

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

«IL VER SENTIRE»

NUOVO COMMENTO A *DONNA ME PREGA*
DI GUIDO CAVALCANTI

Tesi di Perfezionamento in
“Discipline filologiche e linguistiche moderne” di:
Mauro SCARABELLI

Relatori: Chiar.mo Prof. Marcello CICCUTO
Chiar.ma Prof.ssa Lina BOLZONI
Chiar.mo Prof. Raffaele PINTO

Anno Accademico 2010-2011

INTRODUZIONE

O tell me the truth about love

(W.H. AUDEN)

Può la poesia farsi strumento di conoscenza? E se sì, fino a che punto può il linguaggio lirico aprirsi ai termini, ai concetti e persino alle forme espressive proprie del linguaggio scientifico, per riuscire ad analizzare un fenomeno fino a descriverlo nella sua essenziale verità?

Nel Duecento poetico italiano, *Donna me prega* di Guido Cavalcanti è forse il tentativo più audace, complesso e riuscito di rispondere a queste domande, proponendo un'analisi esaustiva e “scientificamente” ineccepibile di quel particolare fenomeno chiamato amore; ed è proprio dal desiderio di mettere meglio a fuoco alcuni tratti peculiari di questo tentativo, che prende le mosse il lungo e articolato commento sviluppato in queste pagine.

Ma perché tornare ancora una volta (qualcuno direbbe: “l’ennesima”) ad affaticarsi sui versi di questa canzone, dopo quasi sette secoli di esegesi praticamente ininterrotta? E per quale motivo farlo proprio nella forma del commento?

Un prima prima e più generica risposta potrebbe risiedere nel fatto che negli ultimi due decenni la percezione di Cavalcanti, della sua poesia e della cultura in cui essa affonda le sue radici si è modificata in una maniera niente affatto marginale. La nuova consapevolezza, fattasi strada lungo gli anni Novanta, del contrastato rapporto tra Guido e Dante; la ridefinizione (e il parziale ridimensionamento) della categoria di “stilnovo”, e in generale la sempre più avvertita consapevolezza di come la poetica cavalcantiana fosse molto di più di una possibile declinazione del magistero guinizzelliano (e che comunque si collocasse ben al di là dei confini della *cortoisie* cappellaniana), sono tutti elementi che potrebbero in una certa misura giustificare anche una nuova analisi sistematica della grande canzone del Guido fiorentino.

Tuttavia, la ragione più importante all'origine di questo tentativo sarà in realtà da ricercarsi in un dato per certi versi più semplice e concreto, attinente al testo stesso di *Donna me prega*, o più precisamente a un suo carattere particolare. Nonostante infatti la bibliografia su questo componimento abbia ormai assunto dimensioni pachidermiche, non si è ancora dato sino ad oggi un saggio che prendesse in considerazione sistematicamente (e in maniera realmente approfondita) non soltanto i concetti filosofici che compaiono nel testo, ma anche le strategie retoriche e argomentative secondo cui questi concetti sono stati selezionati, organizzati e messi in relazione dal poeta con il ricco bacino della *langue* lirica duecentesca, ottenendo così una vera e propria riformulazione del linguaggio poetico *sub specie philosophiae*.

In questa prospettiva dunque non sarà difficile comprendere come la forma del commento risultasse senza dubbio il mezzo più adatto per addentrarsi testo cavalcantiano, seguendolo passo passo anche nei suoi snodi più tortuosi e affrontando in maniera potenzialmente produttiva anche le *crucis* testuali all'apparenza più disperanti, senza escludere o dimenticare a priori nessuno dei numerosissimi fattori in continua interazione in questi versi. Dato che però un tentativo esegetico con simili pretese non poteva non tenere adeguatamente conto del contesto da cui sorge (e si distacca) la canzone cavalcantiana, si è scelto di far precedere il commento vero e proprio da un'ampia sezione preliminare, in cui si nota (passando in rassegna un'ampia mole di materiale poetico) come in contesti culturali, geografici e sociali ben diversi da quello di Guido si fosse già avvertita l'esigenza di costruire una "retorica della conoscenza".

Naturalmente, non si è nemmeno tentato in questa prima parte di raccogliere tutti i testi che avessero una qualche attinenza col problema considerato, limitandosi a selezionare quei componimenti che per una ragione o per l'altra sono sembrati più significativi. Più precisamente, si è scelto di soffermarsi sull'esperienza della Scuola siciliana, sull'immane dittico Bonagiunta-Guinizzelli (senza però considerare l'ipotesi di un loro "allineamento"), sul peculiarissimo progetto di poetica tentato da Frate Guittone, e su un ristretto gruppo di rimatori fiorentini (tra cui spicca un'altra coppia, formata stavolta da Chiaro Davanzati e Frate Ubertino).

In questa opera di selezione dunque sono stati del tutto ignorati personaggi come il giovane Dante, Cino da Pistoia, il cosiddetto Amico di Dante o anche soltanto Dino Compagni (autore del sonetto "scientifico" *La 'ntelligenza vostra, amico, è tanta*); e se assenze di questo calibro non potranno non suscitare qualche legittimo dubbio, sarà

forse sufficiente in questa sede precisare che il criterio qui adoperato per prendere in considerazione un testo o un poeta risulta in fondo molto semplice, e consiste nell'appartenenza stabile e comprovata del poeta in questione ad una cultura "preesistente" (non necessariamente in senso cronologico, come dimostano Chiaro e Guittone) a *Donna me prega*. Del resto, dovendo provare a individuare e soprattutto a "misurare" una distanza tra il testo cavalcantiano e il linguaggio della tradizione lirica con cui esso si rapporta, la conseguenza più naturale consisteva nell'escludere dalla nostra disamina quei poeti che più verosimilmente hanno elaborato la propria proposta poetica dialogando attivamente con la canzone di Guido.

Prima di lasciare spazio alla ricerca vera e propria, non resterà quindi che occupare queste ultime righe introduttive con dei ringraziamenti doverosi e tutt'altro che formali (ancorché necessariamente generici), ricordando tutti coloro che in qualche modo hanno seguito e incoraggiato questa ricerca, dai relatori a tutti coloro che mi hanno semplicemente aiutato, ora con un consiglio, ora con un'indicazione bibliografica (consentendomi magari di accedere a testi non ancora pubblicati), o anche solo con una salutare discussione. Se poi è soltanto a questo punto che arrivo a ricordare l'affetto, la pazienza e il decisivo sostegno di mia moglie, della mia famiglia e di tutti i miei amici, è semplicemente perché forse non esiste una formula che possa esprimere la mia gratitudine nei loro confronti.

SEZIONE I

RETORICHE DELLA
CONOSCENZA

LA SCUOLA SICILIANA

Se *Donna me prega* può considerarsi il più radicale e coerente tentativo di esprimere in versi i risultati di un'indagine rigorosamente razionale sulla natura dell'amore, viene naturale pensare che una delle condizioni indispensabili per tentare di comprenderla appieno consista nell'analizzare l'*humus* in cui un organismo poetico così peculiare ha affondato le sue radici.

Il problema però è che questo tentativo risulta sin dall'inizio particolarmente complicato, perché passando in rassegna l'intero *corpus* della lirica duecentesca giunta sino a noi, emerge in maniera evidente come non ci sia un testo che si possa davvero accostare a *Donna me prega*, se non per contrasto. Giusto per citare sommariamente alcuni esempi particolarmente vistosi a conferma di questo fatto, potremmo innanzitutto osservare la guittoniana *Ora parrà*, così vicina alla canzone cavalcantiana per complessità metrico-strutturale, ma costruita sul rifiuto radicale tanto di quell'amore che Cavalcanti mette al centro della propria poesia, quanto del metodo filosofico scelto dal Guido fiorentino per costruire il suo componimento. Per quanto riguarda poi la celeberrima *Al cor gentil rempaira sempre amore*, basti qui rilevare come essa pur trattando dell'amore nel quadro più ampio della natura (cosmica e umana), si costruisca su una base retorica fatta di "levità", di similitudini e di metafore illustrative, tutti elementi che la canzone cavalcantiana rifugge con estrema coerenza. *Donne ch'avete intelletto d'amore* infine, pur presentando (come vedremo) evidenti e non casuali punti di contatto con *Donna me prega*, è già stata letta più volte¹ come un vero e proprio

¹ Il particolare rapporto antitetico tra *Donna me prega* e *Donne ch'avete* si iscrive nel più generale problema dell'opposizione tra la canzone cavalcantiana e la *Vita nova*. Questa opposizione, sottolineata per la prima volta con una certa decisione da De Robertis 1986 («Certo la dedica a Guido della *Vita Nuova* non poteva essere di un testo in linea di principio più distante dal nostro» p. 94), è stato trattato in maniera approfondita all'interno di un'ampia discussione (sviluppatasi tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni duemila) sull'ipotetica "cronologia relativa" tra la canzone cavalcantiana e il libello della *Vita nova*. Per il momento, senza voler entrare in questo complesso dibattito, su cui avremo modo di soffermarci in seguito (cfr. *infra* Appendice II), varrà la pena soltanto sottolineare come il problema

rovesciamento speculare del capolavoro di Guido, sia sul piano dei contenuti, sia su quello della forma.

Per evitare quindi di rimanere bloccati ancor prima dell'inizio di questa nostra indagine, non ci resta che assumere una prospettiva leggermente diversa, che non metta da subito al centro *Donna me prega*, ma che prenda le mosse dall'osservazione delle domande poste all'origine del più impegnativo e fortunato testo di Cavalcanti, mettendosi in cerca di altri tentativi di dare al codice lirico una nuova profondità conoscitiva. Se dunque si può dire che *Donna me prega* si costruisca come risposta sistematica e filosoficamente fondata a otto quesiti, riassuntivi di un'intera tradizione di speculazioni *de natura amoris*, questa prima parte della nostra trattazione potrà essere considerata come una specie di "storia", volta ad individuare alcuni tentativi di introdurre nel codice cortese ciò che d'ora in poi potremo chiamare "una retorica della conoscenza".² Ma dove mai potrebbe collocarsi l'inizio di una "storia" come la nostra, se non nella Scuola siciliana?

Dopo essere stata messa al centro di trattati in prosa come il *De amore* di Andrea Cappellano, o di figurazioni allegoriche in versi come il *Roman de la Rose*, o ancora di romanzi come l'*Eneas*, la complessa questione della natura dell'amore viene affrontata dai rimatori della Magna Curia federiciana secondo una maniera che si distingue dalla tradizione provenzale per due fattori peculiari: l'osservazione in chiave "naturalistica" dell'amore e l'uso del sonetto come forma metrica privilegiata per veicolare un contenuto teorico.

Come è noto, entrambe questi tratti distintivi sono stati attentamente esaminati dalla critica, con risultati che in alcuni casi costituiscono ormai dei classici per chiunque voglia indagare la letteratura italiana delle Origini,³ tuttavia, in questo momento non ci

dell'opposizione tra *Donna me prega* e *Donne ch'avete* sia particolarmente centrale (benché con esiti non tutto convincenti) in Pasero 1998.

² Se il risultato non fosse piuttosto goffo e fonicamente quasi intollerabile, potremmo azzardarci nel tentare un neologismo di stampo warburghiano e parlare, per queste forme di retorica scientifico-filosofica mirata alla conoscenza, di *Erkenntnisformeln*.

³ Sulla nuova sensibilità dei siciliani per la filosofia naturale si vedano innanzitutto Folena 1965 (che tratta l'argomento da una prospettiva generale e forse, come vedremo, un po' riduttiva) e *Lingue della scienza*. Più specificamente volto ad individuare elementi filosofici precisi nella poesia della Scuola siciliana, resta fondamentale Nardi 1949a, nonostante il saggio sia dedicato per metà alla poesia di Dante. Sempre molto utili sulle discussioni sulla natura dell'amore in ambito siciliano (soprattutto per la concretezza delle letture puntuali), restano Molk 1971 e Allegretto 1980; più generale resta invece la prospettiva scelta da Malato 1989 per studiare la dottrina dell'amore da Andrea Cappellano a Dante, e poco è lo spazio dedicato ai siciliani. Varrà inoltre la pena segnalare sul problema degli elementi di discontinuità tra Scuola siciliana e lirica transalpina Roncaglia 1975, Antonelli 1989, Antonelli 1997 (e in

interessa innanzitutto sottolineare le pur significative manifestazioni di cultura enciclopedica che si moltiplicano all'interno della lirica siciliana (fenomeni per cui basterebbe rimandare a Folena 1965 o al recente volume dedicato alle *Lingue della scienza*), quanto piuttosto osservare le modalità (insieme retoriche e concettuali) secondo cui dalla poesia alla corte di Federico emerge in maniera chiara una nuova tensione conoscitiva, percepibile in maniera evidente già dalle primissime tenzoni *de amore*, che vedono Giacomo da Lentini corrispondere ora con l'Abate di Tivoli, ora con Iacopo Mostacci e Pier della Vigna. In altre parole, il punto fondamentale di questo primo passo della nostra inchiesta consiste dunque nel capire come la preoccupazione di esprimere in versi «il *quia* e il quanto», parlando di una passione come l'amore, si inserisca (per ora senza incrinarla) nella cornice della cultura cortese di matrice ovidiano-cappellaniana.

In un suo recente saggio, Sonia Gentili ha acutamente sottolineato (sulla scorta di Brugnolo 1995) l'esistenza nella poesia delle Origini di «un compatto sottogenere di sonetti nei quali di io lirico non v'è traccia alcuna»,⁴ concepito in stretto rapporto con i metodi di indagine scientifico-filosofica utilizzati nella cultura universitaria duecentesca. Per usare le parole della studiosa, che si sofferma in particolare sul sonetto anonimo *Naturalmente animali e plants* (che avremo modo di ricordare anche in seguito), questo sottogenere «pare in definitiva una traduzione poetica della *quaestio*», dal momento che è costituito da «esposizioni di tesi date in forma di sonetto» che «riguardano questioni di varia dottrina, ma in generale fatti di fisiologia e psicologia, come la natura dell'amore».⁵

Questo rilievo della Gentili, sicuramente importante per la prospettiva da noi scelta, potrebbe essere considerato un ottimo punto di partenza per la nostra indagine; tuttavia, se rivolgiamo anche un rapido sguardo ai testi che stiamo per analizzare, ci possiamo accorgere di come le affermazioni della studiosa (senza dubbio adeguate al ristretto campione di testi da lei considerato) necessitino di essere intese più come uno spunto da

generale gli *Atti di Barcellona*, di cui il saggio fa parte), Brugnolo 1999, Brunetti 2000. Per quanto riguarda invece il problema del sonetto come metro privilegiato per la trattazione di elementi "teorici", si vedano in particolare Brugnolo 1995, Pinto 1997 e Gentili 2005. Trattando dei rapporti tra sonetto e cultura scientifico-filosofica alla corte di Federico II non si può evitare di fare almeno un accenno alla trattazione (non condivisa da chi scrive) di Pötters 1998, che ricollega in maniera suggestiva, ma ben poco verificabile, l'origine stessa del sonetto a nozioni di tipo matematico-astrologico.

⁴ Gentili 2005, p. 69. Benché svolto secondo una prospettiva differente, sarà utile segnalare a questo proposito anche Pinto 1997, che (incentrando la propria analisi su Giacomo da Lentini) discute del sonetto come genere meno «allocutivo» rispetto alla canzone.

⁵ *Ibidem*. Ma sul tema dell'influenza del modello della *quaestio* prima nella lirica volgare, si veda anche Giunta 2002 (pp. 194-204).

approfondire e da ampliare, che non come una griglia rigida, poichè da un lato non si trova una forma poetica che possa realmente considerarsi una meccanica trasposizione del modello della *quaestio*,⁶ e dall'altro l'io lirico, in più di un'occasione, non è semplicemente espulso dalla trattazione, ma interagisce con essa secondo un'incidenza di volta in volta differente.

Come esempio di questo, basti qui osservare brevemente le già citate tenzoni federiciane sulla natura dell'amore, tenzoni sicuramente collegate tra di loro,⁷ ma che mostrano innanzitutto due modi molto diversi di affrontare un tema tanto importante. Infatti la tenzone tra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Giacomo da Lentini sembra inquadrarsi relativamente bene nella prospettiva di Gentili 2005, perché *Amor è uno disio* è assolutamente "impersonale", e tanto la proposta del Mostacci, quanto la risposta di Pier della Vigna, pur mantenendo una prospettiva individuale chiaramente riconoscibile, («Solicitando un poco 'l mio sapere», « e questa cosa a credere *mi* 'nvita / ch'Amore sia; e *dàmi* grande fede / che...»), non danno tuttavia il minimo segno di un personale coinvolgimento con il tema trattato. Qui il propositore non parla da innamorato, né chi gli risponde fa il minimo accenno alla propria condizione; inoltre, la riflessione sulla consistenza ontologica dell'amore avviene qui senza mai prendere in considerazione (almeno esplicitamente) l'esperienza personale, ma mettendo al centro soltanto l'argomentazione.

Il discorso si fa invece diverso una volta che si vada a osservare lo scambio di sonetti tra il Notaro e l'Abate di Tivoli. Contrariamente a quanto visto nella tenzone precedente, stavolta ci troviamo di fronte ad un'impostazione tutt'altro che astrattamente ragionativa, poiché le riflessioni su alcune caratteristiche dell'amore si

⁶ Senza contare che in più di un caso stabilire che sia la *quaestio* il modello di una struttura argomentativa riscontrabile in un sonetto appare fin troppo ottimistico. Per evitare di addentrarci nel complesso tema delle forme di trattazione in prosa diverse dalla *quaestio*, che ci costringerebbe ad una digressione lunga e di scarsa utilità per i nostri scopi, basti qui pensare all'influsso che possono aver avuto dibattiti come quello sulla nobiltà, che vide protagonisti alla corte di Federico II proprio Pier della Vigna, insieme a Taddeo di Sessa e un ignoto Magister T. (cfr. Delle Donne 1999). Nell'unico testo superstite di quella che doveva essere una piccola corrispondenza composta di brevi trattati, non troviamo soltanto una dinamica argomentativa molto vicina a quella riscontrabile nei singoli sonetti, ma anche quell'elemento di contrasto tra opinioni differenti proprio anche della tenzone in versi. Per quanto riguarda il genere tenzone in particolare, si segnala l'interessante contributo di Giunta 2002, che alle pp. 186-212 propone una trattazione ricca di esempi spesso calzanti, volta a valutare l'influenza che dovettero avere sulla tenzone da un lato il modello dell'epistolografia, dall'altro proprio quello della *quaestio*.

⁷ I contatti tra le due tenzoni si trovano elencati puntualmente nella nota introduttiva alla tenzone (PSS I, p. 391); qui basti menzionare il più significativo, che dimostra peraltro come lo scambio tra Piero, Iacopo e il Notaro sia da considerarsi posteriore a quello tra Giacomo e l'Abate: «ed io sì dico che non è neiente» (Giacomo da Lentini, *Feruto sono*, v. 7) vs «manti ne son di sì folle sapere / che credeno ch'Amore sia niente» (Pier della Vigna, *Però ch'Amore*, vv. 3-4).

intrecciano inestricabilmente con uno scambio di accuse circa la sincerità con cui l'avversario si professa innamorato, tanto che il denominatore comune di questo scambio di testi (di cui pur tratteremo nella nostra ricerca di una retorica della conoscenza) sembra in realtà consistere nella volontà di affermare una stretta corrispondenza tra autenticità della conoscenza e autenticità dell'esperienza, dicendo in sostanza che da una parte solo chi è davvero innamorato conosce davvero la natura dell'amore, e dall'altra solo chi sa cosa sia l'amore può autenticamente innamorarsi.

Già da questo esempio dunque ci si può accorgere di come il nostro tentativo di individuare all'interno della poesia d'amore il formarsi di una retorica della conoscenza non possa avvalersi di schemi predefiniti, né possa poggiarsi sull'individuazione di un ipotetico «sottogenere», per quanto utile possa risultare una simile intuizione. Naturalmente, siamo ben consapevoli del fatto che in una poesia in cui il codice influisce così potentemente nelle scelte del singolo rimatore sarà a volte impossibile arrivare a soluzioni certe e ben definite; tuttavia, vedremo anche come di volta in volta non manchino i segnali per distinguere le diverse prese di posizione, i punti di contatto e i nodi polemici tra i testi.

Dal momento che li abbiamo menzionati già due volte quasi *en passant*, sarà bene prendere in considerazione innanzitutto i sonetti sulla natura d'amore di Giacomo da Lentini, dell'Abate di Tivoli, di Iacopo Mostacci e di Pier della Vigna, testi che già dalla loro collocazione all'interno del fondamentale canzoniere *Vaticano latino 3793*, si presentano a noi come documenti decisivi per comprendere la lirica del XIII secolo.

a) *Due modelli a confronto*

In *Feruto sono isvariatemente*, il Notaro risponde a un sonetto dell'Abate di Tivoli (*Ai deo d'amore, a te faccio preghiera*), che offriva un'interessante rielaborazione di un importante codice figurativo della tradizione cortese.⁸

⁸ Testi citati da PSS I, pp. 357 e 364-365.

Ai deo d'amore, a te faccio preghiera
 ca mi 'ntendiate s'io chero ragione:
 cad io son tutto fatto a tua manera,
 aggio cavelli e barba a tua fazzone
 ed ogni parte aio, viso e cera, 5
 e seggio in quattro serpi ogni stagione;
 per l'ali gran giornata m'è leggera,
 son ben nato a tua isperagione.
 E son montato per le quattro scale,
 e som'asiso, ma tu m'ài feruto 10
 de lo dardo de l'auro, ond'ò gran male,
 che per mezzo lo core m'ài partuto:
 di quello de lo piombo fo altretale
 a quella per cui questo m'è avvenuto.

Feruto sono isvariatemente:
 Amore m'ài feruto, or per che cosa?
 Per ch'io vi saccia dir lo conveniente
 di quelli che del trovar no àno posa,
 ca dicono in lor ditto spessamente
 c'amore ò in sé deitate inclosa,
 ed io sì dico che non è neiente,
 ca più d'un dio non è né essere osa.
 E chi lo mi volesse contastare,
 io li mostreria per *quia* e quanto,
 come non è più d'una deitate.
 In vanitate non voglio più stare:
 voi che trovate novo ditto e canto,
 partitevi da ciò, che voi peccate.

Nel primo dei due sonetti citati, l'Abate si rivolge al «deo d'amore», implicitamente rappresentato nell'atto di amministrare la giustizia,⁹ lamentandosi delle proprie ingiuste sofferenze (derivanti ovviamente dalla mancata corrispondenza della donna amata) e vantandosi di essere riuscito ad assimilarsi completamente (nell'aspetto e nei comportamenti) al dio stesso (v. 3); tuttavia, la caratteristica più particolare di questa rappresentazione è senza dubbio offerta dal sottile tentativo dell'autore di sovrapporre l'immagine del dio d'amore a quella di Cristo (sfruttando e portando al limite un'ambiguità insita nello stesso codice cortese),¹⁰ con una mossa che Giacomo non solo coglie perfettamente, ma utilizza a proprio vantaggio.

⁹ Il topos della "corte d'Amore" (corte in cui l'Amore, in quanto signore, ascolta le lagnanze dei suoi servi ed amministra la giustizia) compare praticamente senza soluzione di continuità dal *De amore* di Andrea Cappellano (cfr. in particolare *De amore*, II 8) fino a *Li miei foll'occhi* di Cavalcanti (e oltre).

¹⁰ Bianchini 1996 (pp. 53-57) ha parlato per *Ai deo d'amore* di «un ottetto che è tutto di chiara ispirazione religiosa», sottolineando giustamente come da un lato i «cavelli e barba a tua fazzone» siano da considerarsi un rimando alle rappresentazioni del volto di Dio (o di Cristo), e dall'altro il verso «son ben nato a tua isperagione» significhi 'sono nato grazie al tuo soffio vitale'. La studiosa inoltre offre diversi rimandi per il tema dell'assimilazione del fedele con lo stesso Dio-amore, ma in questo caso sarà forse sufficiente fare riferimento ad un celeberrimo (e stranamente trascurato nel saggio citato) passo della prima epistola di Giovanni: «nobis Deus caritas est et qui manet in caritate in Deo manet et Deus in eo» (1Gv, 4:16). Come è noto, il tema dell'ambiguità (o, per usare un termine più neutro, delle continue sovrapposizioni) dei codici retorici deputati ad esprimere l'amore terreno e l'amore divino nella letteratura medievale ha una lunga storia critica e ha visto contrapporsi i più svariati pareri; senza bisogno di entrare nel dettaglio, basti pensare a tutta l'enorme bibliografia sul canto V dell'*Inferno*, alle importanti pagine Singleton 1958, e di Avalle 1977, oppure ai già citati Nardi 1949a e Malato 1989, per citare soltanto qualche esempio significativo tra i tanti possibili. Evitando quindi di addentrarci in un problema di cui sarebbe impossibile dare conto in una semplice nota (e di cui sarebbe più fuorviante che utile trattare in maniera estensiva), ciò che interessa qui è sottolineare il valore retorico della scelta dell'Abate; il rimatore infatti sceglie di identificare l'amore che il Cappellano definiva «communis» con l'Amore che definisce la natura del Dio cristiano, e di conseguenza forza, reinterpretandola, tutta una serie di immagini tipiche della retorica cortese. Molti anni dopo, l'autore del *Fiore* farà una scelta radicalmente opposta a partire da premesse apparentemente simili, conferendo all'amore una natura divina riconoscibile attraverso attributi "canonici" (le frecce, *in primis*), ma contrapponendo questa divinità al Dio cristiano (cfr. *Fiore*, II 9-11: «Ed i' risposi: 'I' sì son tutto presto / di farvi pura e fina fedeltate, / più ch'Asses[s]ino a Veglio o a Dio il Presto»; e V 9-14: «E quelli allor mi disse "Amico meo / i' ò da tte

Come infatti si può facilmente notare, il sonetto responsivo del Notaro gioca proprio sull'ambiguità teologica insita nella figura retorica creata dal suo interlocutore: se da un lato l'Abate aveva voluto sottolineare la natura divina dell'amore enfatizzandone la "somiglianza" con i tratti propri del Dio cristiano (che del resto, secondo il dettato giovanneo, «*caritas est*»¹¹), Giacomo decide dall'altro di prendere estremamente sul serio questa "divinizzazione retorica" dell'amore, per condannarla sia dal punto di vista teologico («ca più di un Dio non è né essere osa», v. 8), sia da quello morale («partitevi da ciò, che voi peccate», v. 14).

Naturalmente, il sonetto di Giacomo non pretende di rompere tutti i legami con la tradizione precedente, e per questo basti pensare all'*incipit*, «Feruto sono isvariatemente», dove già l'avverbio «isvariatemente» rivela (come ha giustamente precisato Antonelli 1992) l'adesione del rimatore di Lentini proprio a quel topos delle due frecce d'amore che l'Abate sfruttava magistralmente nel componimento contestato dal Notaro. In ogni caso però resta fuor di dubbio che in *Feruto sono* si trovino due affermazioni rivelatrici di un'impostazione del discorso amoroso ben distinta da quella che l'Abate condivideva con tanti antecedenti provenzali e mediolatini: una al v. 7, l'altra invece ai vv. 9-11.

Nel terzo verso della seconda quartina infatti Giacomo afferma spudoratamente che l'amore, ben lungi dal partecipare della natura divina, in realtà «non è neiente», sottolineando così con grande (e stavolta davvero pionieristica) radicalità che l'amore in fondo non è altro che un accidente, cioè uno di quegli attributi della sostanza che Aristotele diceva essere più vicini al non-essere che all'essere;¹² e nella prima delle due terzine invece vediamo il Notaro scegliere di difendere l'affermazione dell'unicità di Dio non attraverso una vera e propria argomentazione, ma dichiarandosi intenzionato a rispondere ai propri eventuali avversari restando su un piano strettamente logico-razionale: «E chi lo mi volesse contestare / io li mostreria per *quia* e quanto, / come non è più d'una deitate».¹³ Se dunque non stiamo ancora parlando di una vera e propria "maniera mutata", come avverrà qualche decennio più tardi in un contesto decisamente

miglior pegno che carte: / fa che m'adori, ched i' son tu' deo; / ed ogn'altra credenza metti a parte / né non creder né Luca né Matteo / né Marco né Giovanni". Allor si parte».)

¹¹ Cfr. 1 *Gv*, 4:16. Cfr. *supra*, n. 10.

¹² Cfr. *Met.* VI 2 (1026b 21): «videtur enim accidens propinquum quid non enti».

¹³ Il restauro del v. 10, che appare guasto in tutta la tradizione manoscritta, si deve ad una azzeccata intuizione di Santangelo 1928, che chiosava così il testo corretto: «Si tratta di due espressioni scolastiche, la prima delle quali (*quia*) indica il procedimento logico *a posteriori*, che solo si usava per la dimostrazione dell'esistenza di Dio; la seconda accenna all'argomento della quantità (*quanto*), a cui si ricorreva quando di Dio si voleva dimostrare l'unità» (p. 102).

differente, non si può non notare come Giacomo esprima (con grande chiarezza e lucida *verve* polemica) da una parte l'esigenza di una nuova attenzione alla dimensione "naturale" dell'amore, dall'altra la certezza di poter fondare questa nuova prospettiva solamente su assunti razionali, che possano trovare preciso riscontro nella logica e nella filosofia naturale di matrice aristotelica.

Da quanto si è detto sinora, non sembrerà dunque un caso il fatto che, di fronte alla risposta di Giacomo, l'Abate respinga al mittente l'obiezione "teologica" e sposti invece il dibattito sul problema della sincerità dell'amore da cui il suo avversario si diceva «feruto», attraverso l'aspro sonetto *Qual om riprende altrui spessamente* («Ca s'Amor vi stringesse coralmente, / non parelereste per divinitate, / anzi voi credereste veramente / che elli avesse in sé gran potestate»), vv. 5-8).¹⁴ Il tentativo di far entrare all'interno della retorica cortese una prospettiva apparentemente così incompatibile con tutta una serie di immagini e tropi ben consolidati, lanciava una sfida che aveva a che fare con l'idea stessa di amore, e con il significato profondo di una lirica intesa come espressione dell'innamoramento, declinabile secondo i più svariati accenti, ma anche entro regole ben precise: si trattava insomma di stabilire se e in che misura tra «li plagenti ditti de l'amore» potesse trovare cittadinanza anche la *langue* dell'indagine razionale sulla "vera natura" della passione amorosa.

In questa prospettiva, la tenzone tra Giacomo, Pier della Vigna e Iacopo Mostacci si fa ancora più interessante, dal momento che non solo, come già visto, la stessa impostazione dialogica richiama in maniera particolarmente esplicita le *quaestiones* filosofiche dell'epoca, ma la domanda lanciata nel sonetto missivo pone il problema della natura d'amore secondo una sensibilità nuova, consentendo così ai due "risponditori" di illustrare due distinte interpretazioni del fenomeno amoroso, entrambe costruite a partire da alcune precise nozioni di filosofia naturale. Osservando questa

¹⁴ In particolare, ciò che più colpisce di questa sezione cruciale della risposta dell'Abate è proprio il fatto che il parlare «per divinitate» venga in realtà *contrapposto* ad una espressione "sincera" del sentimento, espressione che in forza della propria "verità" ammette l'uso di una finzione retorica che sarebbe altrimenti inaccettabile. Naturalmente, ci troviamo su un piano ben diverso da quello su cui si svolge la polemica tra Bonagiunta e Guinizzelli (che ruota attorno al «traier canson per forza di scrittura») per non parlare della distanza che separa la tenzone in esame dall'autoapologetico capitoletto XXV della *Vita nova* (giocato sul problema della giustificazione razionale delle figure retoriche); tuttavia, resta il fatto che in questa risposta dell'Abate a Giacomo non può non essere considerato un punto saliente di quella tensione (che attraversa tutto il Duecento e in cui *Donna me prega* prenderà posizione in una maniera unica nel suo genere) tra una verità rivendicata a livello di contenuto e una certa misura di "finzione" necessaria affinché l'espressione e la rappresentazione della medesima verità siano davvero efficaci. Per una trattazione di ampio respiro del tema della sincerità nella lirica delle Origini si veda infine Giunta 2002 (pp. 355-392), che non a caso sceglie come punto di partenza proprio *Madonna dir vo voglio* e la disputa tra Giacomo e l'Abate.

tenzone possiamo quindi notare lo svilupparsi di un nuovo linguaggio che, come vedremo, non soppianta certo tutta la retorica dell'amor cortese, ma in qualche modo ne modifica alcuni tratti, con esiti di non poco momento per le sorti della lirica italiana del XIII secolo.

Sin dalla proposta di Iacopo Mostacci, ci si può facilmente accorgere di come il rimatevole voglia impostare la discussione all'insegna della piena aderenza ad alcuni fondamentali dati naturali, perchè subito dopo una quartina introduttiva, i vv. 5-8 rifiutano categoricamente qualunque apertura non solo alla figura del Dio d'amore, ma anche ad ogni possibile "personificazione" o "visualizzazione" della passione amorosa: «On'omo dice ch'amor à potere / e li coraggi dstringe ad amare, / ma eo no li voglio consentire, / però ch'amore no parse ni pare» (vv. 5-8). Nelle quartine poi il Mostacci prima offre una definizione quasi tautologica dell'amore, considerato come effetto evidente di un «piacere» che si fa presente nell'innamorato («Ben trova l'omo una amorositate / la quale par che nasca di piacere / e zo vol dire omo che sia amore», vv. 9-10), e quindi domanda al suo interlocutore di definire una volta per tutte l'essenza di questa passione («ma zo che è, da voi voglio audire», v. 13), proclamando la propria supposta ignoranza («eo no li saccio altra qualitate», v. 12), ma ammiccando nel contempo al collega "conoscente", attraverso un chiaro rimando al concetto aristotelico di *qualitas*.¹⁵

Passando quindi ad osservare le risposte a un simile quesito, varrà la pena puntualizzare sin da subito che, come tutti gli studiosi affermano concordemente, le risposte di Piero (*Però ch'amore no si pò vedere*) e del Notaro (il celeberrimo *Amor è uno disio che ven da core*) si dividono ancora una volta sul problema della sostanzialità

¹⁵ Cfr. *Cat.* VIII (9a 28-35) «Tertium vero genus qualitatis est passibiles qualitates et passiones. Sunt autem huiusmodi ut dulcedo vel amaritudo et omnia his cognata, amplius calor et frigus et albedo et nigredo. Et quoniam hae qualitates sunt, manifestum est; quaecumque enim ista susceperint qualia dicuntur secundum ea; ut mel, quoniam dulcedimen suscepit, dicitur dulce, et corpus album quod albedinem suscepit; similiter autem sese habet etiam in ceteris». Questo richiamo al libello aristotelico delle *Categorie* sembra essere stato inteso in maniera poco precisa da Antonelli, che nel suo commento al testo propone una chiosa per questo termine non del tutto soddisfacente (cfr. PSS I, p. 397). Lo studioso infatti, nella nota al v. 12 di *Solicitando un poco*, spiega «qualitate» come «prodotto della diversa combinazione della proprietà elementari», ricalcando così un significato attribuito da Corti 1983 al «qualitate» che compare in *Donna me prega*, v. 25 («perché da qualitate non descende»).

Il problema di questa chiosa, al di là del fatto che in questa ipotesi si confondono le *qualitates* con ciò che «descende» dalla loro combinazione (concetti che andranno tenuti distinti per comprendere il testo cavalcantiano, e per cui cfr. *infra* pp. 196), consiste nel fatto che in essa si attribuisce al Mostacci una contraddizione troppo goffa ed evidente. Se infatti Iacopo pochi versi prima aveva detto a chiare lettere che l'amore è invisibile, come potrebbe pochi versi dopo chiedere lumi circa una eventuale composizione materiale della passione? Al contrario, il termine è scelto in maniera decisamente accurata, perchè evita ogni possibile confusione con parole che potrebbero lasciar supporre un'inclinazione dell'autore verso la teoria della natura sostanziale dell'amore.

dell'amore, con Giacomo a negare la possibilità che l'amore "sia" una sostanza in sé e per sé, e Pier della Vigna a fare qualche concessione a questa possibilità.¹⁶ Il problema però è che questa constatazione, di per sé assolutamente corretta, sembra in qualche modo incompleta, dal momento che non prende in considerazione un aspetto molto interessante dell'argomentazione proposta da Piero in *Però ch'amore*, impedendo così di cogliere appieno l'importanza di questo scambio di testi nella prospettiva da noi scelta.

Se infatti ci accontentiamo di vedere in questi componimenti la meccanica riproposizione della contesa tra Abate e Notaro, da un lato non ci accorgiamo che Pier della Vigna si oppone a Giacomo con un argomento decisamente diverso da quello dell'Abate, e dall'altro non cogliamo fino in fondo come Giacomo, pur restando fedele a quanto affermato nella tenzone con l'Abate, non si limiti a ribadire quanto già detto in precedenza, ma risponda in maniera molto precisa al quesito postogli dal Mostacci. Sarà il caso quindi di osservare più da vicino questi due testi, cominciando da quello di Giacomo:

Amor è uno disio che ven da core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nascimento,
che li occhi rapresentan a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio,
com'è formata naturalmente;
e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e piace quel desio:
e questo amore regna fra la gente.¹⁷

Dato che le magistrali analisi offerte per questo sonetto da parte di raffinati lettori come Nardi 1949a o Mölk 1971¹⁸ hanno già perfettamente illustrato l'interessantissima

¹⁶ Contini (cfr. PD I, p. 88) afferma che «Dei tre, Pier della Vigna difende, non diremo la tesi (poiché si tratta sempre di finzioni dialettiche letterarie), ma la posizione sostanzialistica circa la natura d'Amore, affine a quella dell'Abate di Tivoli; il Mostacci riduce l'amore a piacere, cioè a una qualità, accidente in sostanza come dirà Dante [...]; in Notaio, conforme al suo atteggiamento nella tenzone precedente, è vicino al Mostacci, ma precisa meglio la meccanica amorosa, secondo il tipo d'analisi metaforica divulgato da Chrétien de Troyes». Antonelli, in PSS I, pp. 391-392, non si distacca in nulla dalla posizione di Contini, mentre Nardi 1949a e Malato 1989 non si soffermano sulla questione, ma riflettono soltanto sui singoli testi.

¹⁷ Testo citato da PSS I, p. 404.

struttura poetica e concettuale di questo componimento, sarà senz'altro più utile soffermarsi sin da subito all'analisi di alcuni aspetti dei rapporti che questo componimento intrattiene con il sonetto del Mostacci.

Innanzitutto, sin dai primi versi Giacomo risponde all'ultimo quesito del suo interlocutore, dicendo «zo che è» l'amore: un desiderio destato dal piacere collegato ad un'immagine veduta. Naturalmente, una simile formulazione è perfettamente in linea con le dottrine cappellaniane (da cui in effetti non ci sarà alcun vero distacco), ma la cosa interessante è che dal v. 5 alla fine, il poeta approfondisce questa concezione della passione amorosa, prima mostrandone la «qualitate» (per contrasto con altri generi di amore), e poi spiegando il processo fisiologico che presiede alla sua generazione.

Se infatti osserviamo attentamente la scansione argomentativa del sonetto, si nota facilmente che la seconda quartina distingue «quell'amor che stringe con furore» da ogni altro tipo di innamoramento, poiché se in quest'ultimo caso si intende una generica attrazione che si può verificare anche «senza vedere so 'namoramento», l'amore passionale “patologico” (indicato nella trattatistica medica come *amor hereos*, locuzione su cui avremo modo di tornare) si può originare soltanto attraverso un'immagine precisa, anzi, come vedremo, un'immagine che si imprime nella mente con una forza tale da diventare ossessiva.

Non sarà il caso qui di tornare sulla ben nota centralità della dimensione del “vedere” nella produzione lirica lentiniana (di cui *Eo viso e son diviso da lo viso* è la declinazione più estrema), ma sarà utile invece tenere presente che questa risposta al Mostacci circa l'essenza e le caratteristiche dell'amore mette in luce una chiara scelta di campo, una scelta di cui conosciamo benissimo i termini e l'influenza, ma che in questa fase non appare così scontata. In *Amor è uno disio che ven da core* infatti Giacomo mostra con eccezionale chiarezza di fondare tutta la sua concezione dell'amore su presupposti di natura medico-fisiologica, il che non implica il fatto che egli si distacchi dal portato retorico e concettuale della grande tradizione cortese (che resta fundamentalmente un prezioso modello “comportamentale”), ma mette in luce come il Notaro voglia illustrare con puntigliosa precisione i meccanismi con cui l'amore celebrato da questa tradizione si insedia nell'uomo, calando in un linguaggio poetico privo di qualunque caduta di tono i concetti della psicologia aristotelica e della medicina, cioè di quelle discipline che

¹⁸ Altre interessanti puntualizzazioni circa il significato del sonetto si trovano anche in Morros Mestres 1997 e Pinto 1997.

permettevano di osservare, conoscere ed esprimere i reali meccanismi alla base della passione.

Ora che abbiamo visto come Giacomo sceglie di rispondere a *Solicitando un poco*, proviamo a passare al sonetto *Però ch'Amore non si pò vedere* di Pier della Vigna, un testo quasi del tutto ignorato dalla critica (solitamente citato come puro contraltare di *Amor è uno disio*), ma che contiene un'ipotesi piuttosto interessante dal punto di vista filosofico, per quanto opposta a quella del Notaro. Ecco il testo del componimento:

Però ch'Amore no si pò vedere
e no si tratta corporalmente,
manti ne son di sì folle sapere
che credono ch'Amore sia niente.
Ma po' ch'amore si face sentire
dentro dal cor signoreggiar la gente,
molto maggiore pregio deve avere
che se 'l vedessen visibilmente.
Per la vertute de la calamita
como lo ferro atra' no si vede,
ma si lo tira signorevolmente;
e questa cosa a credere mi 'nvita
ch'Amore sia; e dàmi grande fede
che tutor sia creduto fra la gente.¹⁹

Innanzitutto, sarà bene puntualizzare come in questo sonetto Piero risponda al Mostacci prendendo per prima cosa le distanze (in maniera piuttosto evidente) da quanto affermato da Giacomo da Lentini in *Feruto sono*, dove si insisteva sulla natura puramente accidentale dell'amore, affermando che esso in sé «non è neiente». Tuttavia, la cosa più notevole che si può osservare in *Però ch'amore* è il fatto che questa polemica non è condotta tornando semplicemente a calcare le strade percorse dall'Abate di Tivoli, ma richiamandosi a un importante principio metafisico, rappresentato dalla formula scolastica *actiones sunt suppositorum*, cioè 'le azioni sono proprie degli individui'.

Questa dottrina, fondata su un'affermazione di Aristotele nel primo capitolo della *Metafisica*,²⁰ presuppone infatti che se qualcosa è in grado di compiere un'azione, ciò implica che abbia una propria consistenza sostanziale; e se da un lato è evidente come un simile presupposto vada in direzione opposta rispetto alla teoria dell'amore-passione propugnata da Giacomo da Lentini, dall'altro forse sarà ancora più interessante notare come questo concetto sia sviluppato e argomentato da Piero utilizzando un paragone

¹⁹ Testo citato da PSS I, p. 398.

²⁰ Cfr. *Met.*, I 1, (918a 16-20): «actiones sunt singularium et circa singularia».

tratto dal mondo dei fenomeni naturali, paragone che sarà molto importante per l'elaborazione successiva delle varie teorie sull'amore. Si tratta dell'immagine della calamita, che occupa la prima terzina e su cui varrà la pena soffermarsi.

Innanzitutto, bisogna dire che l'immagine di per sé è tutt'altro che nuova, dal momento che Nardi 1949a (p. 4) la fa risalire addirittura a Talete (ma senza specificare una vera e propria trafila di riferimenti), mentre Coluccia, Montinaro e Scarpino si limitano a segnalarne due antecedenti provenzali in Aimeric de Peguilhan e alcune riprese operate successivamente da Chiaro e Monte.²¹ Se però si osserva attentamente il sonetto di Piero, si può notare che questo paragone non è usato come semplice analogia per spiegare un sentimento, ma come una similitudine capace di spiegare il tipo di forza che possiede la passione amorosa, offrendo così un indizio sul suo statuto ontologico. Prova di questo è il fatto che l'esempio scelto dal rimatore non ripropone semplicemente l'immagine classica dell'innamorato "attratto" dalla donna, ma usa proprio il caso della calamita per illustrare la natura dell'amore, utilizzando quindi una figura retorica già sperimentata, ma con una consapevolezza filosofica diversa dai suoi antecedenti.

A questo punto, apparirebbe quasi scontato un riferimento a quei lapidari che sappiamo essere largamente diffusi ed influenti nell'Italia del XIII secolo,²² ricchi di informazioni sulle proprietà delle varie pietre; tuttavia, dal modo in cui il rimatore costruisce il suo esempio, ci sembra che Piero richiami l'attenzione innanzitutto sulla forza che si sviluppa tra ferro e calamita, cioè su uno di quei processi naturali che Tommaso d'Aquino chiamerà (alcuni anni dopo la nostra tenzone) «operationes occultae».²³

²¹ *Lingue della scienza*, p. 29. Gli esempi tratti da Aimeric sono *Atressi-m*, vv. 25-28: «A ley del fer que va ses tirador / vas l'aziman que-l tira vas si gen, / amors, que-m sap tirar ses tiramen, / mas tirat m'a sevals per la melhor» (*BdT*, 10 12); e *Yssamen*, vv. 1-3: «Yssamen cum l'äymans / tira-l fer e-l trai vas se, / tir'Amors mon cor anse» (*BdT*, 10 24). Le altre due occorrenze menzionate sono rispettivamente Chiaro Davanzati, *Rime*, s. 64, v. 14 («ma corro a ciò com' ferro a calamita», cfr. Menichetti 1965, p. 285) e Monte, s. 105, vv. 1-2 («Poi che lo ferro, la calamita sag[g]ia, / ver' la stella diriz[z]a manteneute», cfr. Minetti 1979, p. 268). Gli autori sembrano peraltro sottoscrivere implicitamente il giudizio piuttosto negativo Nardi, quando affermano che in tutti i casi (compreso quello di Piero) si tratta soltanto di «una generica immagine di natura scientifica adattata al contesto della poesia d'amore romanza».

²² Si vedano in particolare Corti 1960, Ciccuto 1986b e (limitatamente ad un testo del Notaro) Bianchini 2000.

²³ Il titolo preciso dell'opuscolo di Tommaso è *De operationibus occultis naturae*, si tratta di un breve opuscolo dedicato ad un ignoto *miles ultramontanus*, composto probabilmente durante il secondo insegnamento parigino, tra il 1268 e il 1272 (cfr. Torrel 1993, pp. 242-243). Come si può facilmente intuire, l'attenzione dell'Aquinate per questo genere di fenomeni ha innanzitutto lo scopo di distinguere attraverso un'indagine razionale alcuni particolari eventi naturali da pratiche magiche o demoniache.

Con questa espressione infatti il filosofo domenicano avrebbe designato alcune forze in virtù delle quali certi elementi naturali potevano esercitare un'azione in sé invisibile, ma dagli effetti concretamente verificabili, e ovviamente uno degli esempi più citati era proprio la capacità del magnete di attirare il metallo. Senza però addentrarci nel complesso tema della definizione di queste forze e della loro origine astrale,²⁴ ciò che davvero interessa in questo momento è riscontrare come l'immagine della calamita sia lo strumento retorico scelto da Pier della Vigna per affermare la natura "sostanziale" dell'amore senza sconfinamenti nell'ambito teologico, e anzi fondandosi su nozioni di filosofia naturale.

Ovviamente, con questi riferimenti non vuole certo attribuire a Pier della Vigna l'adesione a (né tantomeno l'elaborazione di) un preciso e strutturato sistema filosofico; nondimeno, ci conforta riguardo alla fondatezza di quanto detto sinora il fatto che se cerchiamo nel *corpus* dei poeti siciliani ulteriori riscontri della visione proposta dal rimatore federiciano, troviamo almeno un esempio degno della massima considerazione. Si tratta di un testo molto importante (al punto che il *De vulgari eloquentia* lo riporta come esempio del «gradu[s] constructionis excellentissimu[s]»²⁵), composto da un altro dei protagonisti della lirica alla corte di Federico: Guido delle Colonne.

In *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, Guido sviluppa la concezione che abbiamo visto appena accennata nel sonetto di Pier della Vigna, all'interno peraltro di un testo già di per sé particolarmente interessante, dal momento che costituisce uno dei rari casi in cui l'analisi "teorica" del fenomeno-amore non si trova racchiusa in un sonetto o in una tenzone, ma si sviluppa nei versi di una canzone, cioè del genere metrico più nobile ed impegnativo della lirica duecentesca. Ovviamente, non si vuole con questo suggerire legami genetici con vere e proprie canzoni teoriche quali *Al cor gentil* o *Donna me prega*, ma resta comunque un fatto che in *Ancor che l'aigua* il poeta, in tre stanze su cinque, integri all'immane pianto dell'innamorato delle similitudini volte non tanto a rappresentare lo stato di euforia o disperazione dell'io lirico, quanto a descrivere con

²⁴ Per quanto riguarda il consenso che nel Medioevo si registrava sulle teorie circa l'influsso astrale nella formazione di particolari "virtù" nelle pietre (preziose, ma non solo), sarà sufficiente sottolineare come esse siano accettate nei *Mineralium libri* di Alberto Magno, un testo in cui il vescovo di Ratisbona avanza molti dubbi sul sapere alchemico e rifiuta seccamente l'esistenza di una *virtus generativa* delle pietre (sostenuta proprio dai trattati di alchimia). Del resto, è altrettanto noto quanto queste ipotesi si inscrivessero all'interno di una complessiva visione della natura e dell'uomo stesso, come ci ricordano la pratica dell'oroscopo e vari trattati di astrologia, strumenti ampiamente utilizzati per stabilire il "temperamento" di una persona (cioè la combinazione all'interno del corpo dei quattro umori, che influivano evidentemente anche sul carattere e sulle predisposizioni dell'individuo) a partire dalla disposizione degli astri al momento della nascita.

²⁵ Cfr. DVE, II VI 6.

la massima precisione possibile la natura della passione amorosa, mostrando attraverso analoghi processi riscontrabili nel mondo fisico le condizioni necessarie all'amore per nascere e svilupparsi.

La canzone si apre proprio su un articolato paragone, con cui il poeta sostiene come nel processo di innamoramento la donna sia il *medium* necessario tra l'Amore e l'innamorato, un tramite in forza del quale questo *quid* (che anche in questo caso, non è rappresentato come un mero accidente) può informare di sé un soggetto. Nella prima stanza, l'amata è accostata ad un «vasello» che consente l'interazione tra due elementi apparentemente incompatibili come l'acqua e il fuoco:

Ancor che l'aigua per lo foco lassi
la sua grande freddura,
non cangerea natura
s'alcun vasello in mezzo non vi stasse,
anzi averria senza lunga dimora
che lo foco astutasse
o che l'aigua seccasse:
ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.
Cusi, gentil criatura,
in me à mostrato Amore
l'ardente suo valore,
che senza amore er'aigua fredda e ghiaccia:
ma Amor m'ha allumato
di fiamma che m'abbraccia,
ch'eo fora consumato,
se voi, donna sovrana,
non fustici mezzana
infra l'Amore e meve,
ca fa lo foco nascere di neve.

(vv. 1-19)²⁶

Questa analogia però non è ancora sufficiente, e viene quindi ripresa nella seconda stanza, in cui il rimatore dice

Amore è uno spirito d'ardore,
che non si pò vedere,
ma sol per li sospiri
si fa sentire in quel ch'è amadore

(vv. 24-27)

Quel che più colpisce in questi versi è la volontà di Guido di rappresentare l'amore non tanto come un processo tutto interno alla fisiologia dell'innamorato, ma come una sorta di forza che pur agendo all'interno dell'individuo (come «spirito d'ardore» che

²⁶ Testo citato (per tutti e tre i passi qui riportati) da PD I, pp. 107-110.

genera sospiri) sembra nondimeno operare anche in maniera autonoma da esso.²⁷ Ecco in che senso l'immagine della forza magnetica (che ha la sua origine nei «monti della calamita», ma si comunica ad altre pietre nel resto del mondo) serve a questi rimatori per mostrare da un lato l'autonoma consistenza sostanziale dell'amore, e dall'altro il suo manifestarsi come pura "forza" all'interno dell'innamorato. Detto questo dunque, non resta che vedere come il giudice messinese declini questa immagine nell'ultima stanza della sua canzone:

La calamita contano i saccenti
che trare non poria
lo ferro per maestria,
se no che l'aire in mezzo le 'l consenti.
Ancor che calamita petra sia,
l'altre petre neenti
non son cusi potenti
a traier perchè non hano bailia.
Così, madonna mia,
l'Amor s'è apperceptuto
che non m'avria potuto
traer' a sé se non fusse per voi;
e sì son donne assai,
ma no nulla per cui
eo mi movesse mai,
se non per voi, piagente,
in cui è fermamente
la forza e la vertuti.
Adonque prego l'Amor che m'aiuti.

(vv. 77-95)

È chiaro che in questi versi l'amore è precisamente un'entità, la cui particolare *operatio* risulta sperimentabile soltanto attraverso il *medium* della donna, che a sua volta (allo stesso modo in cui aria permette al magnete di muovere il ferro «per maestria»), consente all'amore di agire sull'anima e sul corpo dell'innamorato. Non è peraltro escluso che, paragonando l'amore alla calamita, cioè a una "pietra" informata da una proprietà particolare, Guido ipotizzi un'origine divina o astrale della passione amorosa, allo stesso modo in cui i vari pianeti erano considerati all'origine della formazione di pietre dotate di specifiche *virtutes*; ma proprio questa volontà del poeta di distaccarsi

²⁷ In questo caso infatti non abbiamo come in Giacomo uno "spirito" che si attiva come effetto dell'amore, ma è l'amore stesso ad essere presentato con questo statuto ontologico. Ovviamente, siamo ben consapevoli di come sia praticamente impossibile (data l'esiguità dei documenti pervenuti sino a noi) valutare in maniera più profonda e dettagliata aspetti e implicazioni di questa apparente presa di distanza che Guido compie nei confronti del Notaro, ma in mancanza di riscontri davvero precisi, spingerci oltre nel tentativo di accostare questi pochi versi alla luce delle varie teorie sulla fisiologia degli spiriti significherebbe semplicemente fare ipotesi davvero troppo azzardate. In ogni caso, per la dottrina dello *spiritus* si veda *infra*, pp. 32 e 163.

dalle concezioni dell'amore di Giacomo da Lentini (puramente "accidentalistica") e dell'Abate di Tivoli (teologicamente pericolosa e priva di riscontri sul piano delle dinamiche naturali) ci permette di trovare conferma del fatto che Pier della Vigna non si limitasse a ripetere un qualche *cliché* sull'amor cortese, ma esprimesse nel sonetto *Però ch'Amore* una visione alternativa della passione amorosa.

b) *Altri due sonetti di Giacomo da Lentini*

Affrontata dunque per quanto possibile la spinosa questione del sorgere di due modelli alternativi con cui comprendere e analizzare la natura dell'amore, è necessario ora soffermarsi in maniera più approfondita su alcuni importantissimi sonetti di Giacomo da Lentini, che sviluppano per l'appunto uno di questi due modelli.

