, alla stregua della Beatrice dantesca.

<sup>185</sup> E. Montale, (*La bufera, parte quinta-Silvae*), *Tutte le poesie*, cit., p. 257.

In *Incontro*<sup>186</sup> molti studiosi, come Bettarini e Jacomuzzi, hanno notato una forte presenza dantesca; il poeta appare nelle vesti di un dannato infernale che cammina senza sosta su strade infittite dalla nebbia, scongiurando paradossalmente la sua tristezza, «unico presagio vivo in questo nembo», di non lasciarlo solo.

Il paesaggio appare nuovamente desolato, spento, calato in un'atmosfera di attese sospese, inutili ed eterne di un cambiamento che mai avverrà. La poesia sembra descrivere e provenire dagli stagni d'Averno, in cui regnano morte, assenza, un silenzio insopportabile interrotto qua e là da rumori sinistri.<sup>187</sup>

Il lessico dimesso, che aveva caratterizzato i primi componimenti della raccolta, viene qui abbandonato in favore di toni più alti e di un "rimodernato" stile tragico, che, al tempo, sia Virgilio che Dante utilizzarono per descrivere l'Oltretomba, tanto che proprio in questo cambiamento, è stato individuato il vero passaggio dagli *Ossi* a *Le Occasioni*<sup>188</sup>.

La donna protagonista di *Incontro* è Annetta, che compare illuminata dalla fioca luce del crepuscolo, sotto forma di «misera fronda» a cui il poeta si aggrappa per evadere dall'anonimato di quella folla di «visi emunti», descritta nella seconda strofa, e ritrovare la propria forma originaria, «la forma che mi fu tolta»<sup>189</sup>.

Annetta assume una valenza mitica universale, in favore della quale la poesia di Montale cancella la futile occasione biografica.

Il poeta rovescia l'antico mito di Dafne, la pianta che egli sfiora non ha foglie, ma capelli che si intrecciano alle sue dita come anelli: è Annetta che compare all'improvviso, riemerge per un attimo dall'oscurità per salvarlo.

Il poeta interiorizza questa figura e il suo messaggio salvifico, infatti anche se «dispare» nuovamente, (Montale allude più volte alla sua morte prematura), sente che gli resterà accanto e questa volta è lui a chiederle «Prega per me»:

Questo pregare va inteso in senso tutto ideale, non immediatamente religioso; è l'immagine dell'amore come libertà e identificazione vera della persona a infondere coraggio nella vita e nella morte.<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> E. Montale, *Incontro (Ossi di seppia – Meriggi e ombre)*, *Tutte le poesie*, cit., pp. 98-99.

<sup>187</sup> «La foce è allato del torrente, sterile/d'acque, vivo di pietre e di calcine;/ma più foce di umani atti consunti,/d'impallidite vite tramontanti/oltre il confine/che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,/mani scarne, cavalli in fila, ruote/stridule: vite no: vegetazioni», vv. 10-18, *Ibidem*.

<sup>188</sup> «La peculiare importanza di *Incontro*, secondo Jacomuzzi, risiede nel fatto che in essa avviene, secondo una terminologia dantesca, l'abbandono dello *stile miserorum* in favore dell'accogliimento dello stile tragico o sublime», C. Scarpati, *Montale: tre conversazioni, Vita e pensiero*, Milano, 1997, p. 22.

<sup>189</sup> E. Montale, *Incontro* vv. 42-43 (*Ossi di seppia-Meriggi e ombre*), *Tutte le poesie*, cit., p. 99.

<sup>190</sup> A. Pellegrini, *Clizia, la Volpe e le altre*, cit., p. 41.

L'amore in questo componimento appare quasi come religione sacrificale, la donna offre la vita al suo amato sia per salvarlo che per continuare a vivere in lui e attraverso lui, «e farsi mia un'altra vita sento» scrive, infatti, Montale.

Anche Dante nel sonetto *A ciascun'alma*<sup>191</sup>, descriveva una particolare visione onirica in cui Beatrice viene nutrita e tenuta in vita da Amore, che le offre il cuore ardente del poeta innamorato per impedire che muoia:

Allegro mi sembrava Amor tenendo  
meo core in mano, e nelle braccia avea  
madonna involta in un drappo dormendo.  
Poi la svegliava. E d'esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea.<sup>192</sup>

Il poeta che sacrifica la sua vita e offre il cuore alla donna che ama, non solo vuole che lei sia salva, ma, allo stesso tempo, vuole mantenerla in vita per impedire la morte di una parte di sé che per lei e in lei vive.

L'indovinello dantesco (*A ciascun'alma*), come si è già detto in precedenza, ha molteplici letture, ma proprio come Annetta muore dando la sua vita al poeta, così Dante, secoli prima, l'aveva offerta a Beatrice; ciò che è fine per l'uno, segna la continuazione del cammino per l'altra, che porterà in sé e farà rivivere, ad ogni respiro, anche l'amante sacrificatosi.

Si tratterebbe, dunque, di un sacrificio che dà senso alla montaliana banalità del vivere e che gode di risvolti salvifici.

Grazie a questi versi, che come sottili fessure di una persiana permettono alle luci del tramonto di diramarsi e creare ricami, l'esistenza imprigionata del poeta, per un istante, si libera, incontra l'amore, inizia a scorgere un bagliore di speranza e ritrova un accenno di forza per poter continuare il suo cammino tra i vivi fino al momento della morte, nella quale si ricongiungerà con la giovane defunta Annetta: «ch'io ti senta accanto;/ ch'io scenda senza viltà»<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, I, L. C. Rossi (a cura di), cit., p. 17;

<sup>192</sup> *Ibidem*, vv. 9-13;

<sup>193</sup> E. Montale, *Incontro*, vv. 53-54, *Tutte le poesie*, cit., p. 99;

### 3.2 Prefigurazione di un barlume di salvezza ne *Le Occasioni*

*Il balcone  
Pareva facile giuoco  
mutare in nulla lo spazio  
che m'era aperto, in un tedio  
malcerto il certo tuo fuoco.*

*Ora a quel vuoto ho congiunto  
ogni mio tardo motivo,  
sull'arduo nulla si spunta  
l'ansia di attenderti vivo.*

*La vita che dà barlumi  
è quella che sola tu scorgi.  
A lei ti sporgi da questa  
finestra che non s'illumina<sup>194</sup>*

*Il Balcone*<sup>195</sup> è la poesia che introduce la raccolta de *Le Occasioni*, divisa a sua volta in quattro sezioni. Il componimento risale al 1933, ma fu pubblicato per la prima volta nel 1939 sulla rivista milanese «Corrente», accompagnato da una nota d'autore in cui viene specificato che tale poesia verrà ristampata insieme ad altre sotto il titolo generico di *Mottetti*, distinte solo da un numero progressivo. Montale spiega, inoltre, che anche il titolo è incerto ed indicativo, in quanto rispecchia solo un momento, una possibile chiave di lettura offerta al lettore.

In realtà, a partire dalla prima edizione de *Le Occasioni*, questa poesia comparirà sempre separata dagli altri *Mottetti*, tant'è che Montale nella terza edizione si sentirà in dovere di spiegare questa separazione, dicendo che, per il suo immenso valore, la poesia ha assunto la funzione di dedica dell'intera raccolta. Nata come canto d'amore per una donna, assume, poi, il valore di dichiarazione di un'intera poetica.

*Il Balcone* è il più antico di tutti i *Mottetti* ed anticipa gli intenti, i temi e la nuova struttura della seconda raccolta; merita una posizione di rilievo e un certo stacco da tutti gli altri in quanto offre un preludio di quell'ansiosa ricerca del poeta di un barlume di salvezza, di un'occasione di riscatto, di un motivo per cui vivere nell'attesa di una «donna, portatrice e paladina dei valori positivi della vita».<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> *Il Balcone*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 111.

<sup>195</sup> Omonima è una delle poesie di Baudelaire contenuta ne *I fiori del male*, che nonostante sia completamente diversa da quella di Montale, tratta lo stesso tema: l'assenza, conseguenza di un amore finito.

<sup>196</sup> R. Perrotta, *Le Occasioni di Montale, fra tedio malcerto e certo fuoco*, [http://www.assculturale-arte-scienza.it/Rivista%20ArteScienza/ArteScienza\\_N6/Raffaele%20Perrotta/R.Perrotta\\_ArteScienzaN6\\_261-290.pdf](http://www.assculturale-arte-scienza.it/Rivista%20ArteScienza/ArteScienza_N6/Raffaele%20Perrotta/R.Perrotta_ArteScienzaN6_261-290.pdf), p. 272.



Il *tu* a cui il poeta si riferisce ha dato adito a molti dubbi ed interrogativi, a causa di una serie di dettagli lessicali e riferimenti che rendono difficoltosa un'immediata identificazione. Lo stesso Montale non chiarirà mai del tutto l'identità della destinataria, in quanto questa creatura femminile protagonista del componimento sembra assumere sfumature sempre mutevoli, in base al progredire e al consolidarsi dell'ideale poetico dell'autore.

Quella luce crepuscolare su cui si era andata spegnendosi l'esperienza degli *Ossi*, sembra qui filtrare ed illuminare i contorni di una figura ancora terrena e mortale, in quanto la Clizia dei restanti diciassette *Mottetti* avrà un carattere più deciso e glorioso, che non si limiterà solo a scorgere «la vita che dà barlumi» dal simbolico *Balcone* dal quale l'io imprigionato del poeta non ha ancora trovato il coraggio di affacciarsi.

Dopo aver preso atto di alcune dichiarazioni rilasciate da Montale stesso, i critici sono stati concordi nell'affermare che la donna de *Il Balcone*, sia ancora Annetta, eterna Euridice; eppure il sostantivo «fuoco» con cui si chiude l'ultima strofa rivelerebbe la presenza silente e celata di Clizia.

Donna dagli occhi d'acciaio, descritta più volte come un lampo, bagliore improvviso che trattiene in sé colori metallici e glaciali e, allo stesso tempo, la potenza del fuoco, è una figura che si contrappone nettamente a quella donna che, *negli Ossi*, era soffusa penombra.

Per questi motivi, il fuoco che arde nel *tu* femminile de *Il Balcone* sembrerebbe caratteristica che meglio si adatta a Irma Brandeis, Clizia, che il poeta incontra proprio nel medesimo anno della stesura del componimento e a cui, a sette anni di distanza dalla prima pubblicazione, dedicherà l'intera raccolta. A sollevare non pochi dubbi sulla questione, però, sarebbe il tema del componimento, ovvero l'assenza della donna, la lontananza, l'attesa di lei come unica ragione di vita; fu supposto, infatti, che non potesse essere dedicato a Clizia perché, proprio in quegli anni, mentre Irma si presenta per la prima volta a Firenze, presso il Gabinetto Vieusseux, per incontrare il poeta degli *Ossi di seppia*, raccolta da cui era rimasta fortemente affascinata; Annetta, invece, scompare prematuramente.

La defunta Annetta se, come i più credono, il componimento è dedicato a lei, pur nella sua fantasmatica evanescenza, dimostra di possedere, anche dopo il trapasso, un fortissimo slancio vitale.

Il suo attaccamento e il suo amore per la vita penetrano nel regno dei vivi diventando finestra da cui ella si sporge, illuminando, per un istante, il buio animo del poeta incapace di scorgere il «barlume».

Annetta sfida le tenebre dell'oltretomba, quello che, invece, Montale attende impazientemente, per poter finalmente rinunciare all'inutilità di una vita spesa nel tedio e nella noia.

I giorni del poeta appaiono, infatti, più bui della morte stessa, che anzi diviene prospettiva di ricongiungimento con la donna amata.

Il poeta, nella prima strofa, ammette di rifugiarsi nell'inerzia e nell'atonìa pur di sentirsi più sicuro di se stesso e seppellire così quel «fuoco», che ora più non brucia in terra e che contrapponeva a lui la figura di Annetta.

Nella seconda strofa, però, la costruita indifferenza si trasforma in lacerata ammissione di vuoto e dolore che la perdita della donna ha provocato in lui; così, ciò che nei primi versi appariva «facile», ora è arduo e la poesia diviene strumento per affrontare il male avvertito, trovare una consolazione.

I versi divengono un ponte tra la vita e la morte, un modo per esorcizzare l'abisso dell'attesa e piegarsi alla rassegnazione.

L'unico modo per averla ancora vicina è rievocarla attraverso immagini che sfumano proprio come il calore che la sua vita infondeva.

La terza strofa si presenta più densa e carica di significati intrinseci; il poeta è consapevole della differenza e della frattura da sempre presente tra lui e la donna dedicataria, ma è proprio di questa che decide di nutrirsi per salvarsi e godere di un momentaneo barlume di vita.

Solo lei può andare oltre la realtà, oltre la futilità delle cose, oltre l'immobilità che caratterizza l'esistenza dell'io lirico.

La sua rievocazione e la presa di coscienza della sua irrevocabile assenza divengono speranza e, per un attimo, Montale si concederà il privilegio di guardare il mondo attraverso l'illuminante trasparenza del fantasma di Annetta.

Nel sostantivo «barlume» si concentrano più snodi fondamentali della poetica montaliana e si nasconde molto più di quanto lo stesso poeta non voglia far credere.

«La vita che dà barlumi», ossia, come l'ha definita Contini «la vita interiore che appare e dispare a tratti», rimanda ad una forma di conoscenza che si eleva ed ammette l'esistenza di una verità alternativa a quella che si scorge comunemente ed oggettivamente.

Il reale, quindi, perde la sua consistenza «e si frantuma in barlumi, capaci essi soli di far scorgere la vita vera, quella che sta dietro alle verità obbligatorie, alle evidenze. Non a tutti è consentito, però, percepire tale momento»<sup>197</sup>, ma alla figura femminile sì, in quanto è ella stessa portatrice di quella verità, di quel barlume che al poeta sfugge.

Allo stesso modo del sostantivo «fuoco» sopra citato, anche il termine «barlume» potrebbe essere riferibile a Clizia in quanto, come ha ampiamente notato la studiosa Antonella Amato, lo si ritrova in svariati componimenti a lei dedicati nelle varianti di «barbaglio» o «luce di lampo»<sup>198</sup>, a simboleggiare la realtà “altra” e “più alta” in cui questa femminile si muove.

Ella, sembra quasi discesa dal cielo e nella vita del poeta ricoprirà un ruolo sempre più importante e salvifico, assumendo i tratti della beatriciana figura d'angelo.

Anche Annetta, come si è detto poc'anzi appare sulla “scena poetica” come una figura luminescente, ma al contrario della luce forte, improvvisa e bianca che caratterizza Clizia, a lei appartiene una luce opaca e crepuscolare, che non abbaglia gli occhi del poeta, non irrompe all'improvviso nello spazio, ma trapela fievolemente conferendo al verso malinconie ed atmosfere tipiche del regno delle tenebre e dell'Oltretomba.

Annetta è fantasma che danza insieme ai corpuscoli, è l'ultima luce all'orizzonte prima della notte, l'eterna notte in cui morendo verrà risucchiata.

---

<sup>197</sup> A. Amato, *Il balcone di Eugenio Montale. Un caso di autocommento indiretto*, <file:///C:/Users/PC/Downloads/1170-Articolo-4102-1-10-20150115.pdf>, p. 77.

<sup>198</sup> «Come si può notare in *Ecco il segno* [Ecco il segno; s'innerva / sul muro che s'indora: / un frastaglio di palma / bruciato dai barbagli dell'aurora], in *Elegia di Pico Farnese* [Il lampo delle tue vesti è sciolto], in *Nuove stanze* [follia di morte non si placa a poco / prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo], ed ancora, in molte delle poesie successive a *Le occasioni*, come *Su una lettera non scritta*, [ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra]», ivi, p. 78.

Sia lei che Clizia riempiranno il verso con la loro presenza, cercando di colmare sotto forma di segni, simboli e parole luminose quel vuoto avvertito dal poeta a causa della loro assenza nella vita reale. Vi sono casi, come in *Eastbourne*, in cui addirittura queste due muse sembrano sovrapporsi e rispecchiarsi l'una nell'altra, in un gioco di luci e tenebre, passato e presente, presenze e assenze.

Si potrebbe credere che la stessa cosa sia avvenuta ne *Il Balcone*, composta nel 1933, stesso anno di *Eastbourne* e dell'incontro a Firenze con Clizia.

Forse, mentre arde il «fuoco» di questa nuova e determinante conoscenza del poeta, dal sottosuolo riemerge Annetta, che si sporge dal buio del «Balcone», come per impedire che il suo legame con il poeta venga del tutto reciso, spezzato, dimenticato e, allo stesso tempo, lanciargli un ultimo sguardo, dato che presto egli si distaccherà dal passato perduto degli *Ossi* per aprirsi ad una nuova possibilità di «improbabile liberazione»<sup>199</sup> ne *Le Occasioni*:

La dedicataria del componimento liminare de *Le occasioni* si presenta, dunque, come una sovrapposizione delle due figure femminili, una *mulier* dalla fisionomia doppia ed indistinta, in cui il fulgore e la passione convivono intrecciati con l'elusività e l'ombra.<sup>200</sup>

### **3.3 I Mottetti: un “micro canzoniere d'amore”**

Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera – oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione – spinta<sup>201</sup>

La seconda sezione de *Le Occasioni* è costituita dai *Mottetti*, termine con cui anticamente i trovatori indicarono delle complesse composizioni musicali a due o tre voci da loro ideate, a carattere prima profano, poi tendenti sempre più al sacro, che Montale riutilizza nella sua esperienza poetica, per designare dei brevi componimenti, volti a “cantare” alcuni particolari momenti della sua vita privata e pubblica.

Tuttavia la definizione di *mottetto* ebbe un'accezione letteraria già a partire dalla tradizione poetica duecentesca, tanto che i critici hanno ravvisato nel titolo di questa sezione diverse sfumature e un duplice rimando: il primo avente il carattere sacro dei *mottetti* originari del XIII secolo e il secondo avente il carattere dell'aforisma sentenzioso e raffinato, che risente di forma stilnovista.

---

<sup>199</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 28;

<sup>200</sup> A. Amato, *Il Balcone di E. Montale*, cit, p. 78.

<sup>201</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria* in *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Mondadori, Milano 1976.

I *Mottetti* di Montale non rendono immediata, nel lettore, l'individuazione della spinta autobiografica che li ha generati; il verso è emblematico, metafisico, ricco di segni e simboli che rifuggono l'accostamento istantaneo con la realtà e le figure che, al contempo, si propongono di richiamare.

L'armonia di derivazione musicale e i significati intrinseci di queste piccole poesie portano il lettore ad abbandonarsi piacevolmente alla lettura e allo stesso tempo a riflettere su se stessi, come se questo scavo costante nella memoria del poeta divenisse anche il proprio.

Le destinatarie dei *Mottetti* sono le donne che si sono susseguite nella vita di Montale, donne che egli ha amato, che ha incontrato nel suo vissuto, (un esempio è la *Peruviana*), donne di straordinaria bellezza che, a volte, ha semplicemente visto da lontano; ciò che le accomuna è il fatto che tutte hanno avuto il potere di segnare il suo percorso poetico e di ispirare la sua penna.

Difficile individuare i riferimenti a questa o quella donna dato che, come lui stesso affermò, le personalità femminili della sua poesia non sono ben delineabili, esse, spesso, sembrano sovrapporsi, amalgamarsi, mescolare le loro caratteristiche in base al suo sentire.