In alcuni contributi decisivi, Roberto Antonelli ha ampiamente dimostrato in che termini questo poeta fu avvertito come un vero e proprio caposcuola (almeno fino agli sconvolgimenti portati prima da Guittone e poi da Cavalcanti e Dante),²⁸ e come la sua più celebre canzone, *Madonna dir vo voglio*, fosse recepita come un testo «cui era ascrivibile per certi aspetti un valore "teorico"», dal momento che forniva una «fenomenologia sostanzialmente "oggettiva" del fatto amoroso».²⁹ In questo caso però ciò che ci interessa di più è osservare da vicino alcuni componimenti in cui il Notaro tenta con piglio più radicale di passare da una semplice descrizione degli effetti dell'amore ad una profonda e razionale conoscenza del fenomeno stesso, fondendo la *langue* della lirica amorosa con linguaggi e concetti scientifico-filosofici, gestiti dal poeta con notevole consapevolezza.

Precisamente, i componimenti in questione sono due sonetti: *Sì come il sol che manda la sua spera* e *Or come pote sì gran donna entrare*, che insieme con il già citato *Amor è uno disio che ven da core* costituiscono i casi più estremi ed audaci della ricerca poetica lentiniana sulla natura del fenomeno amoroso. Cominciamo dunque dal primo dei due testi, che si fa notare per il fatto di mescolare due topoi importantissimi della retorica cortese, quello dell'amore come raggio luminoso e quello dell'amore come dardo mortale, ma declinandone uno secondo una sensibilità molto particolare. Osserviamo intanto il testo del sonetto:

²⁸ Menzionando soltanto i saggi più recenti, riassuntivi di molti spunti disseminati in testi precedenti, si vedano Antonelli 1997, e l'ampia introduzione a PSS I.

²⁹ Per entrambe le citazioni, cfr. Antonelli 1979, p. IX.

Sì come il sol che manda la sua spera
 e passa per lo vetro e no lo parte,
 e l'altro vetro che le donne spera,
 che passa gli ochi e va da l'altra parte,
 così l'Amore fere là ove spera
 e mandavi lo dardo da sua parte:
 fere in tal loco che l'omo non spera,
 passa per gli ochi e lo core diparte.
 Lo dardo de l'Amore là ove giunge,
 da poi che dà feruta sì s'aprende
 di foco c'arde dentro e fuor non pare;
 e due cori insemora li giunge,
 de l'arte de l'amore sì gli aprende,
 e face l'uno e l'altro d'amor pare.³⁰

Come rileva ancora una volta Antonelli nel suo commento al testo,³¹ l'esempio del raggio di sole ai vv. 1-2 era stato utilizzato in un contesto "amoroso" già nel *Cligès* di Chrétien de Troyes,³² e per quanto riguarda i precedenti della similitudine ai vv. 2-4 sarà sufficiente ricordare le acute rassegne allestite da Agamben 1977 (e riproposte in un'ottica diversa da Morros Mestres 1997) sull'importanza dello specchio e dell'immagine riflessa nella letteratura occidentale tra antichità e Medioevo, soprattutto quando si parla d'amore. Se però prestiamo attenzione al modo in cui Giacomo organizza la sua breve "trattazione", ci possiamo facilmente accorgere di come l'esempio del *Cligès* o del mito di Narciso, per quanto pertinenti, non siano poi così decisivi per la comprensione del brano in esame.

La similitudine orchestrata dal Notaro infatti è piuttosto complessa, dal momento che si costruisce paragonando l'innamoramento a due distinti fenomeni ottici: l'attraversamento di un corpo diafano (più precisamente, di un semplice vetro) da parte di un raggio luminoso, e la riflessione di questo raggio operata da uno specchio (riflessione che termina nell'occhio di un osservatore).³³ Benché non menzionata

³⁰ Testo citato da PSS I, p. 423

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 424

³² Cfr. *Cligès*, vv. 717-720.

³³ In PSS I, p. 424 Antonelli interpreta «da l'altra parte» nel senso di «'oltre' l'immagine riflessa, riflettendo anche ciò che è dietro, più difficilmente l'interno dell'animo, il cuore»; tuttavia, l'interpretazione che allo studioso sembra fare più difficoltà è anche l'unica davvero significativa nel contesto. Giacomo infatti vuole costruire una precisa analogia tra il raggio riflesso che dallo specchio entra negli occhi delle donne e il "raggio d'amore" riflesso dagli occhi delle donne che entra nel cuore dell'uomo sempre attraverso il senso della visione. Senza contare che la proposta di Antonelli di interpretare «da l'altra parte» nel senso di «'oltre' l'immagine riflessa» non solo rende inutilmente imprecisa la similitudine costruita nelle due quartine, ma banalizza fortemente anche il senso dello stesso v. 4, visto che il'espressione «passa gli ochi» dell'immagine sembra indicare chiaramente lo stadio iniziale dell'acquisizione dell'immagine attraverso la vista, e non certo il fatto che il riflesso in qualche modo "oltrepassa", quasi evitandoli, gli occhi delle donne che osservano lo specchio.

esplicitamente nel secondo termine della similitudine, è la donna a “ricapitolare” in sé entrambe questi fenomeni, dal momento che prima si trova ad essere “ferita” dall’amore senza esserne distrutta, e poi riflette questo “raggio” negli occhi dell’uomo, che non può quindi evitare di concepire in sé la medesima passione.

Nelle terzine, l’immagine del raggio che attraversa gli occhi trascolora per analogia nell’immagine del dardo ardente che ferisce il cuore, ma il dato davvero interessante consiste nel fatto che qui Giacomo in qualche modo lascia “coperta” quella concezione della passione come puro accidente che avevamo visto in *Feruto sono* e in *Amor è uno disio*, per ricorrere invece alle tradizionalissime metafore dell’amore-sole (che irraggia la propria luce) e dell’amore-arciere (che trafigge l’amante provocandone la morte). Questa apparente contraddizione però ci consente di capire ancora meglio le intenzioni del poeta in questo sonetto e la peculiarità della similitudine orchestrata nelle due quartine.

Il Notaro infatti sembra qui accettare una rappresentazione “retoricamente contraffatta” dell’amore per analizzare nella maniera più rigorosa possibile il trasmettersi dell’immagine amata tra l’uomo e la donna. In fondo, se gli elementi di ottica dei vv. 1-4 hanno dei precedenti significativi nella tradizione letteraria mediolatina e provenzale, si ha tuttavia la sensazione che qui il poeta li accosti non tanto come omaggio ad un codice retorico, quanto perché questi due comportamenti della luce, accostati uno all’altro, possono funzionare come un adeguato termine di paragone per spiegare una precisa caratteristica dell’amore. Dunque non si tratta tanto di una improbabile ritrattazione di quanto espresso nelle tenzoni prima analizzate, quanto di una precisa volontà di utilizzare esempi tratti dall’ambito scientifico per chiarire e definire l’amore nella sua dimensione di fenomeno naturale a tutti gli effetti, senza necessariamente rinunciare all’*imagerie* tradizionale.

Da questo punto di vista, *Or come pote sì gran donna entrare* non fa che confermare questa intenzione, dal momento che nel sonetto si analizza precisamente il modo in cui l’immagine della donna si insedia nell’anima dell’uomo scatenando l’innamoramento.

Or come pote sì gran donna entrare
per gli ochi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,
che ’nentr’esso la porto laonque i’ vone?
Lo loco là onde entra già non pare,
ond’io gran meraviglia me ne dòne;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.

Lo foco inchiuso, poi passa difore
lo suo lostrore, senza far rotura:
Così per gli ochi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura.
Rinovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.³⁴

Questa volta lo schema domanda-risposta non è distribuito nei testi di una tenzone, ma rimane tutto interno al singolo componimento, che dunque si struttura programmaticamente come una piccola dissertazione in sé conclusa, con tanto di riferimento nel finale alla volontà del poeta di “rinnovellarsi” d'amore, sottolineando il fatto che tale dimensione scientifica sarà da intendere non come qualcosa di estraneo all'esperienza attuale della passione, ma al contrario come condizione per un suo rinnovato e approfondito possesso. Ciò che colpisce però è che a differenza di *Si come il sol*, il Notaro qui non concede quasi nulla al codice cortese, e quell'attenzione all'amore come fenomeno non si esplica attraverso un uso nuovo di similitudini tradizionali, ma tramite l'elaborazione lirica di un discorso “scientifico” *tout court*.

L'analisi più completa e approfondita del quesito che apre il sonetto è sicuramente quella di Tonelli 2000,³⁵ che ha efficacemente sintetizzato tutta la complessità del dibattito tardomedievale attorno alla natura della visione, dimostrando quindi come la domanda di Giacomo, ben lungi dall'essere «faceta» (come sostenuto da Contini), costituisca invece il perfetto punto di partenza per discutere dell'innamoramento in una prospettiva fondata sulla fisica e sulla filosofia naturale. Il problema però è che la studiosa (volutamente definita da lei stessa «una noterella su Giacomo da Lentini») non si addentra ad osservare la complessità della trattazione costruita dal Notaro, che invece costituisce per la nostra indagine sulla “retorica della conoscenza” un momento della massima importanza.

In questi versi infatti, il poeta siciliano che più aveva insistito sull'importanza della visione per la nascita della passione si pone il problema di come l'immagine della donna possa entrare nei suoi occhi ed insediarsi stabilmente nel suo cuore, affrontando così (come già in *Si come il sol*) non tanto la questione della *natura amoris*, quanto piuttosto il processo fisco-fisiologico che ne permette la nascita. A tal fine, Giacomo costruisce una struttura perfettamente equilibrata, con due domande di due versi

³⁴ Testo citato da PSS I, p. 428

³⁵ Precisamente, l'analisi della studiosa si trova alle pp. 479-484 del saggio citato. Su questo sonetto si vedano anche PD I (p. 76, nota di commento al sonetto), Agamben 1977 (p. 94), Allegretto 1980 (p. 237), Bruni 1990 (pp. 248-249, in cui si trova, come sottolinea la Tonelli, un passo parallelo di Folchetto privo della tensione conoscitiva che emerge dai versi di Giacomo).

ciascuna, seguite da due risposte, entrambe di quattro versi, che ci mostrano la chiara volontà dell'autore di organizzare i contenuti con simmetrica esattezza, al di là di suddivisioni metriche interne che Menichetti 1975 ha mostrato essere in qualche caso sopravvalutate, soprattutto per i primi documenti della Scuola siciliana.³⁶

Alla base di tutte e due le risposte c'è un'analogia che il Notaro costruisce in corrispondenza della prima domanda. Dopo essersi chiesto come la donna possa *entrare* tutta quanta negli occhi dell'osservatore, il poeta risponde che, pur non essendo in grado di vedere il luogo preciso (cioè le pupille) da cui ella possa passare (vv. 5-6), il fenomeno può essere compreso nel suo insieme «assomigliando» l'immagine della donna che entra all'interno dell'occhio (vv. 7-8) alla luce che viene collocata tra i vetri di una lanterna; ed è proprio sviluppando questa analogia che Giacomo può affermare ai vv. 9-12 che questa *figura*, esattamente come il bagliore di un fuoco passa per un vetro senza infrangerlo, attraversa il corpo acquoso dell'occhio per raggiungere il cuore e lì prendere dimora.

Dal punto di vista concettuale, è particolarmente interessante notare il fatto che queste due risposte siano sostanzialmente in linea con una teoria della visione riconducibile ad una generica matrice aristotelico-galenica,³⁷ in cui la percezione sensoriale non deriva da una specifica virtù emanata dall'oggetto percepito, ma dalla "conduzione" delle qualità visibili di quest'ultimo attraverso un *medium* trasparente (in genere l'aria) fino all'occhio dell'osservatore. Ancora più intrigante è però un dato di natura potremmo dire "formale", dal momento che Giacomo sceglie (con una mossa estremamente raffinata) di illustrare il processo fisiologico della visione attraverso una similitudine ad un tempo "tradizionale" (si ricordi il passo del *Cligès* in cui si parla del lume della lanterna che passa senza infrangere il vetro) e sufficientemente specializzata in senso scientifico per poter risultare calzante in un contesto che, se non può dirsi propriamente argomentativo, porta in sé senza ombra di dubbio il carattere della

³⁶ In particolare Menichetti 1975, conducendo una magistrale analisi metrica proprio dei sonetti lentini, fonda la propria indagine sull'individuazione di «fattori divaricanti, intesi a mettere in rilievo le singole articolazioni della struttura metrica e a sottolinearne in special modo la bipartizione, dall'altro elementi unificatori, che tendono invece a ricondurre le parti all'unitarietà di base e ad evidenziare il carattere primariamente compatto della forma» (p. 119). Sul tema si veda anche Santagata 1979.

³⁷ Siamo ovviamente ben consapevoli che si tratta di una definizione ben poco soddisfacente, e anzi avremo modo di trattare ampiamente del problema della visione quando avremo a che fare con Cavalcanti (cfr. *infra*, capp. VII e X). In questo caso però la definizione si basa sul fatto che la fisiologia di Aristotele e quella di Galeno, per quanto distinte sotto molti aspetti, sono accomunate da una concezione "intromissiva" della visione, concezione secondo cui la vista è provocata dalle immagini che entrano negli organi di senso, e non sono gli organi ad emettere un raggio (come sosteneva una teoria di scuola "platonica") che vede gli oggetti.

trattazione filosofica. In questa prospettiva inoltre anche il v. 14 («poi porto insegna di tal criatura»), che sembrerebbe a prima vista un'appendice piuttosto estranea al resto della trattazione, acquista la sua precisa funzione, riproponendo con innovativa concretezza naturalistica il celebre topos dell'immagine nel cuore, topos di cui la critica ha giustamente messo in luce le connessioni con la cultura filosofica, e che trova proprio nel *corpus* del Notaro alcune delle sue più significative declinazioni.³⁸

Concludendo quindi questo rapido *excursus* attraverso i due sonetti lentini analizzati, possiamo dire che se in *Sì come il sol* avevamo visto due immagini proprie del codice cortese venire combinate per creare una similitudine dall'intonazione più rigorosamente scientifica, con *Or come pote* vediamo una interazione tra concetti propri della filosofia naturale ed elementi della retorica tradizionale dell'amor cortese, che a loro volta finiscono per assumere un valore conoscitivo del tutto nuovo.

c) *Alcuni sonetti anonimi del codice Vaticano*

Se fino ad ora ci siamo concentrati su testi dei maggiori protagonisti della Scuola siciliana (Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Pier della Vigna etc.), varrà adesso la pena osservare attentamente anche alcuni componimenti anonimi, anch'essi attestati non a caso nella stessa sezione del canzoniere Vaticano (V) che ospita le tenzoni di cui abbiamo parlato in precedenza. In essi infatti è possibile da un lato cogliere diversi aspetti dell'influenza del sonetto "teorico" lentiniano, dall'altro notare come il dibattito sulla natura dell'amore abbia costituito già *ab origine* un soggetto particolarmente adatto all'elaborazione di una retorica della conoscenza.

In prima battuta, sarà utile soffermarci su due sonetti, forse in tenzone,³⁹ riportati alla c. 111v del codice V (la stessa che ospita i sonetti del Notaro appena analizzati), subito

³⁸ Antonelli nel suo commento al verso (cfr. PSS I, p. 433) riporta numerosi passi paralleli, ma nessuno con la stessa forza espressiva del passo in esame. Qui infatti non si tratta del poeta che dichiara di "portare l'insegna" «di tutti mali» (Monte, s. 1, v. 5, cfr. Minetti 1979, p. 121) o «di merzede» (Cavalcanti, XXXIX, v. 14 cfr. De Robertis 1986, p. 155), dal momento che qui si tratta proprio dell'immagine della donna che diventa un vero e proprio "vessillo interiore", secondo la dinamica dell'immagine del cuore studiata da Allegretto 1980, Mancini 1988 e, più recentemente e con esempi estremamente calzanti, da Meneghetti 2005. Inoltre, sia Antonelli in PSS I (p. 433), sia Picone 1987 hanno rilevato un'importante consonanza di questo verso con un celebre versetto del *Cantico dei cantici* («pone me ut signaculum super cor tuum ut signaculum super brachium tuum», *Can*, 8:6).

³⁹ Così almeno indica la rubrica di V, che prima di *Non truovo chi mi dica* recita «Tenzone ij», un valido riepilogo (con adeguati rinvii bibliografici) alle ipotesi sulla reale consistenza ed estensione di questo scambio di testi si trova in PSS II, pp. 1009-1012.

dopo la tenzone tra Giacomo da Lentini e l'Abate di Tivoli. Ecco il testo dei due componimenti:⁴⁰

Non truovo chi mi dica chi sia Amore
ove dimori o di che cosa è nato,
perché la gente il chiama per signore,
Amor nonn-è se non u nome usato.

Però la gente n'è tutta 'n errore, 5
perch'ogn'omo per lui è donato
i llui nonn-è forza né valore:
mostrar vi voglio come avete errato.

Tre cose sono in una concordanza
che tegnono lo corpo i lor podere, 10
le quali segnoreggiano lo core:
piacere e pensare e disianza;
d'este tre cose nasce uno volere,
laonde la gente dice che sia Amore.

Io no lo dico a voi sentenziando,
né non mi vanto di tanto sapere,
ca s'eo mi parto con voi ragionando,
dicovi parte de lo mio volere,
e poi rispondo a lo vostro dimando,
ca 'ntesi che volete voi sapere
che èste amore, e di che nasce, e quando,
e 'n qual parte de l'om ponsi a sedere.

Amor nonn-è, se non come cred'eo,
cosa ch'om possa veder né toccare,
ma sono molti che l'apellan deo:
sono inganati ed ànno van pensare,
ca se deo fosse, non facera reo:
ca 'n deitate è tutto degno afare.

Ancora una volta, abbiamo qui a che fare con due pareri sull'amore, certo non particolarmente innovativi rispetto a quanto abbiamo visto sino ad ora, ma nemmeno del tutto trascurabili. *Non truovo chi mi dica chi sia Amore* appare evidentemente schierato piuttosto radicalmente su posizioni che potremmo dire "lentiniane": Amore per lui non è che un nome che si impone ad un «volere» (v. 13) particolare, generato dalle tre forze che «tegnono lo corpo i lor podere» (v. 10) e «segnoreggiano lo core» (v. 11), vale a dire, nel dettato dell'ignoto rimatore, «piacere e pensare e disianza» (v. 12). *Io no lo dico* invece resta decisamente più ambiguo, in realtà non mantiene la promessa di rispondere alle sollecitazioni menzionate ai vv. 6-7 («ca 'ntesi che volete voi sapere / che èste amore, e di che nasce, e quando»), ma si limita a negare all'amore lo *status* divino, adducendo soltanto motivazioni "etiche" («ca se deo fosse, non facera reo: / ca 'n deitate è tutto degno afare», vv. 12-14), non naturali, e lasciando quasi supporre che continui comunque a pensare l'amore come ad una sostanza (il fatto che questa passione sia in grado di "fare del male", non permette di escludere una simile visione della passione amorosa).

Come si accennava poche righe sopra, nessuno di questi sonetti presenta spunti particolarmente innovativi rispetto a quanto abbiamo già visto con Giacomo da Lentini o Guido delle Colonne. In fondo, *Io no lo dico* si limita a negare la divinità di Amore senza approfondire il tema in alcun modo, ma orchestrando piuttosto il componimento come una grande preparazione per il motto sentenzioso degli ultimi due versi; e già ad

⁴⁰ Testi citati rispettivamente da PSS II, pp. 1012 e 1014.

una prima lettura anche *Non truovo chi mi dica* risulta essere, dal punto di vista dei concetti utilizzati, un componimento piuttosto convenzionale, orchestrato su riprese della tradizione transalpina (più precisamente, su *Eneas*, vv. 7900-7901: «Et ge comant, quant ge ne truis / qui me die que est amors?») ed elementi di stretta osservanza cappellaniana, come emerge in maniera evidente nelle tre parole che occupano l'intero v. 12 «piacere e pensare e disianza», ovvero i tre termini chiave di quella parte del primo capitolo del *De amore* in cui si tratta della natura innata della passione.⁴¹

In compenso, la situazione si fa più interessante se prendiamo in considerazione la struttura di questi due componimenti, poiché in questo modo possiamo trovare conferma di quanto accennato all'inizio del paragrafo, e cioè di come le tenzoni della Magna Curia osservate in precedenza (e soprattutto un testo come *Or come pote sì gran donna entrare*) siano stati avvertiti sin da subito come modelli estremamente efficaci per l'organizzazione di un sonetto o di una tenzone sulla natura dell'amore. Sia *Non truovo chi mi dica*, sia *Io no lo dico* presentano infatti uno schema abbastanza simile, dedicando tutta o in parte una quartina ad una serie di domande (più o meno precisamente enunciate) a cui il resto del sonetto cerca di fornire delle risposte (o promette di farlo, nel caso di *Io no lo dico*), sviluppandosi però secondo linee decisamente diverse tra loro, poiché osservando attentamente i due sonetti appare chiaro che tanto *Non truovo chi mi dica* è preciso e consequenziale nello scandire il suo discorso (si noti lo schema fatto di una definizione iniziale [v. 4], una *pars destruens* [vv. 5-8] e una *pars construens* [vv. 9-14], con tanto di chiusura perfettamente "circolare" sul quel termine «Amore»), quanto *Io no lo dico* è invece vago, confuso e poco incisivo dal punto di vista argomentativo.

Se però vogliamo offrire una panoramica soddisfacente dell'influenza del modello di sonetto "teorico" fondato da Giacomo da Lentini, non possiamo tralasciare due testi

⁴¹ Cfr. *De amore*, I, 1: «passio illa ex nulla oritur actione subtiliter veritate inspecta; sed ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit. Nam quum aliquis videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero, quotiens de ipsa cogitat, totiens vius magis ardescit amore, quousque ad cogitationem devenerit plenior. Postmodum mulieris incipit cogitare facturas et eius distinguere membra suosque actus imaginari eiusque corporis secreta rimari ac cuiusque membri officio desiderat perpotiri». Nel volgarizzamento del manoscritto *Riccardiano* 2318, riportato a fronte del testo latino nell'edizione di Salvatore Battaglia, si utilizzano praticamente gli stessi termini trovati nel sonetto: «quella passione non nasce da alcuna cosa fatta, ma da sola pensagione nell'animo presa di cosa veduta, quella passione procede. L'uomo quando vede alcuna acconcia ad amare ed al suo albitrio formata, di presente comincia a desiderarla nel cuore, e poi, quante volte pensa di quella, tanto maggiormente nel suo amore arde infino che diviene a pensare le fazioni di quella e distinguere le membra e immaginare gli suoi atti e disegnare per pensieri le segrete cose de' membri segreti e desiderare d'usare lo ufficio di ciascuno membro di quella». Per un'analisi approfondita dei contatti di questo sonetto con la tradizione cortese, si veda Antonelli 1992.

come *Dal cor si move un spirito, in vedere* e *Uno piacere dal core si move*, anch'essi raccolti nelle carte iniziali della sezione di V dedicata ai sonetti, carte che abbiamo già visto essere particolarmente ricche di rime *de natura amoris*.⁴² Cominciamo dunque con il più interessante dei due, *Dal cor si move*:

Dal cor si move un spirito, in vedere
di 'n ochi 'n ochi, di femina e d'omo,
per lo qual si concria uno piacere,
lo qual piacere mo' vi dico como;
e nascene un benivolo volere,
lo quale amore chiamat'è per nomo;
dentro dal core si pone a sedere,
ca non poria in più sicuro domo.
Nasce di sangue netto, pur ch'à 'l core,
che l'arma de l'om tene 'n alegranza
e segnoreggia ciascuno altro omore
e falla stare in quella disianza;
quello può dire omo che sia amore:
amor è cosa con gran dubitanza.

Citato da Mölk 1971 come uno dei diretti “discendenti” di *Amor è uno disio che ven da core*, e liquidato forse troppo cursoriamente da Nardi 1969, questo componimento si segnala perché al contrario dei due sonetti analizzati poche righe sopra, non si limita a riproporre la struttura del “sonetto teorico” lentinano, ma la rielabora cercando di aderire a certi aspetti del dato naturale in un modo ancora più radicale di quello del Notaro.

Nonostante infatti siamo di fronte ad un testo piuttosto lontano dall'armonia e dall'eleganza di dettato proprie di *Amor è uno disio*, *Dal cor si move* desta interesse per il fatto di non provare soltanto a costruire una trattazione ordinata e consequenziale del fenomeno amoroso, ma di farlo utilizzando alcuni concetti (in sé tutt'altro che scontati) connotati in senso “scientifico”.

Per prima cosa osserviamo la struttura del testo: la prima quartina è dedicata alla descrizione del meccanismo fisiologico con cui la passione si origina nell'uomo, senza però specificare il nome di questa passione; la seconda quartina invece parla prima della natura propria e dell'imposizione del nome «amore» su questo «benivolo volere», e poi del luogo fisico in cui questo processo ha la sua sede. La terza parte della discussione occupa quindi quattro versi (ricalcando la scansione argomentativa 4+4+4+2 di *Or*

⁴² Per la precisione, *Dal cor si move* si trova nella c. 112r, subito dopo importanti sonetti lentiniani come *Or come pote* e *Molti amadori la lor malatia*, mentre *Uno piacere dal core si move* si trova scritto nel verso della stessa carta.

come pote), in cui il poeta fornisce alcuni dettagli sulla peculiare fisiologia di questa passione; e il sonetto si chiude infine sulla «gran dubitanza» che si all'amore si accompagna inevitabilmente.

Se però sino a questo punto si potrebbe parlare di un generico influsso del Notaro, espresso più o meno negli stessi termini in cui questa si era notata per un sonetto come *Non truovo chi mi dica chi sia Amore*, il vero scatto in avanti compiuto da questo anonimo consiste nel fatto che in questa struttura lentiniana troviamo, accanto alle solite espressioni come il «benivolo volere» del v. 5 o il topos del nome d'amore imposto quasi *ad placitum*, anche una descrizione della passione come «spirito» che «si muove» dal cuore e passa dagli occhi dell'innamorato a quelli dell'amata (e viceversa), con un uso del termine «spirito» estremamente tecnico, ad indicare quel corpo sottilissimo identificato dalla fisiologia avicenniana come una sorta di intermediario tra anima e corpo.⁴³

Certo a questa osservazione si potrebbe obiettare che «spirito» con questo significato era già stato utilizzato da Guido delle Colonne, e che se anche il termine preciso sembra mancare nel *corpus* di Giacomo da Lentini, possiamo tuttavia dare per scontata un'adesione del Notaro a questa stessa visione della fisiologia umana. Se però proviamo a proseguire nella lettura di *Dal cor si move*, non possiamo accorgerci di altri dati ancora più rilevanti, in particolare quando l'anonimo afferma che l'amore «nasce di sangue netto, pur ch'è core / che l'arma de l'om tene 'n alegranza / e segnoreggia ciascuno altro omore». Una simile notazione infatti da un lato chiama in causa nozioni come quella di «omore» o di «sangue netto», sinora mai nominate così esplicitamente in un contesto lirico; dall'altro, proprio in nome di un modello fisiologico, si oppone a tutta quella fondamentale tradizione medica (anch'essa attestata nel Medioevo tramite Galeno, Avicenna e altri numerosi trattati) che parla dell'amore come malattia, provocata da un'eccessiva abbondanza di «umor nero» o melancolia.⁴⁴

Come già in altri casi, ci troviamo di fronte ad una trattazione espressa in uno spazio troppo angusto per speculare su una possibile volontà da parte dell'autore di fondare una teoria alternativa dell'amore; eppure, data l'assenza di un qualunque modello medico a cui rifarsi, sembra di assistere nei versi di *Dal cor si move* all'interessante

⁴³ Cfr. Avicenna, *De medicinis cordialibus*, e *infra* p. 163. Anche in questo caso, può essere utile tener presente Allegretto 1980.

⁴⁴ Della melancolia, delle sue caratteristiche e dei suoi effetti, si tratterà anche in seguito. Cfr. *infra* pp. 178-184.

tentativo di dare un fondamento fisiologico non già alla malattia d'amore o alla disperazione legata alla passione (operazione che, come ha mostrato nel suo sintetico ed efficace *excursus* Ciavoletta 1976, era già cominciata attorno al V-IV secolo a.C.), ma piuttosto all'euforia amorosa, ad una gioia d'amore che per il nostro anonimo non poteva fondarsi sulla patologia potenzialmente distruttiva descritta da tutta la trattatistica medica sul tema.

Rispetto alla ricchezza di spunti offerti da questo sonetto, bisogna dire che *Uno piacere dal core si move* risulta nel complesso meno interessante; tuttavia, varrà la pena riportarne il testo e soffermarci brevemente su di esso, per rilevare un punto che ci potrà essere utile:

Uno piacere dal core si move
ed i[n] vedere gli oc[c]hi lo sentenza,
e nascene un pensiero che remove
in molte guise al cor e dà intenza,
tant'è lo bene che se ne commove.
In giudicar lo cor nonn-ha potenza
ché d'Amor è feruto; – e dim[m]i dove?
Dentro dal corpo ov'è la canoscenza.
Però nullo vi val canoscimento,
poi ch'è feruto si crudelmente
di quello foco ch'arde e non si spegne:
dunque lo core è sempre giudicato
da gli oc[c]hi, che gli mostran lo piacere
onde lo mena [Amor], tene e distrigne.⁴⁵

Partendo dalla serie di topoi e di fortunatissime espressioni tradizionali utilizzate dall'anonimo rimate, possiamo facilmente constatare come in questo sonetto si ritrovino diversi elementi del tutto omogenei alle teorie d'amore di Giacomo da Lentini e al sonetto *Dal cor si move un spirito, in vedere: l'incipit* su un «piacere» che «si move», la dialettica occhi-cuore, il tornare delle metafore del dardo e del fuoco d'amore. Inoltre, dal punto di vista della struttura è senza dubbio interessante notare da un lato il rilievo che il rimate dà a quelle congiunzioni che scandiscono l'andamento ragionato del discorso («ché», v. 7; «però», v. 9; «poi», v. 10; «dunque» v. 12; «onde», v. 14, tutte ad inizio verso), dall'altro la divisione accuratamente simmetrica delle parti dell'argomentazione, che si compone di una specie di introduzione (in cui si espone il problema nel complesso), e di tre brevi “ragionamenti” di tre versi ciascuno. Tuttavia, è altrettanto facile accorgersi del fatto che l'uso di questi elementi ormai

⁴⁵ Testo citato da Gresti 1992.

fissati in convenzione è soltanto marginale rispetto al vero problema affrontato dal componimento in esame, che consiste nell'analisi degli effetti dell'amore sulle capacità morali dell'uomo.

Fermi restando infatti tutti gli elementi propri della dinamica con cui si forma l'amore (la corrispondenza tra una visione degli occhi e un "piacere" o una "commozione" del cuore, l'ardore e il dolore che ne conseguono, etc.), il fulcro dell'intero sonetto, il punto su cui si concentra tutta l'attenzione del nostro anonimo è senza dubbio sintetizzabile nell'inappellabile sentenza espressa ai vv. 6-8: «In giudicar lo cor nonn-ha potenza / ché d'Amor è feruto [...] / Dentro dal corpo ov'è la canoscenza».

Ciò che colpisce di questa immagine e di tutto il contesto in cui essa è inserita è il fatto che per la prima volta la forza travolgente della passione (una forza che nel codice dell'amor cortese era capace di travolgere l'autonomia del libero arbitrio, al punto da rendere l'innamorato non responsabile delle colpe di cui si macchiava mentre era soggetto alla tirannia di Amore) è rappresentata non come un generico "stato d'animo" dell'innamorato, ma come una vera e propria menomazione fisica, che si verifica secondo un preciso meccanismo. Così facendo, l'anonimo rielabora in maniera estremamente interessante le più classiche metafore utilizzate per descrivere la "sintomatologia" dell'amore, al fine di illustrare compiutamente uno degli effetti più importanti di quel processo fisiologico che dà origine alla passione.

TRA EMILIA E TOSCANA

BONAGIUNTA, UN ANONIMO E GUIDO GUINIZZELLI

“Siculo-toscani”, “poeti municipali”, “pre-stilnovisti”. Passando a ragionare di quella che potremmo considerare (parlando in senso lato) la generazione poetica successiva a quella della Magna Curia federiciana, queste tre utilissime etichette adoperate di volta in volta dalla critica aiutano forse più di una lunga e dettagliata digressione a dare l’idea dell’assoluta provvisorietà e incertezza di ogni tentativo di classificare la lirica italiana testimoniata dai grandi canzonieri duecenteschi.¹

Abbandonando dunque l’Italia meridionale per osservare la situazione tra Emilia e Toscana, affronteremo innanzitutto due personaggi chiave della lirica duecentesca, Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli, entrambe ricordati nel *Purgatorio* di Dante, e da sempre (o meglio, dalla *Commedia* in poi) al centro di ogni analisi che abbia inteso in qualche modo rintracciare una “tassonomia” all’interno delle varie tendenze della poesia italiana delle Origini.

Dal momento però che in questa nostra ricognizione non ci interessa in nessun modo tracciare “genealogie” o improbabili schemi “evolutivi” della lirica duecentesca, sarà bene sgombrare sin da subito il campo da ogni equivoco, e stabilire chiaramente che, se ci accostiamo a queste due figure (cominciando da Bonagiunta) è soltanto perché perché alcune caratteristiche dei questi due non ampi *corpora* poetici risultano particolarmente intriganti dal punto di vista delle interazioni tra i linguaggi della conoscenza scientifico-filosofica e quelli della poesia (non necessariamente d’amore).

I. BONAGIUNTA ORBICCIANI

¹ Si vedano su questo, tra i tanti esempi possibili, Antonelli 1998 e Spampinato Beretta 1998.

Un primo tratto per noi estremamente interessante dell'opera bonagiuntiana emerge già ad primo sguardo d'insieme su quel pugno di componimenti attribuibili con ragionevole sicurezza al rimatore lucchese.² Nonostante infatti l'Orbiccianni, in tutti i suoi testi di argomento amoroso, rifiuti sistematicamente ogni tipo di concettualizzazione filosofica o di andamento "ragionativo" volto ad analizzare la natura dell'amore (distaccandosi quindi in questo dal pur venerato Notaro³), è nel contempo facile accorgersi di come nel suo *corpus* si presentino almeno due casi in cui il linguaggio lirico del rimatore lucchese si plasma (con ottimi risultati) proprio sui modelli della riflessione filosofica e della logica argomentativa. I due casi in questione, entrambe piuttosto noti, sono *Similmente onore* e *In quanto la natura*, due entrambe canzoni accomunate da una tematica che potremmo definire latamente "morale".

Già da questa semplice osservazione dunque emerge un dato forse non di poco momento, poiché mentre nel capitolo precedente avevamo visto alcuni tentativi di dare uno spessore speculativo al linguaggio dell'amore, per Bonagiunta invece il discorso poetico acquista una tensione conoscitiva (espressa peraltro attraverso la forma metrica della canzone) soltanto quando si distacca dalla sfera delle passioni, per dedicarsi a problemi riguardanti gli umani comportamenti e la vita civile (nello specifico, l'onore e la saggezza). Di conseguenza, in una prospettiva volta a rilevare proprio le diverse modalità con cui questa tensione conoscitiva entra a far parte del linguaggio lirico, sarà utile cominciare ad analizzare innanzitutto questi due componimenti, provando a vedere come in un certo senso si trovino in essi informazioni importanti per individuare un *modus operandi* più generale, che nell'opera bonagiuntiana si ritrova (seppur diversamente declinato) anche in altri testi cruciali, come i sonetti in tenzone con Bonodico e Gonella, o come il celeberrimo *Voi ch'avete mutata la mainera*.

a) *Similmente onore* e *In quanto la natura*

Come purtroppo accade per gran parte dei testi duecenteschi, è praticamente impossibile determinare anche approssimativamente una cronologia di questi due

² Tra i testi di Bonagiunta, considereremo qui anche la canzone *In quanto la natura*. Per questa attribuzione, avanzata per la prima volta in Menichetti 1978a (e recepita con cautela da Ciccuto 1994 e in maniera più entusiastica da Paolazzi 1998, Giunta 1998), si veda da ultimo Menichetti 2000, che ha fatto luce in maniera potremmo dire "definitiva" sul problema.

³ Celebre è la definizione continiana di Bonagiunta «vero trapiantatore modi siciliani in Toscana» (PD I, p. 258). Per un quadro dettagliato degli elementi che indicano la vicinanza tra il rimatore lucchese e i poeti federiciani si veda in particolare Giunta 1998.

componenti, tanto più che, stando ai pochi dati biografici affidabili realmente attendibili sul nostro rimate, Bonagiunta (pressapoco coetaneo di Guittone) continuò a vivere e dire per rima ben dentro l'ultimo quarto del secolo XIII.⁴ In compenso però questa frustrante assenza di elementi documentari non ci impedisce di riscontrare nei due componimenti in esame una notevole autonomia tanto dai modi della poesia etico-politica transalpina, quanto dalle movenze della lirica morale siciliana e guittoniana; autonomia a cui, almeno nel caso di *Similmente onore*, dovette accompagnarsi un notevole successo, se si pensa che con essa volle confrontarsi anche il Dante *cantor rectitudinis*, all'interno della celebre *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*.⁵

Partiamo dunque nella nostra analisi proprio dalla cosiddetta «canzone dell'onore», un testo incentrato su un valore tutto cortese, che viene affrontato secondo una prospettiva agli antipodi di quella adottata da Frate Guittone o da Monte Andrea,⁶ e ben distante in generale anche da quella tradizione di lirica morale che puntava tutto sull'esortazione, sull'invettiva o (nei momenti di più spiccata elaborazione teorica) sulla lode dei «valori» orchestrata in forma di *plazer*.

Un primo dato che colpisce di questa canzone è innanzitutto il fatto che in essa, dal punto di vista concettuale, Bonagiunta non si serva in nessun modo di *auctoritates* chiaramente riconoscibili, ma fondi tutta la propria trattazione (comunque dotata di un indubbio valore politico⁷) su un distillato del più convenzionale codice etico di stampo cortese, mescolato forse in qualche caso con quel moralismo fondato sul buon senso di cui si trovano abbondanti esempi nei trattati di un Albertano da Brescia.⁸ In un simile contesto infatti spicca in maniera ancora più evidente il rigoroso schema argomentativo con cui l'autore tratta di virtù quali l'onore, il piacere, l'ubbidienza e la «fina canoscenza» (valori che appaiono qui ancora non toccati dalla crescente influenza dell'etica aristotelica sulla cultura del secondo Duecento).

⁴ Menichetti 1978a ipotizza addirittura un Bonagiunta ancora attivo all'inizio degli anni '90 del '200.

⁵ Per questo confronto si vedano Menichetti 1978b, pp. 350-361 e Menichetti 2000, pp. 87-89.

⁶ Secondo l'acuta sintesi di Menichetti 1978a: «Il suo [*scil.* di Bonagiunta] sostanziale ottimismo lo salva dalle angosce e dalle brusche impennate umorali di Guittone, di cui siamo qui agli antipodi» (p. 10).

⁷ Per una riflessione particolarmente attenta all'incidenza politica di temi come l'onore o la nobiltà nelle turbolente società comunali tra la metà del XIII secolo e l'inizio del XIV si veda Carpi 2004, che presta particolare attenzione a come le diverse prospettive ideologiche e culturali si riflettessero anche nei testi letterari.

⁸ Per citare soltanto l'esempio riportato da Menichetti: «e sapie che, secondo che la sofferenza è buona, chosi la non sofferenza è ria, e quelli che non è sofferente sofferà danno, e chi non è sofferente non puote essere piacente e questo viene da fina conoscietha» (volgarizzamento del pistoiese Soffredi del Grazia del *Liber consolationi et consilii* di Albertano da Brescia, cit. da Menichetti 2000, p. 89).

Come del resto si nota sin dai primi versi della canzone, se l'attacco «Similmente onore / como 'l piacere / al meo parere / s'acquista e si mantene» (vv. 1-4) farebbe pensare alla tipica canzone di precettistica cortese,⁹ vediamo invece che già dal v. 9 l'Orbicciani mostra di voler impostare il discorso su un piano diverso, impegnandosi per gran parte del testo in una articolata riflessione sulla reale natura di questa virtù:¹⁰

Similmente onore
 como 'l piacere
 al meo parere
 s'acquista e si mantene;
 e ambur hano un core
 e un volere,
 como savere
 a li bon' si convene.
 «Donqua, dirà l'om, come
 amburo han più d'un nome,
 da poi che 'nsieme
 son d'una speme
 e d'un sentire e d'uno intendimento?»
 Però che son du' cose
 in un voler conchiuse,
 e 'l piacer vene
 imprima bene,
 und'onor cresce ch'è so compimento.

(vv. 1-18)

In questa prima strofa, un immaginario interlocutore pone all'interno di un'unica domanda due problemi ben distinti: come possono infatti essere distinte «du' cose» che hanno le medesime caratteristiche («son [...] d'un sentire»)¹¹ e il medesimo scopo («son d'una speme [...] e d'uno intendimento»)? E se questi due “oggetti” in realtà sono uno solo (dal momento che tra di loro non sussiste alcuna differenza), come possono avere comunque due nomi? In fondo, se si prende sul serio in tutte le sue implicazioni il principio per cui *nomina sunt consequentia rerum*, deve valere anche l'inverso, e di conseguenza ogni nome deve rimandare ad una precisa realtà, senza sovrapposizioni che finirebbero per violare il principio di identità (per cui ciascuna cosa è se stessa e non un'altra).

Fin da subito dunque vediamo che la discussione si articola secondo un taglio filosofico che, se non appare certo all'avanguardia per quanto riguarda i concetti e le

⁹ Si pensi, giusto per citare un caso estremamente famoso, ai primi capitoli del primo e del secondo libro del *De amore*, dove si tratta rispettivamente di come l'amore si acquista (I VI), si mantiene e finisce (II I-V).

¹⁰ Testo citato da Menichetti 1978a.

¹¹ Il significato letterale sarebbe 'si percepiscono allo stesso modo' (si pensi ad esempio al celebre incipit di Guittone «Me piace dir como *seno* d'amore», son. 87 dell'edizione di Egidi 1940).

argomentazioni utilizzate, è comunque piuttosto raro riscontrare nell'ambito della precettistica cortese.

La risposta di Bonagiunta a questa ipotetica obiezione sottolinea prima come le affinità tra onore e piacere siano dovute al loro essere «in un voler conchiuse» (cioè radicate in una sola volontà), e poi come in realtà questi due valori non siano semplicemente coincidenti («però che son du' cose»), ma piuttosto l'uno il compimento dell'altro («e 'l piacer vene / imprima bene, / und'onor cresce ch'è so compimento»). E da questa premessa comincia quindi una sorta di “risalita all'origine”, per cui il rimatore dimostra come se l'onore compie il piacere, il piacere nasce da «l'obedire / unde 'l servire si move ogra stagione» (vv. 20-21), il quale a sua volta ha la sua radice in quella capacità di «sufrire» che deriva dalla «fina canoscenza».

A questo punto, con la terza stanza, l'impegno filosofico del rimatore lucchese raggiunge il vertice, dando quasi l'impressione di voler tentare una fondazione metafisica complessiva dell'insieme delle virtù cortesi:

Canoscenza si move
da senno intero,
como dal cero,
quand'arde lo sprendore;
e tutte cose nove
di stato altero
da lui nascero
e nasceno a tutto;
a la sua signoria
si regge cortesia,
tutta larghessa,
tutta prodesa,
pregio e leansa e tutto valimento:
quel corpo la u' si cria
giammai non falleria
né per ricchezza
né per grandessa,
tanto lo guida fino insegnamento.

(vv. 37-54)

L'espressione «senno intero» è estremamente rara in volgare antico, e dal punto di vista del significato l'unico parallelo davvero convincente si trova (non a caso) proprio nei versi di *In quanto la natura*.¹² A prima vista, si potrebbe pensare ad un semplice

¹² Le uniche altre occorrenze di 'senno' unito all'aggettivo 'intero' sono nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, vv. 411-412: «Q[ua]ndo l'om cre' a femena, no à lo sen entero: / s[pe]so[ra] li fai creare qe Piero sea Gualtero» (PD I, p. 540) e nella tenzone di Pallamidesse con Orlanduccio orafo, II, v. 6: «se senno ha 'nter, - non farà tal viaggio» (PD I, p. 474). Tuttavia risulta subito evidente come entrambe questi esempi non siano immediatamente confrontabili con l'espressione bonagiuntiana. Più interessante

calco di diffusissime tessere occitaniche quali *pretz entier* o *gaug entier*, con cui si indicavano il ‘pregio’ o la ‘gioia (d’amore)’ nella loro completezza, elevati al massimo grado possibile. Se però si osserva il testo con attenzione, ci si accorge che qui Bonagiunta utilizza questa nozione con un significato per così dire molto più “impegnativo”, poiché non si riferisce semplicemente alla ‘massima saggezza umanamente raggiungibile’,¹³ ma ad un principio metafisico vero e proprio, forse identificabile con Dio stesso.

Ai vv. 37-40 infatti, per mostrare come la conoscenza sia generata dal «senno intero», il poeta ricorre all’immagine dello splendore che si diffonde da una fiamma accesa, immagine certo di per sé non rara, ma che doveva ancora essere ben riconoscibile come la metafora più usata per spiegare il processo di emanazione con cui Dio crea le sostanze separate e l’intero universo, secondo una visione di matrice platonica, ma che stava vivendo un momento di particolare fortuna nel XIII secolo, grazie alla metafisica avicenniana e, ancor prima, ai testi del *Corpus Dionysianum*. E per rendere ancora più chiaro il concetto, Bonagiunta prima afferma che «tutte cose nove / di stato altero» (cioè realmente nobili, cfr. vv. 41-44) nascono da proprio da questa particolare “somma intelligenza” (assegnandole in maniera ancora più precisa un potere creativo), e poi specifica che il «senno intero» è “signore” dell’intera corte delle virtù (vv. 45-49), per arrivare infine a teorizzare che chi fosse tutto informato da questa suprema saggezza non commetterebbe mai alcun errore («giammai non falleria»), qualunque fosse la sua condizione sociale (vv. 50-54).¹⁴

A questa sorta di ardito sconfinamento nel campo della metafisica, seguono un’ultima stanza di convenzionale elogio della liberalità, e infine un congedo diretto ai «signor’ ch’andate / e cavalcate / a guisa di maggiori», che riconducono il testo sui binari della più consueta precettistica sociale. Prima però di tirare qualunque

invece l’esempio di *Se la virtù d’amore è sì graciosa*, un sonetto anonimo (probabilmente collocabile nell’ambito della Toscana occidentale) edito da Pellegrini 1897, che ai vv. 3-4 recita: «Perché si parte la più diletta / [...] amorosa cho lo senno [’n]ter[o]?»; tuttavia bisogna rilevare innanzitutto che *ntero* è lezione di fatto ricostruita per via congetturale, e poi che comunque si parla anche in questo caso del “senno intero” di qualcuno, e non del “senno intero” in sé.

¹³ Sull’idea di “senno” (e sulle varie attestazioni dei termini afferenti a quel campo semantico) nel *corpus* dei trovatori, si vedano Köhler 1962 e Schutz 1958. Per alcune considerazioni su questo stesso tema proprio nella lirica italiana delle Origini si veda Giunta 1998, pp. 316-318.

¹⁴ Sull’espressione «quel corpo là u’ si cria / giammai non falleria» Menichetti non fornisce una spiegazione dettagliata. Alla luce di quanto detto sinora, un senso davvero soddisfacente può essere ottenuto interpretando «là u’ si cria» nel senso di ‘qualora sia creato in quel luogo (sottinteso alla corte delle virtù originate dal «senno intero»)’, oppure intendendo «quel corpo» nel senso di ‘una di quelle «cose nove / di stato altero», come se Bonagiunta volesse dire che in qualunque condizione sociale un uomo perfettamente virtuoso si trovi a nascere, si comporterebbe in maniera adeguata.

conclusione, varrà la pena soffermarci anche sul testo di *In quanto la natura*, dal momento che in questo componimento si riscontrano un'impostazione estremamente vicina a quella di *Similmente onore* e alcune caratteristiche a cui converrà prestare attenzione.

Innanzitutto, *In quanto la natura* presenta con una chiarezza ancor maggiore rispetto alla sua "canzone gemella" sull'onore un impianto modellato su quello della *quaestio*, come dimostra l'articolata esposizione del problema, terminante con un inconfondibile «quero»:¹⁵

In quanto la natura
e 'l fino insegnamento
han movimento - de lo senno 'ntero,
und'ha più dirittura
lo gran cognoscimento,
da nodrimento - o da natura, quero.

(vv. 1-6)

Stavolta non si tratta di stabilire "cosa sia" una particolare virtù, ma se abbia più valore il «gran conoscimento» che deriva «da natura» (cioè da quelle innate capacità intellettive che costituiscono la radice etimologica del termine *ingegnum*) o quello acquisito tramite «nodrimento», cioè tramite lo studio e quella che oggi chiameremmo "formazione". In questa particolare declinazione medievale del dibattito "natura vs cultura", di cui Carlo Paolazzi ha rintracciato una non inverosimile radice oraziana,¹⁶ Bonagiunta propone una sorta di soluzione "di compromesso", affermando senza esitazioni la necessità del processo di acculturazione, ma a condizione che esso avvenga rigorosamente alla scuola dell'esperienza e del «senno» naturale. Come già nel testo precedente, anche in questo caso si rileva una struttura concettuale saldamente ancorata alla tradizione, dal momento che non si ha traccia di quell'interesse per le dinamiche della conoscenza umana e per la struttura intima dell'anima che cominciava a prendere piede già nella Scuola siciliana (il che sarebbe forse bastato per respingere l'ipotesi di attribuzione a Cavalcanti, avanzata da Contini con toni giustamente dubitativi); tuttavia,

¹⁵ Il testo è da considerarsi sempre citato da Menichetti 2000.

¹⁶ Cfr. Paolazzi 1998, pp. 157-165. A dire il vero, se i rimandi operati dallo studioso ai versi dell'*Ars poetica* di Orazio sono senza dubbio interessanti e di per sé degni di attenta considerazione, meno convincenti risultano le conclusioni che offrono un Bonagiunta intento a cercare le «componenti essenziali della "gran conoscenza" poetico-filosofica» (p. 164), attestando così un certo grado di «complicità con i novatori» (p. 165). Come avremo ampiamente modo di vedere, la concezione etica ed estetica dell'Orbiccianni si serve di alcuni aspetti della retorica filosofica soltanto quando permettono di rafforzare concretamente l'etica cortese.

quel che ci interessa maggiormente in questa sede è piuttosto il modo con cui il rimatore lucchese organizza il suo argomentare, insieme ad alcuni passaggi particolarmente significativi. Osserviamo dunque il testo dei vv. 7-28, in cui si dipana l'esposizione di Bonagiunta:

Se la gran caunoscenza
dicess'om per ventura
che ven più da natura,
direbbe fallimento;
ché nessuna sciensa
sens'amaestratura
non sagl[i]e in grande altura
per proprio sentimento;

ma per lo nodrimento
on cresce in caunoscenza
che dà calensa - d'ogne gio' compita;
però ha compimento
di bene, in tal sentensa,
sensa fallensa, - persona nodrita.

(vv. 7-20)

La scansione tra le varie parti del discorso emerge chiaramente grazie al rilievo dato ai connettivi logici principali, collocati sempre ad inizio verso («Se», v. 7; «ché», v. 11; «ma», v. 15; «però», v. 18; «Adonqua», v. 21). Per prima cosa, Bonagiunta dimostra che sarebbe assurdo se il pieno possesso della saggezza fosse determinato solamente da una fortuita circostanza naturale, sarebbe in contraddizione con la semplice evidenza per cui un sapere che non necessitasse studio e applicazione non arrecherebbe nessun merito a chi ne fosse in possesso (vv. 7-14), mentre, al contrario, chiunque raggiunga l'eccellenza lo fa tramite un percorso di progressivo apprendimento (vv. 15-20). Ancor più interessante è però l'argomento successivo, con cui l'Orbiccianni prova a dimostrare come l'ingegno sia una disposizione innata, coincidente di fatto col concetto stesso di "natura", e quindi non possa essere preposto al «nodrimento».

Adonqua par che 'l gegno
e la natura insieme
vivano ad una speme
in un sentire stando:
com'adoven d'un legno
ch'a dui nomi s'atene
e pur una cosa ène,
lo subietto guardando.

(vv. 21-28)

In questi versi infatti si presenta una sorta di rovesciamento simmetrico della domanda contenuta nella prima stanza di *Similmente onore*, perché se in quel componimento Bonagiunta aveva mostrato come alle parole «piacere» ed «onore», apparentemente descrittive di una sola “cosa”, corrispondessero due realtà tra loro strettamente legate, ma distinte, qui invece l’argomento scelto dal poeta mira a mostrare come due termini apparentemente distinti («l’gegno» e «natura») indichino in realtà una sola “cosa”.

Come ha ben rilevato Menichetti, l’esempio scelto da Bonagiunta non trova paralleli nell’ambito della letteratura volgare (italiana o transalpina), e in effetti, data la peculiarità del caso in esame, la cautela è più che mai d’obbligo.