Alcune avranno un'importanza e una pregnanza diversa rispetto alle altre; come Annetta, donna del passato, colei che richiama continuamente alla mente i ricordi dell'infanzia (*la casa dei doganieri* che fu distrutta e che non poté mai vedere a causa della sua morte prematura e la località marittima di Monterosso dove da adolescenti si conobbero), e Clizia, fondamentale presenza nei *Mottetti* e nella composizione e revisione di quasi tutte le liriche; la donna che dopo aver viaggiato a lungo, non solo per il mondo, ma anche e soprattutto per le strade interiori ed ideali del poeta, in cui i riferimenti mitologici, pagani e profani sono fortissimi, dispiega le ali e, ne *La bufera*, si incarna nella figura dell'angelo visitatore, fino ad annullarsi in Dio che, nell'ottica cristiana, salva l'umanità, (*Iride* e *Primavera Hitleriana*<sup>202</sup> ne sono esempi fondamentali).

Nei *Mottetti*, però, la vicinanza con la religiosità appare ancora lontana, la donna trattiene in sé dei rimandi tutti profani e, tra luci e tenebre, vita ed aldilà, gioca a

---

<sup>202</sup> E.Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 247 e 256.

nascondino con il poeta, che ritrova nel verso un motivo per continuare a cercare in lei la speranza di intravedere *il barlume*.

Il poeta stesso dopo aver rifuggito molte volte il rimando personale e specifico in grado di spiegare l'occasione che dava vita a l'uno o all'altro componimento, il 16 febbraio 1950 fra le colonne del *Corriere della sera*, definì questa i *Mottetti* «un romanzetto autobiografico».

*Mirco*, pseudonimo che egli stesso si affibbiò nell'introduzione al *Mottetto IV*, pubblica una serie di brevi poesie, che era solito tenere appallottolate nelle tasche del panciotto, dedicate ad una donna lontana da lui oltre tremila miglia, *Clizia*, di cui ogni tanto riusciva ad ottenere notizie che offrivano il giusto spunto per un nuovo *mottetto*: «e così nuovi epigrammi nascevano e scoccavano come frecce, al di là dei mari, senza che l'interessata ne offrisse, neppure involontariamente, il pretesto».

In questo, e nel fatto che il *mottetto* sia stato composto in occasione della morte del padre di *Clizia*, è ravvisabile la forte influenza della lezione stilnovistica e in particolare del libello dantesco, la *Vita Nova*.

Montale, come Dante, diviene autore, narratore e protagonista della vicenda poetica e si propone l'obiettivo di trascrivere in versi ciò che era già scritto nel *libro della sua memoria*, come a voler esplicitare il suo sentire sotto forma di parole, rendendo leggibile tutto ciò che fino a quel momento era rimasto inespresso e celato nella sua mente e nella sua anima.

La differenza è che mentre Dante, dichiara apertamente, anche se attraverso vari mutamenti dello stile al fine di ricercare quello più degno, il suo amore incondizionato per Beatrice, «angiola giovanissima», Montale, invece, non esteriorizza questo amore platealmente, non utilizza un lessico strettamente e chiaramente legato al campo amoroso, ma fa uso di immagini estrapolate dai suoi giorni, di momenti quotidiani, stralci di una vita che si mescola alla tragedia, simboli che rievocano e scongiurano salvezza.

Anche nel Dante della *Vita Nova*, emergono ampi flash back e la donna è spesso epifania e visione onirica che sorprende e spinge a *ragionar d'amore*, ma la differenza è che mentre Dante è estremamente sentimentale e non lascia dubbi riguardo la sua completa devozione nei confronti di Beatrice, Montale, invece, utilizza astruse metafore, il lessico della guerra si confonde alle nostalgie e ai vuoti che *Clizia* lascia e

riempie continuamente, la sua lingua non è diretta e sempre tendente al sacro come quella dantesca, ma tende a continui rimandi profani; Clizia è lampo, acciaio, fuoco e ghiaccio prima di essere angelo, Beatrice invece è un angelo da sempre, anche da viva, anche in terra, e il suo cammino tenderà a trascendere sempre più.

Entrambe sono occasione di salvezza e diverranno *figura, idolum Christi*, ma le immagini e i termini utilizzati per Clizia provengono da un orizzonte più lontano di quello cristiano, affondando le radici nella pagana cultura classica; Clizia, infatti, è dea greca, tramutatasi in girasole per seguire il corso del suo amato, prima di divenire l'angelo visitatore ed in seguito il «Volto insanguinato del sudario» della poesia *Iride*.

I ricordi che, negli *Ossi*, avevano costituito una zavorra che impediva all'io lirico di andare avanti e lo costringevano alle ristrettezze dell'esistere, la memoria che lo aveva trattenuto per lungo a riva, rendendolo incapace di raggiungere il mare dell'essere, qui invece, si contrappongono positivamente alla cruda realtà bellica e alla prigionia interiore sempre avvertita dal poeta, grazie alla forza e alla luce infusa dall'amore per Clizia, che, anche a distanza, sembra condividere con lui lo stesso destino.

Entrambi, infatti, sono riusciti a sopravvivere alla guerra, e il poeta crede che sia stata la forza e la potenza salvifica di lei ad investirlo e proteggerlo dal male che sembra aver coperto di nero il cielo dei vivi.

Nel Mottetto VIII<sup>203</sup> il verso incipitario, «ecco il segno», preannuncia la vita di Clizia, che non si spezza, ma *indora* l'ambiente, è «barbaglio», luce dell'aurora che si staglia oltre il male.

L'alba e le luminescenze improvvise continueranno ad essere simbolo cliziano anche ne *La bufera*, il suono del suo passo, seppur lieve e quasi impercettibile, non è ancora attutito o interrotto dal gelo della morte, ma diviene per il poeta fonte imprescindibile di resistenza e attaccamento alla vita; è lei a dargli la forza, a far battere ancora il suo cuore, Clizia diviene sangue che scorre nelle sue vene.

Il mottetto in cui Clizia inizia a delinearsi come figura superiore, e si proietta in una dimensione più vicina alle cose divine è il decimo.

Diverse immagini, qui, si ricollegano alla possibile presenza di Clizia sulla scena, quasi a formare una *climax* ascendente: nei primi due versi ella è «scoiattolo»,

---

<sup>203</sup> Ivi, (*Le occasioni, parte seconda- Mottetti*), p. 146.

animaletto rossastro con la coda a forma di torcia che per il suo colore e la sua “giocosità” si ricollegano alla donna e alla vita; successivamente compare la «mezzaluna» che lascia il posto al sole, luce per eccellenza, che annuncia l’arrivo del giorno e spazza via le tenebre; dopodiché Clizia diviene «folgore», esplosione improvvisa di luce che annienta ogni nube che cerchi di oscurarla.

In questo componimento, si concretizza per la prima volta la luminosità attribuita alla donna, che diviene forza della natura, elemento atmosferico che con la sua intensità non lascia spazio al grigiore. Nella folgore si inizia ad intravedere la donna angelo di tradizione montaliana che diverrà indiscussa protagonista della produzione successiva; il termine, infatti, delineava già in Manzoni la presenza e l’arrivo dell’Angelo della Resurrezione<sup>204</sup>.

La sua presenza incide su tutto e su niente, in lei convergono origine e fine di ogni cosa, in lei è l’annuncio del nuovo, in lei risorgono le speranze e la concezione di una stagione poetica, in cui il presente statico ed immobile che non ammette recessioni o passi avanti, forse, lascerà che il *barbaglio* lucente squarci anche la visione del poeta, che, fino ad ora, non aveva mai potuto, saputo ed osato andare oltre.

Il fulmine dormiente e adagiato nella nuvola, immagine che di Clizia offre lo stesso poeta in una sua lettera, adesso si desta, esplose in una folgore e scaccia le fumose nubi che, da sempre, continuavano ad addensarsi intorno a quel reliquiario che era l’animo del poeta.

### 3.4 *La bufera e altro*

Nell’opera di Montale la prima fase è negativa e distruttiva: egli non ritrova un oggetto nella cui realtà possa avere fiducia. La seconda fase è relativamente positiva o costruttiva: nel tessuto insensato del mondo si schiude, sia pure improbabilmente, il sospetto d’un’eccezione significativa. [...] facciamo coincidere il primo con *Ossi di Seppia*, il secondo con *Le Occasioni*. Se ne ricaverà che il terzo libro, ossia *La bufera*, sarà la sede [...] d’una verità in forma di mito.<sup>205</sup>

Contini, con queste parole, traccia impeccabilmente il cammino poetico di Montale, senza presumere di poterlo racchiudere in schemi precisi e ordinari, ammettendo, anzi, di non poter condannare la sua opera ad una mera catalogazione di

---

<sup>204</sup> «Un estraio giovinetto / si posò sul monumento / era *folgore* l’aspetto / era neve il vestimento: / alla mensa che ‘l richiese / diè risposta quel cortese: / è risorto; non è qui.», A. Manzoni, *Inni Sacri, La risurrezione* (vv.64-71), *Opere varie*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881.

<sup>205</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 80.



temi e modelli, soprattutto nel momento in cui si desidera analizzare il contesto della raccolta *La Bufera e altro*, il cui titolo, evasivo e inconcluso, indica già l'impossibilità di circuire una visione che non ha certezza del reale, e che, proprio per questo, squarcia la realtà stessa e si distacca dall'azione poetica di tutti coloro a lui contemporanei.

*La Bufera* contiene poesie scritte tra il 1940 e il 1954, un arco di tempo ricco di avvenimenti non solo storici, ma anche individuali, che segnarono profondamente la vita e la personalità di Montale; la dolorosa morte della madre lo spingerà nuovamente a rifugiarsi nel passato perduto, tipico degli *Ossi*, e l'incontro con Volpe, la sensuale Maria Luisa Spaziani, provocherà nel poeta sensazioni contrapposte; alla manifestazione allegorica e sempre più angelica di Clizia si accosterà la delineazione di una figura femminile più concreta ed istintuale.

Dalla raccolta, Irma Brandeis, nonostante la sua partenza a causa delle persecuzioni antisemite, non sparisce, ma diviene figura a metà tra il divino e l'umano, il mortale e l'immortale e sarà proprio Montale, in una lettera scritta a Guarnieri, risalente al 29 novembre del 1965, ad affermare che il *tu* cui si rivolge è Clizia.

Nella prospettiva cristiana tipica della cultura dell'Europa centrale, Clizia assume le sembianze di un angelo che annuncia la salvezza dopo gli anni terribili del secondo conflitto mondiale; ella, evocata attraverso simboli religiosi, diviene vessillo di speranza per affrontare la battaglia contro l'insignificanza della vita.

La crisi storica e sociale non si estingue insieme al fascismo, ma anzi si intensificherà con lo scoppio della guerra fredda tra USA e URSS, inoltre, con l'avvento della società di massa un'altra minaccia si solleva all'orizzonte: la poesia rischia di estinguersi, la parola poetica sembra sopravvivere e resistere solo come un detrito tra gli altri nel «trionfo della spazzatura».<sup>206</sup>

Il ruolo "eletto" del poeta comincia ad entrare in crisi; anche se non vi sarà una rottura radicale con l'idea che il verso possa salvare e salvarsi, Montale nutrirà costanti dubbi circa la sua funzione in una modernità disorientata e muta:

La storia che *La bufera* tesse si staglia fra speranze e delusioni, fallimenti e tentativi di salvezza; finita la speranza della Liberazione, la realtà del dopoguerra non vede più l'opposizione tra bene e male. Essi sono strettamente connessi, a volte non distinguibili.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> E. Montale, *L'Arte povera, Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1973.

<sup>207</sup> A. Pellegrini, *Clizia, la Volpe e le altre*, cit., p. 88.

Per Montale la realtà appare indecifrabile, il male si manifesta senza tregua, così in questo mondo a tinte fosche, l'unica fonte di luce intravedibile è quella che da Clizia proviene, dai suoi occhi d'acciaio. L'estremo bisogno di redenzione di un'umanità disfatta e sconquassata, troverà soluzione in lei, detta anche Cristofora, che proprio come il Cristo, compirà il suo sacrificio, tornerà in Dio e salverà i mortali dalla *bufera* del presente storico.

A questo punto i riferimenti allo Stilnovo sono molteplici, Clizia assume lo stesso ruolo che, in tempi diversi, assunse Beatrice; ella è salvezza, miracolo, disvelamento della possibilità di un bene oltre le intimidazioni del tempo e della memoria.

La raccolta non è introdotta da un componimento in particolare, come le altre due, ma si apre con *La bufera*, che annuncia proprio la partenza in America di Clizia cui si accennava poc'anzi.

La poesia è contraddistinta da una notevole carica figurale, il verso come un flash è breve e scandito, ma lascia al lettore la possibilità di scorgere chiaramente quelle immagini che caratterizzano un paesaggio su cui si è abbattuta una violenta bufera, che metaforicamente rappresenta la guerra<sup>208</sup>.

Le foglie inzuppate sono presentate sulla "scena" attraverso l'uso del verbo «sgondare», che con i suoni onomatopeici della g e della r lascia immaginare la pioggia battente, che bagna le foglie per poi cadere al suolo. La grandine, i lunghi tuoni, l'oro dei mogani che si spegne accompagnano l'addio a Clizia, che dopo aver salutato il poeta con un gesto della mano, scompare nel buio.

L'ambiente in cui avviene l'ultimo incontro è connotato in maniera quasi sinistra, vi è confusione, i suoni sono striduli, la guerra ritorna prepotente nella quarta strofa ed è come se una bomba si schiantasse e tutto il creato lanciasse un urlo di dolore, la terra, in *La bufera*, si trasforma in una voragine che tutto inghiotte, un inferno dantesco nel mondo reale.

Clizia è un lampo che rende eterno il momento dell'addio e rivela l'essenza delle cose, un bagliore di speranza insito in esse. Il verso 12 appare un'istantanea che il poeta

---

<sup>208</sup> «*La Bufera* è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti», L. Greco (a cura di), *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980.

porterà in tasca fino alla fine, per riguardarla e non dimenticare quell'istante inevitabile di profonda sofferenza.

Si rivolge a lei chiamandola «strana sorella», come a conferma dell'impossibilità di un rapporto amoroso tra lei, superiore e irraggiungibile, e lui, creatura terrena, vittima della crudeltà del mondo.

La distruzione che Clizia porta scolpita dentro sé è il suo essere ebrea, in quanto purtroppo diviene vittima del Nazismo, allo stesso tempo però, è proprio questo che la lega, *più che l'amore*, al poeta, che trasforma il suo sentimento in una fedeltà devota e in un'eterna tensione verso di lei; entrambi, infatti, sono accomunati dallo stesso destino di dolore e dalla tragicità di un distacco forzato.

In Irma quindi, si sovrappongono tratti tremendamente terreni, laici ed altri fortemente religiosi; la sua partenza, come la morte di Beatrice, legherà ancor di più il poeta, suo amante, a lei, all'invocazione della sua figura che salva e rassicura, permette al bene di farsi spazio, anche e soprattutto *in absentia*.

I colori di un regno glaciale dominano l'atmosfera. Clizia ha il suono del cristallo, i suoi capelli sono una nube, nel guscio delle sue palpebre bruciano granelli di zucchero; tutto assume un colore che abbaglia la vista, il trasparente, il luminoso e il metallico si fondono per annunciare la sua presenza e la sua dipartita.

Da qui, la missione di Clizia ha inizio, una missione, in principio, condotta da Cristo, anch'egli ebreo, anch'egli sacrificatosi per salvare l'uomo.

Gli *Orecchini* è il componimento che richiama attraverso i monili indossati dalla donna ormai lontana, la figura di Clizia. In Montale ricorrono spesso i riferimenti agli amuleti e ai gioielli indossati dalle figure femminili che hanno costellato la sua vita, essi divengono oggetti che richiamano la presenza di coloro che sono scomparse o sono momentaneamente distanti dalla vita del poeta. Attraverso questi simboli, egli le rievoca e le fa rivivere nei suoi giorni e nel suo presente.

Questa lirica, scritta nel 1939, anno di interruzione del carteggio tra il poeta e Irma, si apre con due versi che descrivono un ambiente devastato dalla guerra, in cui regna sovrana la devastazione e non vi è spazio per i «voli» che simboleggiano una possibile evasione. *La spugna* è il tempo che pian piano cancella ogni traccia del color dell'oro che caratterizzava la presenza di Clizia; il suo ricordo è forte eppure il poeta sembra timoroso di vederlo scomparire del tutto. Clizia è barlume indifeso, brilla come

le pietre preziose che indossava e il lampo della sua memoria esplose nell'animo del poeta che continua ostinatamente e disperatamente a ricercarla nel nerofumo dei conflitti.

Montale si chiede dove sia Clizia, desidererebbe tanto rivederla, riportare luce nei suoi giorni devastati dal ronzio insopportabile di morte e distruzione. «Sa che due vite non contano» scrive, come a dire che la storia, la guerra, il momento e le circostanze orrende in cui si trova, non si curano di loro e del loro amore ma trascorrono e falciano ogni speranza. La poesia si conclude con un'immagine orrificata, i coralli che di solito cingono i lobi di Clizia, sono ora sorretti da squallide mani insanguinate, che uccidono senza rimorsi e gli hanno costretti a separarsi.

Montale sembra temere per la morte dell'amata, anche a causa di quelle lettere interrottesi all'improvviso, e ricerca quindi quell'elemento vero, fisico e concreto che possa restituirgli la vicinanza con lei, la viva immagine di lei, andata via troppo presto e così a lungo.

Mantenere acceso il suo ricordo diventa necessario per sopportare il naturale ciclo della vita e per non cadere nella più nera disperazione: «ci sono dei giorni, come questo, in cui privo di notizie, pieno di freddo, di guai, di malinconie, io non riesco a vederti».<sup>209</sup>

Le pietre preziose erano termine di paragone molto diffuso anche nella lirica duecentesca, soprattutto nella produzione di poco antecedente allo Stilnovo, come quella del Guinizzelli.

La donna, come si è detto nei capitoli precedenti, non era ampiamente descritta fisicamente, ma la sua figura veniva presentata attraverso un gioco di associazioni e similitudini, atte a dare un'idea del suo splendore e della sua nobiltà d'animo. Ella, essendo fonte di luce, brilla nel cuore dell'amante e supera qualunque altro elemento terrestre e celeste. Nel paradiso di Dante, ad esempio, la presenza delle pietre preziose è fortissima, ad avere un ruolo particolare, oltre a diamanti, zaffiri<sup>210</sup> e perle, sarà proprio il cristallo, minerale che ha il potere di riflettere la luce e a cui Montale, secoli più tardi, assocerà Clizia.

---

<sup>209</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit.

<sup>210</sup> Il «bel zaffiro», in Par. XXIII v.101, indica la luce di Maria Vergine.

Ella, quindi, venendo rievocata attraverso questi particolari simboli di femminilità<sup>211</sup>, traccia, inoltre, di una quotidianità purtroppo interrotta, sfida la guerra, la interrompe per un attimo, grazie alla potenza salvifica della sua «impronta» nella mente del poeta.