Cercando nell’ambito delle fonti probabilmente più accessibili al nostro rimatore, potrebbero forse risultare pertinenti due tessere ciceroniane, entrambe tratte dalle *Tusculanae disputationes*, accostabili per il loro significato ai versi citati: «ego pluribus nominibus unam rem declarari volo» ed ancor meglio «Sed ratio una omnium est aegritudinum, plura nomina».¹⁷ Tuttavia, bisognerà quanto meno rilevare innanzitutto l’uso tecnico straordinariamente consapevole del termine «subietto», con cui il poeta indica chiaramente il sostrato materiale di uno o (come in questo caso) più oggetti; e inoltre, non si potrà ignorare che l’argomento sembra ricalcare con fedeltà davvero stupefacente un passo del primo libro della *Fisica* aristotelica: «Est autem subiectum numero quidem unum, specie autem duo».¹⁸

¹⁷ Cfr. *Tusc.*, III 83: «Hoc detracto, quod totum est voluntarium, aegritudo erit sublata illa maerens, morsus tamen et contractiuncula quaedam animi relinquetur. Hanc dicant sane naturalem, dum aegritudinis nomen absit grave taetrum funestum, quod cum sapientia esse atque, ut ita dicam, habitare nullo modo possit. At quae stirpes sunt aegritudinis, quam multae, quam amarae! quae ipso trunco everso omnes eligendae sunt et, si necesse erit, singulis disputationibus. Superest enim nobis hoc, cuiusmodi est, otium. Sed ratio una omnium est aegritudinum, plura nomina. Nam et invidere aegritudinis est et aemulari et obrectare et misereri et angere, lugere, maerere, aerumna adfici, lamentari, sollicitari, dolere, in molestia esse, adflicti, desperare» e, II 46: «46 "Tunc, cum pueros Lacedaemone, adulescentes Olympiae, barbaros in harena videris excipientis gravissimas plagas et ferentis silentio, si te forte dolor aliquis pervellerit, exclamabis ut mulier, non constanter et sedate feres?" "Fieri non potest; natura non patitur." - Audio. Pueri ferunt gloria ducti, ferunt pudore alii, multi metu, et tamen veremur, ut hoc, quod a tam multis et quod tot locis perferatur, natura patiat? Illa vero non modo patitur, verum etiam postulat; nihil enim habet praestantius, nihil quod magis expetat quam honestatem, quam laudem, quam dignitatem, quam decus. Hisce ego pluribus nominibus unam rem declarari volo, sed utor, ut quam maxime significem, pluribus. Volo autem dicere illud homini longe optimum esse, quod ipsum sit optandum per se, a virtute profectum vel in ipsa virtute situm, sua sponte laudabile, quod quidem citius dixerim solum quam non summum bonum. Atque ut haec de honesto, sic de turpi contraria, nihil tam taetrum, nihil tam asperandum, nihil homine indignius».

¹⁸ *Phys.*, I 7 (190b 23-24).

Benché infatti qui non si parli esplicitamente di nomi, né tanto meno si faccia riferimento al legno,¹⁹ resta evidente il fatto che nel passo citato troviamo il medesimo concetto espresso con la stessa opposizione tra “uno” (in entrambe i contesti il *subiectum*) e “due” (in Aristotele la forma, in Bonagiunta i nomi, che però si impongono proprio a partire dalla forma); e se insieme a questo semplice dato teniamo conto del fatto che i primi due libri della *Fisica* (in cui Aristotele espone alcune dottrine fondamentali come la definizione dei concetti di “natura” e “causalità”) circolavano autonomamente in Italia già dalla metà del XII secolo,²⁰ non sembra essere poi così improbabile che l’Orbiccciani possa essere venuto a contatto, magari attraverso un florilegio o una *tabula* riassuntiva, con la sentenza citata.

Come si sarà certamente notato, la dimostrazione del rimatore lucchese procede fino a questo punto secondo un andamento perfettamente sillogistico, fatto di una premessa maggiore (vv. 7-20: la conoscenza non viene dalla sola natura, ma anche dal «nodrimento»), una premessa minore (vv. 21-28: dal punto di vista del «subietto» “ingegno” e “natura” sono la medesima cosa), da cui deriva una conclusione (vv. 29-31: «Però provvedimento / di conquistar conviene / valor di bene, - ciò è caunoscenza») che a sua volta sfuma immediatamente in un’esortazione circa l’importanza del perseverare, ribadendo quindi come la conoscenza sia una conquista che avviene in seguito ad un percorso coscientemente intrapreso e portato a termine, in cui il ruolo del «soffrire» gioca un ruolo determinante nel raggiungimento dell’obiettivo:

Però provvedimento
di conquistar conviene
valor di bene, - ciò è caunoscenza;
se lo cominciamento
perseveransa tene,
cert’è che vene - a fine sua sentensa.
E la perseveransa
si manten per soffrire,
unde vole ubidire,
ed ogne bene avansa.
Adonqua per certansa
non si poria compire
senza lo sofferire
alcuna incominsansa.

(vv. 29-42)

¹⁹ In compenso però subito dopo la frase prima citata compare un esempio in qualche modo sulla stessa lunghezza d’onda (per quanto anche in questo caso più focalizzato sulla numerabilità degli enti che sulla possibilità di nominarli, che però viene di conseguenza): «Homo quidem enim et aurum et omnino materia numerabilis est; hoc enim aliquod magis, et non secundum accidens ex ipso fit quod fit» (*Phys.* I 7 [190b 25-26]).

²⁰ Cfr. *Phys.* 2, *Praefatio*, pp. VII-XIII.

Vediamo così tornare in questi versi quel lemma «soffrire», già centrale all'interno della canzone dell'onore e che, come vedremo, sarà fondamentale anche nella risposta di Bonagiunta a Gonella degli Antelminelli. E proprio l'idea tipicamente bonagiuntiana di «sofferenza» come condizione per l'«alto montare»²¹ ci può essere di grande aiuto nel provare a mettere meglio a fuoco, al termine di questa sommaria analisi delle due canzoni, alcuni dati semplici, ma di fatto mai messi in luce dalla critica sino ad ora.

Da argomentazioni come quelle orchestrate nella terza stanza di *Similmente onore* e lungo i due terzi di *In quanto la natura*, Bonagiunta ci si presenta infatti come un rimatore non così estraneo al linguaggio filosofico, e soprattutto alla logica argomentativa. E ciò che sembra emergere con maggior forza è il rifiuto di immettere nella propria *langue* lirica una filosofia “libresca” (quell'«andar filosofando» che Onesto da Bologna imputava come colpa agli stilnovisti),²² a vantaggio di una più vitalistica «canoscenza» conquistata attraverso l'adesione al codice etico cortese e la concreta esperienza del «soffrire», unica via per ottenere una saggezza davvero onorevole (quella generata dal «senno intero») ed in grado di far conquistare al poeta la tanto sospirata “altezza”.²³

Come si accennava all'inizio del capitolo, l'impostazione del discorso *ad modum quaestionis*, la costruzione di trafilie di nessi causali (*Similmente onore*) o di *reductiones ad absurdum* (*In quanto la natura*), l'occasionale inserzione di argomenti filosofici ampiamente rielaborati (come sulla corrispondenza tra nomi e cose, o come l'uso dell'immagine dello splendore emanato dalla fiamma) sono tutti espedienti retorici rigorosamente destinati alla riflessione in ambito morale, e utilizzati soltanto per riaffermare con maggior forza un sistema di valori codificati e a cui non si può derogare, pena la caduta in errori come quelli di cui Bonagiunta si farà riprenditore nelle sue due più celebri tenzoni, che ora sarà il momento di affrontare più da vicino.

²¹ Si vedano su questo il sonetto *Movo di basso e vogl'alto montare*, e Ciccuto 1994.

²² Cfr. «Non so chi-l vi fa fare, o vita o morte, / ché, per lo vostro andar filosofando, /avete stanco qualunqu' è 'l più forte / ch' ode vostro bel dire imaginando» («*Mente*» ed «*umile*» e *più di mille sporte*, vv. 4-8; testo citato da Orlando 1975). Giunta 1998 (pp. 75-76) ha già sottolineato come il rimprovero di Onesto si muova volontariamente nel solco dell'accusa che Bonagiunta aveva mosso a Guinizzelli di ricorrere in maniera eccessiva ad una «sottigliansa» che precludeva ai più l'intelligenza dei testi; come prova della volontarietà del rimando, basti citare il v. 13 del sonetto citato: «cangiar donque maniera fa per voi».

²³ Si veda sul tema Ciccuto 1994.

b) «L'un ferro vince l'altro per acciaio». Una nota sulla tenzone con Gonella e Bonodico.

Nel vivace scambio di sonetti con Gonella degli Antelminelli (a cui partecipa anche, seppur come comparsa, il notaio Bondico da Lucca), il tema al centro della discussione è in un certo senso lo stesso di *In quanto la natura*, che viene richiamato con tale precisione da suggerirci che forse, in questa tenzone, il comparire dell'Orbiccciani in veste di risponditore potrebbe non essere affatto casuale. L'invito del sonetto propositivo è infatti a determinare ancora una volta se gli uomini (e la poesia) si distinguano e si sopravanzino l'un l'altro («ond'è che ferro per ferro si lima», I, v. 2²⁴) in virtù di un loro ingegno naturale o in forza di un affinamento culturale acquisito attraverso l'apprendimento («È natura di vena o di tempero / o mollezza di quel che si dicima?», I, vv. 3-4).

Come si sarà intuito, in questo caso la riflessione sulle proprietà in virtù delle quali il ferro è capace di limarne un altro non sarà certo da includere direttamente nel nostro dossier *in fieri* sulla “retorica della conoscenza”; in fondo, l'immagine della limatura sembra essere qui utilizzata essenzialmente per il suo valore metapoetico, dal momento che è una delle metafore più forti e di lunga durata con cui si designa l'eccellenza del rimate, documentata esplicitamente attraverso il suo saper dar forma a versi eccellenti.²⁵ Tuttavia, non sarà inutile soffermarci cursoriamente su alcuni passaggi di *Della rason, che non savete vero*, dal momento che in questo componimento si trovano alcuni indizi utili a confermare quanto detto pochi paragrafi fa a proposito dell'Orbiccciani e del suo categorico rifiuto di introdurre (al di là di limiti saldamente prefissati dai valori cortesi) nozioni filosofiche nel linguaggio della lirica.

Senza addentrarci nelle numerose difficoltà poste dal sonetto dell'Antelminelli, bisognerà rilevare per prima cosa che Bonagiunta sceglie di rispondere prima riversando nella stessa metafora del sonetto propositivo l'argomento conclusivo di *In quanto la natura*:

²⁴ Salvo diversa indicazione, il testo della tenzone si intende citato da PD I, pp. 278-282. I numeri romani indicati in maiuscolo prima dell'indicazione del verso si riferiscono all'ordine con cui i sonetti sono riportati nell'edizione citata: I: *Una rason, qual eo non sac[c]io, chero* (Gonella); II: *Non so rasion, ma dico per pensiero* (Bonodico); III: *De la rason, che non savete vero* (Bonagiunta); IV: *Pensavati non fare indivinero* (Gonella); V: *Naturalmente falla lo pensiero* (Bonagiunta).

²⁵ Si ricordi ad esempio, per citare un celebre caso contemporaneo, la tenzone tra Guido Cavalcanti e Guido Orlando, che gioca ampiamente su questa metafora (si pensi all'incipit *Amico io saccio ben che sai limare*, e altri luoghi in questo scambio di sonetti). Tuttavia l'immagine del *labor limae* affonda le radici già nel mondo classico.

De la rason, che non savete vero,
di ragion è che 'l mio parlar destima:
l'un ferro vince l'altro per aciero,
cioè lo flor del ferro che si sprima
per foco, fin ch'è blanco ch'era nero;
e mettesi dal taglio e da la cima
e cresce indelo stato [suo] primero,
sì ch'altro ferro da lui non [i]strima.

(vv. 1-8)

Sciogliendo infatti la metafora del ferro che diventa più resistente degli altri dopo essere stato temprato nel fuoco, si trova quella stessa insistenza sulla necessità di «soffrire» che costituisce una vera e propria cifra del Bonagiunta morale. Anche in questo caso dunque la possibilità di un «alto montare» è legata ad un processo di affinamento reso possibile soltanto dall'adesione totale al sistema di valori del codice cortese, nel cui ambito la capacità di sopportare le avversità costituisce il *test* decisivo della validità della strada intrapresa. Questa però è solo la prima parte della risposta, poiché nelle terzine l'Orbicchiani risponde al «Sentenza aspetto» di Gonella (I, v. 9) con un'altra metafora, anch'essa dall'indubitabile valore metapoetico, scelta col preciso intento di ribadire la validità di quanto affermato nella propria canzone:

Sentenza dia l'aucel che fece il nido
quando la gran fredura fi col vento,
ca per lo caldo ciascun ride e balla.
Io sac[c]io, che di giorno in giorno grido
lo contrario del nostro piacimento,
se no m'amollo, tal voler m'avalla.

(vv. 9-14)

Come si trova giustamente sottolineato in Ciccuto 1994, siamo in questi sei versi agli antipodi di quell'immagine del «diverso volo» che Guinizelli utilizzerà per affermare la legittimità (suffragata dall'armonia della natura) di percorrere diverse strade al fine di «veder lo vero»,²⁶ dato che qui, in nome di un rigido ed inderogabile sistema di valori (che fornisce quindi un univoco criterio di lettura dell'esperienza e di valutazione della sua autenticità), si afferma che per comprendere la radice della vera eccellenza (etica e poetica) occorre innanzitutto uniformarsi ad un modello di comportamento che escluda (come emergerà esplicitamente dai versi di *Naturalmente falla lo pensiero*) quel genere di artificio che giunge falsare la vera radice dell'umana natura, un artificio rappresentato

²⁶ Cfr. Ciccuto 1994, pp. 257-261.

ora come “pensiero che opprime il corpo” (v, vv. 1-4, ancora una volta, la pura erudizione staccata dall’esperienza), ora come “inganno dell’arte alchemica” (v, vv. 9-11, cioè una rappresentazione inautentica, simulata, dell’esperienza reale).

Menzionando però la metafora del volo contenuta nei versi del sonetto *Omo ch’è saggio*, siamo arrivati a toccare il nodo della celeberrima tenzone intorno alla “maniera mutata”, su cui ci soffermeremo ancora una volta non per fornire un esempio “positivo” di retorica della conoscenza, ma piuttosto per sottolineare come la posizione di Bonagiunta appena delineata (che per molti versi era già contrapposta al modo in cui la tensione conoscitiva si esprimeva nei versi del Notaro) finisca per scontrarsi con la concezione della poesia proposta da Guido Guinizzelli, fondata su basi antitetiche a quelle appena osservate.

c) *In che senso era «mutata la maniera»?*

Attestatissima sin dalla più antica tradizione manoscritta, osservata dalle più diverse angolature, considerata ora uno snodo cruciale della lirica duecentesca, ora poco più che un battibecco tra due poeti tutto sommato minori, la tenzone tra Bonagiunta e Guinizzelli costituisce per noi lettori moderni una doppia provocazione: da una parte infatti, alcune *crucis* presenti soprattutto nel missivo dell’Orbiccciani continuano a sollecitare i critici a ricercare proposte esegetiche sempre più adeguate; dall’altra, l’indiscutibile fortuna di questo botta e risposta ci costringe a domandarci fino a che punto possiamo considerare un simile scambio di testi rappresentativo di un fermento e di una dialettica tra maniere “vecchie” e “nuove” nella lirica del terzo quarto del XIII secolo.

Emblematico da questo punto di vista può risultare il confronto tra due importanti saggi, uno di Claudio Giunta e l’altro di Carlo Paolazzi, pubblicati entrambi nel 1998, che leggono questa tenzone traendone conclusioni radicalmente opposte. Mentre infatti Giunta sostiene che lo scambio tra il Guido bolognese e l’Orbiccciani altro non fu che «una schermaglia di non molto conto tra duecentisti minori»,²⁷ trasformata in un passaggio decisivo dalla forza ideologica del potentissimo filtro dantesco (che agendo con straordinaria efficacia già dall’inizio del XIV secolo non poteva lasciare immuni i lettori lontani sette secoli dai fatti), Paolazzi invece ribadisce con argomenti altrettanto

²⁷ Giunta 1998, p. 82.

interessanti come, lungi dall'essere un'illusione creata a posteriori, la disfida tra Bonagiunta e Guinizzelli fu davvero rappresentativa di uno scontro tra una "vecchia" e una "nuova" impostazione della poesia d'amore.

Ovviamente, non è questa la sede in cui ripercorrere le tappe dei ricchissimi percorsi presentati dai due critici, che hanno avuto il merito non trascurabile di scuotere alcuni schemi esegetici che rischiano a volte di tramandarsi per inerzia. E per quanto forse si possa considerare in parte eccessivo etichettare questo scambio di sonetti come "tenzone sullo Stilnovo", ciò che più ci preme in questa sede è piuttosto di leggere *Voi ch'avete mutata la mainera* analizzando sì nel dettaglio le caratteristiche degli attacchi a Guinizzelli, ma tenendo al tempo stesso in mente quanto detto a proposito delle due canzoni "teoriche" di Bonagiunta, in modo da ricavare (potremo dire "in controluce") qualche informazione in più sulla concezione sull'idea che il rimatore lucchese aveva del rapporto tra codice lirico e linguaggio della conoscenza. Cominciamo dunque ad analizzare il testo, riassumendo in maniera essenziale il ricco dibattito attorno ai luoghi più controversi:

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 venga da Bologna,
traier canson per forsa di scrittura.²⁸

Come appare evidente, l'accusa di Bonagiunta è orchestrata in due passaggi: prima, nelle quartine, il rimatore lucchese tenta di dimostrare come il tentativo di Guinizzelli di «avansare ogn'altro trovatore», tentando di cambiare (l'unica legittima) «mainera», sia in realtà miseramente fallito; poi, nelle due terzine, l'attenzione passa a mettere sotto accusa i supposti aspetti deteriori della "nuova via" tentata dal bolognese.

Da quanto detto nei paragrafi precedenti, si capisce facilmente in che senso il fatto stesso di essersi discostato da una strada tracciata (un "modo" di cantare) costituisca un

²⁸ Testo tratto da PD II, p. 481.

primo elemento di riprovazione agli occhi di Bonagiunta; ciò che però colpisce maggiormente già a partire dalle due quartine non è tanto il contenuto generale del messaggio che l'Orbicciani vuole comunicare, quanto la gamma di elementi retorici selezionata dal lucchese per sferrare il primo attacco alla poetica guinizzelliana. Nei primi otto versi infatti si susseguono espressioni come «la forma dell'esser là dov'era», la similitudine della «lumera» che dissipa le ombre, e la metafora dell'«alta sfera» (una delle più ostiche *cruces* del componimento), che a sua volta supera in «chiarore» ogni altra luce; in altre parole, elementi di lessico filosofico (benché utilizzato in senso parodico),²⁹ un'immagine di ambito quasi sicuramente scritturale³⁰ e infine una metafora già da tempo ben incardinata all'interno della *langue* della lirica cortese.³¹

²⁹ *Forma ed essere* sembrano essere già di per sé qualificabili come tecnicismi filosofici, e l'andamento arzigogolato del verso (con bisticcio e riprese foniche a simulare un'intonazione cattedratica: «la forma dell'esser là dov'era») non lascia spazio a dubbi circa l'intento derisorio di Bonagiunta. Forse proprio in ragione di queste solide basi di partenza, la critica non ha mai tributato particolari attenzioni a questa espressione. Contini ad esempio si limita a notare con la consueta essenzialità: «Con *forma ed esser* Bonagiunta intende manifestamente parodiare il linguaggio scolastico di Guido» (PD II, p. 481); né Marti 1969 aggiunge molto quando chiosa: «[*de la forma* etc.] dipende da “mutata”: dalla sua forma esistenziale preesistente (“là dov'era”)» (p. 95). Nella sua controversa edizione guinizzelliana Luciano Rossi ha infine tentato di dare una lettura più “forte” del verso in esame, chiosando *ad locum*: «“rispetto alla sua forma intrinseca naturale, già illustrata dalla tradizione lirica (*là dov'era*)”. [...] la *forma dell'esser* è quella della sostanza (*forma entis*), da distinguere da quella dell'accidente. In altri termini, l'alterazione operata da Guinizzelli non riguarderebbe solo gli aspetti formali della poesia amorosa, bensì la sua stessa essenza» (Rossi 2002, p. 76).

Bisogna riconoscere che l'intenzione di Rossi è legittima: l'intento parodico infatti non esclude assolutamente la possibilità che Bonagiunta al v. 3 di *Voi ch'avete* abbia voluto utilizzare (pur declinandola in maniera scherzosa) una nozione filosofica realmente circolante in ambito scolastico, anzi, proprio l'intenzione dell'Orbicciani di non mostrarsi inferiore all'avversario anche sul piano della cultura filosofica basterebbe a far sorgere il sospetto che in questo verso si celi qualcosa di più preciso di un generico richiamo al concetto di forma. Tuttavia, l'espressione *forma entis*, pur suonando molto familiare all'orecchio è scarsamente documentata prima del XIV secolo e compare solo in trattati teologici piuttosto inaccessibili, come ad esempio il *De bono* di Alberto Magno.

Volendo quindi cercare un possibile riferimento per il verso bonagiuntiano, sembra decisamente preferibile per almeno due motivi pensare all'espressione «forma essendi», fortunatissima creazione di Boezio (*De hebdomadibus*, assioma II), ben documentata in metafisica e teologia almeno fino ad Anselmo d'Aosta. Il primo dato a sostegno di questa ipotesi consiste nel fatto che la locuzione proposta si trova in testi a cui un laico colto del terzo quarto del XIII secolo poteva avere accesso senza grossi sforzi. Il secondo motivo invece riguarda l'efficacia dell'espressione all'interno del contesto. La *forma essendi* infatti è il “modo di essere” di tutte le cose esistenti, concepito da Dio e contenuto nel suo pensiero (dove ovviamente Dio non pensa a cose già esistenti, ma al contrario, in forza della propria onnipotenza conferisce loro l'esistenza all'atto stesso del pensarle), e si tratta di un concetto che, applicato al rimprovero di Bonagiunta, offre un quadro insieme coerente, teologicamente raffinato e sfacciatamente iperbolico: il lucchese infatti accuserebbe Guido di aver provato a mutare (ovviamente con esiti fallimentari) non tanto “un modo di essere” dei «ditti de l'amore» (magari quello tradizionalmente in voga), ma proprio la loro natura originaria, già perfettamente figurata dall'infinita sapienza divina.

³⁰ Paolo Borsa ha proposto un interessante parallelo con un passo della prima lettera di Pietro (*Pt.* 1, 19): «bene facitis attendentes quasi lucernae lucenti in caliginoso loco donec dies inlucescat», anche se poi ha esteso in maniera forse troppo forte la trama dei rimandi, ipotizzando che anche il richiamo moralistico di Guinizzelli «Foll'è chi crede sol veder lo vero» contenga riferimenti al *Sol verus* del Vangelo di Giovanni, immagine molto fortunata e ricca di implicazioni figurali soprattutto nella letteratura mediolatina (cfr. Borsa 2002). Tornando invece al verso bonagiuntiano, altre due passi scritturali che sembrano in qualche modo riecheggianti dall'«avete fatto come la lumera, etc.» potrebbero essere

Già da questa primissima ricognizione, si può notare come Bonagiunta, secondo una consuetudine tipica del codice della tenzone antica, scelga di attaccare l'avversario sul suo terreno, che in questo caso è quello della sapienza filosofica e teologica, idealmente contrapposta alla semplice adesione al dato di esperienza. In questa prospettiva, le tre soluzioni più probabili proposte per sciogliere l'enigma dell'«alta sfera», cioè quelle che in questa immagine identificano ora Bonagiunta stesso (contrapposto a Guinizzelli), ora la sua donna (superiore alla donna amata da Guido), ora la dottrina d'amore seguita dal lucchese (più autentica di quella del pur "assennato" bolognese), si potrebbero considerare praticamente equivalenti, in quanto l'eccellenza del poeta, quella dell'amata oggetto di canto, e quella dell'amore vissuto dai due, sono nella poesia delle Origini tre aspetti inscindibilmente collegati, tre parti integranti dell'unica suprema esperienza della *fin'amors*.³²

Per quanto riguarda invece le due terzine, il discorso si fa leggermente diverso, perché lì l'attacco a Guinizzelli si fa più puntuale, per culminare all'ultimo verso con l'altro grande punto interrogativo del sonetto: l'espressione «traier canson per forse di scrittura». In questo caso quindi sarà forse più utile prendere le mosse dalla *crux* finale, per tentare di chiarire il più possibile la contestazione mossa da Bonagiunta al suo avversario.

Dal punto di vista del senso letterale, la parafrasi migliore del verso è a nostro avviso quella di Furio Brugnolo, che prima associa all'uso di «traier» utilizzato transitivamente il significato di «lanciare (mandar fuori)» (uso documentato dall'espressione «traier

considerati *Gv.* 1, 5 («et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt») o anche *Mt.* 5, 15 («neque accendunt lucernam et ponunt eam sub modio sed super candelabrum ut luceat omnibus qui in domo sunt»).

³¹ La metafora della luce era entrata a far parte del linguaggio della lode già a partire dai siciliani, per rimanere tra le più forti costanti del linguaggio lirico duecentesco. Si pensi al lentiniano «ma voglio lei a lumera assomigliare», o all'incipit di Giacomino *Resplendente stella de albur*, per non parlare del «più che stella diana splende e pare» proprio di Guinizzelli (con annesso rimprovero di Guittone in *S'eo tale fosse che potesse stare*, a testimoniare la fortuna del topos). A questo proposito, Rea 2003 ha sottolineato invece le consonanze che il verso di Bonagiunta presenterebbe con la lirica di chiaro Davanzati.

³² Come è noto, altre ipotesi tradizionalmente avanzate dalla critica identificavano «l'alta sfera» ora con Guittone, ora con Chiaro Davanzati o direttamente con Dio (o la sapienza). Tuttavia, la prima di queste ipotesi sembra la più debole, visto che già Contini aveva adeguatamente sottolineato come Bonagiunta non si possa davvero considerare un "guittoniano" in senso stretto (se non attraverso una lettura che metta in un solo fascio tutti coloro che il Bonagiunta del *Purgatorio* dantesco collocava "al di qua" del «nodo»); per quanto riguarda poi la teoria "davanzatiana", bisogna dire che l'argomento dell'anagramma avanzato da Gorni 1981 non è in verità suffragato da nessuna notizia storica che accrediti Chiaro come un vero "riferimento" poetico per qualcuno nel XIII secolo (e come ha giustamente affermato anche Giunta 1998, il semplice fatto di essere ampiamente rappresentato nel codice Vaticano non può essere sufficiente a tal fine). Per quanto riguarda infine la terza ipotesi, basti dire che nonostante i già citati echi scritturali, non c'è nulla nel sonetto che faccia pensare ad un richiamo di tipo morale o religioso in senso stretto, al punto da rendere un eventuale rimando esplicito al divino piuttosto estraneo al contesto.

motti» e dal ricco e frequentato campo metaforico dello “scoccare” le parole come fossero dardi³³), e poi offre un’ampia documentazione da cui emerge come con l’espressione «per forza di» si indichi invariabilmente «un elemento propulsore», portandoci ad intendere l’espressione «per forza di scrittura» nel senso di ‘facendo leva sulla scrittura’.³⁴ Tuttavia, come è facile vedere, resta sin qui intatto il problema del significato del termine «scrittura», tradotto ora come ‘un qualunque testo scritto’, ora come ‘Sacra Scrittura’.

Provando per ora a fare astrazione delle caratteristiche dell’opera guinizelliana (o, più precisamente, di *Al cor gentil*) che potrebbero essere apparse in qualche modo “eversive” agli occhi Bonagiunta, sarà forse utile portare la nostra attenzione su due testi che sembrano attingere a movenze retoriche molto simili a quelle messe in campo in questi versi di *Voi ch’avete*: il già citato sonetto *Qual om riprende* dell’Abate di Tivoli (responsivo del lentiniano *Feruto sono isvariatamente*), che biasima la «scura canoscenza» del suo interlocutore richiamandosi alla sincerità della propria esperienza amorosa, e *Aissi co-l tesaur*, che al v. 29 utilizza l’espressione «forza d’escriptura» nell’ambito di una contrapposizione frontale tra l’erudizione libresca in tutte le sue declinazioni («e quar no sai divinitat, / leis ni decretz, ni m’es mostrat, / ni m’en val forza d’escriptura») al proprio «pauc de sen natural».³⁵

Naturalmente, le affinità tra i componimenti citati e il nostro sonetto erano già state rilevate e valorizzate (con diversi risultati in termini di proposte esegetiche) da Giunta 1998 e Brugnolo 2000, ma come si può facilmente prevedere, da un comune punto di partenza i due studiosi giungono a conclusioni opposte, dal momento che se il primo, insistendo sul riferimento sordelliano, privilegia un significato “neutro” del termine «scrittura», il secondo invece, dando maggior risalto alla consonanza con il sonetto dell’Abate (oltre ad intendere in maniera diversa la retorica di *Al cor gentil*),

³³ Lo studioso cita come esempi i versi cavalcantiani «e’ tragge l’arco che li tese amore» (*S’io fosse quelli*, v. 9) e «però che trasse del su’ dolce riso / una saetta aguta» (*Io non pensava*, vv. 37-38), oltre al celebre luogo di *Purg.* XXV, 17-18, «Scocca / l’arco del dir, che ’nfino al ferro hai tratto» (cfr. Brugnolo 2000, p. 53).

³⁴ Brugnolo nel suo studio parte dall’analisi delle ricorrenze e dei significati prevalenti del sintagma «per forza di + sostantivo», di cui si danno esempi particolarmente interessanti in ambito lentiniano, come «per forza di gioia amorosa» (*La ’namoranza disiosa*, v. 12) e dantesco, come «Forse per forza già di parlasi» (*Inf.* XX, 13), «voltando pesi per forza di poppa» (*Inf.*, VII, 17), «per forza di demon cha terra tira» (*Inf.*, XXIV, 113). Tutti i riferimenti sono presenti in Brugnolo 2000, p. 51.

³⁵ «E quar no sai divinitat, / leis ni decretz, ni m’es mostrat, / ni m’en val forza d’escriptura, / anz o faz tot en aventura, / ab un pauc de sen natural» (Sordello, *Aissi co-l tesaur*, vv. 27-29, testo cit. da Boni 1954). Questo riferimento, indicato per la prima volta in Menichetti 1969, è stato ripreso ed ampiamente analizzato in Giunta 1998, per poi venire di nuovo citato in Brugnolo 2000.

continua ad intendere il vocabolo in questione come riferimento alla Bibbia. Per parte nostra, ci sembra che, in ragione di quanto visto a proposito delle quartine di *Voi ch'avete mutata la mainera* e di quanto affermato commentando *In quanto la natura* e la tenzone con Gonella, si debba cercare una soluzione che tenga in qualche modo insieme i due corni del dilemma, per il semplice fatto che entrambe sono chiamati in causa dal sonetto ora in esame.

Da una parte infatti l'espressione «cotanto è iscura vostra parlatura» richiama alla mente in maniera troppo forte per essere casuale quella critica della «scura canoscenza» con cui l'Abate criticava proprio un'indebita "teologizzazione" del verbo d'amore operata dal Notaro; senza contare che la radice scritturale dell'immagine della «lumera» al v. 5 acuisce ancora di più il senso di avere a che fare con un ultimo rifiuto da parte del codice cortese di farsi totalmente inglobare nella prospettiva della teologia cristiana.³⁶ Dall'altra però quanto detto da Sordello nel suo *ensenhamen* combacia alla perfezione con il sistema di valori di cui abbiamo visto Bonagiunta farsi strenuo propugnatore, in forza del suo essere inevitabilmente refrattario a una concezione dell'amore più fondata su precetti e schemi filosofici che non sulla drammatica concretezza dell'esperienza letta alla luce del *sen natural*.

Nel termine «scrittura» contestato da Bonagiunta, si dovrà leggere insomma tutto ciò che si oppone alla fondamentale, concreta capacità di "ben soffrire" in vista del raggiungimento dell'onore (o del compimento della gioia d'amore); che poi precisamente con il termine in questione si voglia indicare la sapienza filosofica, teologica o scritturale conta in maniera relativa. E allora ecco che in questa apparente vaghezza (che in realtà è una polemica a tutto campo) trovano posto in tutta la loro pregnanza quei termini-chiave sin qui trascurati presenti delle due terzine: «sottigliansa», che, come ha ben documentato Bruni 1978, era utilizzato per indicare precisamente lo spessore filosofico di un testo o del linguaggio di un autore; e «dissimigliansa», parola giustamente accostata al provenzale *desemblan* ('strano'), ma che, in questo contesto di biasimo e di competizione giocata sul piano della competenza dottrinale, non sarebbe forse illegittimo far interagire con la celeberrima immagine dell'agostiniana *regio dissimilitudinis*.³⁷

³⁶ Come infatti abbiamo visto analizzando il sonetto dell'Abate di Tivoli, il codice cortese sfruttava le "zone di ambiguità", gli stilemi comuni con il linguaggio pervasivo della teologia e delle Scritture, ma sempre a tutto vantaggio di una prospettiva "laica".

³⁷ Cfr *Confessiones*, VII 10: «et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis». Questa fortunata formula, che rappresentava sinteticamente come l'idea di "somiiglianza" tra l'uomo e Dio di *Gen.* 1, 26

Con *Voi ch'avete* dunque in un certo senso si chiude il cerchio, dal momento che in questi versi si trova definitiva conferma del fatto che quanto abbiamo osservato in *Similmente onore* e *In quanto la natura* fa parte di un procedimento sistematico messo in atto da Bonagiunta. Per il lucchese, essenziale è la difesa di un ben collaudato sistema di valori, all'interno del quale il linguaggio della filosofia è ammesso soltanto nella misura in cui può in qualche modo confermarne la validità, senza alterarne in nessun modo le dinamiche interne o i confini.

Chiarito quindi questo quadro (si spera con sufficienti argomentazioni), varrà forse la pena, prima di passare a Guinizzelli, segnalare un testo giunto sino a noi anonimo, ma perfettamente inseribile in questo *dossier* bonagiuntiano, e la cui recente edizione nell'ambito degli importanti volumi de *I poeti della Scuola siciliana* ha risollevato il problema dell'attribuzione: *Con gran disio pensando lungamente*.

II. UNA CANZONE ANONIMA DEL CODICE PALATINO.

All'interno del canzoniere Palatino (ora *Banco Rari 417*), *Con gran disio pensando lungamente* è la canzone che precede immediatamente *In quanto la natura*, e con quest'ultima ha condiviso la sorte di essere prima inserita e poi stralciata dal corpus delle rime di Guido Guinizzelli. Ecco innanzitutto il testo:

Con gran disio pensando lungamente
 Amor che cosa sia,
 e donde e come prende movimento,
 diliberar mi pare infra la mente
 per una cotal via, 5
 che per tre cose sente compimento,
 ancorch'è fallimento
 volendo rasonare
 di così grande affare;
 ma scusami ch'eo così fortemente 10
 sento li suoi tormenti, - und'eo mi doglio.

E par che da verace piacimento
 lo fino amor discenda,
 guardando quel ch'al cor torni piacente;
 che poi ch'on guarda cosa di talento, 15

(«et ait faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram») venisse dolorosamente stravolta dal peccato e in generale dalla "lontananza" da Lui (secondo la celebre formula contenuta nella parabola del "Figliuol prodigo": *Lc.* 15, 13 «adulescentior filius peregre profectus est in regionem longinquam et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose»), riscosse una certa fortuna nel linguaggio della mistica medievale.

al cor pensieri abenda,
 e cresce con disio imantenente,
 e poi dirittamente
 fiorisce e mena frutto;
 però mi sento isdutto: 20
 l'amor crescendo mess'à foglie e fiore,
 e ven lo tempo - e 'l frutto no ricoglio.

Di ciò prender dolore deve e pianto
 lo core innamorato
 e lamentar di gran disaventura, 25
 peroché nulla cosa all'omo è tanto
 gravoso riputato
 che sostenere afanno e gran tortura,
 servendo per calura
 d'essere meritato; 30
 e poi lo suo pensato
 non à compita la sua disianza,
 e per pietanza - trova pur orgoglio.

Orgoglio mi mostrate, donna fina,
 ed io pietanza quero 35
 a voi cui tutte cose, al meo parvente,
 dimorano a piacere; a voi s'inchina
 vostro servente, e spero
 ristauro aver da voi, donna valente;
 ch'avene spessamente 40
 che 'l bon servire a grado
 che non è meritato:
 alotta ch 'l servente aspetta 'bbene,
 tempo rivene - che merta ogn'escoglio.³⁸

Poco ci sarebbe da dire su questo componimento che non sia già stato detto nel corso dei paragrafi precedenti, quindi basterà menzionare senza approfondire ulteriormente alcuni fenomeni che mostrano come esso, se non fu scritto direttamente dall'Orbicciiani, andrà quantomeno considerato un documento dell'influenza della sua proposta poetica.

In effetti già Rossi 2002, nell'inserire il testo in appendice alla sua edizione guinizzelliana, aveva affermato che «anche se non mancano, in questo componimento, espressioni analoghe a quelle adoperate dallo stesso Guinizzelli [...], il tipo d'argomentazione adottato nel testo e il suo stesso impianto filosofico ricordano molto più Bonagiunta»;³⁹ tuttavia, il tratto che forse avvicina di più questa canzone alla sensibilità dell'Orbicciiani è proprio la mancanza di un vero e proprio “impianto filosofico”, poiché la forma-canzone e la ben definita scansione argomentativa servono di fatto a esporre un contenuto di per sé perfettamente aderente alle norme cappellaniane.

³⁸ Testo citato da PSS II, pp. 1003-1004.

³⁹ Rossi 2002, p. 109

Come già altrove, la prima stanza espone il problema dichiarando subito di voler offrire una descrizione completa dell'amore (vv. 1-3: «Con gran disio pensando lungiamente / Amor che cosa sia / e donde e come prende movimento»); ma se già questo attacco ricorda da vicino i primi capitoli del *De amore* e un sonetto come *Non truovo chi mi dica chi sia amore*, il contatto con questi due testi si fa ancora più evidente nel momento in cui, nella seconda stanza, si torna a ricondurre la genesi (e l'essenza) dell'amore alla triade “piacere-pensiero-desiderio” (vv. 12-16) che proprio in *Non truovo chi mi dica* avevamo trovato e identificato come chiaro omaggio al trattato del Cappellano.

Il resto del componimento, un *mix* di topoi siciliani e bonagiuntiani di larghissimo corso e quindi non “riconoscibili” in nessun modo, non ha molto da dirci dal punto di vista tematico. Più interessante invece è notare come ad un attento spoglio della canzone, Mario Pagano (nella sua edizione per la già citata raccolta dedicata alla Scuola siciliana) abbia mostrato come siano riscontrabili nel testo diverse rime e tessere lessicali documentate nel corpus dell'Orbiccciani (e ovviamente assenti in quello di Guinizzelli). Per chiarezza, converrà riportare un brano abbastanza esteso della nota introduttiva di Pagano, riportando almeno i riscontri più evidenti:

Il v. 2 è di fatto identico a BonOrb, *Molto si fa brasmare* (C. 64) «e di' lor c'amor sia», con una forte affinità di rimanti tra 2 *sia* : 5 *cotal via* e 62 *tuttavia* : 64 *sia*; *und'eo mi doglio* (assente in Guinizzelli) a 11 e *orgoglio* (due occorrenze in Guinizzelli, ma non in rima) a 33 trovano riscontro in Bon Orb, *Quando apar l'aulente fiore* 22-4 (Menichetti 1988, 23) «parlando ond'io mi doglio: / [...] / or mi va menando orgoglio». Il binomio *fiore-frutto* di 21 e 19 è tipico di Bonagiunta [...]; da notare che il lessema *fiore* è assente in Guinizzelli, mentre l'unica occorrenza di *frutto* (*Lamentomi di mia disaventura*) non ha consonanza tematica con questi versi. Il sintagma *core innamorato* di 24, assente in Guinizzelli, è presente in BonOrb, *Quando veggio la rivera* (Ch.) 29. [...]⁴⁰

Una serie così cospicua di riscontri (qui peraltro riportata solo parzialmente) non può essere del tutto casuale, soprattutto se confrontata col fatto che l'unica espressione che potrebbe davvero far pensare al Guido bolognese è il v. 25, «e lamentar di gran disaventura», vicino all'incipit guinizzelliano *Lamentomi di mia disaventura*. A questo punto però, restano solo due possibilità, fra loro quasi equivalenti nella prospettiva della nostra indagine: o la canzone andrà attribuita senza ulteriori indugi a Bonagiunta, oppure sarà da ascrivere ad un rimatore che dell'Orbiccciani condivide in pieno la

⁴⁰ PSS II, p. 1002

concezione dell'amore e della poesia, al punto da costruire una canzone la cui struttura argomentativa servisse espongere le idee più classiche dell'ortodossia cappellaniana.

Come si sarà intuito, si tratta di un movimento che in un certo senso si sviluppa in direzione opposta rispetto a quella "retorica della conoscenza" di cui abbiamo trovato tracce già presso il Notaro e Guido delle Colonne. Ora però che abbiamo messo a fuoco questa scelta, che nel tempo risultò minoritaria, occorre focalizzare la nostra attenzione sull'antitetico progetto poetico messo in atto da Guido Guinizzelli.

III. GUIDO GUINIZZELLI

Come si diceva all'inizio di questo capitolo, una delle condizioni per cui questa nostra indagine può risultare utile, evitando di trasformarsi in pretenzioso (e ultimamente deformante) tentativo di risistemazione "genealogica" della lirica duecentesca, consiste nel rinunciare a leggere gli accostamenti proposti come un percorso progressivo o teleologicamente orientato in direzione di *Donna me prega*. Avendo scelto come punto di osservazione lo specifico problema della "retorica della conoscenza", ciò che interessa è sottolineare le diverse scelte che vengono operate nell'ambito di singoli *corpora* (e a volte anche di singoli testi), e questo, al momento di affrontare un poeta come Guido Guinizzelli, implica la necessità di concentrarsi su alcuni aspetti dei suoi testi, rinunciando in partenza tanto alla pretesa di fornire un quadro completo dei suoi rapporti con Bonagiunta e Guittone, quanto all'illusione di definire meglio di quanto sia già stato fatto un possibile panorama dell'influenza del bolognese nell'ultimo quarto del XIII secolo.

Nella prospettiva da noi scelta, Guinizzelli è interessante perché, nel più celebre e commentato dei suoi testi, risulta ben presente proprio quella tensione alla conoscenza anche teorica dell'amore che Bonagiunta aveva seccamente rifiutato, tensione che si esprime attraverso modalità sicuramente diverse rispetto a quelle codificate dalla tradizione cortese. Partendo da simili premesse dunque non si potrà non ritornare (seppure brevemente) sui versi di *Al cor gentil rempaira sempre amore*, non tanto per provare ad apportare improbabili innovazioni nella lettura di questo importante

componimento, quanto per tentare di mettere meglio a fuoco alcuni tratti di quella “strategia” con cui Guinizzelli tenta di indagare la verità del fenomeno amoroso.

a) Al cor gentil. *Una verifica*.

In più di un’occasione, la critica ha presentato il più celebre componimento guinizzelliano come una versione più approfondita e compiuta dal punto di vista “teorico” della trattazione dell’amore espressa in *Ancor che l’aigua* di Guido delle Colonne.⁴¹ Se però si osserva attentamente il testo, non è poi difficile rendersi conto come manchino del tutto, nei versi di *Al cor gentil*, da un lato ogni approfondimento sulla natura propria dell’amore, dall’altro quelle riflessioni sulle cause e sui diversi momenti del processo di innamoramento che abbiamo visto sviluppate ad esempio nei sonetti di Giacomo da Lentini (o nella stessa *Ancor che l’aigua*). Dunque per provare a comprendere la tipologia e le linee di sviluppo della riflessione guinizzelliana sull’amore (senza limitarci a giudicare *Al cor gentil* una canzone ultimamente «reticente», come ha fatto Malato 1989) è necessario ripartire dal presupposto, mai abbastanza ricordato, che la natura dell’amore è osservata da Guido nel suo legame con la “gentilezza di cuore”.

A ben vedere, non è questa una prospettiva poi così scontata, perché non si tratta, come accadeva nel trattato cappellariano, di un generico richiamo ad accompagnare l’amore alla «morum probitas», né di definire (come nei lunghi dialoghi simulati del *De amore*) una “sociologia” dell’innamoramento capace di indirizzare i comportamenti di chi vive nella passione. Porre l’accento in maniera così forte su una specie di *antropologia* in cui l’amore affonda le radici, significa già di per sé dare un nuovo spessore conoscitivo alla poesia, poiché in questa prospettiva, se l’amore è caratteristica imprescindibile (e quindi contrassegno distintivo) della natura umana veramente nobile, la poesia d’amore non potrà che essere la chiave d’accesso per una conoscenza totale e profonda dell’uomo, la lingua privilegiata per interpretare ed esprimere tutto l’orizzonte della sua esperienza.

Tralasciando per il momento tutta l’ampia problematica dell’opposizione tra una simile premessa e i pilastri concettuali della dominante poetica gittoniana (precedente e posteriore alla conversione), ciò che interessa ora è puntare l’attenzione sul “metodo”

⁴¹ Di questo avviso è, per esempio, Folena 1965.

con cui Guinizzelli sviluppa questa sua visione complessiva dell'uomo *sub specie amoris*, che significa, come si sarà già intuito, fare qualche considerazione sull'impostazione sostanzialmente metaforica di *Al cor gentil*.

Già più di quarant'anni or sono, Aurelio Roncaglia sottolineava con grande lucidità, sulla base di un'intuizione di Vossler, come il tratto caratteristico di questa canzone (e in particolare dell'ultima stanza prima del congedo) consistesse di fatto nel «potenziamento intellettuale della metafora», che non serviva semplicemente a tracciare un paragone, ma era destinata ad illustrare concetti filosoficamente impegnativi.⁴² Come è facile immaginare, a questo fondamentale contributo di Roncaglia sono seguiti negli anni successivi diversi studi, volti ad esplorare in direzioni diverse il retroterra culturale delle varie immagini del componimento nel suo insieme, o anche di precise porzioni di testo: per citare soltanto alcuni esempi significativi, Moleta 1980 ha insistito sulla radice boeziana della similitudine incipitaria dell'uccello nella selva; Gorni 1981 ha invece richiamato l'attenzione sulla fondamentale eco scritturale dei versi «né fe' amore anti che gentil core / né gentil core anti ch'amor, natura» (vv. 3-4); Inglese 2000 dal canto suo ha fatto alcune importanti puntualizzazioni circa le possibili fonti delle immagini della pietra contenuta nella seconda stanza (che Hartung 2002 aveva provato forse un po' troppo audacemente a mettere in relazione con la teologia tomistica della grazia), e Rossi 2002 ha quindi insistito sul valore giuridico del concetto di "natura" che attraversa in vari modi quasi tutte le metafore delle prime quattro stanze. Per quanto riguarda infine la quinta stanza, il dibattito è stato così vasto e articolato a diversi livelli da rendere impossibile un semplice riassunto, benché in fondo si registri una pressoché totale (e più che comprensibile) convergenza della critica nell'individuare in questo nucleo il punto insieme più alto e filosoficamente più impegnativo della canzone guinizzelliana, dal momento che la donna è paragonata a Dio stesso e l'uomo innamorato all'intelligenza angelica.⁴³

Evidentemente, un quadro come quello appena abbozzato basterebbe già di per sé a darci la misura dello straordinario impegno con cui il Guido bolognese ha costruito il

⁴² Roncaglia 1967, p. 25, ma si veda anche p. 23: «Dov'è dunque la novità del Guinizzelli? La sua novità consiste nell'approfondimento intellettuale dello scavo: nell'interpretazione della metafora tradizionale donna-angelo alla luce dell'angelologia teorizzata dai filosofi, con l'equazione tra angelo e intelligenza. Come le intelligenze angeliche, la donna ha una funaione attualizzatrice: essa traduce in atto, cioè in amore, la potenza del cor gentile».

⁴³ Si vedano, nelle loro diverse prospettive, i soliti Paolazzi 1998 e Hartung 2002. Decisamente più conciso su questo punto è invece Giunta 1998, che si limita ad osservare la totale assenza di ogni prospettiva "devozionale" in questo passo, sottolineandone invece la carica provocatoria.

suo testo più rappresentativo; tuttavia, anche dopo aver segnalato la complessa griglia culturale a cui il poeta attinge a piene mani per dar forma al suo componimento, resta aperta una domanda circa la strategia con cui è intrecciato ed organizzato questo complesso *pattern* di metafore e similitudini.

Al cor gentil infatti, nonostante la *capfinidad* tra alcune stanze le leghi come in un *continuum*, non sembra procedere utilizzando quella scansione logica tentata da Giacomo da Lentini o anche (seppur con scopi molto diversi) dal Bonagiunta di *In quanto la natura*. Del resto, basta pensare al fatto che c'è un solo connettivo logico che torna in continuazione, ed è il «così» (o «sì») che mette in rapporto da un lato l'immagine «naturale», dall'altra l'uomo gentile e il suo innamoramento.

Nella prospettiva da noi scelta, non sarà probabilmente necessario soffermarci tanto sul fatto (peraltro già più volte sottolineato dalla critica) che nel succedersi delle varie comparazioni si riscontri una sorta di «percorso ascensionale», che dagli elementi meno nobili della creazione arriva fino al Creatore; ma procedendo comunque stanza per stanza potrà invece risultare utile e interessante provare a capire quale aspetto della «gentilezza» e dell'«amore» sia di volta in volta indagato da Guinizzelli, evidenziando gli elementi più rilevanti ai fini della nostra indagine.⁴⁴

Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello inselva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco,
così propiamente
come calore in clarità di foco.

(vv. 1-10)

L'attacco della canzone, così denso di riferimenti, comincia col mettere a fuoco in maniera compiuta il rapporto tra amore e gentilezza, che al tempo stesso viene descritto nel suo livello più essenziale. La gentilezza infatti «contiene» *ab initio* l'amore come un luogo naturale contiene l'elemento corrispondente (concetto che qui si trova declinato secondo l'immagine boeziana e cortese dell'uccello nella foresta) e l'amore «inerisce» alla gentilezza con la stessa coerenza con cui certe qualità ineriscono a certi elementi (il

⁴⁴ Il testo della canzone è tratto da PD II, pp. 460-464. L'unica variazione rispetto al testo stabilito da Contini si trova al v. 2, dove riportiamo *inselva* anziché il tradizionale *in selva* accogliendo una proposta di Inglese 2000, poi confluita nell'edizione Rossi 2002.

calore al fuoco); tuttavia i vv. 3-4, richiamando l'inizio del Vangelo di Giovanni, suggeriscono l'ulteriore immagine del Figlio generato dal Padre ma a Lui concomitante, dando così al ragionamento una forte connotazione teologica, dal momento che pur essendo amore e gentilezza generati dalla natura, sono qualcosa di intimamente connesso con la natura divina.

In un certo qual modo, non può non tornare alla mente l'immagine di *Similmente onore*: «Canoscenza si move / da senno intero, / como dal cero, / quand'arde lo splendore» (vv. 37-40); se però in quel caso, come abbiamo visto, la similitudine poteva quasi dirsi uno sconfinamento momentaneo nella metafisica (utilizzato più che altro per enfatizzare il legame tra il principio del «senno intero» e un elemento “derivato” come la «canoscenza» particolare), con *Al cor gentil* il riferimento al sole e allo splendore da un lato si fa smaccatamente teologico, dall'altro va a costituire di fatto la chiave di volta attorno a cui si orchestra tutta la struttura dispiegata nelle stanze successive.⁴⁵

È vero infatti che la seconda stanza introduce, attraverso la similitudine della generazione delle pietre preziose, lo schema potenza/atto; ma a ben vedere l'accento in questi versi non è posto tanto su una generica disponibilità del cuore ad accogliere il sentimento amoroso, quanto piuttosto su due “forze” naturali (su due *virtutes*), l'una “purificatrice”, l'altra “informante”:

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
 come vertute in petra preziosa,
 che da la stella valor no i discende
 anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
 poi che n'ha tratto fòre
 per sua forza lo sol ciò che li è vile,
 stella li dà valore:
 così lo cor ch'è fatto da natura
 asletto, pur, gentile,
 donna a guisa di stella lo 'nnamora.

(vv. 11-20)

Come ha mostrato Inglese 2000, non si trova (almeno nei trattati probabilmente accessibili a Guido) un accenno a questo ruolo del sole nel processo di generazione delle pietre preziose, poiché al massimo Alberto, in *Meteora*, III 5, parla di un «agente

⁴⁵ Interessante è inoltre notare come Dante, nella «divisione» del sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, tenti di inquadrare questa concomitanza descritta da Guinzelli nello schema aristotelico fondato sui binomi forma/materia e atto/potenza, cancellando di fatto le implicazioni teologiche rilevate da Guido nella “consustanzialità” di amore e gentilezza, per concentrarsi viceversa sulla natura “miracolosa” di Beatrice, che riesce a violare le dinamiche naturali rendendo gentili le nature vili e creando l'amore anche laddove esso non è presente in potenza (cfr. *VN*, 11 6-7 [XX 6-7] e 12 1 [XXI 1]).

naturale caldo o freddo» che “estrae” le caratteristiche naturali della pietra per consentire alle virtù celesti di informarla di nuovo.⁴⁶ Il punto tuttavia è che con questa articolata immagine Guinizelli pone l’accento non tanto sulla potenzialità, quanto piuttosto sulla necessità dell’innamoramento per la natura gentile,⁴⁷ rappresentando quindi l’amore non tanto come una passione che influenza l’uomo, quanto piuttosto come un accidente legato alla forma stessa dell’essere umano (la sua anima) qualora sia configurata secondo una certa predisposizione (sia cioè gentile e non ostacolata dall’impurità della materia).