Ai coralli, in *La frangia dei capelli*<sup>212</sup>, si sostituiscono «le giade», altre pietre preziose e luminose di cui appare ornata Clizia nei ricordi del poeta.

Ella, più luminosa del sole, tant'è che il poeta scriverà «la tua frangia si confonde con l'alba», è di una bellezza intaccabile dalla brutture e della freddezza crudele della guerra; sembra discendere dal cielo come un angelo, come quella Beatrice dantesca che giunse sulla terra «a miracol mostrare», capace di convertire gli uomini, i «nati-morti», renderli meno vili e meno propensi al compimento di azioni negative.

Montale, in realtà, al nono verso, fa un preciso paragone con la figura di Artemide, la vergine cacciatrice, saettatrice in grado di uccidere e allo stesso tempo nutrice, a cui è riservato il compito di accompagnare le fanciulle durante l'età adolescenziale.

Proprio per la sua duplice natura di selvaggia e civilizzatrice, già nella tradizione più antica le era attribuita un'evidente alterità rispetto agli altri dei.

Clizia, qui, come Artemide, sopravvive, esce illesa dalla catastrofe della guerra, diviene una guida in questa *bufera*, in questo paesaggio trasfigurato da dolore e morte. Artemide, come si è detto, è assolutamente in grado di contribuire, con le sue letali frecce, al bellicose bagno di sangue, ma non verrà mai invocata sul campo di battaglia per questo, ma bensì per gestire situazioni difficili che avrebbero altrimenti portato alla distruzione totale di interi popoli e città.

Clizia-Artemide, quindi, salva, reindirizza l'uomo verso il bene, come scrive Vernant nella sua opera «La morte negli occhi», anche Artemide si manifestava attraverso la luce, con la quale distraeva il nemico, accecava gli aggressori, disorientandoli e gettandoli nel panico.

Clizia, infatti, in questo componimento sembra apparire proprio come una creatura soprannaturale, una divinità che mostra all'uomo altre vie oltre a quelle del male, squarciando la realtà, *rivelandola*.

---

<sup>211</sup> Un'altra lirica in cui la presenza degli "amuleti", che si ricollegano alla memoria e alla femminilità di Clizia, è fortissima è *Il Ventaglio*, E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 206.

<sup>212</sup> Ivi, p. 203.

La figura dell'angelo visitatore appare però più decisamente in *Giorno e Notte*<sup>213</sup>. L'alba che aveva annunciato anche Beatrice nel paradiso dantesco, «vestita di color di fiamma viva», qui annuncia Clizia.

Una piuma danza sul far del giorno e disegna la sua figura; la luce che trapela nella stanza non è quella smorta, soffusa, crepuscolare di cui si vestiva Annetta; qui, compare il vivo e lucentissimo raggio del sole che rimbalza sui tetti e gioca tra i mobili.

Lo specchio che lo riflette è quello di un bambino, come a simboleggiare l'innocenza e la purezza, peculiarità estranee alla guerra, una guerra che annienta anche Clizia.

Ella è ebrea ed è questo, per i nazisti, il suo inestinguibile peccato originale.

La realtà, allora, ritorna inesorabile, la luce che proviene dagli occhi di Irma è salvezza per il poeta, che si ripiega nel ricordo, consapevole, però, che esso non basterà a rischiare un'epoca impastata alla polvere da sparo, al fragore delle bombe, al sangue dei feriti.

Il poeta, risvegliatosi di soprassalto nella sua stanza a Firenze, dopo una nottata disturbata dagli incubi, si lascia cullare, per un breve istante, dall'immagine della piuma, angelico *senhal* che lo riporta a lei, a Clizia, l'angelo che annuncia un nuovo giorno.

Egli lascia filtrare nei suoi occhi ancora socchiusi il fascio delle prime luci, ma il tepore e le confortanti immagini descritte nei primi versi sono miseramente ed immediatamente destinate ad infrangersi *nell'antro incandescente* in cui la terra e la realtà si sono tramutate e su cui le ali di Clizia, «angiola» annunciatrice, non possono che schiantarsi.

Il componimento è scandito tra veglia e sonno, sogno e realtà, fugaci speranze ed angosce profondissime; Montale sembra rifugiarsi nelle allegorie, nelle evocazioni della sua donna lontana, barlume di salvezza che solo lei e in lei è possibile scorgere. Ella, come l'angelo Gabriele, viene per annunciare l'alba, ovvero, come lo stesso poeta affermò in un autocommento, rappresenta un possibile riscatto, «che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica».

In *Giorno e notte* anche l'invulnerabile Clizia de *La bufera*, appare, però, investita di una fragilità umana che le impedisce di ricomporre i pezzi dell'inferno in cui

---

<sup>213</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 209.

il cosmo si è trasformato. L'angelo Clizia, nonostante appartenga ad una realtà che va oltre quella misera del poeta, qui è ancora trattenuto dal suo peso disincarnato, non può portare a termine la sua missione salvifica, l'alba che annuncia è priva di trionfali risvolti, ogni tensione spirituale appare spezzarsi sul nascere.

La dimensione onirica e rassicurante dei primi versi farà presto, infatti, i conti con l'amara verità dell'epoca lacerata in cui il poeta esiste, senza mai sentire di vivere.

La metamorfosi cristiana caratterizzante tutta la raccolta, ha il suo culmine nella poesia che apre la quinta sezione e si intitola *Iride*<sup>214</sup>.

Qui, Clizia assume nuovamente i tratti della *Cristofora*, della portatrice di Cristo. Ella assume, senza ombra di dubbio, caratteristiche tipiche e fondamentali di quella che era stata la Beatrice del paradiso dantesco, incarnazione di verità e scienza sacra rivelata.

*Iride* si apre con la descrizione della cosiddetta estate di San Martino, quel particolare periodo dell'anno in cui si gode del tepore degli ultimi stralci d'estate che presto lasceranno il posto al freddo invernale che novembre porta con sé. Clizia è lontana, relegata in Ontario, lago al confine tra Usa e Canada, ma il poeta immagina che, al di là della distanza e dei fumi neri della guerra, il calore delle ultime braci autunnali e che da lei proviene, possa unirli e riscaldare persino l'aria glaciale dell'America settentrionale.

Al verso sei il poeta scrivendo «e il Volto insanguinato sul sudario / che mi divide da te», assimila la vicenda di Clizia, vittima delle persecuzioni naziste, alla Passione di Cristo e al suo volto impresso sulla Sindone.

I due sono divisi non solo geograficamente e fisicamente, ma anche dalle questioni religiosi che hanno causato questa separazione, così, Montale si sente smarrito, perso, i capelli della donna non si inanellano più tra le sue dita, egli ha perso ogni contatto con i suoi amuleti, con i segni fondamentali per sua rievocazione e si aggira, spalle al muro, in un paesaggio fantastico e lugubre, un ossario.

Molti sono i richiami biblici e l'ambiente viene descritto come una sorta di paradiso dantesco ribaltato e mutilato, in cui risplendono zaffiri e gemme preziose il cui bagliore, però, non consola il poeta dal sentirsi solo al mondo; di clizia non resta che un *rosario* di resina e bacche, reliquie di un paesaggio che la trattiene inesorabilmente

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 247.

lontana dal poeta e della sua terra, dal suolo «ch'è tuo e che non vedesti»<sup>215</sup> e che è continuamente riportato alla memoria da un *fuoco gelido*, ossimoro che non solo mette insieme le due più grandi caratteristiche del “lampo”, allegoria di Clizia, ma che esprime anche tutta l'angoscia derivante da un allontanamento forzato che dura, ormai, da troppo tempo.

A Montale non resta che sperare in lei, nella donna angelo, l'unica che può squarciare il velo della nera realtà e salvarlo. Tutto il componimento si veste di una fortissima trascendenza per evadere dal dramma umano, terreno, immanente della guerra.

Con il termine «Nestoriano» che il poeta riferisce a se stesso, la netta divisione tra immanenza e trascendenza si fa ancor più vivida, il poeta, *povero* uomo mortale per salvarsi si affida completamente alla natura divina di Clizia, Cristofora; viceversa, anche lei, che spesso appare turbata, come avesse ancora sembianze e peculiarità terrene, ha bisogno di nutrirsi nuovamente di quel contatto con le cose incarnate tanto care a Dio. L'amante e l'amato, allora, rappresenterebbero gli attributi umani e divini che in Cristo albergano, e che aspettano di ricongiungersi per aspirare all'ultima salvezza.

La clizia, «la sfinge», come Montale l'aveva definita in *Nuove Stanze*, che era partita nel più profondo nord, ritorna sotto forma di altera e, allo stesso tempo, magnanima luce salutare in grado di irradiare speranza sulle rovine italiane del dopoguerra.

Il Dio non legato ad alcuna religione positiva, che Montale, al di là della fede, aveva sempre considerato come simbolo di una verità suprema delle cose e dell'esistenza, capace di andare oltre le apparenze dei sensi e della storia, in *Iride* assume forti coloriture cristiane. Clizia, proprio come Dio, è avvertibile, ma non è avvicinabile, ella è trasfigurata e trascesa, è oltre il tempo e la storia, disposta al sacrificio per un amore più grande, proprio come Cristo nel momento della Crocifissione.

«ma se ritorni non sei tu, è mutata  
la tua storia terrena, non attendi  
al traghetto la prua,

---

<sup>215</sup> Il verso potrebbe alludere anche alla terra promessa, la Palestina, la patria ideale allora, oggi reale, degli Ebrei.



non hai sguardi, né ieri né domani;  
perché l'opera Sua (che nella tua  
si trasforma) dev'esser continuata».

### 3.5 Lì dove la parola non può più nulla: Montale e la pittura

Nel 1969, Montale pubblicò una raccolta di disegni a penna ed acquerello. Dopo anni dedicati alla poesia, come tecnica espressiva magistrale, per continuare la sua ostinata ricerca nei meandri del reale, egli utilizza strumenti nuovi, che definì più “sicuri” e rassicuranti, in quanto non soggetti alle perizie tecniche e agli inganni del suo “mestiere”.

L'episodio pittorico dantesco di *Vita Nova*, 23 ben si sposa, infatti, con il desiderio del poeta contemporaneo di ricercare un'alternativa alla parola, quando essa sembrava non bastare per descrivere, fissare, esplicitare ciò che di più profondo alberga nella mente.

L'intreccio delle cosiddette *arti sorelle*, (musica, pittura, scultura, poesia), ha favorito spesso gli intenti dei più grandi artisti di ogni genere, in un connubio atto a disvelare al meglio i significati di una realtà sotterranea, che, spesso, come la punta di un iceberg, lascia trasparire appena il suo vero volto.

Le figure disegnate da Montale non fungono da rappresentazioni pittoriche del suo verso, né tanto meno cercano di sostituirlo o riplasmarlo.

Le nature morte, l'ossessione per gli oggetti, a tratti convergono e a tratti divergono da quella lirica che, sì, aveva sempre cantato la morte, la distruzione e la guerra, ma in un'ottica di non rassegnazione alla stasi latente e alla disperazione dilagante.

L'obiettivo comune di tutte le sue raccolte, non a caso, può essere individuabile nella ricerca di quella *maglia rotta nella rete*, nel *segno* che si innerva sul muro alle prime luci dell'alba, come se scrivere divenisse il modo meno doloroso per affrontare un cammino nel buio, nella speranza di trovarvi lo squarcio da cui far trapelare il bagliore del giorno.

Egli si avvicinò alla pittura quasi per gioco; dipingeva nella sua stanza da bagno, lì dove Mosca lo confinava insieme alla sua tavolozza impastata di tempere ormai ridotte ad una crosta «diciamo di foglia secca».<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> E. Montale, *Quando cominciai a dipingere mia formica*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 533.

Tale passatempo, però, lo appassionò e finì per riempire un momento di forte crisi poetica provocata dal costante pensiero di non poter più riporre fiducia nella civiltà sconquassata del dopoguerra, in cui lo spazio riservato alla lirica rischiava di essere del tutto inghiottito da un mutismo e da una sordità senza via d'uscita.

Gli angeli e la tendenza al sacro de *La bufera e altro* sembrano destinati a schiantarsi al suolo, persino Clizia vede l'intensità della sua folgore annerirsi e sulla terra non restano che figure umane «che non sono più in grado di reggersi sul piedistallo poetico sul quale erano state poste»<sup>217</sup>.

Ritornano, allora, questa volta su tela, le istantanee degli Ossi, i paesaggi marini, gli oggetti, la natura scarnificata dal sole, non come tentativo di recessione e ritorno alle origini, ma come desiderio di affermazione di un'ultima volontà in un orizzonte poetico ormai desertificato e desolato.

La figura umana è assente, ogni quadro appare una metafora astrusa ed indecifrabile, come a rifuggire ogni possibile comprensione, gli oggetti rappresentati richiamano i toni dismessi della prima raccolta, ma questa volta i contorni sono ancora più fantasmatici, ambigui, fumosi.

Per questo, sicuramente, i suoi elaborati attirarono l'attenzione di molti critici d'arte, come Franco Russoli, che descrisse le pitture di Montale come un tentativo, questa volta in chiave figurale, di evocare attraverso simboli e luci soffuse le cose viste, al fine di ritrovarne la sostanza più oggettiva.

A questo punto, l'opera del poeta appare ribaltarsi, dopo la guerra, quel poeta che aveva sempre sofferto per essere solo esistito senza aver avuto la possibilità di vivere, sente il bisogno di ritrovare quell'esistenza, oltre la frenesia, il rumore, il dolore e gli stravolgimenti della guerra; allo stesso tempo l'intento di far suo lo sguardo di Clizia, in grado di scavare oltre la comune oggettività per indagarne le sfumature e riportare alla luce la verità, adesso si arresta, il poeta sembra voler dare vita e forma alla sua visione del mondo, privandosi di ogni filtro, di ogni spinta sacrale, di ogni presenza che possa intaccare ed influenzare il suo ardente desiderio di arrivare da solo al principio delle cose.

---

<sup>217</sup> F. Amalia, *Fiori, frutta e ossi di seppia. Montale pittore e il genere della natura morta*, <http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/06/maggio2018-08.pdf>, p. 60.

Mentre in poesia, Clizia diviene una guida, alla stregua di Beatrice, per affrontare i suoi giorni e mettere in moto il suo presente, qui il poeta sceglie di proseguire la sua opera artistica in solitudine.

Ciò che ne *La bufera* gli aveva dato conforto crolla, come un castello di carte, nella sua ultima produzione; Dio e di conseguenza Clizia sono assenti, il poeta è affranto, sfiduciato, ma pronto a percorrere altre vie.

I suoi disegni a matita appaiono come degli schizzi appena accennati, volti a dare l'idea di un paesaggio primordiale, i cui contorni si disperdono e si confondono con lo sfondo. Forte è la presenza del mare, lo stesso che negli *Ossi* era il simbolo di una forza vitale in cui il poeta non riusciva ad immergersi e a tuffarsi come faceva Esterina, in quanto ancora appartenente *alla razza di quelli che rimangono a terra*, intrappolato nella negatività dell'esistenza.

Qui, però, quella stessa massa d'acqua a cui Montale dedicò un'intera sezione, intitolata *Mediterraneo*, si apre e lascia a riva pietruzze, conchiglie, gusci, che il poeta riproduce su tela, come a conferma di un avvicinamento a quelle onde in cui, in precedenza, non osava neppure immergersi fino alle caviglie.

Barche, poche linee azzurrine come flutti, sullo sfondo nubi sfumate che si infrangono su rettangoli di scoglio, rondini stilizzate pronte a spiccare il volo all'orizzonte, sono questi i pochi, ma chiarissimi elementi che compaiono in un suo disegno intitolato *Il porto*.

Tutto è semplificato, ridotto, minimale, ma il messaggio non è quello della prima raccolta; qui il sole non scarnifica per distruggere, gli elementi vengono presentati nella loro forma primaria, che rivela l'essenza, lo scheletro che sta alla base di ogni struttura.

L'oggetto che nei versi rappresentava l'espressione di un sentimento intrinseco, qui si svela per ciò che è in sé.

La lotta tra il poeta e il mondo che lo circonda non si estingue del tutto, ma l'istinto di *possedere* le cose, come per confermare di esistere, qui viene prevaricato dalla voglia di scoprirle e riscoprirle, attraverso i suoi occhi e l'uso dei colori.

Questo non vuol dire che il poeta si rifugerà in astrattismi, ma lascerà spazio alla sensibilità del suo sentire per far riemergere, come il mare fa con le conchiglie, l'essenziale, la purezza del mondo terreno.

Attraverso il disegno, il reale si sveste di quell'irrealtà del *vedere* da cui il poeta era sempre stato ossessionato; egli, prigioniero delle anomalie di una realtà "altra", abbisognava di continui rimandi all'oggetto per renderla tangibile.

Nel momento in cui Montale avverte il fallimento della parola, subentra la pittura, sorella della poesia, integrazione e allo stesso tempo nudità che mancava alla simbolicità del suo verso.

Essa non si svincola dal reale, lo attraversa e più che combatterlo cerca di comprenderlo a fondo, smettendo di

«nominare e nominare le cose, un vero delirio di nominare [...] corrispondente a una velleità di esercitare la conoscenza del mondo; a una presa di possesso dolorante, perciò ancora virtuale».<sup>218</sup>

La poesia, in questo particolare momento della vita del poeta, appare appartenente ad un vecchio mondo a cui non interessa la parola ed il linguaggio.

La condizione umana degli anni '70 non ammette la continuazione dell'opera poetica, in quanto l'uomo che ha vissuto la guerra e vive il dopoguerra preferisce il silenzio alla parola, un silenzio in cui annegare il senso di dolore e distruzione, che come una velenosa reliquia, porta dentro sé.

Dipingere porta il poeta a ritagliarsi un momento di pace e si configura come una ricerca di una bucolica genuinità ormai per sempre perduta.

L'uomo appare rarefatto, mutilato interiormente; l'uomo vorrebbe dimenticare l'indimenticabile, sospendere domande e risposte.

In un mondo e in una generazione cosiffatta, il poeta non potrà allora fare a meno di chiedersi se la poesia sia ancora possibile

Anche Dante, in *Vita Nova*, 23, raccontando di dipingere gli angeli nel tentativo di delineare il ritratto di Beatrice, «in quello giorno nel quale si compieva l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna», interrompe, per un istante, il suo cammino lirico, ma con la differenza che egli non si distaccò mai dall'unico obiettivo di lodare la gloriosa presenza di Beatrice.

Ella, dopo la morte, riappare ancor più viva nei ricordi del poeta, e sarà questo a renderlo confuso e affannato nella ricerca del modo, quanto più fedele, per rievocarla.

---

<sup>218</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 11-12.

Nel famoso capitolo ventitré, in questo studio ampiamente analizzato, Dante apparirà disorientato, in balia dell'estasi, assillato dal dilemma del più degno «cominciamento» da utilizzare per parlare di lei *post mortem*.

All'episodio pittorico, infatti, seguirà la scrittura di due diversi *cominciamenti* per la stessa canzone: il primo, poi interrotto, ricco di richiami cristiani tipici di una preghiera alla Vergine; il secondo più intimista e legato all'occasione enunciata nella prosa, ovvero quella che si proponeva di narrare ciò che Amore suscitava in lui alla vista, seppur nel ricordo, di *madonna*: «Si tratta dell'ultima variazione della materia luttuosa prima del tentativo di esperire una ulteriore stagione di poesia».<sup>219</sup>

Il paragone appena avvenuto, ha l'intento di mettere in luce quel senso di straniamento che ha rapito entrambi i poeti nel momento della presa di coscienza della fine di un "capitolo" e la riapertura di un altro, con tutti i cambiamenti e gli stravolgimenti che esso comporta.