Proprio negli stessi anni di Guinizelli, Tommaso d’Aquino approfondiva un simile concetto parlando di accidenti che procedono dalla forma degli enti, e che quindi non possono considerarsi semplici affezioni della materia.⁴⁸ E nonostante non si voglia certo attribuire a Guinizelli l’adesione ad una precisa dottrina filosofica, soprattutto su temi che riguardavano complesse discussioni di carattere insieme metafisico e teologico, resta il fatto che l’amore è presentato qui non come una passione che a partire dal corpo e dai sensi dell’uomo ne influenza anche i meccanismi psicologici, ma piuttosto come un attributo necessario dell’animo che la natura stessa (prima ancora di qualunque intervento “civilizzatore” da parte della società) abbia adeguatamente formato. Si tratta insomma di una proprietà che dunque viene irraggiata come una virtù “formativa” da un ente superiore, proprio come una stella irraggia con una certa virtù una particolare materia, così da farla diventare una gemma dotata di proprietà ben precise.⁴⁹

Nella terza stanza, le immagini del fuoco «in cima del doplero» e della *vis* magnetica nel minerale ferroso («en la minera») completano l’argomento in un certo senso *per*

⁴⁶ «Elementum autem ex quo fiunt res istae, sive illud sit aqua, sive sit terra vaporibus superductis temperata, in potentia habet omnia ista: et ideo agente naturali calido vel frigido cum virtutibus stellarum omnia educuntur de ipso» (Alberto, *Meteora*, III 5). Inglese riporta anche un riferimento alla «*Continuatio* anonima al commento di Tommaso *In meteorologicorum*, III, IX, 2», ma dal punto di vista strettamente cronologico sembra più difficile pensare che Guinizelli possa avere avuto a disposizione anche quest’ultimo testo (si tenga presente che il bolognese muore nel 1276, soltanto due anni dopo l’Aquinata).

⁴⁷ Contini in PD II, p. 460 sostiene che «la necessità umana di amare è affermata nella seconda stanza di *Ancor che l’aigua*», ma in quel caso sembra di trovarsi di fronte più che altro al solito disprezzo per gli incapaci di amare, secondo un sistema di valori piuttosto tradizionale, in cui senza dubbio l’amore è indice di “piena umanità”, ma non compare nessun indizio da cui si possa ricavare l’opposto, e cioè che la “gentilezza” implichi per forza il ritrovarsi innamorati.

⁴⁸ Cfr. ad esempio *In I Sent.*: «Quaedam autem habent esse naturae, sed consequuntur ex principiis speciei, sicut sunt proprietates consequentes speciem; et talibus accidentibus potest forma simplex subijci, quae tamen non est suum esse ratione possibilitatis quae est in quidditate ejus, ut dictum est, in corp. art. et talia accidentia sunt potentiae animae; sic enim et punctus et unitas habent suas proprietates».

⁴⁹ Ben diverso, come vedremo in seguito, l’atteggiamento di Cavalcanti, che nella seconda stanza di *Donna me prega* parlerà di «una scuridade / la qual da Marte vene», ma per dire che l’anima umana, fisicamente “condizionata” dall’influsso ardente di Marte (che fa aumentare in maniera patologica l’umor nero), può essere “affetta” dalla passione come da un qualunque altro accidente.

viam negationis, poiché dimostrano di fatto come l'amore non possa darsi se non in un luogo adeguato, esattamente come un elemento come il fuoco non può accendersi se non su un elemento combustibile e un attributo come la virtù magnetica non può darsi su una sostanza che non sia il ferro:

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero.
Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com' adamàs del ferro in la minera.
(vv. 21-30)

Da questo punto di vista, si capiscono ancora meglio le implicazioni della similitudine scelta dal poeta se si passa ad osservare la quarta stanza, quasi perfettamente speculare alla seconda, in cui si vede come la virtù del sole (che qui ha un ruolo simile a quello dell'influsso astrale dei vv. 15-17) non possa operare se non su un ente predisposto dalla natura a riceverne gli effetti:

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis' omo alter: «Gentil per sclatta torno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio
in degnità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core,
com' aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.
(vv. 31-40)

Nel quadro che sta emergendo da questa pur cursoria analisi, resta comunque evidente come nella quinta stanza Guido costruisca la sua similitudine più ardita (quella che gli varrà il botta e risposta con Dio stesso nel congedo), che in un certo senso “chiude il cerchio” aperto dalle forti affermazioni della prima stanza:

Splende 'n la 'ntelligenzia del cielo
Deo criator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con' segue, al primero,

del giusto Deo beato compimento
così dar dovuta, al vero,
la bella donna, poi che [’n] gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

(vv. 41-50)

Paragonando il rapporto d’amore tra uomo e donna a quello dell’intelligenza celeste con Dio, Guinizzelli non si getta in una banale iperbole, non fa un semplice sfoggio di cultura metafisica, e con ogni probabilità non intende nemmeno adombrare difficili teorie sulla grazia e la predestinazione.⁵⁰ Più concretamente, Guido con questi versi sembra voler conferire all’esperienza dell’amore uno spessore metafisico inconcepibile tanto per la retorica cortese, quanto per la nuova poesia morale che (per bocca di Guittone d’Arezzo) nasceva all’insegna del rifiuto delle umane passioni; non si tratta più di giocare sull’ambiguo *status* “divino” dell’amore (come aveva fatto l’Abate di Tivoli), ma si afferma che l’amore umano ha in sé una valenza paragonabile a quella dell’*amor Dei intellectualis* delle intelligenze angeliche, divenendo così il punto più alto, più degno e “oggettivamente” più nobile dell’esperienza umana (e del linguaggio lirico che la rappresenta).

Ecco perché il cosiddetto “epilogo in cielo”, ben lungi dall’essere un pentimento o addirittura un passo indietro fatto per non cadere negli eccessi del «vano amor», è piuttosto da considerarsi un’orgogliosa rivendicazione da parte del poeta: se Dio gli rimprovera di averlo dato «in vano amor [...] per semblanti», egli risponde che «non me fu fallo s’in lei posi amanza», ribadendo cioè ancora una volta l’adeguatezza del paragone scelto, dal momento che era l’unico a poter rappresentare l’amore per un ente dai caratteri divini.

Se dunque attraverso il calco scritturale dei vv. 3-4 l’amore “naturale” era stato implicitamente messo in un rapporto analogico con la natura divina, con la quinta stanza (e la conferma del congedo) abbiamo una sorta di svolgimento di questa premessa, poiché il poeta accosta (difendendo poi la legittimità dell’operazione) la propria gioia d’amore e il proprio «talento / [...] di [...] obedir» a una dinamica metafisica (il volgere dei cieli da parte delle intelligenze) da cui dipende l’intero ordine universale.

Concludendo dunque questo quasi sommario esame del testo più noto e fortunato di Guido Guinizzelli, possiamo fare una importante precisazione a partire dall’azzeccata

⁵⁰ Ipotesi quest’ultima avanzata da Hartung 2002.

definizione di Roncaglia citata all'inizio di questo paragrafo. Infatti, alla luce di quanto visto, possiamo dire che quel «potenziamento intellettuale della metafora» di cui parlava lo studioso non consiste semplicemente nello scegliere un diverso “materiale” per le sue comparazioni, abbandonando cioè ambiti metaforici più tradizionali o immediati (l'osservazione della natura, i comportamenti di piante e animali, etc.) per ricorrere a concetti mutuati dalla cultura filosofica o teologica. Il tratto più interessante e caratteristico della costruzione retorica di *Al cor gentil* consiste piuttosto nell'uso della comparazione come vero e proprio strumento di indagine, che si addentra in ambiti del sapere estremamente oscuri e complessi (senza peraltro mai perdere la nota *leu*) per adeguarsi alla dignità dell'oggetto trattato. Al contrario di quanto visto nelle canzoni di Bonagiunta, *Al cor gentil* non fornisce una nuova organizzazione “argomentativa” ad un contenuto già codificato ed immutabile nelle sue premesse, ma tenta al contrario di raggiungere una nuova conoscenza utilizzando in maniera innovativa forme di per sé non certo rivoluzionarie, come la metafora e la similitudine.

FRATE GUITTONE

Nel capitolo precedente, trattando di Bonagiunta e Guinizzelli, abbiamo potuto osservare nel dettaglio due modi opposti di affrontare alcune tematiche che saranno assolutamente centrali in *Donna me prega*: le potenzialità conoscitive della lirica, il ruolo dell'esperienza amorosa nella poesia e i diversi modi con cui la cultura filosofica e teologica (intesa nel senso più lato possibile) poteva influenzare le forme espressive della scrittura in versi. Un tale quadro però rimarrebbe gravemente incompleto se al suo interno non trovasse adeguata attenzione una delle figure più influenti e problematiche della letteratura delle Origini: Guittone d'Arezzo.

Come è noto, parlare di Guittone significa di fatto costringersi a delle precisazioni preliminari, poiché a questo nome afferiscono ben due *corpora* testuali decisamente ampi, molto vari e tra loro del tutto antitetici (benché strettamente connessi), disposti attorno allo spartiacque biografico di una profonda conversione avvenuta nel 1265. Se poi pensiamo al fatto che già le rubriche degli antichi canzonieri duecenteschi propongono nelle loro rubriche ora la dicitura «Guittone del Viva di Arezzo» (o semplicemente «Guittone d'Arezzo»),¹ ora invece «Frate Guittone»,² sarà bene premettere a questa nostra disamina che ci concentreremo in particolare su alcune liriche successive all'ingresso del rimatore nei ranghi dei *Milites Beatae Virginis Mariae*, meglio noti come Frati Godenti.

Se infatti per il Guittone “laico” i valori cortesi (pur con tutti i loro limiti, apertamente denunciati e cinicamente accolti)³ erano stati il punto di riferimento fondamentale nella costruzione una lirica che si proponeva come nuovo modello

¹ Cfr. ad esempio V, c. 47r (le diciture di P e L sono rispettivamente «Guictone d'Areço» o semplicemente «Guictone» per P, e «Guittone d'Aresso» o «Guittone» per L).

² Cfr. L, cc. 41r-56r («Frate Guittone d'Aresso» o «Frate Guittone»); e P (che scrive «Fra' Guictone d'Areço»), cc. 3r-7v e cc. 49r, 54r.

³ Esempi di questa visione estremamente disincantata dell'amore cortese saranno da considerarsi il cosiddetto *Manuale del libertino* (per cui si veda Avalle 1977) e la corona di sonetti del codice Laurenziano edita da Leonardi 1994.

“vincente” di poesia d’amore, dopo la conversione il poeta aretino si era trovato nella necessità di rifondare su nuove basi la propria opera. Sarebbe però limitante pensare a questo processo come una semplice “sostituzione”, un meccanico passaggio da un’incondizionata adesione ai valori della cortesia e dell’amore a un’altrettanto incondizionata adesione quelli della dottrina cristiana. L’aretino infatti, pur mantenendo ovviamente alcuni dei caratteri stilistici che avevano contraddistinto la sua prima produzione poetica, da un lato si trovava a dover contestare l’amore “terreno” in maniera sistematica e dottrinalmente fondata, e dall’altro era intenzionato a proporsi come modello anche di una nuova poesia d’amore, che avesse al centro la divina *caritas* e i valori morali e civili a essa collegati.

A partire da queste premesse dunque possiamo cominciare ad intuire il modo in cui Guittone e la sua lirica “morale” si inquadrano all’interno del tema della retorica della conoscenza: la nuova missione del poeta convertito è infatti quella di affermare la bontà della strada intrapresa e soprattutto di convincere il proprio pubblico; ed è del tutto evidente come la volontà di persuadere sia qualcosa di strettamente legato al problema della verità di ciò che si afferma, che nel caso specifico è ancora una volta il problema della “verità” dell’amore. Se però sino ad ora avevamo visto Giacomo da Lentini allestire delle piccole indagini in versi, Bonagiunta argomentare con logica ferrea in difesa dei valori cortesi e Guinizelli addentrarsi nella profondità del fenomeno amoroso con lo strumento della conoscenza “per similitudine”, con Guittone assistiamo in prima battuta a una sorta di momento “negativo”, una contestazione che avviene attraverso il costante rovesciamento di un amore terreno ormai sentito come falso, per poi passare a un’argomentazione “positiva”, fondata non già sulla concatenazione logica e sullo *scire per causas*, ma piuttosto sull’accumulo di *auctoritates* e sulla ricerca della persuasione attraverso l’evidenza.

Proviamo allora a vedere alcuni esempi di questo “metodo” guittoniano.

I. DISTRUZIONE E RIFONDAZIONE DELLA CODICE AMOROSO: *O TU DE NOME AMOR*
E O VERA VERTÙ

Di solito, punto di partenza quasi obbligato per trattare del “nuovo corso” guittoniano è la canzone-manifesto *Ora parrà s’eo saverò cantare*, testo che in effetti possiede un indubitabile valore programmatico, e su cui varrà la pena soffermarsi in seguito.

Tuttavia, tentando di chiarire cosa significhi in concreto la fondazione di una retorica capace di contestare il codice cortese ed affermare nel contempo un nuovo paradigma amoroso, sono le due canzoni *O tu de nome Amor, guerra de fatto* e *O vera virtù, vero Amore* a costituire l'esempio forse più chiaro ed efficace.

I due componimenti si trovano accostati nel codice *Laurenziano Rediano 9*, esattamente al centro di un gruppo di dieci canzoni che, a parere di chi scrive, costituiscono un vero e proprio macrotesto (forse d'autore) volto a mostrare in tutta la sua portata il programma poetico di Frate Guittone.⁴ Come si intuisce già dai versi iniziali, la prima canzone costituisce la radicale negazione di ogni possibile valenza positiva della passione amorosa; in questo quadro però è interessante notare come la contestazione proceda principalmente attraverso il rovesciamento e la negazione dei più comuni *topoi* della fenomenologia e della precettistica amorosa. Non si tratta dunque di una vera e propria argomentazione che parte da premesse ben determinate e arriva a una conclusione, ma piuttosto di un procedimento tutto giocato in una dimensione letteraria, che se dal punto di vista del contenuto attinge a piene mani ai valori codificati dall'etica e dalla precettistica religiosa, dal punto di vista retorico si sviluppa in maniera estremamente autoreferenziale.

Sin dalla prima stanza, possiamo notare una prima applicazione del metodo appena delineato: l'amor cortese infatti è negato sin dal nome, o meglio, Guittone afferma che l'insana passione che ha portato tanti al peccato e alla follia (e che solo in ragione di una menzogna assume il nome "amore") andrebbe in realtà chiamata "guerra", spogliando quest'ultimo termine di ogni valenza positiva.⁵

O tu, de nome Amor, Guerra de fatto,
segondo i toi cortesi eo villaneggio,
ma segondo ragion cortezia veggio
s'eo blasmo te o cchi tech' à contratto;

⁴ Per un'ipotesi e un inizio di edizione di questo macrotesto, forse d'autore, si veda Scarabelli-Codebò 2011. La possibilità che questo gruppo di dieci canzoni possa costituire una silloge vera e propria all'interno del fondamentale codice Laurenziano si inquadra all'interno di un problema più ampio, costituito dalla possibilità che sia lo stesso manoscritto ad essere, nella sua interezza, una raccolta concepita e progettata da Guittone stesso. Gli studi che sostengono con maggiore decisione ed abbondanza di argomenti questa ipotesi sono Picone 1976, Picone 1994, Holmes 1997 e Leporatti 2001 (un molto più cauto accenno alla questione si trova inoltre in Antonelli 1991); decisamente più scettici circa questa possibilità (e, a parere di chi scrive, con argomenti più convincenti di quelli della controparte) si sono mostrati invece Lino Leonardi (in due studi, Leonardi 1991, Leonardi 2001) e Giunta 2005.

⁵ I testi delle canzoni *O tu de nome Amor*, *O vera virtù*, *Degno è che che dice*, *Poi male tutto è nulla* sono citati da un testo provvisorio, costituito in preparazione di un'edizione critica del gruppo di dieci componimenti di cui *supra*, n. 4.

perché seguo ragion non lecciarìa,
 und' ò già mante via
 portato, in loco di gran verò, mensogna
 e, in loco d'onor, propia vergogna,
 in loco di saverè, rabbi' e follia.
 Or torno de rezia
 in dritta ed in verace oppinione;
 e, se mostransa *di viva* ragione
 valer potesse ai guerrer' ditti amanti,
 credo varraggio lor ché 'n mondi manti
 demosterrò la lor *condissione rea*.

(vv. 1-15)

Come si può facilmente notare, questa prima stanza si fonda in gran parte su contrapposizioni tutto sommato “classiche”: cortesia vs. villania, verità vs. menzogna, onore vs. vergogna, sapere vs. follia; solo che in queste antitesi il polo “positivo” è costituito da una cortesia «secondo ragion», che non segue l'amore (e quindi appare “villana” agli occhi dei «guerrer ditti amanti»), ma piuttosto lo biasima.

Sin da subito dunque il cuore della riflessione di Guittone consiste nella denuncia di una menzogna, che coincide col dare alle cose nomi non corrispondenti alla loro vera natura: «amore» al posto di «guerra», «amanti» invece che «guerrer» e così via, mostrando come tutte quelle virtù positive che il codice cortese individuava come conseguenze di una sincera sequela della *fin'amors*, si risolvano in realtà nel loro esatto contrario.

In questa sorta di proemio, l'aretino dichiara di voler ricorrere ad una «mostransa di viva ragione» (v. 12), ma questa dimostrazione, come dicevamo, non consiste tanto in una vera e propria indagine attorno alla natura dell'amore, quanto piuttosto nel delegittimare una retorica, come emerge in maniera chiarissima già dalla seconda stanza

Peggio-che-guerra, Amor, homo te lauda,
 tal perché fort'ài lo 'ngiegnato tanto,
 ch'ello te crede dio potente e santo,
 e tal però ch'altrui ingegna e fraudà;
 lo vil pro', parladore lo nisciente
 e lo scarso mettente
 e leial lo truiante e 'l folle saggio
 dicono che fai, e paleze 'l selvaggio;
 ma chi ben sente, el contrar vede aperto;
 e, se fuss' esso cierto,
 onta gli è perché foll' è la cagione;
 perché non mizura è i né ragione
 e, se i fusse, ch'al ben far non soggiorna
 ma part' e Amor, partendo, onta li torna
 ché, fallendo ben far, pregio è dizerto.

(vv. 16-30)

Al v. 19 vediamo categoricamente negata la natura divina dell'amore, e al v. 20 vengono smascherati tanto quegli ingegnosi meccanismi di persuasione che già il Cappellano metteva in scena nei dialoghi fittizi del *De amore*, quanto gli inganni (normalmente a carico del marito della donna, della sua famiglia o anche degli odiati e temuti *lauzengiers*) a cui tutti i grandi innamorati dei romanzi cortesi ricorrevano per poter soddisfare la loro passione. Questa strategia continua poi con la citazione, ai vv. 20-23, di Aimeric de Peguilhan («que'l vil fai car e'l nesci gen parlan / e l'escars larc, e leial lo truan / e'l fol savi, e'l pec conoissedor»⁶), citazione che viene prima rovesciata («ma chi ben sente, el contrar vede aperto», v. 24) e poi negata sin dalle sue premesse, poiché da un principio contrario alla «ragione» e alla «mizura» non possono discendere conseguenze compatibili con queste due virtù (vv. 25-30).

Un altro esempio lampante di questo procedimento è inoltre la sirma della stanza successiva (vv. 35-45), dove le categorie topiche di “principio”, “mezzo” e “fine” dell'esperienza amorosa sono giudicate secondo un'ottica prettamente morale, e ovviamente condannate assieme a tutto il *coté* di rappresentazioni canoniche della malattia d'amore:

Ché principio v'è reo, ch'attende e brama
 ciò che maggiormente ama;
 mangiar, dormir, posar non può pensando
 pur di veder lei che lo stringe amando;
 e 'l mezzo è reo ch'adessa el fa gieloso;
 afamat' e bramoso
 sta manti giorni e poi pasciesi un'ora,
 o pogo o troppo inn angostia e in paura.
 E, se bon fusse el primo, el mezzo e tutto,
 la fine è pur rea, per che, destrutto
 principio e mezzo, reo te solo cuzo.

(vv. 35-45)

Questo procedere ossessivo, attaccando uno per uno tutti i *topoi* della retorica cortese ha un momento di interruzione soltanto ai vv. 46-49, dove l'accusa contro l'amore è finalmente formalizzata in termini etici:

Peggio-che-guerra, via reo se' più c'omo,
 ché l'omo perde in te discreSSIONE

⁶ *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor* (BdT 10 15), vv. 18-20. Non sembra peraltro casuale il riferimento proprio ad una canzone che esalta il ruolo “civilizzatore” proprio della “guerra d'amore”. Si può dire anzi che Guittone di fatto prenda in parola questa metafora, evidenziando però i disvalori del concetto di “guerra”. Il contatto tra la canzone di Guittone e questi versi era stato già messo in luce da AValle 1977, p. 31.

e la rassionale operassione,
per che non poi tra gli animali è homo.
(vv. 46-49)

Tuttavia, dopo questa breve e incisiva affermazione, Guittone rimette in moto la propria offensiva, prendendo di mira stavolta gli atteggiamenti idolatrici degli innamorati (vv. 50-60), per poi arrivare a menzionare due figure come Sansone e Salomone, rispettivamente l'uomo più forte e l'uomo più sapiente della Bibbia, entrambe in modi diversi rovinati proprio dall'amore.

Arrivati a questo punto, non ci sarà bisogno di ripercorrere tutto il testo nel dettaglio per rendersi conto di come la *pars destruens* della nuova poetica guittoniana si fondi essenzialmente su quello che potremmo chiamare un "contro-codice", cioè un sistematico rovesciamento del codice cortese, che usa la retorica non tanto come strumento di indagine e di conoscenza (come avviene, pur in modi antitetici, in Bonagiunta e Guinizzelli), ma piuttosto come strumento di smascheramento delle falsità apparentemente connaturate a un codice espressivo.

Per ora dunque, è rimasto totalmente escluso da questo nuovo progetto lirico il problema della "verità delle cose", che in *O tu de nome Amor* non entra direttamente nel testo, ma rimane come un suo presupposto, una verità saldamente depositata nelle Scritture e nel lascito della filosofia morale. Questo presupposto però tornerà in gioco nel momento in cui Guittone proverà a rifondare su nuove basi il discorso amoroso, affrontando come la *pars construens* della sua poetica di convertito: con la canzone *O vera virtù, vero Amore* infatti il poeta tenta di dimostrare, sempre per via più "ostensiva" che ragionativa, la vera essenza dell'amore, o meglio, i caratteri di quell'amore che essendo «vero», cioè dotato di caratteristiche corrispondenti al proprio nome (contrariamente alla «guerra» dell'amor cortese) è inevitabilmente anche «vera virtù».

Non avendo innanzitutto un obiettivo polemico, ma una tesi forte da difendere, l'architettura del testo in questo caso si fa più complessa: *O vera virtù* infatti è molto lunga, oltre duecento versi se si conta anche il secondo congedo (probabilmente aggiunto in un secondo momento); ma questo componimento così esteso si articola in una stanza introduttiva sull'amore-virtù, quattro stanze dedicate all'amore di Dio e due all'amore del prossimo, per poi concludersi con due congedi, il secondo dei quali è circa la metà del primo.

Esattamente come la requisitoria contro l'amore terreno si apriva ad ogni stanza con un'apostrofe sdegnata nei confronti della passione, anche in questo caso ciascuna unità metrica comincia con la stessa figura, che dà l'impressione che il testo non si sviluppi per passaggi consequenziali, ma per un accumulo di "ragioni" che, sommate insieme, vogliono raggiungere il massimo della potenza persuasiva. In questa occasione, basterà soffermarci brevemente sulla prima stanza per farsi un'idea sufficientemente dettagliata delle caratteristiche fondamentali di tutto questo lungo componimento:

O vera Vertù, vero Amore,
 tu solo se' d'ogni vertù vertù
 e bon solo noi tu,
 da cui sol ogni bono e for cui niente.
 Non già techo labore
 ned amaro grand' è amaro; e picciul dolse
 teco senbra tradolse;
 né de gran dolse dolse hom for te sente.
 Tu de leggie divina e natorale
 e d'umana finale
 intension mi senbri e propio *uno* frutto,
 e tu sonmo condotto
 che corpo e alma sani e pasci 'n gioia;
 e tu fastidio e noia
 d'ogni malvagio e bon solo che i boni
 parer fai tra i felloni,
 ché giammai non dimori entra i malvagi
 né da' malvagi à bono,
 ch'è tra felloni, ragiono,
 ogni amor odio e ogni piacer guerra;
 unde non già poch' erra
 chi homo pregi' alcuno ove non see,
 ché visio senza tee
 si conta ogni vertute,
 né alcun à salute
 né ben, for te, pur quant' el vol s'adagi.
 (vv. 1-26)

Nell' *incipit*, l'accostamento immediato tra amore e virtù, e anzi la definizione di amore «d'ogni vertù vertù», ci porta immediatamente a pensare alla *caritas* neotestamentaria, vero concetto cardine tanto dell'elaborazione teologica giovannea, quanto di quella paolina, entrambe rielaborate nella riflessione filosofica agostiniana (per cui l'amore è ciò che distingue la "città di Dio" dalla "città degli uomini"), per poi confluire tutte e tre insieme nel *mare magnum* di massime e sentenze che costituisce la *Summa* peraldina. Ma senza soffermarsi nel pur importante esercizio di ritrovamento di precise fonti di questi versi, ciò che conta è ancora una volta proporre due osservazioni riguardanti il "metodo" e le strategie retoriche utilizzate da Guittone per proporre il primato della sua rinnovata concezione dell'amore.

Nei versi della prima stanza infatti vediamo dominare, come già in *O tu de nome Amor*, una tendenza a procedere per contrapposizioni antitetiche (amaro vs. dolce, gioia vs. noia, bontà vs. malvagità, etc.), con la differenza che in questo caso esse non sono finalizzate a smascherare una menzogna o a ribaltare un certo punto di vista, ma piuttosto a mostrare la forza travolgente del “nuovo amore” positivo contro tutti gli aspetti negativi dell’esistenza. Se poi osserviamo da vicino la stanza ora in esame, ci possiamo facilmente accorgere di come questa forza irresistibile sia resa retoricamente attraverso un uso intensivo di figure legate alla ripetizione, come il bisticcio, il poliptoto o l’anafora (figura quasi “gridata” nel continuo ritorno del pronome «tu» all’inizio e a volte alla fine del verso), che prese tutte insieme rendono il testo quasi come un’insistita salmodia, avvicinando così il testo a schemi retorici tipici della lauda e della lirica religiosa, di cui non a caso Guittone sarà uno dei principali esponenti.

II. UNA NOTA SUL *TROBAR CLUS* DI *ORA PARRÀ S’EO SAVERÒ CANTARE*.

Se c’è però un tratto che è da sempre considerato distintivo dell’esperienza guittoniana, è senza dubbio quello del “parlare scuro”, vale a dire di una delle più sistematiche (insieme a quella attuata da Inghilfredi da Lucca, peraltro molto meno influente) declinazioni italiane del *trobar clus* già provenzale.

Il virtuosismo linguistico, la ricerca del dettato complesso e non comunque non “trasparente” sono caratteri propri tanto del Guittone poeta d’amore, quanto del convertito, ma anche in questo caso il fatidico 1265 costituisce uno spartiacque le cui conseguenze saranno da osservare con attenzione. Canzoni come *Tutt’or s’eo veglio o dormo* o sonetti al limite dell’intelligibilità come *A far meo porto*, sembrano infatti concepiti come tentativi di affermare la propria eccellenza nei confronti di un pubblico che già condivideva i valori che costituivano la materia di quei componimenti, mentre al contrario *Ora parrà s’eo saverò cantare* e *Nescienza e più scienza carnale* sono testi che con gli stessi mezzi tentano di convincere un uditorio non necessariamente ostile, ma di certo non allineato sugli stessi presupposti del loro autore.

È dunque legittimo intendere il ricorso allo stile scuro come un mezzo retorico dotato di valore conoscitivo, da porsi sullo stesso piano del ricorso guinizzelliano alla similitudine e dell’organizzazione logica delle canzoni bonagiuntiane osservate poche

pagine addietro? Benché il dibattito critico sulla funzione del *trobar clus* sia ovviamente orientato per lo più sull'analisi di esempi transalpini,⁷ sono sostanzialmente tre gli spunti ancor oggi utili per interrogarci sulla funzione del «parlare scuro» in Guittone e in generale nella lirica italiana duecentesca: il primo viene da un saggio del 1977 di Roberto Antonelli, dove il critico, pur senza parlare direttamente di Guittone, sottolineava come «il massimo della coscienza e quindi dei risultati cui potranno pervenire questi poeti [...] [sarà] segnato dal riconoscimento, sempre implicito peraltro, del divario che passa fra il loro virtuosismo tecnico e il reale [...]. Lo spessore formale della loro poesia e soprattutto l'exasperazione frequente delle tecniche compositive saranno così fra i punti in cui la verifica di un "mestiere" e insieme dei suoi limiti sarà più evidente».⁸ Il secondo spunto, sulla stessa linea, è quello di Marcello Ciccuto, che sottolinea alla radice di questa ricerca dell'oscurità il ruolo giocato da quella parte di cultura teologica medievale che reputava positivo ciò che era meritevole di esegesi, e che vedeva nella difficoltà del linguaggio poetico un modo per addentrarsi alla scoperta della radice divina (e quindi misteriosa) della realtà.⁹ Diverso infine l'approccio di Claudio Giunta, che afferma come in ambito italiano l'elemento decisivo per comprendere il problema consista nel rilevare una costante corrispondenza tra tema e stile, cioè un simmetrico ricorso da parte dei rimatori al *trobar leu* per cantare la gioia d'amore e al *trobar clus* per esprimere il proprio dolore o, nel caso di Guittone, il rifiuto dell'amor cortese.¹⁰

Senza addentrarci in un discorso generale sull'opposizione *trobar clus/trobar leu*, si può comunque notare che nel caso specifico della lirica di Guittone tutti e tre questi aspetti si trovano a cooperare (pur in misure di volta in volta diverse) alla costruzione dei vari componimenti; ma se a questo punto abbiamo accettato il presupposto che l'oscurità guittoniana abbia in qualche modo a che fare con la possibilità di interpretare ed esprimere correttamente la realtà, potrò valer la pena concentrarci sulla già più volte citata *Ora parrà*, testo di fatto indispensabile per comprendere cosa concretamente significhi e come si esprima questa nuova tensione guittoniana alla conoscenza:

Ora parra s'eo saverò cantare
e s'eo varrò quanto valer già soglio

⁷ Si vedano su questo almeno i classici Mölk 1968, Mancini 1969, Paterson 1975, Köhler 1987.

⁸ Cfr. Antonelli 1977, p. 53.

⁹ Cfr. Ciccuto 1985c.

¹⁰ Cfr. Giunta 1998, pp. 224-245.

poi che del tutto Amor fugh' e disvoglio
e più che cosa mai forte mi spare;
ch' a om̄o tenuto saggio audo contare
che trovare – non sa né valer punto
homo d'amor non punto;
ma' che digiunto – da verità mi pare
se lo pensare – a lo parlare – senbra,
ché 'n tutte parte ove dstringe Amore
reggie follore – in loco di savere:
donque como valere
né piacere – pò di guiza alcuna fiore
poi dal fattore – d'ogni valore – disenbra
e al contraro d'ogni mainer' asenbra?
(vv. 1-15)

Come dicevamo poche righe sopra, questa canzone non costituisce un attacco o una contestazione diretta nei confronti dell'amore (come accadeva invece in *O tu de nome Amor*), ma piuttosto vuole stabilire al di là di ogni dubbio la possibilità di «cantare» senza essere soggetti alla passione amorosa. Se infatti analizziamo i temi trattati stanza per stanza, ci accorgiamo che innanzitutto il poeta fornisce i fondamenti morali per «cantare [...] e valer bene» (v. 16), che consistono nell'ossequio alla legge (v. 17), la pratica della saggezza (v. 18), l'amore di Dio e la ricerca della vera gloria (v. 19); in seguito, con la terza e la quarta stanza, Guittone si scaglia contro quei vizi che compromettono in vario modo questi fondamenti, con particolare attenzione alla malizia e all'avidità in tutte le loro declinazioni. La quinta stanza poi propone una difesa appassionata della virtù della giustizia, garantita da Dio, ma desiderabile in sé e per sé; il congedo infine, chiude sul lamento tipico del saggio inascoltato («Ai come valemi poco mostransa», v. 76), che vede il mondo attorno a sé così assiduo nella «malvagia uzansa» da non rendersi conto che «Non è 'l mal più che 'l bene a far leggero», precludendosi così la possibilità di volgersi al bene.

Il rifiuto d'amore riportato nell'*incipit* è quindi da intendersi come un elemento importante soprattutto in chiave di elaborazione stilistico-retorica, poiché giustifica la straordinaria tensione comunicativa generata attraverso la combinazione di un *pattern* metrico tra i più elaborati di tutto il Duecento (paragonabile, e non a caso, soltanto a *Donna me prega*) e il consueto ricorso quasi ossessivo a figure retoriche di ogni genere e tipo. Non a caso infatti la sfida è lanciata sul piano del “saper cantare”, e l'antagonista prescelto (vv. 5-7) è quel Bernart de Ventadorn che era nella sua celeberrima *Chantars no pot gaire valer* aveva teorizzato l'indissolubile corrispondenza biunivoca tra capacità di dire e capacità di amare. Se però non ci si ferma a questo primo livello di evidenza, si può notare che proprio nel rifiuto di questo “dogma bernartiano” è implicito

l'aspetto forse più interessante per tentare di mettere a fuoco la funzione conoscitiva dello stile *clus* guittoniano.

Ai vv. 8-9 Guittone afferma «ma che digiunto da verità mi pare / se lo pensare a lo parlare senbra», affermando cioè di voler finalmente stabilire una corrispondenza tra pensiero e parola, e di conseguenza facendo del parlare scuro non soltanto un mezzo con cui “nobilitare” e insieme rendere più elitario il proprio discorso (concedendosi alla comprensione dei soli conoscenti), ma anche un modo di “corrispondere alla realtà”. In altre parole, la difficoltà dello stile serve a “mostrare” verità ormai sconosciute e realtà difficili da accettare, smascherando al contempo il paradosso di una società dedita al male per un doppio fraintendimento, che consiste da un lato nel credere che da esso possa nascere la felicità, e dall'altro nell'illudersi che il bene sia troppo difficile da seguire.

Ovviamente, siamo ben consci che i tratti sin qui delineati del “nuovo programma” poetico di Fra' Guittone non sono certo sufficienti a rendere ragione di una produzione che si sviluppa per trent'anni, e in cui si accentuano di volta in volta sempre differenti. In particolare però può essere interessante rilevare come nei testi più tardi di Guittone si accentui (forse anche in seguito agli inevitabili contatti con le l'esperienza poetica di Cavalcanti, che in fondo muore solo sette anni dopo l'aretino) la volontà di difendere e propugnare i capisaldi della propria *weltanschauung*, ricalcando sempre di più movenze ed esemplificazioni di carattere trattatistico, e riversando un numero sempre maggiore di *auctoritates* nei testi (o comunque rendendo sempre più espliciti i rimandi a esse). In questo processo di crescente commistione tra forma-canzone e testi come la *Summa* peraldina, diventa sempre più sistematico il tentativo di creare una sinergia tra sapienza cristiana e filosofia antica, all'insegna di una comune difesa della virtù. Proviamo quindi a osservare alcuni esempi.

III. ALTRI “DIMOSTRAMENTI” GUITTONIANI.

Tra i numerosi testi che potremmo prendere in considerazione, ve ne sono due in particolare che fanno particolarmente al caso nostro, attribuibili con diversi gradi di sicurezza al Fra' Guittone più maturo. Si tratta della canzone *Degno è che che dice*

homo el defenda, non databile con sicurezza, ma probabilmente piuttosto tarda,¹¹ e di *Poi male tutto è nulla inver' peccato*, testo provvisto di un *terminus post quem* fissato al 1289.¹²

In questi componimenti infatti si può osservare uno sviluppo della struttura argomentativa in qualche modo diverso rispetto ai testi esaminati sino ad ora; ovviamente l'obiettivo resta sempre quello di convertire i peccatori e di mutare l'animo dei malvagi, ma questa volta vediamo il rimatore aretino cercare di raggiungere lo scopo da una parte procedendo secondo una cadenza meno declamatoria e argomentativamente più serrata, dall'altro servendosi in maniera ancor più esibita del solito di richiami a ben precise *auctoritates* (sono per esempio gli unici testi in versi in cui Aristotele è nominato *apertis verbis*).

Cominciamo dunque da *Degno è che che dice*.

a) *Degno è che che dice homo el defenda*

¹¹ A farci pensare che *Degno è che che dice* sia stata composta ben dopo il 1266 sono alcuni indizi desumibili sia da elementi esterni, sia da elementi interni al testo. Se infatti Margueron 1966 ha pienamente ragione a rilevare il fatto che la tesi principale dell'intero componimento («che mal leggero non sia più che ben fare») è una ripresa quasi letterale di uno degli ultimi versi di *Ora parrà*, sembra forse un po' forzata l'ipotesi di datare in base a questo *Degno è che che dice* attorno al 1266. Tralasciando il fatto che forse la datazione di *Ora parrà* al 1265-66 appare anch'essa per certi versi eccessivamente meccanica (per quanto sia banale riaffermarlo dopo tutto quel che sappiamo su Petrarca e il sonetto proemiale, varrà la pena ribadire che non è detto che un testo pensato come "programmatico" sia per forza il primo ad essere scritto), non si può infatti escludere che al contrario la canzone sia stata composta diversi anni dopo *Ora parrà*, e appartenga piuttosto ad un momento in cui forse si era già aperta la lunga stagione di confronto tra Guittone e personalità poetiche quali Guinizzelli o il giovane Cavalcanti, che (in tempi e modi per certi aspetti estremamente diversi tra loro) stavano cambiando la lirica d'amore contemporanea, caricandola di tensione conoscitiva fino all'intellettualismo, e quindi venendo inevitabilmente a scontrarsi con l'acclamato maestro che aveva fatto del rifiuto dell'amore terreno e della riflessione morale il nuovo centro della propria poesia. Inoltre, dal punto di vista strettamente filologico desta qualche sospetto il fatto che un testo apparentemente così solidale alla canzone-manifesto non sia stata riportato né da P né da V (codice che per esempio sottolinea una solidarietà anche cronologica tra *Ora parrà* e *Vergogn'ò lasso*, trascrivendole in successione), subendo quindi lo stesso destino di *Poi male tutto è nulla*, che però sappiamo essere la canzone più tarda tra quelle sicuramente databili, rimasta probabilmente sconosciuta alla tradizione VP, che Leonardi 1994 ha dimostrato essere più antica di quella da cui si originano L ed R.

Ovviamente simili argomenti non possono essere considerati "prova" di alcunché, data la scoraggiante penuria di informazioni in nostro possesso. È però anche vero che sia *Degno è che che dice*, sia *Ora parrà*, per quanto legate dal punto di vista ideale (la ripresa del v. 81 di *Ora parrà* da parte di *Degno è che che dice* suggerisce che Guittone abbia voluto evidenziare un legame tra i due testi), sembrano riflettere due atteggiamenti in qualche modo diversi tra loro, il che ci riporta a tenere in considerazione la possibilità che esse siano state composte in due momenti ben diversi del percorso guittoniano.

¹² Il congedo al vescovo d'Arezzo «conte magno» implica che fosse già avvenuto l'insediamento di Ildebrandino dei conti Guidi sulla cattedra che era stata occupata fino al 1289 dal vescovo Guglielmino degli Ubertini. Cfr. *infra*, pp. 83 e ss.

Già dall'inizio, la canzone si pone come un testo costruito con il preciso intento di "difendere", cioè "giustificare" attraverso argomentazioni logiche, quanto già detto in altre occasioni:

Degno è che che dice homo el· defenda,
e chi non sente ben cessi parlare,
e, s' el parla, mendare
deggialo penitendo e perdon chera.
(vv. 1-4)

Come si può facilmente notare, la differenza che passa tra una simile difesa e una semplice illustrazione di alcuni valori fondamentali, è il valore polemico che nei primi versi si conferisce ad ogni affermazione successiva, attraverso l'ingiunzione al lettore (ma anche ad un possibile avversario) di adeguarsi alla verità contenuta nel prosieguo della trattazione, e di pentirsi nel caso in cui avesse seguito opinioni differenti.

Tornando quindi al testo, vediamo che il problema attorno a cui ruota l'intera trattazione è costituito da un assunto ripreso dal congedo di *Ora parrà s'eo saverò cantare*, quello per cui «No è 'l mal più che 'l bene a far leggero» (v. 81), che qui troviamo così riformulato:

E me convene a defensione stenda
che mal leggero non sia più che ben fare,
dapoì già 'l dissì e pare
lo credano pluzor' cosa non vera.
(vv. 5-9)

Subito dopo questo iniziale inquadramento della questione, il poeta passa quindi ad esprimere, nella sirma della prima stanza, la tesi fondamentale dell'intera canzone:

Dico che male amaro è in natura,
el contrar suo bon dolc'è piacente;
e cor ben natoralmente ordinato,
in cui sano è palato,
bono dolcie e reo amar savora;
ma chi dizordinato à ·lo e 'nfermo,
alo contraro è fermo,
sì come in corporal palato avene,
d'infermo a sano bene
e 'n giudicio di non-saggio a saggio.
Di bon porta ver saggio
quel che giudicha bono, sano, sacciente.
(vv. 9-20)

Tutto ciò che seguirà nel corso delle stanze successive sarà una documentazione e uno sviluppo di questi primi venti versi, interamente costruiti sull'autorevole base filosofica della *Summa Alexandrinorum*, la diffusissima versione latina di un compendio arabo dell'*Etica Nicomachea*. Per meglio comprendere l'operazione condotta dal rimatore aretino, osserviamo il passo del testo filosofico citato:

Bonum autem secundum ueritatem est id quod uidetur sic esse uiro bono. Homo enim uirtuosus uidet in re hoc quod in ipsa est et sic iudicat de ipsa. Quemadmodum sanus iudicat de dulci quoniam dulce, et de amaro quoniam amarum; eger uero opposito modo se habet uel iudicans dicens amarum non amarum, et non amarum amarum, et sic malus; similiter homo peruerse anime iudicat in agendis dicens malum bonum et bonum malum: omne nempe delectabile bonum iudicat et indelectabile malum, et delectabile inquit tamquam bonum et ab indelectabili fugit tamquam a malo, et hoc peruersitatis morbo laborant plures homines, eo quod ipsorum actiones sunt in potestate eorum et in uoluntate et in electione et in arbitrio.¹³

Dal confronto tra i due testi, emerge con chiarezza la puntualità con cui Guittone riprende il verbo della *Summa*, sia nel parallelo tra la percezione sensibile alterata dalla malattia e la valutazione morale alterata dall'assenza di virtù (o dalla corruzione di quest'ultima), sia nella citazione quasi letterale di certe espressioni, come accade ad esempio ai vv. 19-20, «Di bon porta ver saggio / quel che giudicha bono, sano, sacciente», esemplati sull'affermazione «Bonum autem secundum ueritatem est id quod uidetur sic esse uiro bono» (rr. 24-25), con *amplificatio* dell'espressione «uiro bono» in «bono, sano, sacciente».

Nel prosieguo della canzone però si vede come questa precisione nella ripresa della fonte filosofica serva a creare una base solida e autorevole, da confermare attraverso le argomentazioni che si susseguiranno senza mai abbandonare il consueto andamento sentenzioso, ma con una particolare attenzione all'articolazione logica del discorso, oltre che alla costruzione di una serie di esempi, orchestrati in progressione ascendente e alternando riferimenti al mondo della filosofia antica e della sapienza cristiana.

Chi più è bono bon conosce a meglio
e con meglio megli' àve innamorè,
perch'ama in suo valore
retto, giusto, bene catuna cosa.
Und' alma più che corpo ama e sa i meglio
cielo che terra, quanto el sa migliore
o d'amore fa sapore,
nel quale dolce par cosa noiosa;
(quanto tradolcie dolci' è inn ess', a!, dunque!)

¹³ *Summa Alexandrinorum*, cit. p. LII, rr. 22-35

e se 'ffannoso è bono alcuna fiata,
iscifal già non bon ma più 'l dezia;
prod' om̄o cher pugnar pria
con prode che con vile, che non vole onque:
† ov' è valor, fa valore e porge merto †.
Gravessa in corpo certo
face, o!, che poco, ov'è dolciessa in core!
E quando èvi amarore
non guaire corpo inn agiar ben monta:
ov' om̄o falla e prend' onta,
onni sua gioia de noia dea star meschiata.

(vv. 21-40)

Nella seconda stanza dunque già compare questa divisione: dapprima Guittone, ai vv. 21-31, afferma che chi sa ben discernere il bene dal male sa anche di dover prediligere l'anima al corpo, accettando le sofferenze carnali in cambio delle gioie spirituali future. Quindi, dopo questa affermazione, il poeta prima porta all'attenzione del lettore l'esempio del «prod'om̄o» (il quale «cher pugnar pria / con prode che con vile», vv. 32-33, così come le avversità sono l'avversario degno di un uomo veramente retto), e poi afferma, sulla base dell'osservazione degli umani comportamenti, che la rettitudine permette di superare senza affanni ogni tribolazione, mentre la malvagità impedisce di godere anche delle situazioni di maggior benessere e fortuna.

Passando però ora alla stanza successiva, possiamo notare che Guittone rafforza il ricorso all'esemplificazione, facendo di questo procedimento il cardine della propria argomentazione:

Non à giamai savor non bono a bono
ni fore suo savor̄o propio è bon loì.
Sì como è certo noi,
charnal piacere odiaro e mondan santi
e lo despiacer quazi amò catono.
E se dicem Dio ciò fece nei soi,
troviall' anche inn altroi,
in filozofi orrati e magni manti,
ch'è ben rassional seguir ragione,
e no 'n sensi ghauder ma intelletto!
È non visio ma virtù o' gaudio assai;
gaudio in visio è non mai,
se 'n natura non ven corrussione,
segondo che 'l saggio Aristotel dicie
e mostra homo felice
virtù ovrando. In cui ghaudio è pieno,
e' no male terreno
ni bene pregia alcuno; ma la cui mente
ghaudio dentro non sente,
fugg' e' a van corporal parvo diletto.

(vv. 41-60)

La stanza si apre con una sintetica ripresa della tesi iniziale («Non' à giamai savor non-bono a bono, ...», v. 41), sostenuta attraverso la menzione dei santi, figure esemplari per eccellenza della tradizione cristiana (vv. 44-45); e quindi, dopo aver richiamato l'ipotesi iniziale, il poeta risponde ad una ipotetica obiezione («e se dicem: “Dio [ciò] fece nei soi” », v. 46) servendosi di un esempio perfettamente simmetrico e complementare a quello dei santi: quello dei filosofi pagani.

Questa volontà di dimostrare una concordanza tra i modelli etici del mondo cristiano e quelli del mondo antico è un passaggio assolutamente cruciale del testo, da cui Guittone prende le mosse per mostrare il valore razionale (e quindi universale) della virtù, considerata come premio a sé stessa e fonte per l'uomo della massima gioia conseguibile in terra. In questo particolare passaggio, si fa più chiaro che mai il ruolo decisivo nella riflessione guittoniana della *Summa virtutum ac vitiorum*, che non a caso, dopo un prologo in cui si dichiara esplicitamente «Nec de solis Scripturi sacris testimonia volui assumere in opere isto: sed etiam de scripturis Philosophorum»,¹⁴ comincia ad osservare la virtù nei suoi aspetti generali (*De virtute in communi*), descrivendone i caratteri (*De descriptionibus Virtutis*, cap. III),¹⁵ o notificandone la naturalità e l'autosufficienza (*Quod Virtus sit proprie bonum nostrum, possessio libera et sufficiens*, cap. VI).¹⁶

Nei congedi infine, possiamo vedere Guittone riproporre in maniera ancora più sintetica ed incisiva lo schema argomentativo adottato sinora: il poeta fa riferimento prima al Vangelo di Matteo¹⁷ e al libro del Siracide (*Ecclesiasticus*),¹⁸ e poi di nuovo alla filosofia dello Stagirita, mettendo in risalto i nomi di Cristo e di Aristotele per sottolineare ulteriormente un'ideale unità tra le due massime autorità del mondo medievale, e dunque tra filosofia antica e sapienza biblica. Al v. 73, Guittone riprende la sentenza dal quale si era originata tutta la trattazione («Non donqu'è 'l mal più [a] far che 'l ben leggero»), e negli undici versi successivi si serve ancora una volta di una serie di esempi per documentare la verità di un concetto fondamentale dell'etica aristotelica: quello che vede la felicità come risultato di un continuo agire conformemente al fine insito nella propria natura:

¹⁴ SVV I, p. 3. Ad ulteriore conferma di quanto detto, si consideri che il passo citato prosegue così: «Iuxta verbum Seneca: in aliena castra transiens, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator».

¹⁵ *Ibidem*, pp. 9-15.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 20-22.

¹⁷ Per i vv. 61-62: cfr. *Matth.*, XI, 30: «Iugum enim meum suave, et onus meum leve est».

¹⁸ Per i vv. 62-63: cfr. *Ecclesiasticus*, XXI, 11 «Via peccantium complanata lapidibus, et in fine illius fovea inferi».

Cristo el giovo suo dice soave,
la soma leve; e Santa anche Scrittura
dice la via dei rei grav' e pretosa,
e Arestotel posa
in sentensa esta e saggio onni assi l'ave.
E che è quando noi senbr' altramente,
for che 'nfermo, nesciente
e disnaturat' è nostro cor fatto,
da visiato uso stratto,
lo qual già fece e fa cibo veneno
e triacha non meno
senbrar fa venenosa, ove ben dura?

Non donqu' è 'l mal più a far che 'l ben leggero,
ma piu grav' è in natura e inn uzo anco.
Ghaudendo tribula hom male operando,
bon ben ghaude penando;
ghaude conbattendo hom bon cavaleiro
e donna mascio bel figlio faccendo,
martiri morte soffrendo.
E leggeri stimo arare piu che 'nbolare,
astenero in mangiare
più che sovente el ventre molto enpiere
e chastità tenere
più c'avoltrare e ovrare che star nel banco.

Iacomo, Giovanni, amici, e Meo,
me piace onni dir meo
interpretare e difendere in Pisa
deggiate a vostra guiza,
e come piace voi mel chalognate.

(vv. 61-89)

In questo caso, la *ratio* dell'esemplificazione non risiede nel mobilitare figure dall'alto profilo ideale come quelle dei santi e dei filosofi, ma nel citare casi su cui si raccolga senza difficoltà il *consensus omnium*, in modo da portare il lettore ad appoggiare senza sforzo la conclusione secondo cui l'inclinazione più naturale dell'uomo è quella verso il bene, conferendo così all'attaccamento al male una connotazione paradossale, oltre che negativa.

b) *Poi male tutto è nulla inver' peccato*

Indirizzata al vescovo d'Arezzo succeduto all'inossidabile Guglielmino degli Ubertini (morto vecchissimo in battaglia a Campaldino, nel 1289, dopo aver retto per quarant'anni la diocesi aretina), con *Poi male tutto è nulla* ci troviamo in un contesto poetico decisamente mutato rispetto agli anni in cui operava Guinizelli; gli anni '89-'90 del Duecento infatti cadono già ben dentro la maturità lirica di Guido Cavalcanti, e

vedono comparire le prime prove significative del giovane Dante. A questo proposito, Domenico De Robertis ha addirittura ipotizzato che proprio questa canzone potesse essere il bersaglio del sonetto cavalcantiano *Da più a uno face un sollegismo*, e nonostante le basi su cui il critico costruisce la sua lettura presentino alcune aporie difficilmente superabili,¹⁹ il fatto stesso che sia stata presa in considerazione la possibilità di questo legame ci dà l'idea di come nel momento in cui questa canzone veniva scritta, i rapporti tra il vecchio maestro di un'intera generazione e il giovane rimatore fiorentino dovessero essere già incandescenti.

Al di là però dei possibili collegamenti tra questa canzone e la lirica cavalcantiana, la prima cosa da rilevare parlando di *Poi male tutto è nulla* è il suo spiccato carattere "occasionale". Se infatti teniamo presente che il componimento tratta di due tra i più importanti *articula fidei* elencati da Peraldo nella sua più volte citata *Summa*,²⁰ non sembra così assurdo ipotizzare che l'invio al vescovo Ildebrandino in occasione del suo insediamento sulla cattedra aretina sia con tutta probabilità da considerarsi all'origine della scrittura di questo importante ed impegnativo testo lirico.

Come nella canzone precedente, anche *Poi male tutto è nulla* nelle battute iniziali menziona una precedente produzione poetica volta a dissipare gli errori generati dal peccato; anzi, più precisamente Guittone afferma di aver smascherato i peccati «dispregiando e lungiando essi d'amore» (v. 7), cioè mostrando come il vero amore sia da considerarsi una virtù che poco ha a che vedere con la immorale follia della passione. Tuttavia, prima di questa allusione che sembra richiamare molto da vicino la coppia di canzoni *O tu de nome Amor* e *O vera virtù*, il poeta aveva esordito proponendo una vera e propria "scala" del male morale:

Poi male tutto è nulla inver' peccato
e peccato onni parvo inver' d'errore
e onni error leggero, al vizo meo,

¹⁹ Secondo De Robertis, il testo guittoniano giocherebbe deliberatamente su un tema «su cui si gioca la 'fama' secolare di Guido, che appunto "le sue speculazioni" fossero "solo in cercare se trovar si potesse che Dio non fosse"», provocando quindi Cavalcanti, che dunque avrebbe risposto con questo sonetto per rifiutare il tentativo di Guittone di dimostrare «ciò che non è dimostrabile». Tuttavia lo studioso non considera che per un aristotelico come Guido la dimostrazione dell'esistenza di Dio non era materia di fede, ma oggetto di trattazione sommamente scientifica, dal momento che Aristotele stesso si era dedicato alla dimostrazione dell'esistenza e delle caratteristiche del Primo Motore Immobile sia in *Physica* VIII, sia in *Metaphysica* XII. Se dunque è vero che il sistema argomentativo guittoniano doveva essere inaccettabile per Cavalcanti (e più per la sua imprecisione che non per la presenza di *auctoritates*), è anche vero che al centro del dibattito tra i due non ci poteva essere un tema come quello dell'esistenza di Dio. Sembra dunque difficile che l'obiettivo di *Da più a uno* possa essere *Poi male tutto è nulla*.

²⁰ SVV I, p. 98.

ver' non creder sia Deo
né vita appresso d'esta o pena o merto,
(vv. 1-5)

Come si può facilmente notare, con questo tipo di “catalogazione” del male (esplorata anche nel testo di alcuni sonetti) siamo usciti dalle classificazioni e dalle divisioni tra i vizi proposti dall’etica aristotelica e stoica, per abbracciare un punto di vista marcatamente più teologico. Rinunciando dunque alla partizione dei vizi fondata sulla triade classica “incontinenza-violenza-frode” (che sarà invece decisiva per l’Inferno dantesco), il poeta assume nei cinque versi citati una prospettiva più “teologica”, in cui il male prima si distingue tra quello involontariamente («male») e volontariamente compiuto («peccato»), quindi si aggrava nel momento in cui diventa eresia («errore» evidentemente inteso nel senso di cattiva conoscenza di Dio), o addirittura alla negazione della natura divina, presentata sotto forma di disconoscimento prima dell’Ente supremo («non creder sia Deo») e poi dell’immortalità dell’anima umana («né vita appresso d’esta, o pena o merto»).

Anche in questo caso, Guittone procede in maniera più rigorosamente argomentativa rispetto al passato, come si vede chiaramente nel prosiegua della prima stanza:

mi soducie dizio e pungie or manto
in male tale e tanto
metter consiglio alcun leale e cierto
a dimostrare aperto
lo grande errore a chi viz' à che veggia,
per ragion cara e nova
e per dicevel prova
dei soi stomenti e testimon' verì molti.
(vv. 8-15)

«Dimostrare aperto», «dicevel prova», sono espressioni che denotano un impegno nella costruzione di argomentazioni elaborate, con minore ricorso agli esempi e maggiore impegno nell’individuare nessi causali tra le proposizioni. La «ragion cara e nova» del v. 13 è poi forse l’elemento che in maniera più evidente ci mostra come Guittone stesso si stia addentrando in un territorio ancor più difficile rispetto al solito.

Ovviamente, la necessità di adeguarsi ad una nuova situazione non significa un totale sconvolgimento dei parametri consueti, e quindi, nonostante la particolare attenzione per la costruzione logica dell’argomentazione, Guittone non rinuncia a quello che forse è il suo metodo argomentativo preferito e più efficace: il ricorso all’esempio e alla “testimonianza”. Non è un caso infatti che, soprattutto per quanto riguarda la

dimostrazione dell'esistenza di Dio, il poeta dica innanzitutto di voler far rinsavire gli stolti (v. 20) mostrando loro gli «stormenti» di Dio, e i suoi «testimon' veri molti», operando così una momentanea incursione nel lessico giuridico, come se la canzone si trasformasse per un attimo in un processo, in cui esibire atti scritti²¹ e testimoni. L'esempio concreto, il fatto, l'esperienza in generale è per Guittone sempre il punto di partenza migliore per affermare ciò che ritiene giusto, e costituisce un presupposto fondamentale per ogni procedere logico; allora però in questa prospettiva non stupirà notare come anche in questo caso l'esistenza di Dio in primo luogo sia desunta attraverso il consenso universale dei testi scritti e dei “testi viventi”:

Dio mostrando, mostrerò primamente
 che libri tutti quazi in tutte scienze
 provando lui sono soie charte quando
 parlan di lui laudando
 e testimon' son soi pupuli totti:
 onni lingua, onni sciatta e onni gente
 conferman lui, destrutte altre credense;
 e non sol nescienti omin salvaggi
 ma li più molto e maggi
 dei filozofi tutti e altri dotti.
 E ciò c' aferman totti,
 come Tulio dice, è necessaro
 Perché, sì com' el dice,
 non saggio alcun Dio isdice

(vv. 21-34)

Sarebbe naturalmente molto interessante provare a spingerci più in profondità, verificando di volta in volta la fonte degli argomenti presentati da Guittone nel corso del suo testo (anche se per lo più troveremmo una costante corrispondenza con passi peraldini); tuttavia anche in questo caso ci preme maggiormente osservare come si articola e si sviluppa un vero e proprio *modus operandi* all'interno del componimento.

Fino a qui infatti abbiamo visto il poeta preoccupato innanzitutto di raccogliere un numero sufficiente di testimonianze, abbastanza autorevoli e convincenti da risultare nel loro insieme persuasive. Il discorso però comincia a cambiare a partire dalla terza

²¹ Il lemma “strumento” usato nel senso di ‘atto scritto’ (dal tecnicismo giuridico latino *instrumentum*) è piuttosto raro nella lingua delle origini. Alcuni esempi si trovano in Guido Faba, *Parlamenti in volgare*, 13 (50) (testo cit. da Castellani 1997, p. 240): «reducemo al v(ost)ro (con)gnoscem(en)to che sere Petro, ch'è quialò n(ost)ro honorevele cittadino, d(e) receive, scì como lam(en)tando p(ro)pone, d(e) cutale v(ost)ro cittadino C livre d(e)la n(ost)ra moneta, le quae ello gli p(re)stò liberale m(en)te i(n) lo n(ost)ro me(r)cato, segundo che la v(ost)ra signoria vedere potrà p(e)r publico i(n)strum(en)to»; Bonvesin da la Riva, *Disputatio mensium*, v. 726 (testo cit. da Contini 1941) «E an fermao Zené per public instrumento»; e Jacopone, *L'omo fo creato virtuoso*, vv. 63-64 (testo cit. da Ageno 1953): «Deo potea ben refar la domo, / ma non era tenuto per stromento».

stanza, dove il poeta tenta di elaborare un tipo di prova diverso, più strutturata, quasi a voler mantenere fino in fondo ciò che aveva promesso in avvio di canzone.

Dico anco acciò che non vizibil cosa
di nulla venne e non fece se stessa
e se l'una da l'otra esser dicemo
la prima unde diremo?
E se principio dir volem non fusse,
tale opinion dico odiosa
a filozofi manti e saggi adessa;
e impossibel è che figlio sia
se nnon padre fu pria;
e s'è nullo pria, chi secondo adusse?
E se da homo hom mosse,
fera da fera, terra e ciel da cui,
in cui ordem bellore
tale e tanto valore?
È da hom? No, né d'omō vedem già maggio!
Chi sente bene e pensa e no stima
che padre un fusse prima
che fu da nullo e cosa onni da loi,
e qual nei fatti soi
possente, bono, sommo si prova e saggio?
(vv. 41-60)

L'argomento esposto nella terza stanza, su cui si chiude la discussione circa l'esistenza di Dio, è in sé celeberrimo, e consiste nell'interrogarsi circa l'origine di tutta la realtà, di ogni elemento e di ogni essere, per constatare la necessità dell'esistenza di un principio unico che abbia presieduto alla generazione del tutto. Troviamo traccia di questa "prova" ancora una volta nella *Summa* di Peraldo, e precisamente all'interno dell'ampio trattato sulla virtù della fede,²² ma ciò che più colpisce è vedere come il tema sia esposto da Guittone attraverso una serie di interrogazioni retoriche implicate l'una nell'altra. Il nesso logico «se» torna continuamente a inizio di verso, ogni domanda nasce sviluppando un'implicazione della domanda precedente, in modo da avvicinare il lettore evitando di dare le risposte in maniera banale, ma coinvolgendo nel contempo il proprio ipotetico uditorio, chiedendo il suo assenso ad ogni singolo passaggio.

Nella quarta stanza poi, dove si comincia ad affrontare il tema dell'esistenza del Paradiso e dell'Inferno, questa volontà di costruzione argomentativa trova conferma nel fatto che Guittone si ricollega alla discussione svolta nei versi precedenti non attraverso il tipico espediente retorico della *capfinidad*, ma con un'apertutra quasi da *quaestio*:

²² Cfr. SVV I, p. 107, ma tutto il capitolo VI del trattato *De fide* (pp. 105-116) è dedicato proprio a dimostrare l'esistenza di Dio.

Cosa una pria mostrata unde cose onne,
che de necessità Dio dir dovemo,
mostramo, apresso ciò, com' om poi morte
mal porta u ben forte.

(vv. 61-64)

Da qui la discussione prende un nuovo avvio, ancora una volta passando prima dalle testimonianze dei filosofi («Aristotel, Boesio e altri manti, / Senaca, Tulio a un testimon' sonne», vv. 65-66) e poi da una dimostrazione in cui, partendo dal presupposto che il desiderio dell'uomo è per sua natura infinito, si inferisce la necessità dell'esistenza di un luogo in cui esso possa essere compiuto:

e per ragion, m'è vizo, anche 'l vedemo:
† dapoi non pagaria †
lo minor cor che ssia
tutt' esto mondo, come tali e tanti
pagar potene quanti
àne intra sé? Ma tutti altri animali
in bizogno e 'n talento
àno qui paghamento;
donqu' è fera d'om maggio e Dio più piace,
u loco è altro ove pagar hom dea?
E non Dio bon serea
se nno loco altro; qui ricchi son mali,
mizeri boni e penali:
giustisia là parlando in parte or tace

(vv. 67-80)

Anche per questo argomento non manca un parallelo nell'immane trattato di Peraldo,²³ ma d'altra parte è facile notare anche come il ragionamento qui esposto si appoggi essenzialmente su un'osservazione diretta dell'esperienza, interpretata alla luce del versetto evangelico: «Quid enim prodest homini, si mundum universum lucretur, animae vero suae detrimentum patiat? Aut quam dabit homo commutationem pro anima sua?» (*Matth.*, XVI 26). Occorre notare peraltro che la discussione si protrae per un'intera stanza dopo i versi citati, rendendo sempre più precise e dettagliate le osservazioni circa le diverse implicazioni del desiderio umano, che aiutano a

²³ Si considerino ad esempio (forse ancor più per la stanza successiva che non per questa) SVV I, p. 39 (*De virtute in commune*): «plus potest una gutta gratiae ad extinguendum ibi ignem concupiscentiae, quam totus mundus»; oppure SVV I, p. 308 (*De spe*): «Hic non satiat oculus visu, nec auris auditu [Eccl. 1:] Sed tunc in bonis implebitur desiderium tuum. In Psal. Satiabor cum apparuerit gloria tua». Lo stesso argomento è utilizzato da Guittone anche in *Lettere*, I 38-50 (passo tutto incentrato sull'impossibilità che i beni mondani possano portare un vero «paghamento», e sulla necessaria esistenza di un luogo totalmente buono che possa offrire ai buoni la soddisfazione perfetta).

confermare i caratteri di eternità (per la necessità che la gioia sia eterna) e di perfezione (perché il minimo dolore può guastare del tutto una grande gioia) del Paradiso.

Dimostrata dunque l'esistenza di un luogo che sia premio per i giusti, risulta infine relativamente semplice dedurre l'esistenza di un luogo di pena per gli ingiusti, dal momento che la perfezione della giustizia richiede che il male non resti impunito («no esser può giamai ghauda malisia / u' ben regge giustisia»vv. 103-104) e che i malvagi non si mescolino ai buoni, guastandone la letizia («Non con malvagi mai ghauder bon' pono, / sol di bon' dunque esso bon loco appare». vv. 106-107).

Tutto si tiene dunque in questa canzone unica nell'opera guittoniana per concentrazione dimostrativa e per impegno dottrinale. Siamo molto distanti dalle sporadiche incursioni nella riflessione etica operate da testi come *Onne vogliosa d'omo infermitade*, vigorosa affermazione della capacità del libero arbitrio di resistere alle seduzioni dell'amore, ma che si risolve in una sorta di predica più che non in una vera e propria trattazione; per non parlare della corona di sonetti *Del carnale amore* (corona di sonetti organizzata attorno ad una figura d'amore rappresentata secondo i più puri canoni ovidiano-cappellaniani),²⁴ che come già *O tu de nome Amor, guerra de fatto* prende di mira la retorica dell'amor cortese senza entrare veramente nel merito di una discussione circa la reale natura della passione. Detto questo però occorre sempre tener presente che Guittone, anche in un testo particolare come *Poi male tutto è nulla*, aderisce in fondo a quei precetti di rifiuto di ogni sapere puramente mondano espressi nel sonetto programmatico *Nescienza e più scienza carnale*, che varrà la pena riportare in chiusura di questo paragrafo in quanto riassuntivo di una posizione rispetto alla conoscenza (e quindi alle possibilità conoscitive della poesia) a cui Guittone si atterrà senza eccezioni in tutta la sua produzione post-conversione, e che, come è facile immaginare, gli attirerà gli strali di Guido Cavalcanti.²⁵

Nescienza e più scienza carnale
e secular, di mal tutt'è cagione,
ché, conoscendol chiaro, null'ama male,
ni mette in che no ama operazione.
Ma carnal scienza ai soi mostra sol vale

²⁴ La piena ortodossia cortese dell'immagine ci è testimoniata chiaramente già dalla didascalia della miniatura mancante al centro della pagina: «col. sin/ *Qui dé essere la figura / de l'amore, pinta sì ch'el / sia garçone, nudo, cieco, cum / due ale sulle spale e cum un / turchaschio a la centura, entrambi / di color di porpora, cum un arco / en man, ch'el abia ferio d'una / saita un çovene enamorao, // col. dx./ cum una g[h]irlanda / en testa, cum l'altra man / porgia un'asta cum fuoco di / capo, e per li artigli sì abia / le granfe de aostore». (cfr. Capelli 2007, pp. 77).*

²⁵ Testo tratto da Egidi 1940.

in carne procurar delectazione.
Superbi, avari e van! Simil e tale
lor scienza in mond'amar mostra ragione,
 e carne o mondo amar è propria vena;
unde malizia tutta e vizio appare
ch'a periglio e a morte el secul mena.
 È quanto scienz'è tal maggi' e più chiar'è,
maggio nel detto amor voglia fa piena;
e quanto piena più, più fa mal trare.

IV. BREVE NOTA SU TRE EPIGONI

Come è noto, l'influenza del magistero guittoniano sulla lirica duecentesca è non solo vasta, ma estremamente varia nei suoi esiti (si pensi alle differenze sostanziali che corrono tra un Meo o un Bacciarone e un Monte Andrea), e come è ovvio anche quella parte della lirica di Frate Guittone tutta presa a discettare di teologia, di vizi e di virtù, non ha fatto eccezione a questa regola. Basti pensare che in più di un caso possiamo vedere il rimatore aretino essere chiamato ad esprimere il proprio parere su questioni come la naturalità della virtù²⁶ o la bontà di Dio.²⁷ Senza avere dunque la pretesa di produrre un catalogo esaustivo di testi, potrà forse essere utile registrare qui tre casi in cui questo peculiare “stile dimostrativo” (che non si procede tanto ad illustrare e dare evidenza ad una verità quanto a difendere strenuamente una serie di premesse inconfutabili) di Guittone sia stato riproposto all'interno di componimenti che, a prescindere dal loro rigore argomentativo o dalla loro profondità dottrinale, si qualificano per il loro ruotare attorno a valori come la misura, la discrezione o in generale la pratica della virtù.

a) *Meo Abbracciavacca*

Il primo caso da citare è sicuramente quello di Meo Abbracciavacca. Da fedele discepolo dell'aretino, il rimatore pistoiese non manca di inserire in ogni suo componimento un qualche omaggio al più celebre poeta, ma in particolare possiamo qui citare due sonetti, il primo inviato proprio a Fra' Guittone, e il secondo anch'esso parte di un'epistola (destinata però a Bindo d'Alessio Donati). Entrambe i componimenti infatti si pongono come brevi disamine su temi etici quali la naturalità della virtù (con

²⁶ Cfr., *infra* il sonetto di Meo.

²⁷ Cfr. sonn. 238-239 dell'ed. Egidi.

tanto di rielaborazione di una citazione aristotelica²⁸) e la preminenza che nell'uomo la ragione dovrebbe avere sulla volontà:

Se 'l filosofo dice: «È necessario
mangiar e ber e luxuria per certo»,
parmi che[d] esser possa troppo caro
lo corpo casto, s'el no sta 'n deserto.

Ché nostri padri santi apportaro
lor vita casta, como pare aperto:
erba prendendo e aigua, refrenaro
luxuria, che ci fier tropp'a scoperto.

Ché, per mangiare e ber pur dilicato,
nel corpo abonda molto nodrimento
che per natura serve al gennerare.

Vorrea saver da saggio regolato
como s'amorta così gran talento
non astenendo il bere e 'l mangiare.²⁹

Non volontà, ma *hom* fa ragione,
per che soperchia, vantagiando, fera;
e, qual <to> sonmette a vogla operassione,
torna disotto, ladove sopr'era.

Perciò, chi àve saggia oppinione,
porta dinansi di ragion mainera,
e di sé dritta d'om fa eleSSIONE,
unde li· surge poi di gioi lumera.

E dunque, amico, ch'ài d'omo figura
rassionale, potente, bono e saggio,
chome ti· sottopon visio charnale?

Pensa per ch'è l'umana natura,
che di tutti animali sovr'à barnaggio:
non vorrai, credo, poi, vita bestiale.³⁰

b) *Un anonimo del codice Vaticano*

Sul tema dell'ultimo sonetto però è interessante citare anche un altro componimento, in questo caso anonimo, conservato nel *Vat. Lat. 3793*. Del testo che riportiamo qui sotto ha già parlato ampiamente Gentili 2005, sottolineandone la limpida scansione ragionativa e i contatti con il modello della *quaestio* filosofica medievale. Per l'esattezza della tecnica argomentativa, bisogna riconoscere che un simile sonetto costituisce un caso più unico che raro nel panorama del *guittonismo* italiano, ma se osserviamo il tema trattato dal componimento e il messaggio veicolato da precise scelte

²⁸ Cfr. per questa “triade” di appetiti naturali (fame, sete e appetito sessuale) *Eth.Nic.*, VII 14 (1154a 17-18) e anche in parte X 1 (1172a 19-21). Si tenga presente peraltro che questo tema dell'innaturalità della castità totale era uno dei temi al centro del dibattito filosofico tardoduecentesco, tanto che esso compare tra le proposizioni “averroiste” condannate da Tempier nel 1277 (cfr. inoltre *infra*, pp. 232-233).

²⁹ Testo cit. da PD I, p. 342.

³⁰ Testo cit. da CLPIO (L331), p. 104

lessicali come quelle del v. 8 («che follemente fanno soduzione»), possiamo facilmente accorgerci di avere a che fare, dal punto di vista dei contenuti, con un rimatore che doveva condividere in pieno i valori del frate aretino, pur declinandone il messaggio in maniera decisamente più spregiudicata e aperta nei confronti dell'indagine filosofica (soprattutto per quanto riguarda la psicologia):

Naturalmente animali e planti
fanno tut[t]i loro operazione
come natura chere, e nonn-avanti,
ché nulli sanno usare discrezione.
Ma l'omo ha due mutori in fatti manti,
natura ed intelletto co-ragione:
natura vuole amar, però son tanti
che follemente fanno soduzione:
e' son seguaci de la volontate
non dicernando lo mal che n'avene
e così pere, per voglia, ragione.
Ma llo 'ntelletto sta con deitate
e contastare vuol chi non fa bene:
però ha l'om diversa openione.

c) *Bacciarone di messer Baccone*

A completare quindi questa cursoria rassegna di epigoni di Guittone, non resta che citare il caso di un rimatore pisano a tutt'oggi quasi sconosciuto, giunto sino a noi attraverso un corpus estremamente esiguo e di livello non certo eccelso, ma che nella canzone *Nova m'è volontà nel cor creata* ha fornito una delle reinterpretazioni più interessanti e sistematiche dell'attacco guittoniano all'amor cortese. Data la lunghezza del testo (ben 132 versi) e la sostanziale assenza di elementi diversi da quelli messi in luce sin qui, basterà riportarne le prime due stanze, che ne costituiscono il nucleo più significativo.³¹

Nova m'è volontà nel cor creata,
la qual conpreza l'alma e 'l corpo m'ave,
volendo proferisca e dica 'l grave
crudele stato ch'è 'n Amor fallace.
Peroc' aquanto già fui su' seguace,
vol che testimonia renda 'ne dritta,
ala gente veder faccia sconfitta
che seguen lui, com'ell'è denudata
d'onor, di prode e d'allegressa tocta,
e come dal pie' veste 'nfin al capo
tutto 'l contrar (s'eo ben dir lo' sapo,

³¹ Il testo è fornito secondo la lezione reperibile nelle CLPIO (L101), p. 167.

dirò ·nn- un poco, poi no 'l cor mi· lascia),
e comè grave a pportar son soi' fascia,
e con' sre' mè[i?], [cu]i ten, tennese 'l gotta.

Ora dico, chi 'l segue, com'ei conchia;
che, disconciando loro e i loro e 'l loro,
gridan 'ne punt'o no ne· fan mormoro,
ma si· rallegran com'òr acquistasse.
Par 'mi, di tai, son lor le virtù casse,
non più che vist'àn d'om rassionale,
poi prenden gioia e ddel lor cant'àn male
e ddàno laude a chi tanto li 'sconcia,
ciò è Amor; ché non stanchi si· vèno
di coronar 'lo inpero d'ogni bene,
e, senza lui non mai nullo pervene,
dicon, a ccosa, poss' avere onore.
Unde cotal discende loro errore,
di lassar 'si infrenar di sì reo freno.

CAPITOLO IV

A FIRENZE

CHIARO E I “MAESTRI”

In questa nostra panoramica della lirica duecentesca, è finalmente giunto il momento di osservare più da vicino la situazione del Comune di Firenze, che già della “rivoluzione” poetica ccavalcantiana e dantesca vede formarsi al suo interno una cultura lirica dal nostro punto di vista decisamente significativa. Accanto (e parallelamente) all’ortodossia guittoniana infatti si registrano in terra fiorentina casi in cui nel discorso poetico compaiono concetti propri della filosofia naturale, utilizzati con una consapevolezza non inferiore a quella di un Giacomo da Lentini o di Guido Guinizzelli.

Ovviamente, si può pensare che questo fenomeno sia dovuto in parte ad una generazione di poeti che si trovano qualificati nei codici col titolo di “maestri”, che qualificava i medici allo stesso modo in cui l’appellativo “ser” indicava di norma un notaio. La cultura medica infatti proprio nella seconda metà del XIII secolo stabiliva legami sempre più forti (soprattutto all’università di Bologna, sede di una non trascurabile *enclave* fiorentina) proprio con la “scienza della natura”, e non è quindi inverosimile che questi medici-rimatori sfruttassero una certa confidenza con l’osservazione di certi fenomeni naturali per dare un’impronta peculiare alla propria riflessione sulla natura dell’amore. Tuttavia, siamo ben consapevoli che limitarsi ad una spiegazione del genere sarebbe profondamente riduttivo, perché trascureremmo tutta la ricchezza di linguaggi che nel corso dei decenni entravano a far parte della *langue* della lirica, e che proprio sul finire del secolo (in corrispondenza con quel controverso gruppo di fenomeni che ricadono sotto l’etichetta di “Stilnovo”) troveranno la loro massima valorizzazione.

Come primo esempio di questo uso della filosofia nella lirica fiorentina “pre-cavalcantiana” sarà utile citare il caso di una tenzone tra uno dei più noti rimatori del comune toscano, Chiaro Davanzati, e un tale «Frate Ubertino», probabilmente originario di Arezzo, corrispondente di Guittone ed entrato anch’egli nei Frati Godenti

attorno al 1265-66, per morire però, a differenza del più famoso collega, pochissimi anni dopo (forse nel 1269).¹

I. CHIARO DAVANZATI (E FRATE UBERTINO)

Rimatore per lo più adepto dello stile *leu*, ma che difficilmente potrebbe essere considerato come una voce di opposizione nei confronti del magistero guittoniano, Chiaro Davanzati è sicuramente un personaggio chiave della lirica duecentesca a Firenze, come ci conferma l'ampio *corpus* di testi raccolto dal (fiorentino) codice Vaticano, a prescindere dalla misera fortuna che dal Trecento in poi lo relegherà al ruolo di "poeta minore".² La sua longevità (documentato come combattente già nel *Libro di Montaperti*, pare fosse ancora vivo nel 1302) gli permise di essere testimone di tutte le più importanti svolte poetiche del suo secolo, cosa che, come si può facilmente immaginare, complica in maniera irreversibile il lavoro di chi voglia indagare la cronologia della sua parabola poetica; tuttavia, nel caso della tenzone che stiamo per osservare, la probabile identificazione di Frate Ubertino con Ubertino di Giovanni di ser Bianco (morto, come si diceva, nel 1269), ci permette di collocare questo scambio addirittura nella seconda metà degli anni '60, cioè in un momento in cui la nuova poetica antierotica di Frate Guittone muoveva i primi passi nel panorama culturale del XIII secolo.

Questo scambio di canzoni tra Chiaro e Ubertino ruota, come sottolineato già da Menichetti,³ attorno al "classico" problema della natura dell'amore, una questione su cui il fiorentino espone in maniera dettagliata le proprie idee all'interno di alcune canzoni e di una seconda tenzone (stavolta in sonetti), che lo vede opposto a Pacino di ser Filippo Angiulieri.

In sostanza, il nucleo centrale della concezione davanzatiana consiste nella perfetta identificazione tra l'amore e il Dio cristiano, di cui viene enfatizzata proprio la natura trinitaria, così da dar risalto, di riflesso, al ruolo decisivo della *caritas* come elemento unificante delle tre Persone divine. In questo modo, evidentemente più scaltro e teologicamente più agguerrito di quello tentato dall'Abate di Tivoli, il rimatore

¹ Cfr. Margueron 1966, pp. 259-261

² Il più importante e documentato studio su Chiaro e la sua poesia è ancor oggi costituito dall'edizione curata da Aldo Menichetti (Menichetti 1965).

³ Cfr. Menichetti 1965, pp. 3-4. Lo studioso inoltre sottolinea le inevitabili perplessità sull'interpretazione che di questi componimenti ha dato Mascetta Caracci 1925.

fiorentino ha tutta l'aria di voler trovare una sorta di "terza via" tra Guittone e i Siciliani, un punto di equilibrio tra il bisogno di professarsi fedele d'amore e la necessità di non seguire nell'amore un ideale moralmente riprovevole, attirandosi gli strali di Frate Guittone.

Dal momento che tanto la tenzone con Pacino (impossibile purtroppo da datare) quanto le canzoni più "teoriche" non sembrano presentare elementi di novità realmente significativi dal punto di vista dell'elaborazione retorica della teoria d'amore, limitandosi a riassembleare in maniera piuttosto scontata materiali ben collaudati della *langue* amorosa duecentesca (a cui si conferisce all'occorrenza una trasparente patina scritturale), lo scambio con Frate Ubertino sarà l'unica area dell'ampio *corpus* davanziano su cui varrà la pena soffermarsi. In compenso però vedremo come da questo ristretto gruppo di testi emergono dati di estremo interesse per la nostra ricerca sulle "retoriche della conoscenza".

Proviamo dunque ad osservare alcune caratteristiche del linguaggio e degli argomenti di questa tenzone fatta di canzoni, almeno per quanto concesso dalle cattive condizioni del testo giunto sino a noi attraverso il solo codice Vaticano, cominciando dalla seconda stanza di *In gran parole* di Frate Ubertino

Aprite gli oc<c>hi a no avere sdignanza,
fatevi avanti e non serate porte,
vostro savere aprite a chi lui chere;
di che vedete prendete intendenza,
non divinate altro sen<n>o che aorte,
non trasformate le chiarite spere.
A invisibil' cose deste figura,
lo non-sostanziato
faceste corporato.
Caldo senza fredor non posso usare:
proveder si convene al consigliare.

(vv. 12-22)

Dopo la *captatio benevolentiae* della stanza d'esordio (in cui peraltro si nascondeva, sotto la retorica dell'umiltà, una dichiarazione della propria eccellenza), il frate qui attacca con decisione il presunto errore dell'interlocutore: aver preteso di avere un senno più che umano («non divinate altro sen<n>o che aorte», v. 16), dando figura all'invisibile e sostanza all'accidentale («A invisibil' cose deste figura / lo non-sostanziato / faceste corporato», vv. 18-20).

In questi pochi versi troviamo dunque fin da subito una miscela di elementi piuttosto peculiare: da un lato infatti c'è il rimprovero, tipico della retorica cortese (potremmo

dire “di scuola bonagiuntiana”) contro chi vuole andare oltre i limiti dell’umana conoscenza, addirittura stravolgendo a forza di concetti fallaci lo stesso ordine del mondo («non trasformate le chiarite spere», v. 17); dall’altro lato però questa reprimenda è condotta facendo un uso particolarmente consapevole di alcuni termini propri del linguaggio della filosofia naturale, come nella frase «lo non-sostanziato / faceste corporato», (vv. 19-20) che opera un collegamento tutt’altro che banale tra il fatto che un ente abbia lo *status* di sostanza e il suo avere un corpo materiale.⁴

Ridotta ai suoi termini più essenziali, l’affermazione di Ubertino in fondo non sembra essere altro che una rielaborazione particolarmente complessa dell’obiezione mossa dal Notaro all’Abate di Tivoli sull’ontologia dell’amore, senza contare che non risulta poi così limpido il significato del verso in cui al Davanzati si rimprovera di aver dato un “corpo” all’amore. Tuttavia, osservando le stanze successive, possiamo renderci conto che queste accuse del frate fanno parte di una articolata strategia per attaccare alla base la concezione dell’amore portata avanti da Chiaro. Sospendiamo dunque per un momento il giudizio sui vv. 19-20, e leggiamo la terza strofa:

La planeta mag<g>ior di gran potenza,
che in terra segnoreg<g>ia tut<t>a gente,
genera e cresce assai diverse cose;
in molte corpora sta sua valenza
e 'n tut<t>e apare assa' isplend<t>ente,
flori creante con gran spine e rose;
e a tut<t>e dà splend<t>ente luce
con diversi splendori
insieme operatori;
in molte guise varia, chi li guarda.
e molte volte d'abagliar non tarda.

(vv. 23-33)

Evidente soggetto di tutta questa porzione di testo è il sole, il cui riconosciuto carattere “sovrano” (vv. 23-24), viene in un certo senso “ridimensionato” nel momento in cui Ubertino afferma (dando all’intera immagine un taglio chiaramente “naturalistico”) come non tutti i suoi effetti sull’universo sublunare possano dirsi veramente buoni. Tutti questi undici versi sono attraversati da un’insistenza continua sulla diversità dei vari influssi solari e sulla molteplicità dei risultati a cui ciascuno di questi influssi conduce, ma proprio questa coerenza (attraversata da una sottile ma ben

⁴ L’ontologia tomistica infatti insisteva più fortemente sull’unità tra forma e materia come definizione di sostanza, a differenza di Avicenna e Averroè che avevano invece posto l’accento sul ruolo nettamente preminente della forma. Si veda su questo aspetto Di Giovanni 2008.

distinguibile vena polemica) offre un interessante indizio per identificare il bersaglio preciso della “reprimenda” del frate aretino; ad un’analisi più attenta infatti sembrerebbe che Ubertino stia cercando di attaccare (indirettamente) l’equivalenza postulata da Chiaro tra amore e Dio, colpendo innanzitutto quella metafora dell’amore-sole che costituiva uno dei pilastri fondamentali della retorica amorosa davanzatiana, e che al contrario, agli occhi di Ubertino, doveva sembrare semplicemente errata e potenzialmente blasfema.

Se del resto si pensa che il sole è notoriamente un simbolo capace di indicare insieme l’onnipotente unicità di Dio (in quanto forza creatrice e unica luce del giorno) e il supremo fascino vivificante dell’amore (a causa del suo splendore enormemente maggiore rispetto a quello degli altri astri), e se si tiene dovutamente in conto il fatto che tanto l’insistenza nel rappresentare l’amore come luce e calore, quanto l’assimilazione (di per sé tradizionale) della donna ad una stella sono tratti caratteristici della lirica davanzatiana, ecco che sembra plausibile pensare che il “corpo” abusivamente attribuito da Chiaro all’amore sia quello del sole, e che tutto lo sforzo di Ubertino consista nel costruire un argomento che per via indiretta sconfessi l’idea che l’amore terreno possa avere natura divina. In altre parole, dato che il sole ha effetti negativi e positivi, nonché «diversi splendori / insieme operatori» (vv. 30-31), mentre al contrario Dio è sommo e puro bene, allora l’amore (ammesso e non concesso che sia assimilabile al sole, dato che è un puro accidente mentre il sole è una sostanza), non sarà in ogni caso per nessuna ragione da mettere in relazione con la natura divina.

A conferma poi del fatto che ad essere messa in discussione è la similitudine dell’amore-sole in quanto fondamento retorico dell’equazione amore-Dio, basti del resto rilevare come la quarta stanza di *In gran parole* (l’ultima conservata) consista di fatto in un elenco di antitesi tratte da diversi ambiti, ma che, nell’ottica fornita dalla ormai trasparente metafora sin qui portata avanti, potranno essere facilmente essere ricollegate alla natura contraddittoria della passione amorosa:

Dolce ha veleno ed amaro mèle,
trestizïa con gaudio insieme ad ora,
languir con gioia, solazzo e lamento;
e talor ha pïetanza crudele,
e in u<n> stato ferma non dimora;
dole e dà pianto con alegramento.
Come le piace ti muta colore,
<e> tirati e alenta,
e svolge e atalenta;

e ancor più, che diletta' in pene,
e vai atorno e tieneti in catene.

(vv. 34-44)

Come è facile immaginare, Chiaro non resterà certo inerte di fronte a questo attacco, e anzi nella sua canzone responsiva, *Se l'alta discezion*, tenterà di ribaltare l'argomentazione di Ubertino proprio ripetendo, approfondendo ed enfatizzando quella coincidenza tra amore e divinità che il frate aveva cercato di destituire di fondamento attraverso la reinterpretazione della metafora solare.

Dopo i consueti convenevoli della *captatio benevolentiae*, in cui Chiaro menziona la 'discrezione' del suo interlocutore (non a caso una delle facoltà centrali dell'universo morale guittoniano), il rimatore fiorentino passa al contrattacco tornando sulla similitudine "astronomica" con lo stesso lessico filosofico utilizzato dall'avversario:

Dunqua, s'ag<g>io planete a grande altura
e ciascun'ha lo suo corpo formato
celestial nomato,
fu per celest'ial terreno usare:
per ciaschedun si salva meo parlare.

(vv. 18-22)

Se dunque Ubertino aveva contestato l'uso di una sostanza (il sole) per parlare di un accidente (l'amore), Chiaro risponde ribadendo la legittimità della metafora, radicandola proprio nell'ordine stesso dell'universo: come ciascun pianeta, pur essendo un ente celeste, ha un corpo, così io posso usare un nome terreno (l'amore) per indicare qualcosa di celeste (Dio).⁵

Chiaro dunque continua ribadendo il valore tutto positivo del sole, stabilito non in base a leggi naturali oggettive, ma in forza di una considerazione di carattere moraleggiante, riassumibile in questi termini: se a "imbardarsi" del sole è un uomo veramente buono, le conseguenze non potranno essere che positive. Per quanto riguarda infine l'obiezione per cui l'amore non avrebbe un corpo, la risposta è ancora più audace, poiché il "corpo" dell'amore è identificato nientemeno che col corpo di Cristo, cioè il corpo di Dio stesso, che è al di sopra anche del cielo (e quindi di tutte le immagini astronomiche):

⁵ Una possibile parafrasi dei versi, necessariamente prolissa e piena tanto di sottintesi quanto di nessi logici omessi dall'uso di forme implicite, potrebbe essere dunque la seguente: "se ci sono dei pianeti in alto e ciascuno di essi, nonostante abbia un suo corpo (dotato di una forma particolare) è chiamato 'celeste', vuol dire che è stato possibile utilizzare qualcosa di terreno qualcosa di celeste".

Però chi per planeta si conduce
prenda qual<unqu>e più li dà calori:
mag<g>ior è <'n> sol valori;
chi de lo sol veracemente imbarda
in genera<r> calor bo·no si tarda.

Di grazza tempro, io non m'apello fiele,
né di sapienza non mi gitto fora,
né di ciò degno sia d'aver convento;
ma 'nver' di voi in croce ag<g>io le vele;
se fe' figura in terra dimora,
seguite qual più scaldavi talento.
Supercelestīal Dio e Signore
in Suo corpo acontenta
chi·Lui crede; non penta;
dunque tre son li regni ov'E' sostene,
<in> corpo e sustanza, amore e bene.

(vv. 29-44)

Di fronte ad argomenti che mirano a rovesciare completamente il punto di vista assunto nei versi di *In gran parole*, Ubertino non può che ricorrere nella sua risposta (*Puro senno e leanza*) ad un generico richiamo morale a non mescolare impropriamente umano e divino:

Me una cosa sola
costringe e sforza e dà caldo e fredore,
e scalda e fred<d>a vertute e talento,
e grande porta scola,
e signoreg<g>ia onne teren signore,
ed a cui piace dà gioia e tormento:
quel che di sovra al cielo
co l'oc<c>hio cordiale
lo <...> celestiale
<.....> possa vedere:
non mischiam que<llo> co le cose umane.
(vv. 23-44)

In questo botta e risposta, che si concluderà con un'altra canzone di Chiaro (che chiede stavolta di cambiare argomento una volta stabilita l'incolmabile distanza tra i due punti di vista), abbiamo dunque visto da parte di Ubertino un utilizzo quasi spregiudicato del linguaggio scientifico-filosofico, messo in atto al fine di attaccare la legittimità di una serie di similitudini centrali nel sistema poetico del Davanzati. Da questo punto di vista, le canzoni di Ubertino sembrano una riproposizione in chiave morale del sonetto guittoniano *S'eo tale fosse*, dove, con intenzioni ben diverse, si attaccavano quei poeti che accostavano la donna a vari elementi naturali. Come in quel fondamentale testo di Guittone si condannava l'assimilazione della donna, vertice della

natura, ad una stella o ad un fiore (entità inevitabilmente più basse), qui Ubertino, con ben altro impegno ed ampiezza ragionativa, condanna l'assimilazione dell'amore a Dio stesso.

Vista l'ampiezza del fronte di coloro che avevano proclamato falsa ogni possibile identificazione dell'amore umano con la Trinità (da Giacomo da Lentini a Frate Guittone), risulta difficile ascrivere soltanto in base a questo fatto l'oscuro Frate Ubertino alla "parte" di Guittone; anche se forse il carattere delle obiezioni mosse a Chiaro sembra più confermare che contraddire l'ipotesi di identificazione biografica esposta poco sopra, e che vede Ubertino andare ad ingrossare la schiera dei Frati Godenti (a pochi anni dalla morte) per amicizia o per consonanza di vedute proprio con il suo più famoso conterraneo. In ogni caso però sarà bene puntualizzare che la disputa appena analizzata (e in ogni caso notevole per la probabile altezza cronologica) è qualcosa di molto diverso da quella che vedrà contrapposti Cavalcanti e Guittone.

Nella tenzone tra Chiaro e Ubertino infatti gli elementi filosofici inseriti nella lirica non sembrano essere diretta emanazione di una struttura di pensiero organicamente esposta all'interno di un testo in versi (come invece emerge chiaramente per Guido già nei versi di *Da più a uno face un sollegismo*), ma piuttosto una discussione in cui il frate aretino cita dati "fisici" in maniera tanto competente quanto occasionale (per contestare le idee dell'avversario) e il rimatore fiorentino risponde più sul piano del "mestiere" che su quello della "cultura" vera e propria.

In ogni caso, a prescindere da ogni possibile "classificazione" dei testi analizzati, quel che più interessa è il fatto che a Firenze, presumibilmente nella seconda metà degli anni '60 del Duecento, si dà un uso particolarmente competente del linguaggio filosofico, utilizzato al fine di dar forza ad un procedere argomentativo di impegno a ben vedere tutt'altro che trascurabile. Per arrivare quindi a una visione d'insieme che prenda in considerazione in maniera soddisfacente almeno gli elementi principali del complesso scenario fiorentino, non ci resta che esaminare gli ultimi tre esempi: i "maestri" Torrigiano, Rinuccino e Francesco.

II. LE RIME DEI "MAESTRI": TORRIGIANO, RINUCCINO, FRANCESCO.

Se nel paragrafo precedente abbiamo trattato di una tenzone tra due rimatori, ad essere preso in considerazione stavolta sarà un gruppo di poeti accomunato (oltre che dalle origini fiorentine) da un tratto di carattere più spiccatamente “sociologico”, che sopperisce in parte all’assenza quasi totale di informazioni biografiche: si tratta infatti, come dichiarato già dal titolo di questo paragrafo, del significativo titolo di “maestro”.

Dei tre autori che passeremo in rassegna (in maniera estremamente sintetica) Maestro Rinuccino è di gran lunga la figura su cui siamo più informati: a partire da un’identificazione di Debenedetti ancora accettata dalla critica, possiamo collocare la sua nascita negli anni ’30 (era quindi quasi coetaneo di Monte e Chiaro), e grazie ai documenti delle amministrazioni del sesto d’Oltrarno del quartiere di S. Spirito sappiamo anche che ebbe importanti incarichi politici. Di Maestro Torrigiano poi sappiamo solo che morì, pare in età molto avanzata, approssimativamente attorno al 1313; ma è già molto di più di quanto sappiamo su Maestro Francesco, di cui non conosciamo nemmeno il nome di famiglia, rendendo praticamente impossibile non solo un’identificazione biografica precisa, ma anche una collocazione cronologica plausibile. Dunque l’appellativo di “maestro” che accompagna questi nomi risulta paradossalmente essere l’informazione più concreta in nostro possesso, da cui dedurre per ipotesi una probabile frequentazione dello *studium* bolognese, oltre che ovviamente l’esercizio in terra fiorentina della professione di medico.

Nell’esiguo canzoniere di Maestro Torrigiano si può trovare un solo testo in cui emerga la dimestichezza dell’autore con la cultura filosofica: il sonetto sulla natura d’amore *Chi non sapesse ben la veritate*. Il tema di questo componimento si presta particolarmente bene a far risaltare la competenza di Torrigiano, dando allo stesso tempo l’idea di come l’integrazione tra lirica d’amore e linguaggio filosofico sia tentata in maniera ormai tutt’altro che ingenua, ma comunque ancora piuttosto precaria e altalenante nei suoi risultati.

Ad essere messo al centro del componimento che ci accingiamo a citare, è ancora una volta il problema della natura divina dell’amore. Su questo argomento l’opinione di Torrigiano è in linea con quella degli altri maestri, i quali, in un’ottica inevitabilmente influenzata dai trattati di Galeno o Avicenna, non abbracciano mai le teorie che abbiamo visto essere sostenute da Chiaro Davanzati. Tuttavia il dato più interessante ai fini della nostra indagine è il fatto che la consueta rivendicazione “antiteologica” è condotta da un lato cercando di ridurre la passione ad un fenomeno perfettamente

interno alle dinamiche naturali (cosa che Ubertino aveva fatto in maniera tutto sommato più marginale), e dall'altro giustificando comunque sul piano "retorico" ciò che non è ammesso su quello filosofico:

Chi non sapesse ben la veritate
come l'amor sia deo, ora lo 'ntenda:
di quante cose ne son nominate
per questo nome deo, primera aprenda.
Dette a natura Deo la maestate
e da la forma par che 'l nome penda
e tal per grazza e tal per potestate
si chiama dio per simile vicenda.
E già la mente dell'uom no ripiglia
che tre ed uno Deo l'amore sia,
se non quand'om sognasse maraviglia.
Ma per la forza e per la signoria
c'ha ver l'amante, di Colui s'apiglia:
si chiama dio per quella similia.⁶

Seguendo infatti il sillogismo che corre lungo questa brevissima trattazione, ci si può accorgere di come il poeta prima affermi che Dio è il nome con cui si indica l'Ente che ha conferito *maestate* alla natura (premessa maggiore), e poi osservi che soltanto se un altro ente che sapesse esercitare un simile potere (premessa minore), potrebbe a buon diritto esser chiamato "dio" (conclusione). Ma se sin qui non si nota nulla di strano (dato che in effetti il rimatore puntualizza che pensare all'amore come a qualcosa capace di soddisfare una tale condizione equivalga a «sognare maraviglia»), a colpire è invece il fatto che Torrigiano ammetta come l'innamorato, dal punto di vista della sua mente tormentata dall'ossessione amorosa, possa anche giungere a questa assimilazione tra Dio e l'amore, che viene giustificata come una *similia*, infondata dal punto di vista razionale, ma a quanto sembra non illegittima da quello retorico.

Certo un altro aspetto interessante di questo sonetto è senza dubbio costituito dal contenuto e dalla terminologia dei vv. 5-6, poiché da un lato il v. 5 dà una definizione di Dio radicalmente ridotta alla dimensione della filosofia naturale (Dio come signore della natura, senza altri connotati), dall'altro il v. 6 riprende la massima *nomina sunt consequentia rerum*, potenziandola però in senso filosofico mediante l'uso del termine "forma", più specifico e filosoficamente connotato di *res*, dal momento che indica l'essenza di una sostanza. Tuttavia, questa supposta indipendenza del piano della verità "retorica" da quello della verità "scientifica" è un dato da tenere ben presente, dal

⁶ Testo tratto da Catenazzi 1988.

momento che, come vedremo, Cavalcanti costruirà *Donna me prega* proprio sull'eliminazione sistematica di un tale scollamento.

Passando quindi a Rinuccino, la prima cosa che notiamo è di avere a che fare con una declinazione diversa del sonetto *de natura amoris*, poiché stavolta, a differenza di quanto è capitato con il *Chi non sapesse ben*, non si prende posizione sulla questione della natura divina dell'amore,⁷ ma se ne descrive "in positivo" la natura, a partire dalla metafora di derivazione lentiniana dell'amore come raggio e splendore:

Veracemente Amore à somiglianza
di luce che risplende e dà lumera,
ca, sì tosto ch'è apresa, s'inavanza
e spande per natura la sua spera;
poi, quando vène i' loco ov' à già stanza,
moltiplica e sormonta sua manera,
però che rifiedir le dà baldanza,
quando le vèn lo raggio per rivera.
Così l'amore aprendesi a lo core,
moltiplica in pensare ed in vedere
ed in piacer, che lo porta e 'l conduce.
Ma già neiente non è vero amore,
se li due cor' non tiene in un volere
e co' risguardi intra gli amanti luce.⁸

In questo caso le nozioni di scienza naturale sono messe in campo non per descrivere la realtà fisiologica dell'amore, ma per riprendere in maniera meno scontata di quanto forse ci si aspetterebbe una metafora già in quegli anni probabilmente sentita come abusata.

I vv. 3-8 infatti intendono allestire un piccolo "trattato" sulla propagazione e sulla riflessione della luce, mettendosi chiaramente sulla scia di modelli come *Sì come il sol* o *Or come puote*, specificando però il fatto (di per sé non così scontato) che nel meccanismo di riflessione del raggio luminoso ai due "capi" del suo percorso moltiplica il proprio splendore, facendosi abbagliante.

Questa stessa immagine infine è al centro anche nel sonetto di Maestro Francesco *Se non si move d'ogni parte amore*, e anche se in quest'ultimo componimento la trattazione è molto più sintetica e tutta contenuta nella prima terzina, bisogna dire che questa equivalenza fa effettivamente pensare ad un rapporto di interdipendenza tra i due

⁷ Rinuccino tocca questo tema nel sonetto *S'Amor fosse formato in dietate* (e si noti l'uso filosofico del termine *formato*, ad indicare che l'equivalenza tra amore e divinità sarebbe possibile se l'uno avesse la forma dell'altro), dove peraltro la posizione assunta dal medico rimatore sembra essere la stessa che emergeva dai versi citati di Maestro Torrigiano.

⁸ Testo tratto da Carrai 1981, p. 55

testi (tanto che Carrai, forse con scelta troppo radicale, li accorpa sotto la dicitura di “tenzone”). Riportiamo in ogni caso il testo del sonetto:

Se non si move d'ogne parte amore,
sì da l'amata come da l'amante,
non può molto durar lo suo valore,
ché mezzo amore né ferm'è né stante,
ché di partir si sforza l'amatore
sed e' non truova parte simigliante;
ma se si sente amato di bon core,
l'amor sta fermo e pur sale 'n avante.
Però c'amore sì è [com'] la luce
del sol, che cresce se 'l corpo alumato
in sé la tiene e 'ndietro la riduce;
così l'amore, se l'amant'è amato,
cresce e si nutrica e si conduce,
e d'ora in ora è l'om più 'namorato.⁹

Come si può osservare ai vv. 9-11, la similitudine è di fatto perfettamente identica a quella proposta da Rinuccino, ridefinendo l'*imagerie* lentiniana di *Sì come il sol* in termini scientificamente più precisi.

Da questa rapidissima rassegna dunque possiamo trovare in fondo un'ulteriore conferma di come l'influenza della filosofia naturale nella cultura poetica fiorentina emerga in maniera a volte anche evidente, ma venga in ogni caso utilizzata in maniera piuttosto marginale e discontinua. In altre parole, anche per questi medici-poeti il linguaggio della scienza serve magari ad aggiornare qualche metafora, ma non viene in fondo mai considerato come uno strumento utile per costruire un discorso dotato di reali e concrete potenzialità conoscitive.

⁹ Testo citato da Catenazzi 1977, p. 191

SEZIONE II

«IL VER SENTIRE»

DA PIÙ A UNO FACE UN SOLLEGISMO

RETORICA E FILOSOFIA CONTRO GUITTONE D'AREZZO

In apertura della sezione precedente, ricordavamo come una delle cause per cui *Donna me prega* risulta così ostica (tanto agli antichi quanto a noi moderni) è la sua “unicità”, l’assenza quasi totale di testi contemporanei ad essa accostabili per scelte espressive e di contenuto. Terminata però la cursoria (ed inevitabilmente parziale) rassegna delle diverse soluzioni con cui la poesia pre-cavalcantiana aveva affrontato problemi quali le potenzialità conoscitive del linguaggio lirico, o il rapporto tra quest’ultimo e la cultura scientifico-filosofica, non possiamo non notare come *Donna me prega* ci costringa a riproporre la questione anche all’interno dello stesso *corpus* di Guido Cavalcanti.

La critica infatti da una parte ha sempre notato come la più celebre canzone del Guido fiorentino presentasse tutta una serie di caratteristiche molto diverse (per non dire antitetiche) rispetto a quelle che si presentano costantemente nella stragrande maggioranza delle altre liriche; dall’altra parte però è stato sottolineato con altrettanta regolarità il fatto che senza dubbio l’impostazione razionale e analitica di *Donna me prega* sia assolutamente coerente con il rigore della rappresentazione del fenomeno amoroso che trova spazio nella poesia cavalcantiana. Ma una volta che si accetta di definire in termini di “duplicità” il rapporto tra la canzone al centro della nostra indagine e gli altri componimenti di Cavalcanti, restano ancora da definire le caratteristiche e le modalità con cui questo rapporto si orchestra.

Nella sua importante monografia del 2002, Maria Luisa Ardizzone aveva tentato di andare a fondo di questo problema attraverso un’analisi complessiva della lirica cavalcantiana, tentando di dimostrare come *Donna me prega* sia non solo perfettamente incardinato nel coerente sistema della lirica d’amore del Guido fiorentino, ma ne

rappresenti il risultato più ampio e compiuto.¹ L'approccio della studiosa, ovviamente del tutto legittimo, partiva dal minimo comun denominatore della tematica amorosa per poi mostrare come le differenti strategie espressive indicassero in realtà un medesimo contenuto. Tuttavia, in questa occasione ci è sembrato preferibile rovesciare questo metodo, e provare a mettere a confronto la canzone con un testo che non tratta dell'amore, ma è l'unico a presentare un *modus operandi* in tutto e per tutto simile a quello di *Donna me prega*: il sonetto antiguittoniano *Da più a uno face un sollegismo*:

Da più a uno face un sollegismo:
in maggiore e in minor mezzo si pone,
che pruova necessario senza rismo;
da ciò ti parti forse di ragione?
Nel profferer, che cade 'n barbarismo,
difetto di saver ti dà cagione;
e come far poteresti un sofismo
per silabate carte, fra Guittone?
Per te non fu giammai una figura;
non fòri ha posto il tuo un argomento,
induri quanto più disci; e pon' cura,
ché 'ntes' ho che compon' d'insegnamento
volume: e fòr principio ha da natura.
Fa' ch'om non rida il tuo proponimento!²

Nel sonetto infatti è facile rilevare già ad una prima lettura la straordinaria concentrazione di *hapax* (tra tutti i termini significativi del componimento, di fatto il solo ad essere ben documentato nelle *Rime* cavalcantiane è «figura», mentre tutti gli altri compaiono soltanto qui), il continuo ricorso a concetti ed espressioni proprie della “scienza” (logica, ma non solo, come «sollegismo», «pruova necessario», «sofismo», «fòr principio ha da natura»), sapientemente intrecciate con termini propri del “metalinguaggio” della retorica (come «rismo», «barbarismo», «figura», «argomento»). Questo uso di un lessico tecnico e di un'intonazione *clus* del tutto particolare, che non si costruisce su giochi fonico-sintattici o sull'uso intensivo di figure quali l'*aequivocatio*, ma che deriva dal ricorso sistematico a concetti difficili, espressi in maniera tecnicamente ineccepibile.

Ma se queste caratteristiche sono di per sé del tutto evidenti, decisamente meno immediato è capire lo scopo e la funzione di tali scelte espressive. Contini infatti aveva

¹ Cfr. Ardizzone 2002, pp. 3-46.