La voglia di limare e maturare il proprio stile in funzione della materia trattata nel caso di Dante, e la sfiducia nei confronti della società nel caso di Montale, hanno dato ai poeti l'occasione per un ripiegamento su se stessi ed hanno generato il dubbio nei confronti della loro stessa arte, che quindi si apre, seppur in maniera effimera, a nuove prospettive.

---

<sup>219</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, cit. p. 165.



## CONCLUSIONI

Questo studio affonda le sue radici nel sistematico richiamo all'esperienza visiva e alle arti figurative operato, in letteratura, per trattare dell'evento d'amore; un richiamo che, come il filo d'Arianna, collega passato e presente e, partendo dalla produzione letteraria delle origini, ci permette di approdare all'esperienza poetica montaliana in cui è evidente l'eredità lessicale ed immaginifica di matrice dantesca<sup>220</sup> e che, a tratti, per la sua grande capacità mimetica, sembra fondersi con la pittura.<sup>221</sup>

Nel ventitreesimo capitolo di *Vita Nova*, Dante diviene pittore di *figure* d'angeli. Si affida, nel bel mezzo della narrazione, alle arti visive, al disegno, e narra di quell'episodio avvenuto il giorno del primo anniversario della morte di Beatrice (8 giugno 1291) che, per un attimo, lo allontanò dalla scrittura delle canzoni "d'amore" raccolte nel suo libello, definito da Picone come «un insieme di riti di passaggio e sequenza di situazioni critiche protese a eventi risolutivi».<sup>222</sup> In principio, egli narra di dipingere un solo angelo tentando, tramite la pittura, un recupero nostalgico e disperato dell'immagine della sua donna ormai defunta; in un secondo momento, invece, «quando il poeta riprende il lavoro interrotto da alcuni ospiti venuti a trovarlo, torna a disegnare figure d'angeli, come se volesse compensare, con la molteplicità delle figure, l'assenza di un'unicità perduta»<sup>223</sup>.

Nel momento in cui le parole sembrano non bastare e pare che il suo canto manchi di quella raffinatezza degna della sua amata, Dante tenta di trascendere il reale in cui, da vivo, era ancora immerso e cerca di riprodurre, attraverso le immagini dipinte, la nuova condizione di Beatrice ascesa al cielo, spogliata di quello stato «limitatamente fisiopatico»<sup>224</sup> che è *habitus* dell'uomo terreno.

All'altezza di *Vita Nova*, 23, Beatrice non è ancora *Idolum Christi*, ma è *angiola*, messaggera di quella luce di cui poi nella *Commedia* sarà completamente

---

<sup>220</sup> «Nei tempi più gloriosi dell'arte, gli artisti [...] si esprimevano imitando i grandi artisti del passato, e imitando trovavano se stessi. Un capolavoro era un'imitazione mal riuscita.», E. Montale, *L'arte di vivere a Parigi* in *Fuori di casa*, Milano, Mondadori, 1969.

<sup>221</sup> Come è stato approfondito all'interno dell'ultimo capitolo di questo studio, Montale fin da giovane fu appassionato di pittura e scultura, ma iniziò in prima persona a cimentarsi nel disegno grazie al Professor De Grada nel 1942. Quando si trasferì a vivere a Firenze dimostrò grande stima per pittori come Marco Marcucci, De Pisis e Morandi di cui possedeva alcuni quadri che era possibile ammirare nella sua casa.

<sup>222</sup> M. Picone, *La «Vita Nuova» fra autobiografia e tipologia*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, M. Picone (a cura di), Ravenna, Longo, 1987, pp. 59-69.

<sup>223</sup> G. Pieranti, *Dante e l'arte figurativa medievale*, edizioni Atlas, Vol. 1, cap. 6.

<sup>224</sup> M. Cicuto, *Icone della parola, Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi editore, febbraio 1995, p. 99.

investita in qualità di guida verso l'eterno e la conoscenza ultima. Dante, infatti, disegnandola nelle sue angelicate fattezze, non intende semplicemente servirsi di un espediente metaforico che possa rappresentare la sua bellezza e la sua gentilezza perfettamente in linea con il canone stilnovista, ma intende imprimere su quelle tavolette<sup>225</sup> l'inizio di un *iter* verso l'adempimento di quella divina prefigurazione, da sempre, implicita in lei e nella sua vita, un *iter* che si concluderà nell'Empireo e che disvelerà l'autentica essenza beatriciana.

Fin dai tempi di *Vita Nova*, Beatrice diviene un ponte tra immanenza e trascendenza; tutta la poetica dantesca si orienterà in funzione di lei, disposta a sporcarsi della caligine infernale pur di permettere a Dante di ritrovare l'unica e retta via.

Il capitolo ventitré di *Vita Nova* si configura come lo specchio di un momento critico in cui quelle sorelle nate dallo stesso parto, che sono le arti, si confondono nella prospettiva di dar vita a qualcosa di più grande, ad un canto capace di spogliarsi dell'autoreferenzialità tipica cavalcantiana, per andare oltre l'umana sensazione ed aspirare all'eternità della memoria.

La mirabile visione del trentunesimo di *Vita Nova* non si propone soltanto di rimandare ad altro tempo la trattazione poetica di Beatrice, ma si configura come una sorta di muta, estatica promessa d'amore e di fede: Dante intende colmare l'avvertita insufficienza poetica «con l'aiuto di Dio e di Amore»<sup>226</sup> stesso, proprio per questo posticiperà il suo canto in onore di Beatrice, materia ineffabile, miracolo in terra, reincarnazione di Cristo e del suo sacrificio.

L'episodio pittorico, quindi, si può considerare come uno di *quei riti di passaggio* contenuti nel libello, tutti tesi a lodare e a celebrare la nobilissima Bice. Le figure d'angeli, che interrompono la narrazione, costituiscono un *unicum*, un tentativo, seppur effimero, di eseguire il ritratto di una *figura* che, come si è detto, non è più un *signum* sensuale, ma è *signum rationale*.

Dante, disegnando, cerca di rendere visibile agli occhi umani ciò che, facendo ormai parte del Regno dei Cieli, è invisibile per sua stessa natura. La raffigurazione dell'angelo, però, non sarà in grado di realizzare quella completa trascendenza di Beatrice e dell'amore da lei emanato, tanto che non vi saranno altri accenni ad esso

---

<sup>225</sup> «Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette», D. Alighieri, *Vita Nova*, 23, L. C. Rossi (a cura di), cit., p.166.

<sup>226</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, L. C. Rossi (a cura di), cit., p 204.



nell'intera opera poetica dantesca che, come vedremo, troverà nel pellegrinaggio verso il Paradiso il suo eccelso compimento.

Anche Montale, dopo aver poetato per tutta la vita, ricorre alla pittura, definita fin da tempi antichissimi «poesia muta»<sup>227</sup>, in virtù della loro stessa vocazione mimetica.

Come Dante, Montale trova nel disegno un'alternativa a quel *logos* che nel momento storico ed esistenziale in cui egli vive sembra aver fallito. I suoi disegni non si propongono semplicemente di dare forma e colore alle sue poesie composte in precedenza, ma divengono un nuovo modo di interpretare ed indagare il reale. Egli sembra volersi allontanare dalla riproduzione dei *visibilia*, già operata attraverso la scrittura in versi, costruendo, per metonimia, una nuova visione del mondo.

In questo risiede, forse, la più grande vicinanza con il momento 'pittorico' dantesco: entrambi ricorrono ad elementi a grande valenza figurale, ma se nella figura dipinta da Dante è implicita una certa sacralità e un certo sentimento, in quella montaliana invece permane l'aspetto terreno dell'oggetto; il Divino e la sua reincarnazione in Clizia appaiono assenti.

Tutto è riprodotto nella sua semplicità ed essenzialità, come a voler riscoprire un legame con un mondo primitivo ormai perduto, corrotto dal male della guerra e dalla sfiducia nei valori umani:

Ho cercato dipingendo di ritrovare una certa ingenuità primitivistica dentro di me che naturalmente avevo perso scrivendo versi. Credo di averla trovata. Mi diverto più a dipingere che a scrivere.<sup>228</sup>

Più volte Montale stigmatizzò la crisi a cui stava andando incontro il linguaggio poetico, che definirà addirittura «balbuziente» in un articolo intitolato *Il mercato del Nulla*, pubblicato per il «Corriere della Sera»<sup>229</sup>.

Per l'uomo del dopoguerra la parola è un'insidia, il vecchio mondo che si illudeva di spiegare, di giustificare, di capire, non esiste più; la poesia non può più trasmettere delle certezze, ma può soltanto raccontare tutto ciò che l'uomo non è e non vuole:

---

<sup>227</sup> Il greco Simonide di Ceo definisce la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura che parla», testimonianza che arriva indirettamente dal *De gloria Atheniensium* (346f – 347a) di Plutarco;

<sup>228</sup> *Cinquant'anni di poesia*, intervista televisiva a cura di Leone Piccioni concessa da Montale nel 1959 per la rubrica *Incontri*, pubblicata in "L'Approdo letterario", XII, n. 35, Roma, luglio-settembre 1966.