² Si cita il testo da PD II, p. 557, modificando però la lezione del v. 10 da «non fòri ha' posto in tuo» a «non fòri ha posto il tuo».

parlato di un sonetto «oscuro a parodia della maniera del destinatario»,³ mentre Marcello Ciccuto, nell'ambito di un'analisi molto più articolata del componimento, aveva invece sottolineato l'organicità di questo componimento al sistema lirico cavalcantiano.⁴ In effetti, la nota di Contini e il saggio di Ciccuto coglievano il punto centrale della questione, proponendo due prospettive di lettura (distinte, ma non necessariamente antitetiche) poi riproposte nei primi anni '90 del secolo scorso, l'una da Marian Papahagi, che in un suo studio del 1993 si concentrava proprio sulle connessioni che si registrerebbero tra il sonetto cavalcantiano e il corpus guittoniano,⁵ l'altra da Enrico Fenzi, che (in un sintetico accenno all'interno di un più ampio studio su Cavalcanti e Dante) poneva l'accento proprio sul fatto che *Da più a uno* costituirebbe un primo tentativo (primo perché superato proprio da *Donna me prega*) di elaborare un linguaggio che potesse competere con quello di Guittone sul piano della capacità dialettica e della "densità" culturale.⁶

A prescindere, almeno per il momento, dai pro e contro di ciascuna di queste ipotesi interpretative, è evidente che il sonetto cavalcantiano può essere un aiuto decisivo per comprendere alcune caratteristiche di *Donna me prega*. Per far questo però, è necessario innanzitutto tornare al testo di *Da più a uno*, per analizzarne i passaggi più cruciali.

I. LA LOGICA: vv. 1-4

Con ogni probabilità, non c'è verso di questo sonetto che non presenti almeno due interpretazioni contrastanti, e naturalmente l'*incipit* non costituisce un'eccezione a questa regola. Se infatti i vv. 1-3 («Da più a uno face un sollegismo: / in maggiore e in minor mezzo si pone, / che pruova necessario senza rismo») sono stati sempre intesi come una precisa descrizione del sillogismo di matrice aristotelica, Giovannella Desideri ha recentemente proposto di intendere «sollegismo» come un termine anfibologico oscillante tra «sillogismo» e «solecismo», cioè uno dei «vitia in sermone» biasimati in numerosi trattati di retorica, a partire dall'influentissima *Rhetorica ad Herennium*.⁷

³ Cfr. PD II, p. 557

⁴ Cfr. Ciccuto 1985a.

⁵ Cfr. Papahagi 1993.

⁶ Cfr. Fenzi 1999, pp. 38-39.

⁷ Cfr. Desideri 2001a, p. 207. Per l'espressione «vitia in sermone», sempre citata nel medesimo saggio, cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV 17 12.

Questa interpretazione del termine non è nuova, dal momento che già Guido Favati aveva cautamente avvertito della possibile ambiguità della prima parola-rima,⁸ secondo un'incertezza che trova concreti riscontri nei testi volgari antichi, dove si registrano casi in cui «sologismo» o «silogismo» valgono senza dubbio 'solecismo';⁹ tuttavia Desideri sviluppa e approfondisce questa ipotesi, imboccando così una direzione decisamente diversa da quella battuta dai precedenti.

Per mostrare la problematicità della lettura tradizionalmente univoca del termine «sollegismo» nel senso di 'sillogismo', la studiosa si rifà a Papahagi 1993 (che aveva negato la correttezza della formulazione dei vv. 1-3), affermando che «ciò che soprattutto stupisce nella definizione iniziale è una sua certa imprecisione».¹⁰ Per quanto riguarda poi *pars construens* della sua interpretazione, Desideri procede citando un cospicuo numero di esempi che dimostrano come in età classica (con Aristotele e lo Pseudo-Cicerone della *Rhetorica ad Herennium*) e lungo tutto il Medioevo, la trattazione del solecismo si accompagna spesso a quella del barbarismo (termine menzionato da Cavalcanti al v. 5, su cui torneremo). L'accusa dunque che Cavalcanti rivolge all'aretino non riguarderebbe non tanto e non solo l'uso della logica, ma piuttosto problemi di espressione, di rispetto delle norme grammaticali e quindi di padronanza dell'argomentazione.

Questa lettura sembra però presentare una grave difficoltà. Desideri infatti, coerentemente con la sua proposta iniziale, offre un'interpretazione di tutta la prima quartina all'insegna dell'ambiguità e di un doppio livello di significato: l'uno logico, in cui quindi i primi versi continuano ad essere una definizione del sillogismo, l'altro retorico/grammaticale, in cui «pruova necessario» indicherebbe (non è chiaro in virtù di quali passaggi), la *virtus* retorica (indicata anche dal termine «mezzo»), consistente proprio nell'esprimersi senza cadere in errori come solecismo, barbarismo e affini.

⁸ Cfr. Favati 1975, p. 78. L'ipotesi di Favati è evidentemente ripresa, pur senza citazione esplicita, nel commento al sonetto in Cassata 1993, in cui l'editore annota che «forse Guido, irridendo al modo di esprimersi di Guittone, contamina ad arte *sillogismo* con *solecismo*».

⁹ In Favati 1975 si trova citato il seguente passo della *Rettorica* brunettiana: «gramatica è intrata e fondamento di tutte le liberali arti et insegna dirittamente parlare e dirittamente scrivere, cioè per parole proprie senza barbarismo e senza sologismo» (*Rett.* 19). A questo riferimento sarà poi da aggiungere almeno un altro esempio, menzionato da Desideri 2001a, tratto dal *Fiore di rettorica* di Bono Giamboni: «E per discacciare dalla favella li detti due vizii fue fatta tutta l'arte della gramatica, la quale insegna fare le dette due cose, e dividesi nelle dette due parti, che s'appellano silogismo e barbarismo, come sanno li gramatici» (*FdR*, 5). Per completezza, varrà la pena forse segnalare anche che nel corpus TLIO non si danno casi in cui l'incertezza si presenta "in direzione opposta"; non ci sono cioè casi in cui il termine "solecismo" (o forme affini) è da intendersi nel senso di "sillogismo".

¹⁰ Cfr. Desideri 2001a, p. 207.

Il problema è che quest'ultimo piano di significato non regge ad un esame più attento dei versi in questione. Definire il solecismo come un passaggio «Da più a uno» sarebbe infatti semplicemente scorretto, dal momento che questo errore indica in generale una distorsione nei rapporti morfologico sintattici tra le parole, quindi principalmente le errate concordanze che non riguardano soltanto l'ambito dell'oscillazione tra singolare e plurale, ma anche per esempio quello tra maschile e femminile (giusto per non entrare nell'ambito della lingue *regulatae*, in cui il problema evidentemente riguarda tutto il sistema della sintassi dei casi); senza contare che non si vede una sola valida ragione per cui «mezzo» e «pruova necessario» possano riferirsi qui a questioni legate alle “virtù” del buon oratore, né si capisce in quest'ottica quale possa essere il significato di «senza ritmo», dalla studiosa semplicemente rapportato al termine latino *numerus*, presente in Cicerone e Quintiliano (con il significato), ma che qui risulta del tutto avulso dal contesto (cosa significherebbe infatti che la *virtus* retorica avviene ‘senza ritmo’? Perché Cavalcanti dovrebbe dichiarare di fare a meno di una risorsa retorica fondamentale tanto nella prosa, quanto nella lirica medievale?).

La formulazione dei vv. 1-3 appare del resto troppo precisa ed articolata per poter essere una “contaminazione” tra due diverse definizioni, poiché resterebbe davvero inspiegabile il divario tra una descrizione rigorosa del sillogismo e una assolutamente incongrua del solecismo; del resto, a dispetto di quanto affermato da Papahagi, il sillogismo non è affatto definito in maniera imprecisa, dal momento che parte da più premesse per giungere sempre ad una conclusione,¹¹ e precisamente da un termine medio («mezzo») che «si pone» nella premessa maggiore e nella premessa minore, al fine di giungere ad un contenuto necessariamente vero. Ammesso e non concesso dunque che si voglia considerare “imprecisa” l'idea di un sillogismo operante attraverso

¹¹ Così Contini in PD II, p. 557. Meno convincente invece la parafrasi “da più oggetti ad uno”, sostenuta da Berisso 2006 («riduce ciò che è molteplice a unità», p. 198) e già proposta con diversi accenti da De Robertis 1986 («procedendo dal più all'uno, deducendo da più cose una», p. 185), Cassata 1993 («il procedere dal più all'uno», p. 132) e Rossi 1997 («deducendo da più cose una», p. 409), poiché una simile affermazione sarebbe vera soltanto per alcuni tipi di sillogismo. Rimanendo ad esempio nell'ambito dei sillogismi di prima figura, a cui peraltro tutti i sillogismi sono riducibili (cfr. *An.Pr.*, I 7), il passaggio “da più enti ad uno” funzionerebbe per un sillogismo come *Darii* (ovvero il classico “Tutti gli uomini sono mortali. Socrate è un uomo. Socrate è mortale”), ma non per un altro altrettanto valido come *Barbara* (“Tutti gli animali sono mortali. Tutti gli uomini sono animali. Tutti gli uomini sono mortali”). Una interessante via intermedia tra le due linee di lettura prospettate è offerta da Ciccuto 1985a: «il sillogismo ricava un unico significato reale da una pluralità di dati». Sulla sillogistica aristotelica varrà qui la pena rimandare a Frede 1974 (a tutt'oggi fondamentale per una discussione insieme criticamente acuta e filologicamente scrupolosa del problema osservato), ma per una prospettiva generale, aggiornata e non priva di spunti interessanti su questo stesso tema si potrà consultare utilmente l'agile volume di Gili 2010. Per la sillogistica in ambito medievale si segnala invece Maierù 2003, particolarmente utile perché dedicato proprio alla logica della seconda metà del Duecento.

un passaggio «da più a uno», o che si intenda rifiutare lo *status* di tecnicismi a termini come «maggiore» e «minor» (qualificanti ovviamente le due premesse del sillogismo), resta il fatto che l'indicare nel «mezzo», cioè del termine medio, il fattore cruciale del meccanismo di prova basta a confermarci al di là di ogni ragionevole dubbio la competenza e l'acume (sia logico sia poetico) con cui Guido organizza questa descrizione del sillogismo.

Per accertarsi del fatto che qui Cavalcanti stia usando «mezzo» come traduzione puntuale del *medium* sillogistico, basta osservare la definizione che Aristotele dà di questo elemento in *An.Pr.*, I 4 [25b 33-37]:

Quando igitur termini tres sic se habent ad invicem ut et postremus in toto sit medio et medius in toto primo vel sit vel non sit, necesse est extremitatum esse syllogismum perfectum. Voco autem medium quidem quod et ipsum in alio et aliud in ipso est, quod et positione fit medium; extrema vero quod et ipsum in alio tantum et in quo aliud est. [...] Si vero primum quidem omni medio inest, medium vero nulli postremo, non erit syllogismum extremitatum; nihil enim necessarium accidit eo quod haec sunt.

In queste poche righe degli *Analitici primi* già notiamo l'insistenza di Aristotele su due elementi al centro del sintetico enunciato cavalcantiano: il fatto che il termine medio deve trovarsi in entrambe gli elementi che compongono le premesse del sillogismo («in maggiore e in minor»),¹² e il fatto che la presenza di questo *medium* costituisce di fatto la garanzia della perfezione del sillogismo e della necessità della dimostrazione («che pruova necessario»). Sono però numerosi i punti in cui lo Stagirita ribadisce che senza il medio non si dà sillogismo, né (essendo il sillogismo tecnica dimostrativa per antonomasia) alcuna dimostrazione propriamente scientifica.¹³

Per quanto riguarda dunque questi primi tre versi, rimane da risolvere soltanto un ultimo punto problematico, collocato proprio nell'ultimo emistichio del v. 3. Alla luce di quanto detto infatti non è immediatamente evidente il significato di «senza rismo», problematica lezione comune a tutti e due i testimoni di questo sonetto.¹⁴ Contini,

¹² A conferma dell'importanza di questa notazione, si veda che il concetto si trova ribadito per esempio anche nelle fortunatissime *Summulae logicales* di Pietro Hispano (morto nel 1277, se fosse corretta l'identificazione di questo oscuro personaggio con papa Giovanni XXI). Cfr. infatti *Summ.Log., De syllogismis*, IV 2, «ex tribus autem terminis non possunt due fieri propositiones nisi alter illorum bis sumatur; et tunc ille terminus aut subicietur in una et praedicabitur in altera, aut praedicabitur in utraque, aut subieciatur in utraque [...]. Medium est terminus bis sumptus ante conclusionem».

¹³ Esempi particolarmente chiari di questa concezione si trovano in *An.Pr.*, I 23; *An.Post.*, I 23

¹⁴ I codici che riportano il testo del sonetto sono in tutto sei, ma dalla discussione di Favati 1957 (p. 312) emerge che gli unici manoscritti che si possano considerare veri testimoni sono il celebre Chigiano L.VIII.305 (Ca) e l'altrettanto famosa Raccolta Bartoliniana (Bart³), dal momento che gli altri quattro manoscritti contenenti il componimento in esame sono semplici *descripti* di quest'ultima.

Ciccuto hanno interpretato l'espressione rispettivamente nel senso di «senza bisogno di veste poetica»¹⁵ e «senza bisogno di rime troppo ricercate»,¹⁶ e in effetti i pochissimi casi paralleli del termine in volgare (uno in una lauda di Iacopone e un altro in un volgarizzamento veneziano dei *Proverbi*, in cui chiaramente il termine allude ad un discorso in metro)¹⁷ spingono ad intendere *rismo* nel senso di 'ritmo', cioè un 'dire in versi'. Su questa stessa linea sembra essere Desideri 2001a, che però si limita a menzionare i passi paralleli e a mettere in contatto *rismo* con il *numerus* della tradizione retorica antica e medievale, senza che sia chiaro se la parola cavalcantiana indichi soltanto i "ritmi" della lirica o anche strumenti retorici come il *cursus*, tipico della prosa.

Ci sono stati però almeno tre studiosi che, ritenendo il testo dei manoscritti insoddisfacente, hanno proposto una diversa lettura di questo emistichio: Guido Favati, Domenico De Robertis e (con maggior cautela) Claudio Giunta. Favati e De Robertis avevano infatti proposto di leggere la sequenza con una diversa suddivisione («sanz'arismo»), per poi interpretarla l'uno (Favati) nel senso di «senza bisogno di calcolo, di riprova»,¹⁸ e l'altro (De Robertis) «senza ricorso al numero (ἀριθμός donde 'aritmetica' o 'arismetica' [...]), ossia al cumulo delle 'auctoritates».¹⁹ Claudio Giunta invece, in un suo articolo del 2006, ha suggerito la possibilità che sotto «sanza rismo» si celi in realtà l'espressione «sanz'orismo», dove *orismo* altro non sarebbe che un calco dal greco ὀρισμός, termine tecnico della sillogistica aristotelica a cui corrisponde il latino *diffinitio*, e che nel contesto del sonetto andrebbe a sottolineare come il sillogismo sia uno strumento capace di raggiungere la verità senza ricorrere allo strumento della definizione.

Tra queste ipotesi così diverse tra loro, varrà la pena cominciare dalle congetture, e tra queste possiamo forse accantonare sin da subito quelle di Favati e De Robertis.

¹⁵ PD II, p. 557.

¹⁶ Ciccuto 1985a, p. 31.

¹⁷ Per Iacopone, cfr. *Frate Ranaldo do' si' andato?*, vv. 21-24: «ché non ce iova far sofismi / a quelli forti siloismi / né per curso né per rismi, / che lo vero non sia appalato» (testo citato da PD II, p. 145); il passo del volgarizzamento dei *Proverbi* recita invece «Chi i(n)prende questo rismo de bon core, / Dio li defenda de mal e de dollore» (cfr. Stussi 1967, p. 108). Evidentemente, il parallelo con la lauda iacoponica risulta particolarmente intrigante, poiché, come ha rilevato Desideri 2001a, ripropone (al plurale invece che al singolare, e in ordine diverso) la serie di parole-rima di Cavalcanti *sollegismo-rismo-sofismo*. Su eventuali riprese esplicite e coscienti da parte di Iacopone, la scarsità di elementi in nostro possesso ci impone di sospendere il giudizio (più convinta invece Desideri 2001a, alle pp. 212-214), ma questo parallelo resta in ogni caso un ottimo indizio per arrivare ad un'ipotesi circa la *crux* in esame.

¹⁸ Cfr. Favati 1957.

¹⁹ Cfr. De Robertis 1986, p. 185. Questa lettura è seguita anche da Cassata 1993 e Rossi 1997.

Entrambe infatti procedono ad un'estensione indebita del senso dell'espressione, poiché il primo fa coincidere (quattrocento anni prima di Leibniz) il significato di *arismo* ('numero') con quello di "dimostrazione ottenuta attraverso un calcolo", mentre il secondo sottintende arbitrariamente che il "numero" di cui sopra debba indicare un gran numero "di autorità", suggestione di cui non si trova nel testo alcun fondamento concreto.²⁰

Per quanto riguarda poi la lettura di Giunta 2006, bisogna rilevare che per quanto la soluzione proposta sia decisamente suggestiva, si scontra con due elementi problematici: il primo, ammesso dallo stesso studioso (che infatti al termine del saggio torna ad accettare con notevole onestà la lezione «senza rismo» imposta dai manoscritti), consiste nel fatto che ὀρισμός in latino è costantemente tradotto dal termine *diffinitio*, non si hanno in volgare esempi di un uso traslitterato del termine in esame, e le rarissime occorrenze in latino del termine (nell'opera lessicografica di Papia)²¹ sono davvero troppo marginali per ritenere probabile una conoscenza di questo termine da parte di Cavalcanti; il secondo elemento è dovuto al fatto che l'opposizione definizione vs. sillogismo non è così significativa come potrebbe sembrare a prima vista, innanzitutto perché la *diffinitio* non è un metodo di dimostrazione alternativo al sillogismo, o ad esso complementare (a differenza della *divisio*²²), e poi perché nella logica aristotelica nulla osta alla possibilità che la definizione sia utilizzata all'interno del sillogismo, magari come premessa (evento raro in Aristotele, ma già più frequente tra i filosofi medievali).²³

A questo punto però, se non ci resta che tornare a fare affidamento sul testo tràdito «senza rismo», rimane ancora da capire il significato preciso di questo emistichio,

²⁰ Si veda per questo Giunta 2006.

²¹ Come segnalato sempre da Giunta, in Papia la parola *orismos* compare in un solo testimone come voce autonoma, e nella maggior parte della tradizione è menzionata soltanto come componente del vocabolo *afforismus* (cfr. *ibidem*).

²² Cfr. *An.Pr.*, I 30-31.

²³ In Tommaso d'Aquino per esempio il sillogismo basato sulla definizione è utilizzato per una precisa ragione di metodo: se infatti la scienza dimostra gli attributi del soggetto, l'Aquinate, partendo dalla def. reale del soggetto – che costituisce il postulato della scienza – può dimostrare i suoi teoremi propri. Da questo punto di vista poi, le citazioni riportate da Giunta non risultano del tutto persuasive: quando infatti Aristotele dice che «l'espressione definitoria non si applica ad ogni oggetto di dimostrazione» (*An.Post.*, II 3), sta spiegando esattamente che le proposizioni che compongono un sillogismo (e le conclusioni affermative e universali in particolare) non coincidono con le definizioni, senza però dire in nessun modo che queste stesse proposizioni *non possano* essere definizioni. Per quanto riguarda poi la menzione di sillogismi "senza definizione" nominati in un commento tardoantico a *Metaphysica* M4 (erroneamente attribuita da Giunta ad Alessandro di Afrodizia, ma in realtà da ascrivere a Michele di Efeso) bisogna dire che si tratta di una notazione piuttosto debole, che riguarda peraltro soltanto certi sillogismi dialettici, i quali per forza di cose (basandosi su premesse non certe) non presentano al loro interno definizioni, ma non sembrano in nessun modo pertinenti al sonetto cavalcantiano.

soprattutto alla luce del contesto. In effetti, non sarebbe un'ovvietà dire che il sillogismo funziona senza che il discorso si svolga in metro o utilizzi rime difficili? Un utile suggerimento viene su questo dal commento di Berisso 2006, dove lo studioso nota giustamente che *sanza rismo* è in qualche modo richiamato dalle *silabate carte* menzionate al v. 8,²⁴ parallelo che ci porta a notare come Cavalcanti, lungi dal limitarsi ad ostentare la propria competenza orchestrando una perfetta definizione di sillogismo in pochi versi, prenda di mira in realtà proprio quella compatibilità tra struttura argomentativa e forma lirica che in effetti Guittone (come abbiamo visto due capitoli fa) aveva tenacemente perseguito in tutta la sua carriera di Frate Godente. In questo senso dunque si dimostra corretta l'intuizione di Ciccuto 1985a, che giustamente coglie come Guido qui rinfacci a Guittone quel tentativo di persuadere non in forza di una coerenza ottenuta attraverso adeguati procedimenti dimostrativi, ma piuttosto con la forza di una costruzione retorica complessa (di cui il parlare il metro, e magari, perché no, il ricorso ad una prosa "numerata" nelle sue lettere).²⁵

A questo punto però, prima di passare oltre, proviamo a ricapitolare quanto detto, stilando una parafrasi di questi primi quattro versi: "Un sillogismo opera partendo da più premesse per giungere ad una conclusione. Nella premessa maggiore e nella premessa minore sta il termine medio, con cui si dimostra una verità necessaria senza bisogno di ricorrere all'artificio del metro. Dunque il tuo distaccarti da questo modo di procedere ti sembra forse ragionevole?"²⁶

II. LA RETORICA: VV. 5-8

Fortunatamente meno complessa della precedente, la seconda quartina di *Da più a uno* ci mostra Cavalcanti intento a contestare il suo avversario su quelli che sono insieme fattori concomitanti ed immediate conseguenze dell'incompetenza logica rinfacciata ai vv. 1-4. Lo sbaglio di Guittone stavolta non è il "partirsi" dal corretto modo di argomentare (cioè quello sillogistico), ma un vero e proprio errore nell'ambito

²⁴ Cfr. Berisso 2006, p. 199.

²⁵ In questa prospettiva, una parafrasi interessante è anche quella di Ciccuto 1985a, che intende «sanza rismo» nel senso di «senza bisogno di rime troppo ricercate» (p. 31).

²⁶ Incomprensibilmente, la parafrasi di Berisso 2006 al v. 4 è «in questo forse ti allontani dalla ragione?», scambiando quindi la ben documentata espressione avverbiale «di ragione» (da intendersi nel senso di "ragionevolmente", "a ragione") con un complemento di origine.

espressivo/retorico («nel profferer che cade 'n barbarismo», v. 5), dovuto ancora una volta alla mancanza di un'adeguata conoscenza della verità («difetto di saver ti dà cagione», v. 6).

In questo caso, risulta particolarmente utile la già menzionata ricognizione effettuata da Desideri 2001a tra i trattati di retorica antichi e medievali, poiché la descrizione del barbarismo come vizio consistente nella storpiatura della singola parola²⁷ ci permette di trovare una conferma in più dell'intuizione di Favati, che vedeva nell'accusa dei vv. 5-6 una sorta di anticipazione della condanna che Dante nel *De vulgari* formula nei confronti del «plebescere» dei toscani municipali (e di Guittone in particolare).²⁸ È però forse ancora più interessante notare come in questi versi l'attacco di Guido si diriga con decisione sempre maggiore verso il proprio bersaglio principale: la capacità di utilizzare il linguaggio lirico per imbastire un discorso dimostrativo.

Se infatti nella prima quartina Cavalcanti aveva sentenziato che il frate-poeta si era irragionevolmente “partito” dal modo corretto di costruire dimostrazioni, e nei primi due versi della seconda quartina aveva invece affermato l'inadeguatezza della lingua stessa scelta dal rimatore aretino, ai vv. 7-8 finalmente i due argomenti si saldano nella domanda retorica «e come far poteresti un sofismo / per silabate carte, fra Guittone?». A prescindere dal valore che si vuole dare al termine «sofismo» (“argomento ingannevole o vero solo in apparenza” oppure semplice sinonimo di “argomentazione”),²⁹ il punto su cui Guido insiste è l'impossibilità per il suo avversario di saldare logica e lirica per evidenti mancanze su entrambe i fronti, è l'incapacità di Guittone di combinare un'organizzazione razionale dei contenuti e un'altrettanto solida retorica nel “dire per rima”.

III. TRE ACCUSE E UN AVVERTIMENTO: VV. 9-14

²⁷ La studiosa, oltre ai già citati esempi di Brunetto e Bono Giamboni, menziona anche il commento altomedievale a Donato redatto da Sedulio Scoto (cfr. Desideri 2001a, p. 208). Tuttavia, a margine di questi pur calzanti riferimenti, viene da chiedersi se non ci esista la possibilità (per quanto remota e difficile da verificare) che Cavalcanti si riferisca al barbarismo intendendolo come una storpiatura non solo della *facies* linguistica della parola, ma anche del suo reale significato.

²⁸ Cfr. Favati 1975, pp. 78-79.

²⁹ Si tenga però presente che le altre quarantacinque occorrenze di *sofismo* e affini nell'italiano due-trecentesco (consultabili nella banca dati TLIO) sono di fatto sempre utilizzate con almeno una sfumatura di negatività.

Definiti dunque i principali capi d'accusa, non resta a Cavalcanti che addentrarsi con le terzine nella requisitoria finale nei confronti del suo avversario, tentando di convincerlo ad abbandonare un non meglio identificato progetto letterario, che agli occhi del poeta fiorentino doveva ancora una volta presentare tutti i difetti sin qui elencati. A ben vedere, è proprio in questi versi che il meccanismo della parodia sembra accentuarsi al massimo grado, poiché se Guittone aveva fatto della denuncia, dell'invettiva e del monito (anche personale) uno degli strumenti retorici fondamentali delle sue liriche morali più "militanti", in questi pochi versi possiamo facilmente notare che Cavalcanti riproduce in scala questo meccanismo, ritorcendolo quindi contro chi più di tutti lo aveva utilizzato.

La prima terzina è una rapida sequenza di tre accuse, tre colpi ben assestati ancora una volta (se si accettano le premesse svolte nelle quartine) contro le rime dell'aretino volte a convertire e ad insegnare: «per te non fu giammai una figura / non fòri ha posto il tuo un argomento / induri quanto più disci».

Come è facile aspettarsi, anche attorno a questi tre versi si sono avvicendate negli anni diverse interpretazioni, che in alcuni casi modificano anche il testo trådito dai manoscritti. Il primo problema infatti è stabilire un significato (o almeno una gamma di significati possibili) per l'ambiguo termine *figura*, che potrebbe valere "immagine", ma anche "figura retorica" o addirittura (pensando all'*incipit* del componimento) "figura di sillogismo".³⁰ Resta poi da capire il senso generale del v. 10, trådito da Bart³ nella forma «non fora apposto il tuo in argomento» e da Ca «non fori aposto il tuo un argomento», ma che si trova edito in forme come «non fori ha' posto in tuo un argomento» (Favati 1957, seguito da Contini in PD II); e infine anche per il v. 11 si ha un problema di natura anche testuale, dal momento che la tradizione è unanime nel riportare «induri quando più dissi» («quanto più disci» è congettura di risalente già a Pellegrini 1895), negli ultimi anni messa in discussione da più parti).

Innanzitutto, prima di addentrarci nei particolari che rendono così problematica questa breve porzione di testo, varrà la pena tenere ben presente che *figura* e *argomento* sono, insieme all'"indurare" del v. 11, termini che non potranno essere presi in considerazione separatamente l'uno dall'altro, ma che al contrario andranno intesi come tre elementi complementari, funzionali (nell'ottica di Cavalcanti) a rendere ancor più completa e ficcante la polemica antiguittoniana.

³⁰ Così Cassata 1993 e Rossi 1997.

Il caso più evidente dell'importanza di questa attenzione al contesto lo si trova già al momento di interpretare il termine *figura*. Intendere questa parola nel senso di “figura di sillogismo”, come avviene nel commento di Cassata 1993, sarebbe soltanto una ridondanza nei confronti di quanto detto all'inizio del sonetto, senza contare che a questo punto anche l'*argomento* del verso successivo finirebbe per costituire una inutile ripetizione, che verosimilmente Cavalcanti avrebbe evitato nell'ambito di una trattazione così densa e concentrata in poco spazio. Per quanto riguarda poi la possibilità che *figura* rimandi semplicemente ad un'“immagine”, lascia qualche dubbio il fatto che all'interno di un discorso molto compatto e oscillante tra i poli della retorica e della logica, compaia a questo punto un riferimento all'ambito figurativo, senza che poi abbia alcun seguito nel prosieguo del testo.³¹

Decisamente più convincente appare invece la scelta di intendere *figura* nel senso di “figura retorica”, a patto però di non far derivare da questa scelta una parafrasi semplicistica come ‘tu non sei mai riuscito a costruire una figura retorica’, interpretazione che comporterebbe alcune difficoltà non da poco. Come infatti ha già rilevato da Ciccuto, sarebbe piuttosto paradossale pensare che Guido stia qui accusando Guittone di non aver fatto mai ricorso a quegli strumenti di cui l'aretino non perde occasione di far sfoggio (a volte anche a discapito della comprensibilità del testo);³² ma si potrebbe aggiungere che una simile ipotesi sarebbe anche incoerente rispetto al contesto, perché Cavalcanti cadrebbe in contraddizione rispetto a quanto affermato nelle quartine, in cui l'aretino era accusato non tanto di non saper poetare o ricorrere ad artifici retorici, ma piuttosto di non essere in grado di gestirli correttamente («nel profferer che cade 'n barbarismo»), e di armonizzarli ad una struttura logica e conoscitiva coerente (a causa del suo “partirsi” dal corretto uso del sillogismo).

A questo proposito, una lettura che sfrutta consapevolmente tutto il potenziale retorico del termine senza cadere in facili banalizzazioni è quella di Ciccuto, che «la parola-rima del v. 9 pare indicare la concrezione figurativa tipica della poesia cavalcantiana, l'oggettivazione in figura e la personificazione».³³ Alcuni commentatori come De Robertis 1986 e Berisso 2006 hanno però indicato (pur senza approfondire il

³¹ Se poi la menzione di un'immagine fosse da ritenersi collegata alla possibilità di identificare il “volume d'insegnamento” (di cui al v. 12) con la corona di sonetti *Del carnale amore*, il discorso si farebbe addirittura contraddittorio, poiché quel testo (al di là del suo essere agli antipodi dei principi sottesi al sistema lirico cavalcantiano) si origina proprio a partire da una *figura*.

³² Cfr. Ciccuto 1985a, pp. 42-43.

³³ Cfr. *ibidem*.

tema) una linea interpretativa altrettanto convincente, e forse potenzialmente ancor più efficace, richiamando su questo punto il parallelo del celeberrimo cap. 16 [XXV] della *Vita Nova*. Come è noto, in questo breve passaggio in prosa Dante discute proprio della legittimità delle figure retoriche, vincolando l'operato del poeta ad un criterio apparentemente semplice, ma in realtà per nulla scontato: la condizione fondamentale per cui una figura possa dirsi ben scelta e ben utilizzata è che l'autore conosca nella sua vera essenza la realtà che rappresenta figuramente, e che di conseguenza sappia scegliere il procedimento retorico più appropriato. In quest'ottica, il rimprovero di Cavalcanti non va a mettere in luce una presunta incapacità nel formulare una figura retorica *tout court* (incapacità che sarebbe stata ben difficile da sostenere), ma serve piuttosto a Guido per ribadire che ogni figura usata da Guittone era contaminata da un «difetto di saver» che si estendeva dal piano logico-concettuale a quello espressivo.

Questa proposta interpretativa si attaglia peraltro benissimo al contesto, poiché in questa prospettiva *figura e argomento* diventano termini complementari, simboleggianti l'incapacità che Cavalcanti attribuisce all'aretino di imbastire tanto una veste retorica consona alla rappresentazione della realtà dei fatti, quanto una prova reale, ben argomentata, delle proprie affermazioni. Il v. 10 in questo modo non avrà bisogno di modifiche congetturali, ma sarà da leggere secondo la lezione di Ca («non fori ha posto il tuo un argomento»), così parafrasabile: 'la tua opera non ha prodotto neppure una dimostrazione'.³⁴

Già all'inizio delle terzine si propone dunque una variazione di quell'attacco che nei primi otto versi Cavalcanti aveva sferrato contro l'incapacità di Guittone di trovare un modo adeguato di esprimere nel codice del linguaggio poetico un pensiero coerentemente strutturato, solo che in questo caso vediamo comparire un nuovo elemento polemico: l'"indurirsi" del v. 11, che rende impossibile a Guittone correggere i propri difetti, e anzi fa sì che essi diventino sempre più gravi. Avendo colto il senso generale del passo, Flaminio Pellegrini (nella sua recensione del 1895 all'importante saggio cavalcantiano di Salvadori, pubblicato in quello stesso anno) aveva proposto di

³⁴ Questa parafrasi non si riscontra in nessun commento. Le soluzioni più vicine sono (pur derivanti da lezioni diverse) quelle di De Robertis 1986 «non sarebbe mai addott[o] ad argomento il tuo, un argomento come il tuo» e Ciccuto 1978 «la tua poesia non ha mai prodotto alcunché di originale». Berisso 2006 legge «non for' aposto il tuo in argomento», cioè «"ciò che hai scritto non è mai stato utilizzato da altri" [...] letteralmente: all'interno di un'argomentazione», ma non è chiaro il senso di un'affermazione del genere all'interno del contesto. Si cita infine solo per dovere di completezza l'invasiva congettura di Cassata 1993 (ripresa da Rossi 1997) «no 'nfra li tuoi aposto un argomento», che forza la lezione trādita senza alcun vantaggio dal punto di vista del senso (il verso significherebbe "tra i tuoi argomenti non ce n'è uno pertinente [= *aposto*]").

correggere il verso in «induri quanto più disci», proposta che, passata di fatto in giudicato nell'edizione Favati 1957, è rimasta in auge ancora per alcuni decenni, finché a partire dagli anni '90 del secolo scorso, ha cominciato ad essere messa in discussione su più fronti. Dapprima Letterio Cassata, nella sua edizione cavalcantiana del 1993, ha proposto di tornare parzialmente alla lezione trādita, ma scandendo la sequenza in maniera diversa («'nduri quanto più di' "ssi è"»);³⁵ alcuni anni dopo Giovannella Desideri ha suggerito in un suo articolo di ripristinare del tutto la lezione «quando più dissi», per poi parafrasarla nel seguente modo: «Induri» (cioè: “ti mostri superbo e duro di cuore”, nell'interpretazione della studiosa) «quando più [ti] dissi»;³⁶ e infine Marco Berisso, nella sua già citata antologia dello Stilnovo, ha di fatto accolto la proposta della Desideri, modificando però leggermente la parafrasi in «quanto più ti dissuado, tanto più ti ostini in questa direzione».³⁷

Posto che la lezione propugnata da Cassata può essere accantonata senza particolari remore (si tratta infatti di un ritorno solo parziale al testo trādito, e la segmentazione proposta dallo studioso forza sintassi e significato del verso in maniera davvero eccessiva), bisogna riconoscere a Desideri e Berisso che il tentativo di salvare il testo riportato dai codici è tutt'altro che banale. Restano però due difficoltà che, almeno a parere di chi scrive, fanno ancora preferire la lezione congetturale tradizionalmente accolta. La prima consiste nel fatto che la proposizione «quando più dissi» nel senso di “quanto più ti dico” non ha in realtà paralleli convincenti nella lingua del Duecento, e quindi è a ben vedere meno accettabile di quanto non sembri a prima vista (quanto meno se si vuole mantenere il senso che propongono gli studiosi);³⁸ la seconda invece nasce dal constatare che «induri quanto più disci» non solo riflette una banalizzazione tanto “facile” da commettere quanto irreversibile (da *disci* a *dissi*), ma corrisponde perfettamente all'ultimo componente che serviva a questa terzina “accusatoria” per

³⁵ Cfr. Cassata 1993. Questa ipotesi si trova accolta in Rossi 1997, p. 410.

³⁶ Cfr. Desideri 2001b, p. 474.

³⁷ Cfr. Berisso 2006, p. 199.

³⁸ Tutti i casi di “quando più” che Desideri 2001a indica come sostituibili con l'espressione “quanto più” sembrano in realtà essere ben poco calzanti. Ad esempio, i versi di Guittone «ché, quando più ira aggio / o più doglia sostegno, / ad un pensier m'avegno» non significano che “quanto più mi adiro o mi addoloro, penso”, ma piuttosto “allorché provo più ira o dolore, etc.”, quindi descrivendo non tanto una proporzionalità (che nel caso di Cavalcanti è decisiva per rendere il senso di “quanto più ti parlo, tanto più tu ti ‘indurisci’” proposto da Desideri), quanto una eventualità (“quando accade X, allora si verifica la conseguenza Y”). Lo stesso discorso si può fare non solo per le altre occorrenze citate dalla studiosa, ma anche per tutte quelle documentate nel corpus TLIO (poco più di una settantina). La lettura di Desideri è seguita anche da Berisso 2006, che però non approfondisce il tema e mostra di preferire questa ipotesi semplicemente perché consente di mantenere il testo trādito.

stigmatizzare anche un ultimo aspetto della lirica guittoniana, toccato sinora solo in maniera marginale, ma legato indissolubilmente a quanto affermato da Cavalcanti dall'inizio sino a questo punto. Se infatti Guittone, nel suo tentativo di costruire una lirica "persuasiva", paga un «difetto di saver» che mina tanto la struttura logica del discorso, quanto la sua veste formale, è ovvio che ogni tentativo di compensare queste mende infarcendo i componimenti di sentenze tratte dalle più varie *auctoritates* non condurrà ad altro (nella prospettiva cavalcantiana) che ad un progressivo "indurimento" tanto dell'intelletto del rimatore quanto dei suoi testi.

Sistemato dunque anche l'ultimo tassello di questo mosaico di attacchi, accuse e rimproveri, si arriva finalmente alle ultime battute di questo *tour de force* polemico, che si chiude su un vero e proprio monito:

[...] e pon' cura,
ché 'ntes' ho che compon' d'insegnamento
volume: e fòr principio ha da natura.
Fa' ch'om non rida il tuo proponimento!
(vv. 11-14)

Se la difficoltà dei versi precedenti era dovuta all'intrinseca difficoltà del dettato (come la definizione di sillogismo) o all'ambiguità dei termini utilizzati (come «figura» al v. 9), qui a creare problemi è il riferimento a circostanze di cui noi non siamo a conoscenza. Cos'è infatti questo "volume d'insegnamento" che si fonda su principi estranei a quelli che regolano la natura?³⁹ Trattandosi di un poeta celebre come Guittone, autorità poetica per eccellenza nei canzonieri duecenteschi e per di più proclive (come ben sappiamo) ad organizzare i propri testi in sillogi o corone secondo precise strategie comunicative, è ragionevole supporre che l'attacco di Cavalcanti si appunti su un testo conservato. L'ipotesi tradizionale (e tutt'oggi forse la più convincente) può essere considerata quella che vede in questo «volume» la corona di sonetti *Del carnale amore*, conservata nel codice Escorialense,⁴⁰ ma come si può

³⁹ Non convince la diversa lettura, avanzata ancora una volta da Desideri e ripresa da Berisso, per cui «fòr principio ha da natura» si riferirebbe all'atto stesso di comporre il «volume» («è contro l'ordinamento naturale che tu possa comporre un volume di insegnamento», Desideri 2001a, p. 204). Dal momento infatti che lungo tutto il sonetto Cavalcanti contesta il *modo* sbagliato con cui Guittone compone, sembra più probabile che anche in questo caso l'accusa sia diretta contro l'errata impostazione di questa nuova opera, e non sul fatto stesso che essa venga scritta, anche perché da un lato il fatto di scrivere un'opera di insegnamento non ha nulla di innaturale (a prescindere dalle capacità dell'autore), e dall'altro Guido ha appena finito di rimproverare l'ostinazione dell'aretino nel non capire che deve cambiare l'impostazione stessa del suo ragionare in versi («induri quanto più disci»).

⁴⁰ Di questo avviso si sono mostrati in particolare Egidi 1940, Ciccuto 1985a, Capelli 2007.

facilmente immaginare, le ipotesi sono state diverse e molto distanti tra loro: De Robertis ad esempio ha ipotizzato che *Da più a uno* attaccasse la canzone guittoniana *Poi male tutto è nulla* (di cui abbiamo trattato alcuni capitoli fa), e che per volume si intendesse magari una lettera che accompagnava quella lirica;⁴¹ Claudio Giunta (seguito da Giovannella Desideri) ha suggerito che il bersaglio del Guido fiorentino potrebbe essere invece una raccolta di lettere in quel momento in corso di allestimento;⁴² e non è mancato chi ha indicato nel «volume» l'intero codice Laurenziano, considerato da alcuni (come già accennato in precedenza) un vero e proprio canzoniere d'autore.⁴³

Posto dunque che nessuna di queste teorie può considerarsi priva di punti deboli, bisogna però riconoscere che esse presentano diversi gradi di probabilità. Appare infatti decisamente improbabile che la polemica di Guido fosse indirizzata alla canzone *Poi male tutto è nulla*, poiché dal punto di vista stilistico o formale non c'è nessun tipo di indizio (né alcuna ripresa lessicale o sintattica) che ci faccia pensare a quel preciso testo di Guittone, e dal punto di vista dottrinale i due componimenti sembrano svilupparsi su piani decisamente diversi e di fatto mai comunicanti.⁴⁴ Se poi si accetta quanto detto sino ad ora sul fatto che *Da più a uno* prende di mira essenzialmente l'incapacità del

⁴¹ Lo studioso non entra nel dettaglio, ma si limita ad affermare che il volume in questione potrebbe essere un trattato che, come la seconda metà della lettera a Gianni Bentivegna (tutta sulla questione della vita eterna) riprenda temi e metodi argomentativi della canzone *Poi male tutto è nulla*, ritenuta da De Robertis il vero bersaglio del sonetto cavalcantiano (cfr. De Robertis 1986, pp. 184-186 e, per una critica di questa ipotesi, *infra* n. 44).

⁴² Cfr. Giunta 1998 e Desideri 2001a, pp. 204-207.

⁴³ Particolarmente incline a questa ipotesi è stato Leporatti 2001. In generale, per l'ipotesi di una natura prettamente autoriale del codice Laurenziano, cfr. quanto detto *supra*, a p. 69. Pur essendosi in più occasioni dimostrato scettico circa le idee di Picone, Holmes e Leporatti, Lino Leonardi ha segnalato (con estrema cautela) che tra i potenziali referenti del *volume* menzionato da Cavalcanti potrebbe esserci anche non tanto il Laurenziano nel suo insieme, quanto quella corona di sonetti (contenuta nello stesso codice) dallo stesso studioso scoperta ed edita (cfr. Leonardi 1994, p. LV).

⁴⁴ L'equivoco in cui sembra cadere De Robertis emerge quando lo studioso afferma che la canzone guittoniana affronterebbe un tema «su cui si gioca la 'fama' secolare di Guido, che appunto "le sue speculazioni" fossero "solo in cercare se trovar si potesse che Dio non fosse"», provocando quindi Cavalcanti, che dunque avrebbe risposto con questo sonetto per rifiutare il tentativo di Guittone di dimostrare «ciò che non è dimostrabile». Per discutere questa affermazione, si potrebbe prendere le mosse proprio dal fatto che il celeberrimo passo boccacciano contenuto nella citazione appena riportata, poiché l'ateismo di Cavalcanti (come ha dimostrato Inglese 1992) è opinione errata e superficiale che il certaldese mette in bocca ai giovani della brigata, che non capiscono il valore della (pur eterodossa) riflessione filosofica di Guido. Per un aristotelico come Cavalcanti infatti la dimostrazione dell'esistenza di Dio non era materia di fede, ma oggetto di trattazione sommamente scientifica, dal momento che Aristotele stesso si era dedicato alla dimostrazione dell'esistenza e delle caratteristiche del Primo Motore Immobile, sia in *Physica* VIII, sia in *Metaphysica* XII. Senza dunque entrare in questioni più specifiche, su cui invece è verosimile pensare che Guido e Guittone si sarebbero schierati su fronti opposti (come quella, sempre menzionata in *Poi male tutto è nulla*, della salvezza dell'anima e dell'esistenza di Paradiso e Inferno, ma di cui Cavalcanti in ogni caso non tratta mai esplicitamente), quanto osservato finora dovrebbe bastare per spingerci a restare ancor meglio ancorati al dato incontrovertibile dell'attacco portato dal rimatore fiorentino alle tecniche argomentative e poetiche dell'avversario, consentendoci di accantonare la candidatura di *Poi male tutto è nulla* a bersaglio principale.

frate aretino di comporre un ragionamento logico «per silabate carte», diventa difficile pensare ad una raccolta di lettere, che solo in parte rispondono al requisito di essere scritte in metro (a meno che non si tratti di una silloge di epistole metriche, della quale però non sapremmo nulla). Per quanto riguarda infine l'ipotesi concernente l'intero codice Laurenziano, basterà dire che una condizione fondamentale per prendere in considerazione questa possibilità è quella di essere convinti del fatto che il canzoniere pisano sia effettivamente stato voluto e allestito *in toto* sotto la supervisione di Guittone, cosa che Lino Leonardi e Claudio Giunta hanno messo in discussione con notevole efficacia.⁴⁵

E la silloge dell'Escorialense? Questa corona di sonetti presenta diverse caratteristiche che la rendono di fatto il miglior “candidato” al ruolo di bersaglio degli strali di Guido: come sappiamo, la silloge si costruisce attorno ad un'immagine dell'amore costruita osservando alla lettera il canone cortese, e i sonetti che fisicamente circondano l'immagine ne offrono insieme una descrizione e un'interpretazione allegorica, finalizzata a distogliere l'uomo dalle insidie dell'amore carnale. da queste premesse, è facile dunque intuire che un simile testo ben risponde sia al requisito dell'intento “didascalico”, sia a quello della “non naturalità” delle sue premesse, dal momento che l'amore che in esso si rifiuta non è descritto in osservanza alle caratteristiche reali (“naturali” appunto) della passione, ma a partire da una premessa puramente retorica e figurale, del tutto estranea alla realtà fenomenica della passione.

Ovviamente, resta il problema di capire in che senso questo macrotesto di dimensioni piuttosto ridotte potesse essere considerato un «volume», e in che senso Cavalcanti potesse parlarne come di un'opera *in fieri* («'ntes' ho che compon'», v. 12), caratteristiche che a dire il vero ben si attaglierebbero a quella (ipotetica) perduta raccolta di epistole metriche a cui si accennava poche righe fa. Tuttavia la tematica amorosa, la data piuttosto tarda e l'uso così spregiudicato di un connubio tra testo e immagine totalmente agli antipodi della poetica logocentrica cavalcantiana,⁴⁶ continuano a garantire un leggero vantaggio all'ipotesi che *Da più a uno* intenda stigmatizzare preventivamente proprio la corona di sonetti *Del carnale amore*; senza contare che, come ha giustamente rilevato Roberta Capelli, «l'entità material-fascicolare del ciclo contro il carnale amore, ipoteticamente trascritto secondo criteri di *mise en*

⁴⁵ Si vedano Leonardi 1991, Leonardi 2001 e Giunta 2005. Per un'ulteriore riflessione su questo tema, ci permettiamo di rinviare anche a Scarabelli-Codebò 2011 (cfr. *supra* pp. 69 e ss.).

⁴⁶ Si vedano su questo tema i saggi di Ciccuto 1995, Ciccuto 2002, Scarabelli 2009 e Scarabelli 2010.

page da codice “di lusso”, potrebbe essere pari a un ternione (con miniatura a tuta pagina sul *recto* della prima carta e tre sonetti per lato di carta), ossia un’unità editoriale compatibile con la definizione di *volumen*».⁴⁷

Questa minacciosa terzina finale si chiude prospettando a Guittone la possibilità di essere deriso nel suo «proponimento». Come giustamente rilevato da Desideri 2001a, il richiamo al riso è topico, e ripreso anche da Dante;⁴⁸ tuttavia, sarà forse il caso di prestare attenzione ad una caratteristica particolare di questo topos, caratteristica che ci permette intanto di capire come in anche questa *cauda* non manchi una dose abbondante di *venenum*, che si trova proprio prestando attenzione al problema dell’estraneità nei confronti dei principi naturali mostrata dal «volume» progettato dall’aretino.

Per quanto infatti l’uso del riso come strumento di contestazione della stoltezza e dell’errore presenti una lunghissima tradizione (che affonda le sue radici fin nella cultura classica e nella sapienza biblica),⁴⁹ c’è un particolare tipo di applicazione “retorica” del riso che in questo contesto sembra essere particolarmente calzante. All’inizio del II libro della *Fisica* infatti Aristotele aveva indicato nel riso l’unica risposta degna di essere ricevuta da colui che volesse dimostrare qualcosa di evidente (nel caso specifico, l’esistenza della natura):

Quid quidem igitur natura sit, dictum est, et quid naturam et secundum naturam; sicut autem est natura temptare demonstrare ridiculum est; manifestum est enim quoniam huiusmodi rerum sunt multa, demonstrare autem manifesta per inmanifesta non possibile iudicare est propter ipsum et non propter ipsum cognitum.⁵⁰

Se dunque si pensa all’importanza del luogo in cui si trova la sentenza appena citata,⁵¹ e al fatto che soltanto nel verso precedente Guido aveva deprecato proprio il fatto che Guittone stesse componendo un volume che «fuor principio ha da natura», sorge almeno il sospetto che anche al termine del sonetto Cavalcanti abbia voluto rimarcare (ovviamente in contrasto con il proprio rivale) la propria osservanza non solo ai concetti, ma anche alle pratiche argomentative imposte dalla “nuova scienza”

⁴⁷ Capelli 2007, pp. 137-138.

⁴⁸ Cfr. *Conv.*, IV XV 6: «E senza dubbio forte riderebbe Aristotile...» e *Quaestio de aqua et terra*, XII: «...quod non solum est impossibile, sed rideret Aristotiles si audiret».

⁴⁹ Basti qui segnalare, tra la vasta bibliografia sull’argomento, quattro saggi recenti: Gilhus 1997, Minois 2000, il volume del 2003 *Risus medievalis* e gli *Atti di Torino* (pubblicati nel 2007).

⁵⁰ *Phys.*, II 1 (193a 2-5).

⁵¹ In questo libro infatti Aristotele determina prima in quanti e quali sensi si possa parlare di “natura”, e poi definisce nel dettaglio il sistema della causalità.

aristotelica. Possiamo dire dunque che con questi ultimi due versi di *Da più a uno* si presentano in maniera particolarmente chiara una fondamentale caratteristica di *Donna me prega*: l'adesione rigorosa al «natural dimostramento» perseguita attraverso il ricorso allo stile difficile.

Questo “metodo” comune al sonetto e alla canzone sembra essere utilizzato da Cavalcanti per ottenere ad un tempo la massima coerenza logica del proprio argomentare e la massima forza polemica nei confronti di veri o presunti avversari.

Benché piuttosto limpido nel suo senso letterale, questo *incipit* non ha mancato di sollecitare gli interpreti, proprio in ragione del suo chiamare in causa sin da subito una non meglio specificata “donna”. Se infatti il rivolgersi direttamente all’amata (indicata non di rado come sorgente stessa del canto) era prassi consolidata sin dalle origini della lirica d’amore medievale,² in questo caso la declinazione del *topos* appare piuttosto eccentrica, dal momento che la donna che occupa l’esordio scompare subito dal testo per non tornarvi più, “sostituita” nel suo ruolo di interlocutore prima dal lettore «conoscente» del v. 5 e poi dalle «persone ch’anno intendimento» menzionate nel congedo (v. 74).

Posto quindi che una simile mossa di apertura da parte di Cavalcanti non può essere casuale, è necessario interrogarsi sul significato di questo primo verso nell’economia dell’intera canzone. Perché infatti parlare di una donna all’inizio di un componimento rigorosamente teorico, in cui l’autore compare in veste di filosofo più che di amante? E perché indirizzare a una donna un testo così fitto di complesse nozioni scientifico-filosofiche, verosimilmente fuori portata anche per quel tipo di figura femminile rappresentata dai poeti come «saggia e canoscente»,³ cioè perfettamente a suo agio con le regole e le pratiche imposte dal “gioco” cortese della *fin’amors*?⁴

Uno dei due più antichi commenti alla canzone, elaborato dal medico fiorentino Dino del Garbo († 1327), opta per un’interpretazione lineare e abbastanza immediata: Guido dice di scrivere su richiesta di una donna innanzitutto perché «huiusmodi passio, que est amor de quo loquitur, ut plurimum circa mulierem versatur; et licet aliquando erga masculum versetur (sed raro, cum sit talis amor bestialis et ideo preter naturam), ideo solum hic proponit circa mulierem» (§ 3).⁵ Questo primo verso servirebbe dunque a rendere in un certo modo più preciso il soggetto trattato da Cavalcanti, puntualizzando, tramite il riferimento a una donna, come l’amore cantato in queste cinque stanze debba

² L’apostrofe iniziale alla donna presenta anzi un ruolo quasi “fondativo” nella lirica italiana delle Origini, vista l’importanza della canzone lentinana *Madonna dir vo voglio* per la costituzione della *langue* poetica della Penisola.

³ Fortunata dittologia coniata probabilmente da Guittone (*Non per meo fallo*, v. 10; cfr. Egidi 1940, son. D. 125).

⁴ Un esempio particolarmente noto e significativo di donna rappresentata non solo come “conoscente”, ma come vera e propria autorità circa le questioni d’amore è quello di Maria di Champagne, a cui Andrea Cappellano, nel suo *De amore*, indirizza una lettera (riportata con la relativa risposta della duchessa). Anche in questo caso però si tratta, come già accennato, di una conoscenza tutta fatta di buon senso ed esperienza, estranea ad ogni contatto con la cultura o l’argomentazione di carattere più strettamente scientifico-filosofico.

⁵ Salvo diversamente indicato, il testo dello *Scriptum super cantilena Guidonis de Cavalcantibus* di Dino del Garbo è da considerarsi citato da Fenzi 1999 (pp. 86-132).

essere rigorosamente eterosessuale, nonché rivolto (come si stabilisce al § 7) ad una donna “fisiologicamente” in grado di intendere un discorso articolato («nomen donna attribuitur mulieri cum iam habeat cognitionem perfectam», § 7) e “moralmente” incline a concepire un amore totalmente gratuito («illud nomen attribuitur mulieri honeste: mulier enim meretricia non dicitur donna», § 7).

L’antichità del testimone, il buon senso che traspare da questa lettura e il fatto che essa colga effettivamente nel testo la risposta alla questione cruciale dell’oggetto dell’amore (questione che altrimenti resterebbe implicita per tutta la durata della canzone), sono sicuramente i tre principali fattori che hanno decretato il meritato successo di questa ipotesi interpretativa, accolta con particolare decisione nel Novecento da studiosi attenti come Nardi, Savona e Fenzi. Prima però di accogliere con disinvoltura la prospettiva offerta dalla glossa garbiana, sarà bene notare che l’altro commento trecentesco a *Donna me prega*, l’*Esposizione* erroneamente attribuita ad Egidio Colonna, propone un’elaborazione critica più complessa di questo esordio, di cui sarà opportuno tenere conto.

In questa composizione infatti l’ignoto commentatore chiosa il primo verso in un’ottica molto simile a quella di Dino:

«Volendo l’autore dire dell’amore propuose inprimamente e disse: *Donna*, considerato ragionevole principio che come il sole per allegare e rinovare lo mondo da oriente e per occidente tende en oriente a perpetual suo movimento, e come li fiumi nascono da mare et al mare tendino per ancora più nascere, così l’amore comincia dalle donne e nelle donne tende, e però puose l’autore ragionevole principio [...], cominciando da quella cosa dalla quale amore à suo nascimento».⁶

Tuttavia, è interessante notare come questa prudente lettura sia esposta soltanto al termine di una breve introduzione di carattere allegorico, incardinata proprio sul verso esordiale, in cui si legge la «donna» in primo luogo come una personificazione dell’amore, rappresentata nell’atto di chiedere al poeta di celebrarla in una canzone:

Ne l’altro monte il quale era più alto stavano due donne, et in mezzo di loro era una bellissima fonte alla quale io soleva andare spesse volte a bere. Onde volendo io andare a bere come era usato, convennemi passare davanti alla donna prima e ’n sul passare vidi uno donzello davanti d’essa stare inginocchiato, al quale la donna dicea queste parole: «Tu mi conosci per faccia e per costumi, e sai bene ch’io sono amore. [...] tu se’ filosofo di sapienza pieno, et imperò che non se’ dell’amor servo ma se’ amico, non ti comando ma io ti priego che tu rinnovelli al mondo la mia memoria, e dirai de le mie proprietadi e condizioni

⁶ *Ps.Eg.* par. 9. Anche il testo dell’*Esposizione* dello Pseudo-Egidio è da considerarsi sempre citato da Fenzi 1999 (pp. 187-219).

segrete, le quali non sono toccate da gli altri dicitori». Udito questo, quel nobile donzello rispuose a la donna, e disse: «Madonna, di quello che mi pregate sarà fatto [...]».⁷

In questo commento dunque vediamo comparire a distanza di pochi paragrafi due interpretazioni che potrebbero apparire discordanti ad un lettore moderno, ma che lo Pseudo-Egidio non esita a far convivere, in nome della possibilità di leggere il testo cavalcantiano tanto secondo il senso letterale, quanto secondo quello allegorico.

È evidente in questo modo di procedere la forte influenza esercitata qui dalla pratica dell'esegesi dantesca, influenza che peraltro lo Pseudo-Egidio aveva già mostrato *apertis verbis* già con le prime parole del proprio commento («Stando io in nua selva obscura et andando per duro et aspro camino, per la fatica mi riposai e dormî [...]»),⁸ e forse, se fossimo in grado di datare con maggiore sicurezza questo antico commento, potrebbe essere interessante metterlo in relazione con le fervide discussioni “teoriche” sulla poesia portate avanti attorno alla metà del XIV secolo da Boccaccio e Petrarca; ma ciò che per ora più importa rilevare è il fatto che il passo citato mostra come già nel pieno '300 si documenti per l'*incipit* di *Donna me prega* quella possibilità di interpretazione allegorica che ricorrerà più volte tra Quattro e Cinquecento nei testi di Pico della Mirandola (che come Egidio identifica *tout court* la donna con l'Amore),⁹ Iacopo Mini (il quale riteneva che col termine «donna» Cavalcanti indicasse «la parte sensuale di se stesso»)¹⁰ e del Verino Secondo («per donna si può esporre la parte razionale nelle persone di valore»),¹¹ per poi riemergere, in una forma più raffinata, addirittura nel pieno Novecento, quando Maria Corti ipotizzerà che nella «donna» cavalcantiana possa celarsi una personificazione della filosofia naturale, quasi «l'archetipo della donna gentile del *Convivio*».¹²

Lecture di questo tipo, ben lungi dall'essere semplici sovrastrutture erudite, possono essere considerate un tentativo tutt'altro che banale di spiegare questo attacco

⁷ *Ibidem*, parr. 2-4

⁸ *Ps.Eg.*, par. 1. Sonia Gentili ha parlato di questo attacco e di altri passi del commento pseudo-egidiano come parti di una vera e propria «correzione in senso dantesco di *Donna me prega*» (cfr. Gentili 2005, pp. 196-201).

⁹ «L'altra [*scil.* canzona] da Guido composta comincia: *Donna mi priega perch'io voglia dire* e dagli espositori suoi è detto per quella Donna intendersi amore». Questo sintetico riferimento si trova in un commento redatto da Pico su una canzone (di tema amoroso) di Girolamo Benivieni. Per il passo citato, cfr. Fenzi 1999, p. 230.

¹⁰ *Expositione di messer Iacopo Mini medico fiorentino sopra la canzone di Guido Cavalcanti*. Per il passo citato, cfr. Fenzi 1999, p. 238.

¹¹ *Esposizione di messer Francesco Vieri detto il Verino Secondo sopra la Canzone di Guido Cavalcanti*. Per il passo citato cfr. Fenzi 1999, p. 268.

¹² Corti 1983, pp. 17-18

apparentemente così eterogeneo dal resto della canzone, soprattutto se si pensa all'influenza esercitata ancora nel basso Medioevo il *De consolatione Philosophie* di Boezio, testo insieme filosofico e poetico, che si apre proprio su una rappresentazione della filosofia in forma di donna. A ben vedere anzi l'ipotesi allegorica risulta per molti versi più convincente delle interpretazioni in chiave "biografica" di un Paolo del Rosso o di un Frachetta, che ritenevano l'*incipit* un omaggio ad una non meglio precisata nobildonna di cui Guido doveva essere invaghito.¹³ Per arrivare però a una lettura pienamente soddisfacente del primo verso di *Donna me prega*, occorre integrare le diverse impostazioni tentate da Dino e dallo Pseudo-Egidio con alcuni importanti spunti della critica più recente, cercando di mettere a fuoco nel suo insieme quella che potremmo definire la "strategia" retorica a cui obbedisce il nostro esordio.

Domenico De Robertis, Giorgio Inglese e Claudio Giunta hanno infatti avanzato, da angolazioni diverse, alcune ipotesi molto interessanti, incentrando il proprio discorso non tanto sulla "natura" della donna chiamata in causa dal poeta, quanto sulle possibili relazioni che corrono tra l'intero v. 1 della canzone cavalcantiana e le più diffuse tecniche esordiali del XIII secolo. In particolare, De Robertis e Giunta hanno insistito sulla natura topica della "preghiera" all'autore, già presente nella trattatistica antica (si pensi ad esempio alla *Rhetorica ad Herennium*) e ben radicata in quella medievale (come ben dimostra anche il *De amore* cappellariano),¹⁴ mentre Giorgio Inglese ha invece pensato al verso iniziale come «ad una minima ed elementare finzione narrativa, per giustificare l'attacco dell'esposizione», riprendendo quindi un modulo già sperimentato all'interno della tradizione lirica al di qua e al di là delle Alpi.¹⁵ Tuttavia, è quasi paradossale notare come l'aiuto più concreto che queste acute segnalazioni ci offrono consista in realtà nel rafforzare ulteriormente il senso di una differenza tra *Donna me prega* e il suo contesto lirico.

È facile del resto accorgersi di come questa canzone, pur ponendosi indubbiamente in dialogo con testi poetici capitali (come ad esempio *Madonna dir vo voglio*), ne riproponga gli elementi (la donna, e la volontà di dire) secondo una prospettiva di fatto rovesciata, poiché nel caso di *Donna me prega* il poeta non vuole «dire» per mostrare

¹³ Cfr. Pasqualigo 1891, p. 111.

¹⁴ Cfr. De Robertis 1986, p. 95, Giunta 2002, pp. 120-129.

¹⁵ Cfr. Inglese 1995, p. 180. Gli esempi riportati dallo studioso sono costituiti da una canzone del cosiddetto Amico di Dante («La gioven donna cui appello Amore / ... vole e comanda a'mme suo servidore / ch'i' canti ... / per dimostrar») e da un testo attribuito a Chastelain de Couci (*Bele dame me prie de chanter*), senza ovviamente dimenticare il lentiniano «Madonna dir vo voglio / como l'amor m'ha priso».

l'autenticità del proprio innamoramento, ma per condurre una disamina totalmente distaccata, in cui non è mai menzionata la condizione emotiva dell'io lirico.¹⁶ Dall'altro lato, il richiamo di un *topos* trattatistico tipico dei trattati in prosa viene significativamente contaminato con un altro luogo comune esordiale, sempre proprio di testi dottrinali, ma appartenenti ad un contesto molto preciso, di cui fino ad ora non si è tenuto conto in maniera adeguata.

Le figure femminili infatti sono presenze estremamente diffuse in dei testi "introduttivi" in cui certo senso *sui generis*, come le prolusioni e i *sermones* che già nel '200 si tenevano all'inizio dell'anno accademico a Bologna o a Parigi, e che consistevano generalmente in lunghe ed articolate *commendationes* della filosofia (o anche di singole materie, come la logica o la grammatica), in cui la disciplina al centro dell'elogio era rappresentata spesso come una donna, offrendo così il destro all'oratore di diffondersi in una ricca interpretazione allegorica delle sue caratteristiche e dei suoi eventuali attributi (come il vestiario o diversi tipi di "accessori"), non di rado mescolando *topoi* boeziani, biblici (attingendo per lo più al vasto repertorio offerto dai libri di Salomone), o anche tipici del culto mariano.¹⁷ Naturalmente, si tratta di qualcosa di molto diverso dall'essenziale riferimento cavalcantiano, che di per sé non tratteggia in nessun modo la figura della donna (ponendo quindi un limite invalicabile alla possibilità di parlare in senso stretto di "allegoria"); a destare però un certo interesse nell'ambito della nostra indagine è piuttosto il fatto che le *commendationes* citate costituivano, nella retorica scientifica delle università due-trecentesche, l'unica occasione in cui fosse vista con favore l'uso del linguaggio figurale e del codice allegorico, elementi che non erano invece ammessi all'interno delle trattazioni filosofiche vere e proprie, che dovrebbero evitare (almeno a norma delle raccomandazioni avanzate da Aristotele nei *Topici*) di impiegare termini utilizzati in senso traslato.¹⁸

¹⁶ Come si vedrà nel commentare la quarta stanza, anche il v. 53 («imagnar non pote om che nol prova») ha una sua precisa ragion d'essere retorica, ma non apre alcuno spiraglio sullo stato "attuale" del poeta.

¹⁷ Per questo genere di testi e per le figure in essi più frequenti si vedano Gauthier 1984, Lafleur 1988 e 1994, De Libera 1991, Fioravanti 1992.

¹⁸ Aristotele aveva raccomandato di attenersi ad una terminologia chiara, chiamando ogni cosa con il proprio nome, biasimando ad esempio coloro che chiamano un platano "uomo", ricorrendo quindi ad un'analogia così oscura da risultare equivalente ad un'affermazione falsa (cfr. *Topici* II 1). In ambito medievale, queste critiche al linguaggio figurato si trovano riprese in autori cruciali come Tommaso (*Quodlibet* VII, q. 6) e Sigieri (*Quaestiones super Metaphysicam*, III, q. 17).

Come avremo modo di vedere, Cavalcanti rinuncia lungo tutta la canzone ad ogni tipo di metafora o di similitudine che non sia in qualche modo già attestato come pienamente funzionale anche in un contesto filosofico. Pur non trattandosi dunque di una sconfessione della natura polisemica e in parte irriducibilmente ambigua del linguaggio poetico,¹⁹ non può non colpire una certa analogia tra la strategia retorica praticata nelle università (dove in sede di introduzione era ammesso un ricorso alla figuratività escluso poi altrove) e quella seguita dal Guido fiorentino, che nell'*incipit* introduce una figura diafana come quella della donna, per poi abbandonarla non appena la cadenza dimostrativa prende il sopravvento.

Se dunque proviamo ad integrare quest'ultimo spunto con le altre osservazioni avanzate sino ad ora, possiamo renderci conto di come da una parte la lettura diniana (che vede la menzione della donna come dichiarazione dell'oggetto proprio dell'amore) resti un punto fermo per capire il merito di questo *incipit* cavalcantiano, ma dall'altra parte la scelta di Guido di far confluire in questo inizio elementi di retorica al crocevia tra lirica e generi in prosa di carattere dottrinale (come il trattato o la *commendatio philosophie*) ci permette di cogliere un aspetto di metodo che si rivelerà decisivo per l'elaborazione di *Donna me prega*: la volontà costante di integrare in maniera rigorosa all'interno del linguaggio lirico tanto i concetti quanto le forme retoriche del linguaggio filosofico.

Già dai primi versi dunque questa canzone prende chiaramente le distanze dal fervore missionario che animava le canzoni "filosofico-dottrinali" Guittone, e che faceva oscillare il rimatore aretino in un'alternanza di toni ora laudistico e quasi esplosivo, ora aridamente didascalico, infarcito di citazioni; ma al tempo stesso si registra un'inversione di tendenza anche rispetto ad esperienze poetiche in linea di principio più vicine a quelle di Guido, poiché in *Donna me prega* il ruolo dell'io lirico è ridotto a quello del puro espositore, secondo una modalità che era comparsa più volte nei sonetti, ma che risulta praticamente inedita nelle canzoni d'amore, dove normalmente il poeta restava in primo piano in veste di innamorato.²⁰

¹⁹ Come abbiamo in parte visto con *Da più a uno*, e come vedremo più avanti, l'ambiguità è anzi utilizzata proprio come una possibile risorsa da Cavalcanti, al fine di costruire argomentazioni più efficaci.

²⁰ Oltre che ai casi citati sopra alla n. 15, si pensi ad esempio come in *Al cor gentil*, che peraltro presenta un'impostazione molto diversa da quella scelta da Cavalcanti (in quanto incentrata essenzialmente sulla metafora), quell'io lirico che era rimasto "in ombra" per quattro stanze torni prepotentemente in primo piano nella stanza conclusiva, dichiarando implicitamente di aver descritto la passione amorosa nei termini da lui stesso vissuti in relazione alla donna amata.

Analizzato quindi in tutte le sue implicazioni l'*incipit* della canzone, possiamo finalmente passare ai vv. 2-3, in cui Cavalcanti propone una prima definizione della materia trattata:

d'un accidente - ch'è ssovente - fero
ed èsi altero - ch'è chiamato amore:

Per prima cosa, sarà opportuno concentrarsi sul principale elemento che emerge dal v. 2, vale a dire l'accento posto dal poeta sulla natura puramente accidentale dell'amore. Dal punto di vista letterale, il senso di questa affermazione era chiaro già a Dino, che aveva puntualizzato in maniera impeccabile tre aspetti dell'"accidentalità" della passione amorosa:

Dicitur autem hec passio accidens, primo quia non est substantia per se stans, sed est alteri adherens sicut subiecto, ut appetitus anime, simili modo sicut anime passiones, quæ sunt ira, tristitia, timor et similes. Secundo dicitur accidens quia potest advenire et etiam recedere sicut accidentia alia. Tertio dicitur accidens, quia advenit ab extrinseco [...]. (§ 9)

Questa spiegazione così articolata proposta dal medico fiorentino sembra avere il chiaro intento di rendere evidente la compatibilità tra l'affermazione di Cavalcanti (per cui l'amore è un accidente) e tutti e due i significati fondamentali che Aristotele aveva proposto per il termine *συμβεβηκός* (in latino *accidens*) nel celebre "dizionario filosofico" che costituisce il quinto libro della *Metafisica*:

Accidens dicitur quod inest alicui et est dicere, non tamen ex necessitate nec secundum magis [...]. Nec est aliqua causa determinata accidentis, sed quod forte; et hoc est indeterminatum. [...] Dicitur et aliter accidens, ut quecumque sunt in unoquoque secundum se non in substantia entia, velut in triangulo duos rectos habere.²¹

L'amore dunque è accidente da un lato poiché si produce in maniera fortuita, nel senso che non è possibile determinare chi come e quando si innamorerà (per quanto sia possibile stabilire delle condizioni in base alle quali il fenomeno può verificarsi), dall'altro perché in quanto passione dell'anima l'amore non è una sostanza, ma un suo attributo o, per usare un termine tecnico tipico dell'aristotelismo medievale, una sua "affezione".

Se però la definizione di amore come accidente non sembra porre in sé particolari difficoltà, le implicazioni di una simile scelta saranno da valutare con una certa

²¹ *Met.*, V 30 (1025a 15-33.)

attenzione. La critica moderna è infatti abbastanza concorde nel segnalare come questa affermazione cavalcantiana debba necessariamente essere in stretto rapporto con quel celeberrimo passo della *Vita Nova* in cui Dante, giustificando una finzione retorica a cui aveva fatto ricorso sino a quel momento, sentenziava che amore «non è per sé sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza»;²² tuttavia, per valutare in tutta la sua importanza questa precisazione cavalcantiana sarà utile notare, più che non questa notevole congruenza, il fatto che nella lirica del secondo Duecento (e specialmente in Toscana) la natura accidentale dell'amore era stata messa in discussione da più parti.

Come si ricorderà dai precedenti capitoli, anche su questo fronte si era fatto sentire l'intervento di Frate Guittone, che era intervenuto con tutta la sua autorevolezza rifiutando l'amor cortese ed affermando che l'unico vero amore coincideva con Dio stesso, movimentando quindi lo scenario che, dai tempi delle sottili discussioni avvenute alla corte di Federico II, si era di fatto assestato sulla ripetizione di alcuni *clichés* ormai sclerotizzati. Non sarà forse opportuno riproporre le ragioni per cui questo progetto guitoniano (esposto soprattutto in alcune canzoni, tra cui spicca *O vera virtù*) sembra porsi alla radice di quelle rime di Chiaro Davanzati che, pur accogliendo l'identificazione Dio-Amore, cercavano di includere in questo binomio anche quegli aspetti passionali che il frate aretino voleva cancellare una volta per tutte; ma ciò che conta qui tenere presente è che quando Cavalcanti parla dell'amore come di un *accidente* interviene in un dibattito ancora vivo, in cui per di più la scelta di fondo non avveniva (come nel caso del Notaro e di Pier delle Vigne) tra diverse impostazioni filosofiche tutte interne al medesimo codice "laico" e cortese, ma tra due codici ben distinti: quello di matrice più schiettamente siciliana e quello morale e "dottrinale" propugnato da Guittone e i suoi seguaci.

Come dunque ha notato da ultimo Maria Luisa Ardizzone, il termine «accidente» serve qui innanzitutto a circoscrivere in maniera inequivocabile l'amore all'interno di una dimensione passionale,²³ senza concedere a quelle contaminazioni con il linguaggio e i concetti della teologia, già affioranti qua e là anche nel *mainstream* della lirica d'amore medievale, ma a cui Guittone aveva dato un peso del tutto nuovom, e che

²² *VN*, 16 1 [XXV 1]. Questa consonanza è stata più volte sottolineata, soprattutto in quei saggi volti ad approfondire il tema dei rapporti tra il libello dantesco e la canzone cavalcantiana.

²³ Cfr. Ardizzone 2002, pp. 72-102. Si tenga tuttavia presente che la studiosa insiste in maniera forse eccessiva sui presunti legami che correrebbero tra la definizione di amore come accidente e la teoria aristotelica della materia (in base di fatto a una forzata sovrapposizione dei concetti di "potenzialità" e "accidente").

Dante rielaborerà ulteriormente nella figura di Beatrice. Tuttavia, a queste giuste osservazioni se ne può integrare un'altra, ugualmente importante: il termine «accidente» infatti nell'età di Cavalcanti presentava anche un importante impiego nell'ambito del lessico medico, comparando anche in alcuni testi dedicati proprio alla descrizione della patologia amorosa, come avviene nel caso del celebre trattato *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova, segnalato per la prima volta da Bruno Nardi e ripreso successivamente da Savona 1989 e Tonelli 2000.²⁴

Amorem heroicum morbum vocaverim, nequaquam tamen morbus proprie dicitur. Morbus etenim est innaturalis dispositio, seu contra naturam membri existit nocumentum, aut quod ex dicta mala dispositione sequitur ad actionem virtutis operantis in organo, sic contra naturam dispositio convenienti nomine accidens appellatur. Amor igitur, cum non sit mala dispositio membri, sed potius nociva actio, seu mala virtutis operantis in organo, quae causatur ex eiusdem dispositione contraria, dicitur proprie accidens, non morbus.²⁵

Considerando infatti che Arnaldo può essere ritenuto uno dei medici più celebri del XIII secolo,²⁶ e che l'opuscolo citato era un diffusissimo trattato in cui si esaminavano da un punto di vista rigorosamente fisiologico (a partire da un'impostazione che semplificando potremmo definire Galenico-Avicenniana) quei tratti patologici della passione amorosa tanto cari a Cavalcanti, possiamo dire che il *De amore heroico* riporta senza dubbio nozioni e concetti che il fiorentino doveva conoscere bene. Non che con questo si intenda semplicemente accantonare il fondamentale significato "aristotelico" del termine (che peraltro è incluso nel termine utilizzato in medicina), ma resta comunque interessante notare come, nel definire l'oggetto al centro della propria canzone, Cavalcanti si serva di un termine preciso e privo di ogni possibile ambiguità (dal momento che il significato medico di *accidens* è di fatto compreso in quello filosofico), ma posto al tempo stesso al crocevia di due saperi (quello medico e quello aristotelico) costantemente intrecciati in questi versi.

Proprio in nome di questa precisione perseguita senza impoverire la ricchezza di significato delle parole impiegate, Guido precisa (sempre nel secondo verso) che questo *accidente* è *sovente fero e altero*.

²⁴ Cfr. Nardi 1959, pp. 256-260; Savona 1989 p. 17; Tonelli 2000 p. 474.

²⁵ *De am. her.*, cap. I (p. 45).

²⁶ Qualche accenno alla biografia di questo medico catalano, vissuto tra la seconda metà del Duecento (studia medicina a Montpellier negli anni '60), morto nel 1311 e che ebbe tra i suoi pazienti addirittura un papa (Bonifacio VIII), si può trovare in Tonelli 2000, ma per informazioni più dettagliate relative almeno al momento agli anni del *De amore heroico* si veda l'introduzione di McVaugh a *De am. her.*, pp. 11-39.

Pur senza trascurare il valore dell'avverbio *sovente*, della cui importanza si dirà tra non molto, ciò che conta innanzitutto è esaminare con attenzione il significato dei due aggettivi attraverso i quali Cavalcanti sceglie di completare la prima definizione della passione qui descritta, e che a ben vedere formano una coppia saldamente radicata nella tradizione e al tempo stesso tutt'altro che scontata.

Sebbene infatti due autorità assolute in materia di poesia antica come De Robertis e Contini abbiano sostenuto che *fero* e *altero* sono da considerarsi semplici sinonimi,²⁷ ci sono però alcune caratteristiche della prassi cavalcantiana, comuni a *Donna me prega* e al resto del suo *corpus*, che ci spingono a dubitare di questa lettura.

Ad un primo livello, possiamo ad esempio constatare che in questo componimento Cavalcanti evita sistematicamente di accostare termini ed espressioni dal significato simile o identico, al punto che non solo il v. 2 è l'unico luogo di *Donna me prega* in cui Guido riferisca due aggettivi ad uno stesso termine, ma tanto nelle tre dittologie della canzone, quanto nei due casi in cui più espressioni "attributive" sono poste in serie a qualificare uno stesso soggetto (come avviene ai v. 31 e vv. 67-68),²⁸ le componenti delle singole unità logiche hanno sempre significati tra loro ben distinti, spesso complementari o anche antitetici; del resto, questa stessa tendenza si può riscontrare in tutta la produzione lirica cavalcantiana, dal momento che si trovano in essa soltanto tre dittologie in qualche modo "sinonimiche",²⁹ usate sempre in rapporto ad esigenze compositive ben precise, e che sembrano in contraddizione con l'estrema economia verbale che caratterizza *Donna me prega*.³⁰ Ma forse è provando a considerare i termini *fero* e *altero* oltre i limiti del singolo testo che possiamo renderci conto con chiarezza ancora maggiore di come Guido non stia reimpiegando in maniera meccanica concetti tra i più classici della *langue* cortese, perché in realtà, attraverso una ricerca condotta

²⁷ Cfr. PD II, p. 523 («*altero*: sarà sinonimo di *fero*») e De Robertis 1986, p. 95 (in nota si cita Contini).

²⁸ Nel primo caso (v. 31) i due termini dell'antitesi «non razionale, ma che sente» sono riferiti a *perfezione* del v. 30; nel secondo caso invece (vv. 67-68) abbiamo ben tre espressioni che qualificano il sottinteso termine *amore*: «For di colore, d'essere diviso, / assiso 'n mezzo scuro».

²⁹ Cfr. I 22-23 («poi che passa e avanza / natura e costumanza»); XXI 3 («quando ti rispondea fiochetto e piano»); XLVIII^a 4 («de' peccatori è gran rifugio e porto»).

³⁰ La prima coppia infatti («passa e avanza») serve a costruire una simmetria all'interno del passaggio in cui si descrive la superiorità della donna rispetto tanto alla natura, quanto alla cultura umana (mentre in questa sezione di *Donna me prega* le simmetrie non hanno a che fare con *fero-altero*); la seconda dittologia poi serve a rafforzare la componente emotiva del discorso (completamente bandita dalla canzone), mentre la terza infine è posta in un contesto fortemente parodico, in cui Guido utilizza in maniera ironica moduli poetici non suoi (per il sonetto dedicato alla «figura della Donna mia» e i suoi aspetti parodici e polemici, ci si permette di rimandare a Scarabelli 2009b).

sulla già citata banca dati TLIO, nel Duecento non si dà in nessun modo un altro caso in cui questi due attributi siano utilizzati insieme per descrivere uno stesso termine.

Dei due vocaboli, *fero* (“crudele”, “feroce”) è quello che desta meno dubbi. Attributo largamente usato nella lirica amorosa delle origini, è usato il più delle volte per descrivere il contegno della donna che rifiuta di ricambiare il sentimento dell’innamorato, ma non è raro che, per traslazione, il poeta dica che è l’amore stesso ad essere *fero*, dal momento che viene accusato lui stesso di provocare la sofferenza. Cavalcanti utilizza l’aggettivo in altre due occasioni, una nel sonetto *Li miei foll’occhi*, ambientato nel «fero loco ove ten corte Amore» (v. 4), l’altra nella ballata *La forte e nova mia disaventura*, dove la nostalgia immedicabile dell’amata è descritta come «tormento disperato e fero, / che strugg’ e dole e ’ncende ed amareggia» (vv. 13-14). La scelta di questo termine appare dunque del tutto coerente con il codice che emerge dall’intera produzione amorosa cavalcantiana, e apparirà forse troppo intellettualistica l’interpretazione di Dino del Garbo, che sostiene che «dicitur autem hec passio accidens ferox ratione intemperantie que est in hac passione».³¹

Leggermente diverso è invece il caso di *altero*, poiché, se è vero che questo aggettivo porta in sé anche il significato «Di animo, contegno, comportamento fiero, superbo, sdegnoso»,³² che in effetti lo fa percepire a volte come molto vicino a *fero*, esso però è anche attestato con il significato di “alto, nobile” senza alcuna sfumatura negativa³³. La glossa garbiana propende per questa seconda lettura, leggendo peraltro *altero* come termine collegato al verbo *alterare* (forse un eccesso di zelo nell’adeguare la terminologia lirica in volgare a quella scientifica in latino), e dunque chiosando così: «dicitur accidens magnum ratione effectuum quos inducit in corpus: convertit enim plus et alterat quam quam alie passiones».³⁴ Nella lirica duecentesca non esistono altri casi in cui l’amore stesso è definito *altero*, se si eccettua un verso dell’Amico di Dante (XIV, v. 13 «nasc’indi Amor, ched è signore altero»),³⁵ che però potrebbe ben essere stato influenzato proprio dal testo di *Donna me prega*; tuttavia, lo scenario sembra farsi meno nebuloso considerando da un lato come sia piuttosto improbabile (per quanto osservato

³¹ DDG § 10.

³² Definizione tratta da TLIO, dizionario storico, s.v. *altero* (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

³³ Per citare solo due esempi tratti da alcuni tra i rimatori più importanti dell’epoca possiamo citare GUITTONE, canz. XI,46 (ed. Egidi); o Monte Andrea, II,4 (ed. Minetti).

³⁴ DDG § 10.

³⁵ Cfr. Amico di Dante, XIV, vv. 9-14: «Amore è un sollicito pensiero / continüato sovr’ alcun piacere / che ll’occhio ha rimirato volentero: / sicché, imaginado quel vedere, / nasc’ indi Amor, ched è signore altero / nel cor c’ho detto c’ha gentil volere».

sopra) che Guido con *altero* abbia voluto offrire un semplice sinonimo di *fero*, e dall'altro che nel già citato opuscolo *De amore heroico* Arnaldo da Villanova insiste chiaramente sul fatto che l'amore passionale deriva il suo attributo di *heroicus* proprio dal suo essere 'proprio di un signore' (*quasi dominalis*):³⁶

Dicitur autem amor heroicus, quasi dominalis, non quia solum accidat dominis, sed quia aut dominatur subiiciendo animam et cordi hominis imperando, aut quia talium amantium actus erga rem deisderatam similes sunt actibus subditorum erga proprios dominos.³⁷

Dato che sulle oscure origini e sulle valenze dell'aggettivo *heroicus/hereos* si è già soffermata con sintetica precisione Natascia Tonelli,³⁸ sarà forse sufficiente sottolineare come, in effetti, leggere l' "alterezza" dell'amore nella prospettiva tracciata da Arnaldo consente non solo di rilevare in maniera più puntuale il significato della coppia *fero-altero* riconoscendo la peculiarità di ciascuno dei due termini, ma ci permette anche di rilevare come già da questa prima definizione dell'amore Cavalcanti metta l'accento su due caratteristiche fondamentali di questa passione: la sua natura dolorosa e il suo potere nobilitante.

Non è il caso per ora di soffermarci sul modo in cui Guido include anche il tema del *valore* proprio degli innamorati (o del *merito* da essi conseguito) in questa sua indagine condotta aderendo con straordinaria costanza a principî che oggi definiremmo "scientifici", poiché su questo tema sarà bene tornare più diffusamente al momento di commentare la quarta e la quinta stanza. Un aspetto di questo problema in compenso emerge se si prende in considerazione per un momento l'avverbio *sovente*.

Chiosando questo termine, in cui peraltro (come per tutto il verso) si risente una chiara eco ovidiana,³⁹ Eugenio Savona ha giustamente sottolineato (sulla scorta di Ciavolella 1976⁴⁰) come esso indichi che l'amore *fero* e *altero* non è la necessaria e meccanica conseguenza di un desiderio qualunque, ma piuttosto l'evoluzione in senso patologico di un desiderio che, per la propria eccezionale intensità e per una predisposizione del soggetto desiderante, va «oltre misura di natura». A ben vedere però, questa pur corretta notazione non coglie l'aspetto forse più interessante di questa

³⁶ Di questo stesso avviso è anche Brugnolo 2001, che ha tentato di mettere in luce i legami che intercorrono tra *Donna me prega* e la poesia cortese d'Oltralpe.

³⁷ *De am. her.* cap. I (pp. 50-51).

³⁸ Cfr. Tonelli 2000, pp. 471-472 (e in partic. la n. 34, dove si offre una dettagliata bibliografia sul problema).

³⁹ Cfr. Ovidio, *Ars amat.*, I 9: «Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet» (cit. da De Robertis 1986, p. 95).

⁴⁰ Cfr. Ciavolella 1976, p. 69 (e Savona 1989, p. 17).

notazione cavalcantiana, che consiste nell'offrire al lettore un esempio di metodo con cui ogni tassello del linguaggio lirico si trovi strettamente connesso con una parte solitamente ben identificabile del sistema filosofico aristotelico, parte che in questo caso è il concetto fisico dell'*ut in pluribus*.

In una brillante introduzione al *Convivio* dantesco, Gianfranco Fioravanti ha infatti segnalato che nella filosofia naturale del Basso Medioevo avevano uno statuto autonomo accanto ai fenomeni necessari anche quelli che si verificavano compiutamente soltanto nella maggior parte dei casi, o in altri termini, “per lo più” (*ut in pluribus* appunto, a cui il *sovente* cavalcantiano senza dubbio si richiama). Puntualizzando allora che questo concetto ha ben poco a che vedere con un'idea “statistica” dei fenomeni fisici, lo studioso ha chiarito che l'*ut in pluribus* «presuppone uno specifico modello di causalità fisica», poiché «caratteristica delle cause naturali è la loro “impedibilitas”: altri fattori, collegati all'indeterminatezza della materia, possono casualmente intervenire a bloccare o a deviare il processo naturale, che raggiungerà dunque il suo fine non *semper* ma solo *ut in pluribus*».⁴¹ Affermando quindi che l'amore è *sovente* conforme a determinate caratteristiche, Cavalcanti mette in chiaro sin da subito come il pieno sviluppo dell'*amor hereos* (il suo arrivare al proprio “fine”), si darà soltanto a condizione che siano presenti tutti quei fattori di cui il poeta tratterà a partire dalla seconda stanza della canzone.

Al termine di questa scrupolosa definizione, ecco che Guido finalmente ci offre (prima e unica volta nella canzone) il nome dell'oggetto del suo cantare: questo accidente così feroce e insieme “signorile”, è infatti chiamato *amore*. Contrariamente però a quanto ci si potrebbe attendere, la ricerca del significato preciso di questa parte del v. 3 non è stata del tutto priva di problemi, e anzi, proprio in anni recenti il problema si è complicato, a causa della necessità di scegliere se dare al verso una sfumatura consecutiva («ed è *si* altero *ch'è* chiamato amore», leggendo è *si*) oppure se collegare il primo emistichio al verso precedente, dando al *ch'è* un valore tra il relativo e il dichiarativo («ed è *si* altero, *ch'è* chiamato amore», scegliendo di accogliere a testo la forma verbale *èsi*).

Il più autorevole esponente della prima ipotesi può essere senza dubbio considerato Gianfranco Contini, che dunque parafrasava in questi termini: «è così crudele, che è stato chiamato “amore”», intendendo così che il secondo emistichio costituisse una

⁴¹ Cfr. Fioravanti 2011 che ringrazio per l'opportunità offertami di consultare questo lavoro in forma dattiloscritta.

sorta di etimologia di amore simile a quella usata tra gli altri da Guittone (*a-more*),⁴² indotta proprio dalla coppia di attributi (a suo dire sinonimi) «fero ed [...] altero», che dunque di per sé avrebbero dovuto suggerire la natura esiziale della passione amorosa. Dopo Contini, Corti 1983 e Savona 1989 hanno accettato *in toto* l'interpretazione "consecutiva" di questo verso proposta dal grande filologo; ma anche De Robertis, che pure non accoglie nel merito l'«etimologia volgare» proposta da Contini come riferimento per il passo in esame, mantiene la propria lettura sulla stessa via seguita dagli interpreti appena elencati, affermando però che qui Cavalcanti intende dire che questo accidente «è di tal potere che gli si è dato il solenne nome di amore, lo si è elevato a divinità».⁴³

Tralasciando il fatto che con la sua lettura De Robertis finisce per collegare *altero* al "potere" e alla "nobiltà" di quella natura divina che poche righe prima gli era stata negata (conferendo dunque al verso una sfumatura polemica forse non così necessaria), questa interpretazione mostra di avere in comune con quella di Contini il difetto di proporre per l'amore una *interpretatio nominis* che risulta contraddittoria o del tutto superflua rispetto a quella esplicitamente fornita undici versi dopo, quando Guido cioè si pone la domanda circa quale sia «'l piacimento - che 'l fa dire *amare*». Nonostante dunque l'indubbia acutezza delle soluzioni prospettate da questi due studiosi, sembra essere decisamente valida l'idea di Cassata di leggere all'inizio del v. 3 «ed èsi», con una forma verbale effettivamente attestata nella lingua delle origini,⁴⁴ e che in effetti permette di intendere i vv. 2-3 sostanzialmente in questo modo: "[voglio dire] di un accidente, che spesso è feroce e 'alto' (cioè nobile e insieme potente), chiamato amore".

Tale parafrasi permette di confinare (come sembra più logico) la trattazione etimologica al v. 13, cogliendo così in questo v. 3 soltanto la volontà di Guido di

⁴² Basterà a questo proposito citare il caso, particolarmente emblematico, di Guittone, *Del carnale amore*, IV 1-5: «Amor dogliosa morte si pò dire / [...] / Ch'egli è nome lo qual si pò partire / en "a" e "mor" / [...] / e "mor" si pone "morte" a diffinire» (Capelli 2007, p. 87).

⁴³ Cfr. De Robertis 1986, p. 96. Lo studioso si appoggia in questa lettura ad un verso di Chiaro Davanzati (*L'alta discezione*, v. 13), in cui il rimate si domanda «s'egli [Amore] è o no così como si chiama».

⁴⁴ Per la discussione di questa forma verbale, cfr. Cassata 1990, p. 291, dove si citano il *fusi* di Piccarda Donati (*Par.* III 108: «Iddio si sa qual poi mia vita fusi»), e alcune occorrenze di *èsi* e altre forme analoghe (recòmi, partisi, nominolami, etc.) messe a testo da Barbi nella sua prima edizione critica della *Vita nova* (1907), e discusse dallo studioso nella sua monumentale introduzione al libello (p. CCLXXV). Stando al *corpus* TLIO, questa forma nel XIII secolo è attestata principalmente in senese (compare diverse volte nel *Libro di Mattasalà di Spinello*, databile tra il 1233 e il 1243), ma anche nel fiorentino, che pur predilige la forma con raddoppiamento *èssi*, compare un caso di *èsi* in un testo della prima metà del Trecento, e più precisamente in delle *istruzioni* dettate dai cancellieri di Firenze («si che èsi da provvedere che le forteçe si possino dire forteçe»; cfr. Marzi 1910, p. 676).

chiudere con il nome dell'oggetto trattato la definizione appena offerta al lettore. D'ora in poi il termine *amore*, qui collocato nella sede "forte" del fine-verso, resterà per tutto il testo come l'implicito centro focale della trattazione.

si chi lo nega - possa 'l ver sentire!

Subito dopo la definizione offerta ai vv. 2-3, Guido esprime questo auspicio, con cui si augura che coloro i quali negano l'esistenza dell'amore (inteso nei termini esposti nella canzone) arrivino ad accorgersi per esperienza della verità. Rispetto a questo verso i commentatori, concordi nel ritenere che questa verità (*ver*) negata da qualcuno sia l'amore, divergono leggermente al momento di dire se l'oggetto della ingiusta negazione sia l'esistenza stessa dell'amore o quelle caratteristiche appena menzionate (cioè la natura accidentale e l'essere *fero* e *altero*). Il principale fautore di questa prima ipotesi è Dino del Garbo, il quale sostiene che qui il poeta si rivolge a «quicumque negat ipsum esse quia ignorat quiditatem et essentiam eius»,⁴⁵ mentre per la seconda proposta propendono invece i commentatori moderni, che dunque circoscrivono la portata della colpevole negazione alla definizione contenuta nei vv. 2-3 (Savona 1989, De Robertis 1986).

Evidentemente, le due letture (di per sé non certo inconciliabili) devono essere integrate e non certo contrapposte per ottenere un quadro davvero soddisfacente. Il pronome *lo* può infatti essere riferito tanto al sostantivo *amore* che chiude il verso precedente, quanto a *il ver* menzionato subito dopo, e quindi dal punto di vista strettamente linguistico non possiamo escludere né la soluzione di Dino (che peraltro propone un costrutto che si ritrova con il medesimo senso anche in *Inf*, XI 46-48⁴⁶), né tantomeno quella di coloro i quali sostengono che qui Guido stia attaccando chi nega la *verità* dell'amore; ma forse è a livello di contenuto che può emergere l'elemento più forte a favore di una lettura che tenga presente entrambe questi aspetti della "negazione" osteggiata da Cavalcanti, poichè la definizione aristotelica si costruisce fornendo le caratteristiche essenziali dell'oggetto definito, e di conseguenza negare qualcuna di quelle caratteristiche doveva equivalere a negare l'amore *tout court*, dato che a una diversa essenza corrisponderebbe un oggetto sostanzialmente diverso.

⁴⁵ *Ibidem*, par. 12

⁴⁶ Descrivendo il girone dei violenti contro Dio, Dante fa dire a Virgilio: «Puossi far forza ne la deitade, / col cor negando e bestemmiando quella, / e spregiando natura e sua bontade» (*Inf*. XI, 46-48).

Ed a presente - conoscente - chero,
perch'io no spero - ch'om di basso core
a tal ragione porti canoscenza:

5

Dopo il monito del v. 4, Guido continua dunque la costruzione di questa stanza aggiungendo ancora una volta un elemento tipico della retorica “proemiale”, scegliendo di selezionare il proprio pubblico, rendendo esplicito fin da subito come soltanto chi condivide tutta una serie di conoscenze e di riferimenti culturali ben precisi potrà capire fino in fondo la dimostrazione («tal ragione») condotta in questi versi.

Di per sé, l'appello ai “conoscenti” era cosa tutt'altro che ignota alla lirica d'amore delle origini (lo usa ad esempio anche Guittone, seppure non in sede d'esordio);⁴⁷ a ben vedere però nel modo in cui Guido declina questo *topos* c'è un elemento che rende il caso di *Donna me prega* particolarmente intrigante: il poeta infatti *a presente* (cioè “qui, nella circostanza e materia presente”, secondo la perfetta parafrasi di Contini), non si limita a reclamare degli uditori adeguatamente competenti, ma contrappone ad essi gli uomini «di basso core», creando quindi un'antitesi non tra “conoscenti” e “non-conoscenti”, ma tra “conoscenti” e “vili”.

Per spiegare questa apparente asimmetria tra i due termini accostati da Cavalcanti, sarà necessario innanzitutto concentrarsi sul significato del termine *conoscente*, cercando di capire in che senso il poeta lo sta impiegando in questi versi, dal momento che nella lingua due-trecentesca questo lemma presenta diverse sfumature, due delle quali risultano particolarmente pertinenti.

Stando infatti al fondamentale dizionario storico TLIO, l'aggettivo *conoscente* può indicare (tra le varie possibilità) qualcuno «Che è in grado di distinguere e determinare con chiarezza l'essenza, la conformazione o le caratteristiche di un oggetto; che sa valutare correttamente q.sa ed è in grado di discernerlo e distinguerlo da altri enti o oggetti attigui o analoghi (presenti o impliciti)»;⁴⁸ tuttavia, passando in rassegna i vari contesti in cui questa parola di presenta, si può notare che essa presenta anche una specializzazione in senso “cortese” di cui il dizionario citato dà conto soltanto in parte. Quando infatti *conoscente* è utilizzato nell'ambito della *langue* amorosa (e in particolare quando è riferito a una donna) esso sembra spesso alludere non tanto al possesso di un

⁴⁷ XXV, vv. 9-14: «Ed eo soffert'ò tanto lungiamente, / che divisa' de me tutto piacere / e tutto ciò ched era in me valente: / per ch'eo rechiamo e chero lo savere / di ciascun om ch'è prode e canoscente / a l'aiuto del meo grande spiacere».

⁴⁸ Dizionario TLIO, s.v. *conoscente*, a cura di Elisa Guadagnini (2008)

bagaglio di nozioni specifiche di qualche disciplina, quanto piuttosto all'essere esperto di questioni d'amore (per averle vissute in prima persona), il che in certi casi di maggiore "ortodossia" cappellaniana si risolve nella capacità di interiorizzare fino in fondo (essendo in grado quindi di metterlo in pratica) i dettami del codice cortese.⁴⁹

A conferma del fatto che il termine in questione presentasse entrambe gli aspetti appena delineati, basta peraltro confrontare i due commenti trecenteschi di Dino e dello Pseudo-Egidio, dove quest'ultimo dice che Guido si rivolge qui all'uomo «esperto e conoscente de le condizioni dell'amore»,⁵⁰ laddove il medico fiorentino aveva ipotizzato che Guido accettasse di parlare soltanto a chi fosse «intelligens, idest subtilis intellectus», escludendo qualunque ogni «homo vilis et depressi intellectus».⁵¹ Ma forse, a ben vedere, il punto della questione non consiste tanto nello scegliere uno di questi due significati a discapito dell'altro, poiché proprio la piena integrazione nel termine *conoscente* di questi due aspetti ("competente" ed "esperto") ci può permettere di capire un aspetto importante di quella apparentemente asimmetrica contrapposizione tra i "conoscenti" e gli uomini «di basso core».

Cavalcanti qui infatti sta sottolineando proprio quel tratto nobilitante che contraddistingue tanto l'amore quanto la riflessione filosofica, chiarendo sin da subito che queste due esperienze, nonostante siano tra loro radicalmente contrapposte (perché, come vedremo, la conoscenza intellettuale è totalmente avulsa dalla passione, e l'*amor hereos* impedisce questa conoscenza), restino ugualmente precluse ad un uomo che non sia sufficientemente "magnanimo" per accedervi.

La canzone d'amore di Guido Cavalcanti dunque si propone di offrire una *ragione*, cioè una serie di spiegazioni razionali fondate su argomenti logici e scientifici, soltanto a chi sia "strutturalmente abilitato" a percorrere un arduo percorso di conoscenza, che

⁴⁹ Per portare solo alcuni esempi reperibili tra i versi della Scuola Siciliana e il primo Guittone (dove peraltro ad essere *conoscente* è proprio la donna stessa, a dimostrazione del fatto che si parla di una conoscenza dei principi della cortesia), si vedano: Giacomo da Lentini, XV 22-24: «misfatto no ·m dovea punire, / di far partenza de la nostra amanza, / poi tant'è caunoscente»; Guido delle Colonne, II 39-44: «ristrinse la mia mente / d'amar voi, donna fina; / ma più deggio laudare / voi, donna caunoscente, / donde lo meo cor sente / la gioi che mai non fina»; Guittone d'Arezzo, 125 9-11, «[...] 'n breve sua mercede attendo, / ché la mia donna è saggia e canoscente / sì, che tornare al primo loco spero». Sempre su questa linea, anche se giocato su un orizzonte più lato, il celebre sonetto di Federico II (III 1-2): Federico II «Misura, provvidenzia e meritanza / fanno esser l'uomo sagio e conoscente».

⁵⁰ Per maggiore chiarezza riportiamo per intero il paragrafo di commento al v. 5 (*Ps.Eg.*, par. 17): «*On d'io al presente conoscente chero*. E qui pone la seconda conditione di sé per la quale se mostra sufficiente a dire, e questa conditione è ch'ello è esperto e conoscente de le condizioni dell'amore, e ciò è che dice: *On d'io al presente conoscente chero*, quasi dica: "volendo io al presente dire dell'amore, potrà dire sufficientemente però ch'io sono esperto e conoscente d'esso».

⁵¹ *DDG*, §§13-14.

porterà ad analizzare le cause profonde che rendono così amara e crudele la passione amorosa. Da questi versi dunque fanno capolino due pilastri fondamentali del pensiero cavalcantiano, di cui avremo modo di parlare in più di un'occasione: la nobiltà dell'amore, di natura *altero*, e la nobiltà della conoscenza, l'atto umano più alto, che solo pochi possono davvero raggiungere.

ché senza - natural dimostramento
non ò talento - di voler provare

Dopo il chiaro avvertimento rivolto al pubblico ai vv. 5-7, si giunge quindi a uno dei nodi centrali dell'intera canzone, due versi in cui Guido dichiara apertamente il metodo che intende seguire costruendo il testo di *Donna me prega*. Come abbiamo visto, non sono certo mancati sin dall'inizio i segnali di una volontà tesa ad aumentare il più possibile la potenza conoscitiva del linguaggio lirico di questa canzone, al punto che Cavalcanti si riferisce ad essa chiamandola «ragione» (v. 7). Resta però il fatto che i vv. 8-9, in cui Guido dichiara di voler «provare» seguendo esclusivamente il «natural dimostramento», costituiscono una puntualizzazione assolutamente decisiva, poiché ci consentono di individuare chiaramente alcuni caratteri del *modus operandi* cavalcantiano che risultano profondamente innovativi nel panorama della lirica duecentesca.

Come si ricorderà, nei capitoli precedenti abbiamo messo a fuoco tutta una serie di strategie retoriche volte a dare a un sonetto o a una canzone uno spessore di tipo “argomentativo” o “filosofico”: l'uso di termini tecnici, la costruzione di sequenze ragionate scandite da nessi logici posti in sedi metricamente “forti”, o anche il semplice accumulo di *acutoritates* giustapposte al fine di persuadere il lettore (o nel caso di Guittone, di convertirlo), erano possibilità già ben collaudate nel codice lirico tardoduecentesco. Ma è proprio a questo livello che i versi di *Donna me prega* ora in esame cominciano a farci capire come il progetto perseguito da Cavalcanti con questa sua canzone fosse qualcosa che rielabora alcuni degli elementi già osservati in una prospettiva radicalmente nuova.

Un primo elemento che ci può aiutare a definire con maggiore chiarezza questa “novità” cavalcantiana è già nell'uso che in questi versi viene fatto dei termini *dimostramento* e *provare*. Se infatti lemmi come “provare”, “dimostrare”, “prova” e “dimostramento” ricorrono spesso nei trattati duecenteschi in volgare come termini

chiave del procedimento argomentativo,⁵² nei testi poetici del XIII secolo essi si trovano quasi sempre utilizzati secondo significati molto meno specializzati in senso logico-dimostrativo, dal momento che “prova”, “provare” e affini compaiono nel senso di “sperimentare in prima persona” oppure “mettere alla prova”, mentre “dimostrare” e “dimostramento” si trovano per lo più intesi come semplici sinonimi di “mostrare” o “rendere manifesto”.⁵³

Evidentemente, a questo livello l’operazione di Cavalcanti risulta ancora piuttosto sottile e non immediatamente identificabile, anche se resta significativo il fatto che due termini di per sé ben attestati nella *langue* lirica vengano come potenziati in senso logico-argomentativo, come se Guido volesse usare qui le parole dei trattati piuttosto che quelle dei sonetti o delle canzoni. È però altrettanto evidente che a dare tutto un altro spessore al dettaglio appena individuato è quel dato di questi versi che emerge davvero come qualcosa di decisivo e per certi aspetti quasi eclatante, come è la scelta del poeta di specificare che il tipo di «dimostramento» a cui si atterrà sarà quello «naturale», traendo cioè i propri principi da quegli ambiti del sapere che si erano concentrati specificamente sull’osservazione e la comprensione della natura e delle sue dinamiche, e che nel Medioevo si trovano raggruppati sotto la denominazione di *philosophia naturalis*.

⁵² Nella *Composizione del mondo* di Ristoro d’Arezzo ad esempio il verbo “dimostrare” appare già specializzato in senso logico-argomentativo, («e questo cerchio te dimostra che la terra sia e llo mezzo del cielo», I 3), senso che nella *Rettorica* di Brunetto sembra riconoscersi con maggiore chiarezza nell’area semantica del “provare” («e dee le sue parole provare e mostrare ragioni», p. 49, r. 9), mentre in “dimostrare” il significato è già più spostato nel senso di “far vedere”, “far sperimentare” («Et poi che Tullio à dimostrato che è questione e che ragione, sì dimosterrà che è giudicamento», p. 133, r. 23).

⁵³ Si vedano ad es. Jacopo Mostacci: «Abondanza - non ho, ma dimostrare / vogliol'a voi da cui me sòl venire, / ch'eo non fui allegro mai né confortato / se da voi no 'm venisse, a lo ver dire» (*A pena pare*, vv. 15-18); Bonagiunta: «Ché l'altesse / son duresse, / che voi dimostrate; / e feresse / e crudellesse, / quando disdegnate» (*Quando vegio la rivera*, vv. 47-52) e «Com'omo, mentre avansa, / che cela lo procaccio e stanne muto, / non s'atutasse per dimostramento» (*Fina consideransa*, vv. 4-6); o alcuni anonimi rimatori toscani: «como saggia fa, ché ti vol provare» (*Vertù che avanza*, v. 13) e «così de' conservare / ogni verace amante / sì che non perda loco, / per non voler provare:» (*Del meo disio spietato*, vv. 63-66). Il verbo “provare” è utilizzato nel suo senso argomentativo più forte da Gonella degli Antelminelli nella già citata tenzone sull'alchimia («per essa provarò per argomento / che senno e natural rasion non falla», *Una rason, qual eo non sac[c]io, chero*, vv. 10-11) e da Chiaro Davanzati, proprio in una canzone sulla natura d’amore (per molti versi agli antipodi di *Donna me prega*): «Molti lungo tempo hanno / de l'amor novellato / e divisatamente / che Amore è e dond'ha nascimento; / ed ancora non hanno / propio vero trovato / meravigliosamente: / di zo mi fate lo conoscimento. / Mover mi face in trovare canzone / erro di lor cagione, / per diffinir tenzone, / ragion provando ciò ched io diròne» (*Molti per lungo tempo*, vv. 1-12); ma forse le più interessanti attestazioni in poesia di “dimostrare” si riscontrano proprio nel Guittone più tardo, di cui i versi di *Poi male tutto è nulla* costituiscono un esempio perfetto: «mi soduce disio, e punge or manto, / in male tale e tanto / metter consiglio alcun leale e certo, / a dimostrare aperto / lo grande errore a chi vis'ha, ché veggia» (vv. 8-12); «Dio dimostrando, mostrerò primamente / che libri tutti quasi in tutte scienze, / provando lui, son soie carte...» (vv. 21-23) e «Cosa una pria mostrata, unde cos'è onne, / ch'è de necessità Dio dir dovemo, / mostramo apresso ciò: com'om poi morte / mal porta u ben forte» (vv. 61-64).