<sup>229</sup> E. Montale, *Il mercato del nulla*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1961

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.<sup>230</sup>

Mentre Dante disegnava perché credeva che a non esser degno, nei confronti di Beatrice, fosse il suo linguaggio ancora immaturo e poco limato; Montale, invece, rifugiandosi nei suoi dipinti, denuncia una grave situazione di “mutismo” universale; il poeta vorrebbe, come l’uomo qualunque, non curarsi del male che lo circonda, ma invece si ritrova non soltanto sopraffatto da esso, ma anche dall’impossibilità di spalancare le porte ai nuovi mondi della conoscenza. Egli si affida a tavolozza e pennelli, non perché ha smesso di credere nella sua poesia<sup>231</sup>, ma perché è completamente sfiduciato nei confronti della parola; la società degli anni ’70 è stanca di parlare, stanca di comunicare, capire, descrivere una condizione. L’uomo distrutto dalla guerra, «l’ombra sua non cura»<sup>232</sup>, ha perduto la sua identità e fa fatica a ritrovarla, così la figura umana che, nei versi del poeta, compariva all’improvviso come un bagliore confortante, nei dipinti è quasi del tutto assente.

Se, nel caso di Dante, la pittura costituisce solo un fugace momento prima di ritornare a scrivere, uno dei tanti modi e delle tante tecniche sperimentate per celebrare al meglio una *figura*, che anche in terra era vicina a Dio, parte del suo piano salvifico, componente essenziale del mistero della fede cristiana; il disegno di Montale, invece, è spogliato dalla presenza della divinità e da quel ruolo sacrale, di disvelamento<sup>233</sup> che la poesia aveva svolto un tempo.

Data «l’impossibilità generale di linguaggio» rilevata da Contini, Montale cerca di agganciarsi tramite la pittura alla realtà delle cose, per ricercare, un’ultima volta e in maniera alternativa, una sorta di silenziosa corrispondenza fra il soggetto, l’oggetto ed il mondo.

---

<sup>230</sup> E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato vv. 9-12 (Ossi di seppia), Tutte le poesie*, cit., p. 29.

<sup>231</sup> Prodotto che il poeta stesso definì «assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo» nel suo discorso tenuto all’Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975, in occasione della vittoria del premio Nobel.

<sup>232</sup> E. Montale, *Non chiederci la parola (Ossi di seppia)*, v. 7, *Tutte le poesie*, cit., p. 29.

<sup>233</sup> «Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l’anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità»; E. Montale, *I limoni* (vv. 22-29, *Ossi di seppia – Movimenti*), *Tutte le poesie*, cit., pp. 11-12.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di riferimento:

ALIGHIERI D., *Il libro della Vita Nuova*, De Robertis D. (a cura di), Firenze, Sansoni, 1970.

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia. Inferno*, Chiavacci Leonardi A. M. (a cura di), Milano, Oscar Mondadori, 2012.

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia. Paradiso*, Chiavacci Leonardi A. M. (a cura di), Milano, Oscar Mondadori, 2012.

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia. Purgatorio*, Chiavacci Leonardi A. M. (a cura di), Milano, Oscar Mondadori, 2012.

ALIGHIERI D., *Le Rime*, Mattalà D. (a cura di), Torino, G. B. Paravia & C., 1943.

ALIGHIERI D., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, volume I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, Giunta C., Gorni G. e Tavoni M. (a cura di), I Meridiani, A. Mondadori, Milano, 2011.

ALIGHIERI D., *Vita nova*, Luca Carlo Rossi (a cura di), introduzione di Guglielmo Gorni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, settembre 1999.

CAPPELLANO A., *De Amore*, traduzione di Jolanda Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996.

CAVALCANTI G., *Rime*, De Robertis D. (a cura di), con le rime di Cavalcanti J., postfazione di Marrani G. e Tonelli N., Vignate (MI), Ledizioni, gennaio 2018.

D'AREZZO G., *Del carnale Amore, La corona di sonetti del codice escorialense*, Capelli R. (a cura di), Roma, Carocci Editore, 2007.

MONTALE E., *Le occasioni*, Isella D. (a cura di), Torino, Einaudi, 1996.

MONTALE E., *Tutte le poesie*, Zampa G. (a cura di), Milano, I Meridiani, Mondadori, ottobre 1984.

### Studi e opere di consultazione:

ANTONELLI R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, in "Critica del testo", Roma, IV/1, 2001.

ANTONELLI R., *Il destino del personaggio-poeta. Purgatorio XXVI in Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*. Purgatorio, Salerno editrice, novembre 2014.

- AUERBACH E., *Studi su Dante*, L'universale economica Feltrinelli/Saggi, settima edizione, ottobre 2017.
- BERISSO M., *Poesie dello stilnovo*, Nuovo istituto italiano d'arti grafiche – Bergamo, Biblioteca Universale Rizzoli, marzo 2006.
- BRUGNOLO F., PERON G. (a cura di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento* in Atti del Convegno di studi Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002.
- CAPELLI R., «*Amor si pinge figurato*»? *Guittone (non) risponde* in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana” Vol. 38, No. 2, maggio/agosto 2009.
- CAPPELLO G., *La «Vita Nuova» tra Guinizzelli e Cavalcanti*, Versants, 13, 1988.
- CERVIGNI D. S., *Realtà disegno allegoria nella Vita Nuova* in “Lecture Classensi”, 2007, 35-36.
- CICCUTO M., *Icone della Parola, immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Macchi Editore, Modena, febbraio 1995.
- CICCUTO M., *L'immagine del Testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci editore, gennaio 1990.
- COMPAGNI D., *Cronica*, Torino, Einaudi, 1968.
- CONTINI G., *Cavalcanti in Dante (1968)*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CONTINI G., *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- CONTINI G., *Introduzione a E. Montale*, in “Rivista rosminiana”, gennaio-marzo 1933.
- CONTINI G., *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, 1970.
- CONTINI G., *Poeti del Duecento*, volume I – tomo I, Verona, classici Ricciardi – Mondadori, maggio, 1995.
- CONTINI G., *Una lunga fedeltà. Scritti su E. Montale*, Torino, Einaudi, febbraio 2002.
- CORTI M., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2003.
- CORTI M., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'“invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- D'AREZZO G., *Rime*, F. Egidi (a cura di), Bari, Laterza, 1940.

- DE ROBERTIS D., *Dal primo all'ultimo Dante*, Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2001.
- DI SALVO T., *Dante nella critica*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze, 1965.
- FENZI E., *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Vignate (Mi), Ledizioni, maggio 2017.
- FROSINI G., *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore (a cura di), Firenze, Cesati, 2018, pp. 83-92.
- GIOVETTI P., *Angeli. Esseri di luce, messaggeri celesti, custodi dell'uomo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1989.
- GORNI G., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Vol. 29 di saggi di «*Lettere italiane*», Firenze, L.S. Olschki editore, 1981.
- GORNI G. in *Disegnare figure d'angeli nella «Vita Nuova»*, “*Studi danteschi*”, 2012, n. 77.
- GRECO L. (a cura di), *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980.
- L'AREOPAGITA D., *La gerarchia celeste*, Firenze, G. Giannini e Figlio, 1921.
- MALATO E., *Dante*, Vicenza, L.E.G.O., Dicembre 2015.
- MANCINI F., *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- MANZONI A., *Inni Sacri, La risurrezione* (vv.64-71), *Opere varie*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881.
- MONTALE E., *L'Arte povera, Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 1973.
- MONTALE E., *Lettere a Clizia*, Mondadori, Milano 2015.
- MONTALE E., *Intervista immaginaria*, in “*Sulla poesia*”, G. Zampa (a cura di), Mondadori, Milano 1976.
- NASCIMBENI G., *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1975.
- PARRICCHI U. (a cura di), *Dante*, Roma, De Luca editore, 1965.
- PEIRONE L., *Il sonetto dantesco dei due «cominciamenti»*, in “*Studi Filologici, Letterari e storici in memoria di Guido Favati*”, II, Antenore, Padova 1977.
- PELLEGRINI A., *Clizia, la Volpe e le altre. Dagli “Ossi” alla “Bufera”, le donne di Montale*, Reggio Calabria, Tabula Fati, Novembre 2017.

PIPA A., *Personaggi della Vita Nuova: Dante, cavalcanti e la famiglia Portinari in Italica*, Vol. 62, No.2, luglio/agosto 1985.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, con un saggio di Calvino I., Torino, Einaudi, 1979.

RUSSO V., *Il «Nodo» del Dolce Stil Novo*, in “Medioevo Romanzo”, III, 1976.

SANTAGATA M., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011.

SCARABELLI M., *Una figura della Donna mia. Un episodio di polemica antifigurativa nelle rime di Guido Cavalcanti* in “Italianistica” XXXVIII, 2, 2009.

VILLANI G., *Nuova Cronica*, G. Porta (a cura di), Parma, Guanda, 1990.

### **Sitografia:**

BORSA P., *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita Nuova attraverso i due Guidi*, Milano, pag. 77,

<https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/438458/689096/Deux-Guidi-BORSA.pdf>.

BORSA P., *Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli*,

[https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23560/12225/Paolo Borsa La tenzone tra%20Bonagiunta e Guinizzelli.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23560/12225/Paolo_Borsa_La_tenzone_tra%20Bonagiunta_e_Guinizzelli.pdf).

CONTINI G., *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970,

[https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont\\_dante\\_sonetto.pdf](https://www.pearson.it/letteraturapuntoit/contents/files/cont_dante_sonetto.pdf).

PERROTTA R., *Le Occasioni di Montale, fra tedio malcerto e certo fuoco*,

[http://www.assculturale-arte-scienza.it/Rivista%20ArteScienza/ArteScienza\\_N6/Raffaele%20Perrotta/R.Perrotta\\_Art eScienzaN6\\_261-290.pdf](http://www.assculturale-arte-scienza.it/Rivista%20ArteScienza/ArteScienza_N6/Raffaele%20Perrotta/R.Perrotta_Art eScienzaN6_261-290.pdf).