Come la critica ha più volte messo in evidenza (soprattutto dopo gli studi di Nardi), l'espressione «natural dimostramento» indica implicitamente una serie di testi aristotelici come premesse al discorso condotto lungo la canzone. Nel sistema universitario medievale infatti una parte del percorso formativo si concentrava sullo studio e sul commento di una “silloge” di trattati attribuiti allo Stagirita (i *libri naturales*), che comprendeva, oltre alla *Physica*, anche i cosiddetti *Parva naturalia*, il *De animalibus*, lo spurio *De plantis* il *De coelo* e soprattutto il *De anima*.⁵⁴ A questo proposito, Nardi e la Corti hanno sottolineato per primi e con particolare acutezza come proprio il *De anima* dovesse giocare un ruolo assolutamente decisivo, trattandosi di un testo che rifletteva proprio della natura e delle caratteristiche dei processi sensoriali, dei rapporti interni tra le parti dell'anima, nonché della dinamica della conoscenza intellettuale e dei suoi rapporti con le passioni; tuttavia questo discorso, per quanto ineccepibile e ancora perfettamente valido, può forse essere ampliato oggi sotto due aspetti.

Il primo di questi aspetti riguarda i “saperi” sottesi all'espressione «natural dimostramento», poiché in seguito agli studi di Natascia Tonelli non possiamo non tenere nella dovuta considerazione l'importantissimo contributo offerto dalla cultura medica all'elaborazione del metodo dimostrativo cavalcantiano; come infatti ha dimostrato la studiosa (che a sua volta fa ampio ricorso ai fondamentali contributi di Chiara Crisciani e Jole Agrimi sulla storia della medicina medievale⁵⁵) nel XIII secolo la scienza medica, pur derivando le sue premesse dalla filosofia naturale, aveva sviluppato uno spessore teorico notevole, e di conseguenza era entrata ormai a far parte a pieno titolo di quel complesso di nozioni che vanno a comporre il sapere “naturale” a cui si richiama Cavalcanti.⁵⁶

Il secondo e più importante aspetto sotto cui andrà aggiornata la nostra comprensione del «natural dimostramento» riguarda invece il metodo, poiché, come vedremo, uno degli aspetti più interessanti e a ben vedere meno approfonditi del procedere di Guido in *Donna me prega* consiste nel tentativo operato dal poeta di legare questa pluralità di nozioni non solo selezionando i concetti e i contenuti in maniera rigorosa, ma anche

⁵⁴ All'interno della vasta bibliografia sulla storia delle prime università e della progressiva (seppur non lineare) diffusione in esse del *corpus aristotelicum* si veda almeno l'agile (ma ricco di informazioni e riferimenti bibliografici) Bianchi 1997.

⁵⁵ Cfr. Agrimi-Crisciani 1983, 1988, 1992, 1994.

⁵⁶ Sul particolare tema degli articolati rapporti tra sapere medico e filosofia naturale si vedano soprattutto Siraisi 1981, Agrimi-Crisciani 1988, Tonelli 2000 e, per alcune implicazioni cavalcantiane, anche Ardizzone 2002.

aperta da Jacopo Mostacci), ci sono alcune caratteristiche di questi cinque versi che li rendono particolarmente importanti proprio come immediata documentazione di un nuovo modo di costruire un testo lirico.

Già a prima vista infatti si coglie per questo serrato elenco di domande l'influenza del modello della *quaestio* e in generale del trattato filosofico, dove nelle battute iniziali si usavano indicare esplicitamente le parti in cui si sarebbe svolta l'argomentazione. Se si torna per un momento a quanto detto nei primi capitoli circa l'influenza che questo genere di discussione filosofica mostra in alcuni sonetti duecenteschi (ad esempio *Naturalmente animali e planti*) e lo si paragona a quanto avviene nei versi esaminati, è lecito pensare che questo brano di *Donna me prega* non solo costituisca un caso particolarmente significativo dell'influenza di questo modello (accentuato dalla circostanza puramente materiale del maggiore spazio che la forma-canzone presenta rispetto al sonetto), ma presenti anche in qualche misura una volontà polemica nei confronti di altri testi che, pur ricorrendo a movenze retoriche simili, non presentano in realtà il rigore necessario a chi voglia davvero *provare* in versi la consistenza e la verità di una determinata tesi.

Questa possibilità può trovare un primo riscontro nel fatto che nella lirica del secondo Duecento la strategia di stilare nelle battute iniziali una sorta di "indice" dei temi trattati⁶⁰ era stata applicata in maniera particolarmente insistita e simile a quella che si trova in *Donna me prega* da componimenti che si potevano collocarsi culturalmente agli antipodi del testo cavalcantiano, come ad esempio la canzoni *Molti lungo tempo* di Chiaro Davanzati,⁶¹ o ancor più le guittoniane *Sovente vegio saggio* e *Poi male tutto è nulla inver' peccato*.⁶² Da questo punto di vista però l'esempio forse più

⁶⁰ Strategia che potrebbe forse essere considerata una sorta di "variante" di un procedimento molto più frequente, che consiste nel dichiarare in sede "proemiale" il tema trattato nel resto della canzone, esponendolo magari in forma di problema o di domanda, come accade per esempio nella bonagiuntiana *Similmente onore*: «Donqua dirà l'on: "Come / amburo han più d'un nome, / da poi che 'nsieme / son d'una speme / e d'un potere e d'uno intendimento?"» (vv. 10-14).

⁶¹ Cfr. *supra*, n. 53. Un procedimento simile si trova in oltre in *Nesuna gioia creo*, dove però il ragionamento si articola a partire da una sola domanda («Ove dimora e posa / cortesia e valore? [...]», vv. 15-16), posta all'inizio della seconda stanza e quindi dopo l'"introduzione", in cui si sviluppano altri temi.

⁶² Cfr. *Sovente vegio saggio*, vv. 7-16: «E di tutto mio senno / si dimostro ed asenno / a chi volel audire / per ragion del meo dire: / perché sormonta onor tutt'altro bene; / e qual è quella via / ch'a onore omo envia; / e con si vol tenere / e saver mantenere / l'onore, poi che acquistato è tal bene» e *Poi male tutto è nulla*, cfr. i vv. citati *supra*, n. 53. Questo schema retorico si trova nella canzone dantesca *Le dolci rime*, dove l'Alighieri introduce con questa movenza prima la *pars destruens* (vv. 12-15: «e dirò del valore, / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima aspr'e sottile; / riprovando 'l giudicio falso e vile») e poi la *pars construens* (vv. 78-80: «e dicer voglio omai, si com'io sento, / che cosa è gentilezza, e da che vene, / e dirò i segni che 'l gentile uom tene»). Le principali occorrenze di questo dispositivo retorico si trovano menzionate in Giunta 1999, pp. 130-131 e Giunta 2000, pp. 322-323.

calzante per capire in che senso si possa parlare di una funzione polemica dei vv. 10-14 di *Donna me prega* è la già citata corona di sonetti guittoniani *Del carnale amore*, circolante già alla fine degli anni '80 e (come abbiamo visto) probabilmente bersagliata dal Guido fiorentino già nei versi di *Da più a uno face un sollegismo*.

Benché infatti quest'opera del frate aretino non possa certo ritenersi una canzone, colpisce che il secondo sonetto di questa silloge (*Poi ch'ài veduto*) sia dedicato proprio all'elencazione minuziosa di ciascuna delle singole parti della *figura amoris* che saranno trattate nel corso del macrotesto, e nonostante forse Roberta Capelli sia stata financo troppo fiduciosa nel proporre punti di contatto tra la canzone e la corona, ci sembra che non possa ritenersi del tutto casuale una consonanza come quella che corre tra i cinque versi cavalcantiani e almeno le quartine del sonetto in questione:

Poi ch'ài veduto Amor cum' si ritrae
e simel proprietà d'alcuna forma,
voliàn veder significança c'æe
e mostrar singularmente per norma
le sue figure, come 'l nome forma,
e che de gi artigli e turcaschio fae;
e' porporign' à bel fuoco che trae:
fiama en tien, saite d'arco en [f]orma.⁶³

Da quest'ultimo esempio quindi emerge con una certa evidenza il fatto che Cavalcanti, qui come in altri luoghi della sua canzone, si ricollega nel testo alle caratteristiche retoriche di un genere per declinare secondo una nuova maniera il codice lirico al momento esistente, e al tempo stesso per contrapporsi a soluzioni ed esperimenti poetici che dovevano essere incompatibili con la sua idea di una poesia logico-filosofica.

Chiarito questo aspetto, non resta che osservare nel merito le otto domande poste da Guido, chiarendo brevemente il loro significato, ma provando a coglierle ancora nel loro insieme, dal momento alcuni aspetti della loro funzione e della loro importanza si chiariranno fino in fondo soltanto esaminando la risposta corrispondente. Cominciando dunque a passare in rassegna i vari quesiti, vediamo che il poeta si propone per prima cosa di indagare la sede propria dell'accidente-amore, cioè la parte del corpo umano che si trova ad essere affetta dalla passione («là dove posa»); questa considerazione sul luogo fisico in cui l'amore si insedia lascia poi spazio al problema della genesi di questa affezione, questione che viene posta sin dalla domanda ribadendo implicitamente il fatto

⁶³ *Poi ch'ài veduto*, vv. 1-8, cfr. Capelli 2007, p. 83.

che l'amore è privo di qualunque consistenza sostanziale, dal momento che c'è qualcosa che lo «fa creare».⁶⁴

A questo punto, si aprono in rapida successione le domande su «qual sia sua vertute», in cui il poeta si chiede «a qual virtù [l'amore] si riferisca»,⁶⁵ e su quale sia la «sua potenza», cioè «il suo effetto», la sua capacità di agire sull'uomo. Questa coppia ricorre spesso nei trattati sia volgari (come *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo⁶⁶), sia latini (l'Isagoge di Johannitius⁶⁷), e nel suo commento De Robertis ha messo in luce come la coppia «virtù-potenza» fosse in realtà abbastanza ricorrente proprio nei componimenti poetici *de natura amoris*, tanto che lo studioso cita i casi di un sonetto rivolto a Monte, di Mastro Francesco e da ultimo quello del Dante di *Poscia ch'Amor*,⁶⁸ in questo caso però tenere presenti le risposte a questi due quesiti ci aiuta a notare come Guido anche stavolta, riprendendo un accostamento già collaudato nel linguaggio lirico, se ne serva come punto di partenza per un forte approfondimento in senso conoscitivo di ciascuno di questi termini, prima sviluppando il concetto di *vertute* in senso innanzitutto «fisico» (tant'è che l'amore «non è vertute», come si dirà al v. 29), e poi intendendo il *potenza* secondo il significato aristotelico di «principium motus aut mutationis in diverso in quantum diversum»,⁶⁹ come si rende evidente quando Guido al v. 35 dice che «di sua potenza segue spesso morte».

Il quinto e il sesto quesito proseguono quindi sulla stessa linea dei precedenti, aumentando ancora se possibile la specializzazione in senso filosofico del lessico di questi versi, dal momento che «essenza» e «movimento» sono qui impiegati con una connotazione «tecnica» (specializzata ovviamente in senso filosofico) che manca alle altre occorrenze duecentesche di questi termini.

⁶⁴ Come annota De Robertis nel suo commento, *creare* retto da *fa* ha valore passivo.

⁶⁵ De Robertis 1986, p. 97.

⁶⁶ Cfr. *La composizione del mondo*, II 2 4, 6: «e [sott. il sole] ine dimostra la sua potenzia e la sua virtude, e aligralise entro», II 5 1, 3: «quella parte [sott. del cielo] dea èssare forte e ine dea èssare per rascione molta virtude e molta potenzia e molta operazione» (altre occorrenze simili si trovano in II 5 1, 6 e II 8 23, 12, per il testo citato si fa riferimento a Morino 1976).

⁶⁷ Cfr. *Isag.* II, dove in realtà la coppia *virtutes-operationes* è contenuta in un elenco, ma resta interessante in quanto rende comunque l'idea di quanto l'associare o accostare questi due termini fosse pratica stabile nella trattatistica: «Res enim naturales sunt septem, scilicet elementa, commixiones, compositiones, membra, virtutes, operationes et spiritus».

⁶⁸ Cfr. *Umilmente faccio a voi preghero*, vv. 9-10: «Mostratemi qua' 'l prim' a fue nascère / e qual à più vertute in sua potenza»; *Molti l'amore* (Mastro Francesco), vv. 3-4: «e perché sua vertute a potestate / più che terena signoria si stende»; *Poscia c'Amor* (Dante), v. 76: «sarà virtù o con virtù s'annoda». Tutti questi riferimenti si trovano in De Robertis 1986, p. 97.

⁶⁹ *Met.*, V 12 (1019a 15).

Come infatti ha mostrato Pär Larson in un suo saggio sul sonetto dantesco *A ciascun'alma presa*,⁷⁰ nella lirica del XIII secolo il lemma “essenza” si attesta normalmente con il significato di ‘essere’ o ‘modo d’essere’, senza quindi chiamare in causa quel concetto a cui i filosofi medievali si riferivano con il termine *quidditas*;⁷¹ nel caso di *Donna me prega* invece Cavalcanti, usando questa parola, vuole esattamente riferirsi al *quod quid erat esse* dell'amore, cioè, quei caratteri per cui una cosa è se stessa e non altro.⁷² Allo stesso modo poi, come si può facilmente desumere da una semplice consultazione del database TLIO, il termine “movimento” era riferito già nel Duecento ai cosiddetti “moti dell'animo”, ma nel contesto della canzone cavalcantiana (dove infatti non si parla genericamente di “movimenti”, ma ci si propone di analizzare «ciascun [...] movimento» della passione) esso si trova inquadrato nella prospettiva offerta dal VII libro della *Fisica*, in cui lo Stagirita spiega come tra i moti naturali sia da annoverare a pieno titolo anche l'alterazione, cioè il cambiamento delle caratteristiche proprie di una sostanza (in questo caso, un essere umano).

Negli ultimi due versi infine prendono posto le ultime due domande avanzate da Cavalcanti: la prima vuole parlare del “piacere” inevitabilmente connesso con l'amore («e 'l piaciamento - che 'l fa dire amare»), la seconda del problema della “visibilità” della passione («e s'omo per veder lo pò mostrare»).

Essendo il piacere non solo un elemento chiave dell'amore già dalle trattazioni di Ovidio e di Andrea Cappellano (messo a tema addirittura in alcune *quaestiones* che i commenti all'*Etica* di Aristotele dedicavano all'*amor hereos*),⁷³ è facile prevedere come i riferimenti su questo tema siano numerosissimi, al punto da rendere inutile una loro analisi puntuale. Anche in questo caso però, è significativo che Cavalcanti ponga una

⁷⁰ Cfr. Larson 2000.

⁷¹ S veda ad esempio come *essenza* compare con il significato di “modo d’essere” nel primo sonetto della *Vita Nova*, *A ciascun'alma* (vv. 7-8): «quando m'apparve Amor subitamente, / cui essenza membrar mi dà orrore»; o anche nella corona guittiana *Del carnale amore* (*Poi ch'ài veduto*, vv. 9-11): «Nudo, cieco, di garzonil fazione, / che già non fu ritratto en tal essenza / dai savi senza ben propria cagione». Sempre nel senso di “essere” (magari contrapposto ad “apparire”) e di “modo d’essere” questa parola compare più volte nelle *Rime* di Panuccio del Bagno: «ché dato ò te di mio viver l'essenza, / e me tenuto, s'i' lo ag[g]io, il parere» (IV 10-11); «siccom'è, prizo, / fu 'l vostr'altèr de sì nobile essenza, / che mi donò sentore, / quazi color - di ben, di voi conmizo» (V 40-42); «c'aggio sentito 'n sua star signoria, / pòte di gioia aver meo cor essenza» (X 4-5); «e non queta l'om mai s'ua essenza» (XIIIb 13); «Ché, poi chiaro nel vizo / la mia connove essenza, / fu vèr' me addresso contra» (XIV 37-39).

⁷² Nell'opuscolo intitolato proprio *De ente et essentia*, Tommaso così definisce quest'ultimo termine: «nomen essentiae a philosophis in nomen quidditatis mutatur. Et hoc est quod philosophus frequenter nominat *quod quid erat esse*, id est hoc per quod aliquid habet esse quid» (*De ente et essentia*, cap. I). Varrà inoltre la pena sottolineare che Guido aveva già utilizzato il termine *essenza* in accezione filosofica nella sua ballata *Fresca rosa novella*: «Oltra natura umana / vostra fina piasenza / fece Dio, per essenza / che voi foste sovrana» (vv. 32-35).

⁷³ Cfr. *infra*, pp. 302-303, n. 46.

questione così tipica della trattatistica e della lirica d'amore per poi offrire una spiegazione radicalmente impostata sulla realtà fisica, corporale del fenomeno studiato, affrontando il problema a partire dal dato materiale della «complessione», ossia l'equilibrio (stabile o precario, ben bilanciato o mal assortito) tra i diversi elementi che compongono un corpo. Come è facile aspettarsi, in questa sezione si farà comunque sentire più forte la "pressione" esercitata dal codice lirico, tanto più laddove questo si era già fortemente contaminato con il linguaggio del sapere medico, come dimostra l'*interpretatio nominis* del v. 13, criticata da Dino⁷⁴ e dove si trovano ad interagire da una parte le etimologie "cortesi" del termine *amore* («Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi»⁷⁵) e dall'altro sentenze mediche come quella che recitava: «Eros est nomen maxime delectationis designativum».⁷⁶

Questo particolare tipo di rifondazione del linguaggio cortese, operata utilizzando come riferimento e costante pietra di paragone i concetti e la retorica della filosofia, si può infine rilevare in una maniera diversa (ma non per questo meno interessante) nel momento in cui Cavalcanti riprende un tema già ampiamente trattato dalla lirica duecentesca come quello della visibilità o invisibilità dell'amore. Anche in questo caso, sarà utile rimandare ogni approfondimento a quando si tratterà della trattazione del problema, nella seconda sezione della quinta stanza, ma varrà la pena per ora rilevare semplicemente il fatto che in questo caso il compito del poeta fiorentino si fa particolarmente delicato, soprattutto perché, come vedremo, si fa particolarmente acuta in questi versi la tensione tra l'origine "visuale" dell'amore (che nasce da una «veduta forma») e una intrinseca invisibilità della passione, che viene affermata anche in una prospettiva polemica, il cui più ovvio bersaglio è ancora una volta la *figura amoris* guittoniana al centro della corona di sonetti *Del carnale amore*.

EXCURSUS I: *UN SONETTO DI GUIDO ORLANDI*

⁷⁴ Cfr. *DDG*, § 11: «De cusa autem quare hec passio vocatur 'amor' ponere non curamus, quoniam de nominibus nulla debet esse cura, cum rei essentiam cognoscimus: nam secundum Philosophum nomina rebus ad placitum imponuntur».

⁷⁵ *De Amore*, I III. L'etimologia qui proposta dal Cappellano sembra inoltre tenere presente le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, che recitano: «amicus ab hamo, id est a catena caritatis» (*Etym.* X A).

⁷⁶ Sentenza tratta dal *Viaticum* (I 20), citata in Tonelli 2000, p. 487.

Passata dunque in rassegna questo fitto elenco di questioni, prima di passare all'analisi di quell'argomentazione che costituisce il cuore di *Donna me prega*, non resta che osservare brevemente un componimento mai menzionato sino ad ora in queste pagine, ma che una parte della tradizione ha messo strettamente in rapporto con la canzone cavalcantiana, al punto da identificarlo con l'origine stessa del testo qui esaminato: stiamo parlando ovviamente del sonetto di Guido Orlandi *Onde si move, e donde nasce Amore?*

Onde si move, e donde nasce Amore?
Qual è 'l su' propio, e là 've dimora?
È e' sustanzia o accidente, o memora?
È cagion d'occhi, o è voler di core?
Da.cche procede in suo stato furore
come foco si sente che divora?
Di che si nutre, domand'io ancora.
Come e quando e di cui si fa signore?
Che cosa è, dico? Ha e' figura?
Ha per sé forma, o simiglianza altrui?
È vita questo amore, od è morte?
Chi 'l serve, dé saver di sua natura.
Io domando voi, Guido, di lui:
odo che molto usate in la sua corte.⁷⁷

Come è noto, questo sonetto è messo in relazione con Guido Cavalcanti dall'importante ramo della tradizione da cui discendono il codice Chigiano L. VIII. 305 [Ca] e la collaterale Raccolta Bartoliniana [Bart.], con solo quest'ultimo codice a tracciare una relazione tra il componimento dell'Orlandi e *Donna me prega*, ponendo la rubrica «Guido Orlandi in nome d'una donna a GuidoCavalca(n)ti domandandoli che cosa sia amore; al qual sonetto Guido Cavalca(n)ti rispose con la sua divinissima Canzone Donna mi prega perch'io voglia dire», laddove Ca si limita ad un più generico «Guido orlandi a Guido caualcanti», basandosi con ogni probabilità sull'apostrofe a Guido presente al v. 13.⁷⁸ Se però queste autorevoli note hanno fatto sì che anche uno studioso come Nardi indulgesse a volte a considerare *Donna me prega* come reale risposta al testo dell'Orlandi,⁷⁹ l'effettiva esistenza di una relazione di causa ed effetto tra questi due componimenti non ha mancato di suscitare alcune giuste perplessità.

Benché infatti le rubriche di codici importanti come quelli menzionati non siano da prendere alla leggera, e le affinità tra i testi siano di per sé innegabili, sembra strano che

⁷⁷ De Robertis 1986, pp. 90-92.

⁷⁸ Dei quattro testimoni di questo sonetto menzionati da Pollidori 1995, il Chigiano e la Raccolta Bartoliniana sono gli unici a fare riferimento a Cavalcanti.

⁷⁹ Cfr. ad esempio Nardi 1954.

da un lato né i commenti trecenteschi, né altri rami della tradizione menzionino il sonetto orlandiano, e dall'altro che ad una proposta non certo ambiziosa possa corrispondere un testo impegnativo come la canzone di Cavalcanti. Anzi, proprio in base a quest'ultima considerazione Favati ha sostenuto espressamente come la nota della bartoliniana sia in realtà un'interpolazione operata da Bembo o Bartolini della rubrica che compare nel Chigiano, e che *Onde si move* potrebbe essere non un sonetto propositivo vero e proprio, ma piuttosto un testo scritto successivamente, come una «punzecchiatura, intesa a rilevar[e, in *Donna me prega*,] certe apparenti contraddizioni interne o tali rispetto a quanto magari altrove il secondo Guido aveva detto».⁸⁰

Bisogna riconoscere che l'argomentazione di Favati risulta nella sua *pars destruens* piuttosto convincente, poiché in effetti la rubrica di Bart., soprattutto quando avanza solitaria l'ipotesi di un Orlandi intento a parlare «in nome di donna» (espediente peraltro documentato nella lirica duecentesca⁸¹), ha davvero tutta l'aria essere un'interpolazione eseguita da un competente editore di lirica antica (come erano sia il Bembo sia in qualche misura anche il Bartolini) nel tentativo di spiegare come mai, dopo una simile sollecitazione, Cavalcanti abbia deciso di rispondere rivolgendosi ad una donna.⁸² D'altra parte però Favati risulta decisamente meno incisivo nella sua proposta di leggere il sonetto come una sorta di goffo centone costruito al fine di attaccare Cavalcanti, poiché per almeno due buone ragioni quell'intento ironico o vagamente polemico che lo studioso attribuisce a *Onde si move* sembra risiedere molto più nell'orecchio del critico che non nei versi del poeta. La prima è che semplicemente leggendo il testo dell'Orlandi non si notano in nessun modo spunti che possano far pensare a come in questa sequenza di domande si celino in realtà risposte o obiezioni a passi o sezioni del testo cavalcantiano, e dunque non si capisce quali sarebbero le «contraddizioni» su cui il rimatore avrebbe voluto incalzare il suo più famoso avversario. La seconda ragione, acutamente individuata da De Robertis (che però si limita prudentemente ad avanzare i suoi dubbi senza prendere chiaramente posizione), consiste nel fatto che sono soltanto quattro su cinque le rime del sonetto che si ritrovano anche nella canzone, e di conseguenza è difficile immaginare che l'Orlandi

⁸⁰ Favati 1975, pp. 101-104. Ugualmente scettica, almeno sulla rubrica bartoliniana, si mostra anche Pollidori 1995.

⁸¹ Per l'importante precedente della tenzone tra Monte Andrea e ser Cione, in cui uno dei protagonisti parlava assumendo il ruolo della donna amata, cfr. Avalle 1977, pp. 105-106.

⁸² Anche Giunta 2003 ritiene «non [...] soddisfacenti» né questa spiegazione, né tanto meno il postulato in base a cui Cavalcanti «volutamente cambia sesso al suo interlocutore perché nell'orizzonte cortese l'interlocutore è sempre donna» (p. 122).

costituisca col suo testo una sorta di centone di *Donna me prega* trascurando però un elemento così importante per segnalare la corrispondenza tra i testi poetici.

Del resto, non si può non notare come l'esiguità dei dati (soprattutto cronologici) in nostro possesso, le somiglianze tra i due testi (forse troppo evidenti per risultare del tutto casuali) e il valore storico dei codici Ca e Bart. sono elementi che per un verso o per l'altro sembrano sempre incrinare la solidità di ogni ipotesi. Se infatti accettiamo che *Onde si move* sia più tardo di *Donna me prega*, non riusciamo a spiegare perché Orlandi avrebbe costruito dopo la canzone un sonetto fatto di domande che sotto diversi aspetti non coincide davvero con la canzone cavalcantiana; viceversa, se invece pensiamo che *Onde si move* sia un testo del tutto indipendente da *Donna me prega*, sono le consonanze tra sonetto e canzone che finiscono per sfuggirci; se infine si ipotizza che il sonetto orlandiano sia stato inviato ed abbia costituito per Cavalcanti un possibile spunto iniziale, da cui prendere sin da subito le distanze al fine di creare un testo dalla ben diversa profondità dottrinale, resterebbe da spiegare il motivo per cui nei commenti antichi e in una larghissima parte della tradizione questo sonetto non sia mai stato menzionato nemmeno di sfuggita.

In questo scenario apparentemente così confuso, c'è però un punto fermo su cui, anche in ragione di quanto detto alcune pagine fa sulla peculiare natura dei vv. 10-14 di *Donna me prega*, possiamo fondarci in modo da capire che cosa sia davvero lecito dire della possibile relazione tra questi testi dei due Guidi. Resta evidente infatti che da una parte il sonetto dell'Orlandi condivide *in toto* una strategia retorica comune tanto ai sonetti *Umilmente faccio a voi preghero* (rivolto a Monte Andrea da parte di un anonimo) e *Poi ch'ài veduto Amor cum' si ritrae* (Guittone) – non a caso entrambe parte di organismi macrotestuali – quanto alle canzoni *Sovente vegio sagio* e *Poi male tutto è nulla*, mentre la prima stanza di *Donna me prega* riformula quella stessa convenzione in termini in base ad una precisa volontà di Cavalcanti di adeguarsi anche retoricamente ad un modello conoscitivo (in questo caso, la *quaestio*).

Posto dunque che gli elementi in nostro possesso non ci consentono di chiarire in dettaglio questa vicenda, il dato appena evidenziato ci consente di cambiare prospettiva, dandoci la possibilità di cogliere come, a prescindere dall'ordine di apparizione e dall'effettiva relazione materiale presente tra i due testi, ciò che davvero distingue *Onde si move* da *Donna me prega* è in fin dei conti il modo con cui i due autori si rapportano agli strumenti retorici della tradizione, utilizzandoli rispettivamente come un saldo

punto di paragone da non rimettere in questione, o una base di partenza da modulare e modificare in base a una nuova esigenza conoscitiva.

CAPITOLO VII

STANZA II

Conclusa dunque con la prima stanza la parte “proemiale” di *Donna me prega*, Cavalcanti entra nel vivo della trattazione, cominciando ad affrontare la questione del luogo il cui l’amore ha la sua sede («là dov’ e’ posa») e il problema della causa efficiente della passione («e che lo fa creare»). Questa stanza, insieme alla successiva, costituisce uno degli snodi più complessi della canzone, non solo per l’intrinseca difficoltà di alcuni passaggi, ma anche perché qui Guido analizza la passione amorosa nei suoi rapporti con la sensazione e l’intelletto, andando così a toccare punti sensibili del dibattito sulla natura e la facoltà dell’anima che avrebbe diviso il mondo culturale europeo ben oltre la soglia del XIII secolo. In altre parole, una corretta comprensione di questa sezione di *Donna me prega* risulta fondamentale anche per inquadrare l’intricatissimo problema dell’adesione di Cavalcanti alle dottrine dell’averroismo.

In quella parte - dove sta memora	15
prende suo stato, - sì formato, - come	
diaffan da lume, - d'una scuritate	
la qual da Marte - vène, e fa demora;	
elli è creato - da sensato: - nom'è	
d'alma costume - e di cor volontate.	20
Vèn da veduta forma che s'intende,	
che prende - nel possibile intelletto,	
come in subietto, - loco e dimoranza.	
In quella parte mai non à posanza	
perché da qualitate non descende:	25
resplende - in sé perpetual effetto;	
non à diletto - ma consideranza,	
sì che non pote là gir simiglianza.	

Dato che sin dal primo verso di questa stanza il lettore è chiamato a fare i conti con nozioni scientifico-filosofiche estremamente controverse, sarà forse utile a questo punto fare un breve excursus, in modo da cominciare la lettura vera e propria del testo sapendo di volta in volta quali nodi Guido sta andando a toccare, e a quali modelli

psicologici gli studiosi hanno fatto di volta in volta ricorso per spiegare questo o quel passaggio.

EXCURSUS II: L'ANIMA E LE SUE PARTI

«Anima est prima perfectio corporis naturalis habentis vita in potentia».¹ Questa definizione offerta da Aristotele nel primo libro del *De anima* può considerarsi l'assunto di base di tutta la psicologia medievale. Se però sulla visione dell'anima come principio organizzatore e vivificante di un organismo umano, animale o vegetale, si poteva riscontrare nel XIII secolo un sostanziale accordo, per quanto riguardava invece le ipotesi sul funzionamento di questo principio (e sui suoi fattori costitutivi), le differenze erano estremamente marcate.

Un rapido sguardo ai vari generi di organismi viventi bastava infatti a documentare tre diversi "livelli" secondo cui l'anima sembrava operare: un primo livello, che definiva la vita delle piante, consisteva nel semplice mantenimento della vita, e quindi nel nutrimento e nell'accrescimento (la cosiddetta anima vegetativa); un secondo livello era invece proprio soltanto degli animali, e si esprimeva nella capacità di sperimentare sensazioni, "appetiti" (cioè reazioni di attrazione o repulsione) e di muoversi in accordo con questi ultimi (anima sensitiva); il terzo livello infine era quello, squisitamente umano, dell'elaborazione razionale degli oggetti che venivano percepiti dai sensi (intelletto). Una volta però che si cercasse di entrare nel dettaglio, i problemi si moltiplicavano a dismisura, in particolare nel momento in cui si tentava di descrivere con precisione processi sensoriali, e ancor più quando si tentava di mettere in rapporto questi ultimi con la dimensione razionale.

Prendiamo ad esempio il caso di un senso particolarmente importante come la vista. Sin dall'antichità, si davano sostanzialmente due modelli che tentavano di spiegare come si verificava la percezione delle immagini: uno ipotizzava che l'occhio fosse un organo che operava attivamente emettendo dei raggi (o creando una sorta di "tensione" nell'aria) che "incontrando" i vari oggetti ne catturavano le immagini "generando" così la visione; l'altro presupponeva invece che l'occhio, come ogni organo di senso, fosse

¹ *De an.*, II 1 [412a 26-27].

sostanzialmente passivo, e dunque si limitasse ad “accogliere” in sé e a trasmettere ai sensi interni quelle *species* (una sorta di “calco” immateriale dell’oggetto) che attraverso un *medium* trasparente (l’aria o l’acqua illuminate dalla luce) potevano entrare per la pupilla e raggiungere il nervo ottico, venendo così effettivamente “viste”. Il primo di questi modelli è comunemente detto “estromissivo”, risale addirittura ad Euclide, ma fu rielaborato e perfezionato prima da Platone e poi da Galeno (tanto che si parla di una teoria “platonica” della visione); il secondo invece si definisce convenzionalmente “intromissivo”, e si rifà al pensiero di Aristotele.² Ma se nel Basso Medioevo si documenta la netta prevalenza di quest’ultima scuola di pensiero, restano comunque aperte una serie di domande, da un lato circa la natura di queste *species* e il modo con cui esse si dipartono dagli oggetti, e dall’altro circa l’organizzazione dei cosiddetti “sensi interni” degli animali e dell’uomo,³ cioè di quelle facoltà che ricevono il mero dato sensoriale, prima combinandolo con i dati degli altri sensi (un granello di sale ad esempio è bianco e cristalliforme, ma anche freddo e salato), poi valutandolo (un agnello che vede un lupo è portato istintivamente a scappare, percependo il pericolo insito nell’immagine stessa dell’altro animale) e infine immagazzinandolo nella memoria, in modo da poterlo ricordare.

Nel XIII secolo, si faceva fronte a tali quesiti attraverso una sorta di modello “standard” di chiara derivazione aristotelica. Secondo questo modello, le *species* o *intentiones* si trasmettevano, passando attraverso gli occhi e sfruttando l’azione degli “spiriti”,⁴ alla facoltà immaginativa, dove si verificava la percezione vera e propria; a valutare poi quelle informazioni “non sensibili” che si accompagnano ad ogni immagine (sintetizzabili appunto nella reazione che lo stimolo sensoriale suscita) era preposta la cosiddetta facoltà estimativa o cogitativa, il cui *status* era particolarmente delicato,

² Oltre ai sintetici ma accurati accenni proposti su questo tema in Tonelli 2000, si veda in particolare Lindberg 1976.

³ Per una articolata discussione del concetto di *species* o *intentio* si vedano in particolare Spruit 1994 e Stabile 2007. Per quanto riguarda poi il complesso problema dei sensi interni (peraltro tratteggiato anche nei due testi appena citati), si vedano soprattutto CILIE V (1986), CILIE VIII (1995) e *Corpo e anima*.

⁴ Tecnicamente, gli “spiriti” tanto frequentemente nominati nella poesia di Cavalcanti e Dante sono funzioni corporee che in un certo senso si collocano a metà tra una dimensione materiale e immateriale (oppure, per dirla in termini più medievali, sono composti da una materia estremamente sottile), consentendo quindi ciò che potremmo chiamare una comunicazione tra corpo e anima. Uno dei testi fondativi per questa dottrina degli *spiriti* è senza dubbio il *De viribus cordis* di Avicenna, ma ben presto si trova traccia di essi in tutta la letteratura medica medievale. Per una disamina ad ampio raggio del termine *spiritus* nelle sue diverse accezioni tra antichità e Medioevo si veda CILIE IV (1983).

trattandosi di una capacità simile per certi versi al discernimento razionale.⁵ Per trattenere infine l'oggetto percepito e le reazioni da esso suscitate, c'era ovviamente la memoria.

Naturalmente, il modello appena citato era suscettibile di numerose variazioni. Avicenna ad esempio distingueva una facoltà "fantastica" da quella che abbiamo chiamato "immaginativa", e che era preposta all'elaborazione di concetti inesistenti a partire da immagini realmente percepite (come una montagna d'oro, o l'ippogrifo); in altri casi invece si discuteva se le reazioni e gli appetiti si verificassero già nell'immaginativa, e l'estimativa non fosse quindi da considerarsi una facoltà più "razionale" che "sensibile". Tuttavia, non ci si può certo stupire di una simile incertezza nel declinare fin nei minimi dettagli anche un modello sostanzialmente condiviso come quello descritto, dal momento che, per spiegare tutte le incognite di un sistema così complesso (e qui descritto in maniera estremamente semplificata), occorre una serie non indifferente di corollari e di teorizzazioni aggiuntive. Bisognava infatti spiegare, ad esempio, attraverso quale *medium* le specie si potevano propagare dagli oggetti agli occhi dell'osservatore, o quale fosse il ruolo della luce in questo processo di propagazione, oppure ancora come si potesse passare dalla percezione di una semplice forma umana al riconoscimento di un individuo preciso. La parte più difficile del problema sorgeva però nel momento in cui si tentava di spiegare come dalla visione di determinati oggetti si potesse passare ad una conoscenza razionale della loro essenza.

Semplificando in maniera piuttosto brutale, ma sostanzialmente corretta, si potrebbe dire che alla radice di tutte le difficoltà attorno alle teorie sulla conoscenza intellettuale e sulla natura dell'intelletto c'è il fatto che nella filosofia antica e medievale (da Platone e Aristotele fino a Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante, passando per Averroè,

⁵ L'ambiguità dello statuto di questa facoltà era del resto già insita in una formulazione di Aristotele, che nel *De anima* parla di un *intellectus passibilis* corruttibile e quindi contrapposto all'intelletto puramente immateriale («et intellectus passibilis est corruptibilis», *De an.* III 5 [430a 24]). Da questa premessa infatti, Averroè prendeva le mosse per affermare che «[Aristoteles] intendebat hic per *intellectus passibilem* formas ymaginationis secundum quod in eas virtus cogitativas propria homini. Ista enim virtus est aliqua ratio [...]» (*CM*, III 20, rr. 173-176); e per dare la misura di quanto poi questa dottrina risulti vulgata lungo tutto il Duecento, basti pensare al fatto che questo stesso concetto si trova addirittura in testi come la *Summa contra Gentiles* di Tommaso d'Aquino, pur all'interno di un discorso volto proprio a contestare il monopsichismo averroista («Non igitur est possibile quod per virtutem cogitativam, quae dicitur intellectus passivus, homo speciem sortiatur, per quam ab aliis animalibus differat», *SCG*, II LX 2).

Avicenna e Alberto Magno) l'intelletto è ritenuto, con pochissime eccezioni,⁶ radicalmente e rigorosamente immateriale.

All'origine di questa impostazioni ci sono sostanzialmente due importanti ragioni, l'una di carattere gnoseologico e l'altra di tipo metafisico: la prima è che l'immaterialità dell'intelletto garantisce la possibilità di conoscere qualunque cosa, senza le limitazioni che una natura materiale inevitabilmente imporrebbe;⁷ la seconda ragione è che se l'intelletto è immateriale, non è nemmeno soggetto al processo di corruzione proprio di tutti gli enti materiali, sposandosi così perfettamente con le dottrine dell'immortalità dell'anima umana.

Questi presupposti però, benché di per sé coerenti ed estremamente vantaggiosi nel momento in cui si dovevano spiegare i processi di apprendimento e conoscenza razionale da parte del singolo essere umano, presentavano nondimeno gravi problemi al momento di essere incardinati all'interno di una teoria complessiva dell'anima umana. Infatti come poteva un principio radicalmente immateriale (l'intelletto) stare in rapporto con quelle parti dell'anima indissolubilmente legate alla materia, attraverso il corpo nel suo insieme (come la vegetativa) o gli organi di senso (come la sensitiva)? Ogni risposta a questa domanda presentava dei rischi. Da una parte, qualora si fosse deciso di rispondere che l'intelletto era semplicemente indipendente dal resto dell'anima, sarebbe venuto meno il principio di individuazione (che per l'intelletto era rappresentato dal legame con un corpo individuale), facendo dell'intelletto una sorta di sostanza separata universale, ma che difficilmente poteva giustificare il fatto che ogni singolo uomo conosce secondo tempi e modalità differenti. Dall'altra parte, se si fosse invece optato per un intelletto comunque incluso all'interno dell'anima, pur salvando la premessa gnoseologica della conoscenza individuale, andrebbe irreversibilmente modificata la concezione stessa dell'anima umana, in termini metafisici ancor prima che fisici, perché si tratterebbe di stabilire in che modalità un ente immateriale possa individuarsi ed essere in rapporto esclusivo con un corpo, senza per questo esserne dipendente.

⁶ La più influente delle quali è sicuramente quella di Alessandro di Afrodisia, che sostenne come tutte le parti dell'anima, intelletto compreso, fossero in realtà forme materiali, inscindibilmente legate al corpo o alle sue parti e non astraibili da esso.

⁷ Il fatto che la conoscenza vera e propria sia soltanto quella dell'universale è un punto fermo dell'aristotelismo che viene ribadito lungo tutto il Medioevo senza sostanziali variazioni, e l'immaterialità dell'intelletto costituisce in un certo senso una conferma di questo assioma. Del resto, se l'intelletto fosse composto di un elemento materiale, potrebbe conoscere soltanto gli oggetti provvisti di quell'elemento, e qualora anche fosse un insieme di diversi elementi, non potrebbe arrivare alla conoscenza di quegli enti immateriali (come le sostanze separate o il Primo Motore) che anzi costituiscono l'oggetto più nobile della conoscenza.

Del resto, Aristotele stesso non aveva chiarito tutti i punti e le implicazioni della dottrina dell'intelletto: nel secondo libro del *De anima* troviamo espressa in maniera dubitativa la possibilità che l'intelletto si rapporti al resto dell'anima esercitando una funzione direttiva, ma restandone indipendente («Et cum hoc non declaratur utrum anima corporis sicut gubernator navi»⁸); e se nel terzo libro dello stesso trattato non compaiono affermazioni che chiariscano in maniera inequivocabile lo statuto ontologico della facoltà intellettuale, nel *De generatione animalium* si trova invece l'ambigua affermazione per cui l'intelletto è un qualcosa che 'viene dall'esterno' («Relinquitur autem intellectus solum deforis advenire»⁹), senza che si capisca se in questo suo «advenire» esso divenga effettivamente una parte dell'anima individuale. Si può dunque facilmente intuire come l'intrinseca difficoltà della materia e i vuoti e le incertezze della stessa dottrina aristotelica costituissero un terreno più che fertile per elaborare nel corso del Medioevo posizioni anche molto diverse tra loro, che nel tempo finiranno inevitabilmente per scontrarsi.

Tralasciando per necessità l'enorme campo dell'esegesi tardoantica delle dottrine psicologiche aristoteliche, sarà forse utile dunque illustrare almeno a grandi linee le posizioni che finiranno per scontrarsi nella seconda metà del XIII secolo, cominciando con l'espone le argomentazioni degli averroisti.

Nel suo *Commentarium magnum* al III libro *de Anima*, il filosofo di Cordoba aveva proposto una delle più organiche e meglio costruite teorie dell'intelletto del Medioevo, pari per profondità a quella tentata da Avicenna nel suo *De anima*, ma ancor più influente nell'ambito dell'Occidente latino. Da un certo punto di vista infatti, Averroè non fa altro che sviluppare con estrema coerenza tutte le implicazioni della descrizione che Aristotele stesso fa dell'intelletto: se dunque quest'ultimo è rigorosamente immateriale («non mixtum»), impassibile («non passivum»), ed ha come propria unica caratteristica essenziale quella di essere disposto a ricevere qualunque tipo di forma («recipit formam [...] et erit dispositio eius sicut similitudinem»; «Et sic non habebit naturam nisi istam, scilicet quod est possibilis»)¹⁰, ne consegue necessariamente che esso non può essere legato ad un corpo individuale, altrimenti diventerebbe una delle virtù corporee, perdendo dunque la propria indipendenza dalla materia. Una volta però che si esclude ogni possibile legame tra materia ed intelletto, si è costretti ad ammettere

⁸ *De an.*, II 1 (413a 7-8)

⁹ *De gen. animal.*, II 3.

¹⁰ *De an.* III 4, 429a 22.

che non c'è più nulla che possa fungere da *principium individuationis* per questa facoltà, perché l'esistenza di più intelletti identici dal punto di vista specifico (perché sarebbero tutti intelletti di esseri umani) che non siano distinguibili tra loro per mezzo di diversi sostrati materiali (i corpi degli individui) costituirebbero una palese violazione del principio di identità, perché due enti (due "intelletti umani immateriali") sarebbero contemporaneamente una stessa cosa (non essendoci la materia ad individuarli) e due cose diverse.

In questa prospettiva, il processo in base al quale ogni singolo uomo conosce viene rappresentato come una sorta di incontro (*continuatio*) tra le *intentiones ymagnate* dell'anima sensitiva individuale e l'intelletto comune all'intera specie,¹¹ secondo un modello che permetteva, come hanno acutamente mostrato rispettivamente Giorgio Agamben ed Emanuele Coccia, da un lato di garantire la dimensione universale della verità (poiché un intelletto unico permetterebbe in linea di principio a tutti gli uomini di condividere i medesimi principi primi),¹² dall'altro di spiegare perché la conoscenza non è un qualcosa che avviene in maniera continua e ininterrotta, ma prevede vuoti e momenti di interruzione, rappresentati da quegli istanti in cui la "connessione" tra *intentiones* e intelletto non si verifica.¹³

Senza dubbio, la teoria averroista dell'intellezione costituisce il modo più coerente e rigoroso di sviluppare i dati offerti da Aristotele nel *De anima* e negli altri suoi trattati di filosofia della natura. Il problema è che, come abbiamo già accennato sopra, una simile elaborazione pone serie difficoltà, innanzitutto perché porta avanti una concezione della conoscenza individuale che (a dispetto di tutti i tentativi messi in atto dal Commentatore in poi) mantiene un certo livello di ambiguità nello spiegare in che senso siano proprio Socrate o Platone a conoscere, e non l'intelletto al posto loro; e poi perché questo modello presenta pesanti conseguenze tanto sul piano metafisico (poiché l'intelletto umano potrebbe essere inteso come una semplice sostanza separata), quanto su quello teologico, poiché verrebbe a cadere la dottrina dell'immortalità dell'anima individuale (ad essere incorruttibile sarebbe infatti soltanto l'intelletto), con la conseguente destituzione dell'idea stessa di una vita e di una giustizia ultraterrene.

¹¹ Cfr. in particolare *CM* III 36, dove Averroè conduce una lunga ed articolata discussione (ricca di riferimenti ad altri commenti al *De anima* tardo-antichi e medievali) proprio per spiegare come la conoscenza intellettuale sia esperibile dal singolo uomo.

¹² Cfr. Agamben 1977, pp. 100-102

¹³ Per una trattazione approfondita di questo aspetto dell'averroismo, cfr. Coccia 2005.

Come dunque è logico aspettarsi, proprio questi tre aspetti saranno al centro delle contestazioni che a questa teoria muoveranno prima Alberto Magno e poi, in modo ancor più energico e sistematico, Tommaso d'Aquino. Entrambe questi grandissimi filosofi si confrontarono praticamente per tutta la loro vita con questi temi, e le posizioni di entrambe registrano un'evoluzione affascinante di cui sarebbe impossibile anche soltanto pensare di dar conto in queste poche pagine.¹⁴ In questa sede dunque sarà forse più utile dar conto sinteticamente delle argomentazioni con cui Tommaso, negli anni '70 del Duecento, elabora una teoria dell'anima e dell'intellezione che confuta il "sistema" averroista proponendo una dottrina alternativa (che risolva le ambiguità di cui si diceva poche righe sopra) e cercando di dimostrare sia quest'ultima si trovi in realtà decisamente più in linea proprio con quel pensiero di Aristotele al quale Averroè si richiamava.

Per affrontare questo secondo aspetto, l'Aquinate imbastirà una straordinaria operazione di analisi critica dei *libri naturales* dello Stagirita, sfruttando anche una serie di nuove traduzioni (di Aristotele stesso e di alcuni commenti tardoantichi), a cui in più di un caso farà ricorso proprio per mostrare come le posizioni averroiste fossero nate in realtà da un fraintendimento dei trattati aristotelici.¹⁵ Tuttavia, è sicuramente sul piano della riflessione filosofica in senso stretto che la posizione di Tommaso si fa più interessante, soprattutto se la si osserva senza per forza limitare il proprio orizzonte di osservazione al pur decisivo opuscolo *De unitate intellectus*.¹⁶

Il punto di partenza del filosofo domenicano consiste proprio nell'evidenziare come quelle ambiguità che restavano nella psicologia aristotelica, ponevano in realtà due problemi inaccettabili da un punto di vista che, usando un anacronismo, potremmo definire "antropologico". Tommaso infatti decide di partire dall'evidenza elementare

¹⁴ Un'ottima ed approfondita analisi del pensiero psicologico di Alberto e Tommaso (oltre che ad un'ampia e aggiornata bibliografia su questi temi) si trova in Petagine 2004.

¹⁵ Sull'importanza che ebbero per il pensiero dell'Aquinate le nuove traduzioni di Guglielmo di Moerbeke, si vedano in particolare Petagine 2004 e De Libera 2004. Da questi contributi infatti si può notare come Tommaso poté in più di un caso attaccare i propri avversari dimostrando come essi prendessero le mosse da veri e propri "errori di traduzione" dei testi aristotelici; nel *De unitate intellectus* in particolare tutta la lunga discussione sulle teorie dell'intelletto attestate nella tradizione peripatetica si fa forte proprio della possibilità di consultare direttamente alcuni commenti tardoantichi disponibili in latino soltanto da pochi anni, commenti che, come è facile intuire, vengono usati per confutare punto per punto alcune argomentazioni di Averroè.

¹⁶ Per la datazione di questo importantissimo opuscolo all'anno 1270 e per l'esame della sua tradizione manoscritta si veda almeno l'introduzione che accompagna il testo in questione nell'Edizione Leonina (cfr. *DUI*, pp. 249-282); per un commento approfondito del libello e per una ricca ed aggiornata bibliografia su di esso si veda invece De Libera 2004.

per cui «manifestum est enim quod hic homo singularis intelligit»,¹⁷ per poi sottolineare come la teoria averroista di fatto non sia davvero soddisfacente per spiegare questa evidenza primaria. Su questo aspetto, le obiezioni poste dal pensatore sono di tre ordini. Primo: nel modello creato da Averroè la congiunzione tra intelletto e individuo non potrebbe avvenire già alla nascita, poiché Aristotele e i suoi commentatori dicono chiaramente che dal punto di vista naturale l'uomo è generato da un altro uomo e dal sole (senza quindi menzionare l'azione dell'intelletto).¹⁸ Secondo: se anche si trascurasse il problema appena evidenziato, resterebbe il fatto che le specie intelligibili non potrebbero davvero trovarsi “congiunte” tra intelletto e anima sensibile, poiché sarebbero incluse in due soggetti radicalmente eterogenei.¹⁹ Terzo: se l'uomo fosse un mero contenitore di *species* a cui l'intelletto si volge, allora non si potrebbe dire che l'uomo conosce, ma che piuttosto esso è un oggetto conosciuto dall'intelletto, il mero strumento materiale di una sostanza separata.²⁰

A detta di Tommaso dunque, gli averroisti teorizzano un rapporto tra intelletto ed individuo in base al quale non è possibile che l'uomo conosca veramente, contraddicendo l'assunto iniziale ed incappando quindi in una tesi filosoficamente assurda; l'Aquinate però è ben cosciente del fatto che, per rendere veramente efficace questa sua *pars destruens*, deve dimostrare come possa trovare posto in un sistema di matrice aristotelica l'esistenza di più intelletti immateriali, che non siano «corpus neque virtus in corpore», ma che siano al contempo distinti tra loro e forma di un corpo individuale.

La soluzione scelta dal filosofo è sotto questo profilo ardita ed elegante: dapprima infatti sfrutta il principio – enunciato dallo stesso Stagirita – per cui una potenza di rango superiore contiene in potenza anche tutte quelle inferiori (postulando quindi che l'anima sia una soltanto, e che essendo dotata della potenza intellettuale contenga

¹⁷ *DUI*, III rr.27-28.

¹⁸ «Quod autem hoc nihil sit, patet tripliciter. Primo quidem quia sic continuatio intellectus ad hominem non esset secundum primam eius generationem, ut Theophrastus dicit et Aristoteles innuit in II Phisicorum, ubi dicit quod terminus naturalis considerationis de formis est ad formam secundum quam homo generatur ab homine et a sole» (*ibidem*, rr. 61-68).

¹⁹ «Secundo uero, quia ista coniunctio non esset secundum aliquid unum, sed secundum diuersa. Manifestum est enim quod species intelligibilis secundum quod est in fantasmatis, est intellecta in potentia; in intellectu possibili est secundum quod est intellecta in actu». (*ibidem*, rr.76-81).

²⁰ «Tertio, quia dato quod una et eadem species numero esset forma intellectus possibilis et esset simul in fantasmatis: nec adhuc talis copulatio sufficeret ad hoc quod hic homo intelligeret» (*ibidem*, rr. 97-100)

implicitamente anche la sensitiva e la vegetativa);²¹ poi sostiene che l'anima umana da una parte sia una forma sostanziale sussistente, una forma cioè che è collegata ad una certa materia (il corpo), ma che non è totalmente «immersa» nella materia e quindi non può considerarsi una forma materiale;²² e infine introduce un'idea decisamente innovativa sul rapporto tra anima umana e corpo per spiegare il particolare principio di individuazione relativo ai diversi intelletti immateriali,²³ ipotizzando che le diverse anime umane si distinguano tra di loro anche nel loro sussistere fuori dalla materia in forza di una loro “singolarità” (cioè per il fatto stesso di esistere, in base al principio per cui *ens et unum convertuntur*) e per il loro essere forma sostanziale di un corpo preciso.²⁴ In pratica Tommaso insiste con grande originalità sul carattere essenziale del rapporto anima-corpo, sottolineando come l'anima non si relazioni genericamente ad “un corpo”, ma l'anima di Socrate si relazionerà solo e soltanto al corpo di Socrate,²⁵ e questo permette a Tommaso di postulare che dopo la morte del corpo l'anima sussista,

²¹ Aristotele infatti aveva detto in *De an.* II 3: «Et dispositio de anima similis est dispositioni in figuris; invenitur enim semper in potentia in figuris set in rebus animatis precedens in consequente, v. g. triangulus in quadrato, et nutritivum in sensibili. Oportet igitur querere in quolibet quid est secundum suam diffinitionem; v.g. anima plante quid est et anima bruti quid est».

²² «Anima autem humana, quia secundum suum esse est, cui aliquantulum communicat materia non totaliter comprehendens ipsam, eo quod maior est dignitas huius forme quam capacitas materie: nichil prohibet quin habeat aliquam operationem vel uirtutem ad quam materia non attingit».(*DUI*, III rr. 395-401).

²³ Una delle obiezioni all'esistenza di più intelletti risiedeva nel fatto che se il *principium individuationis* è la materia, allora due intelletti umani immateriali non sarebbero distinguibili in nessun modo, violando quindi il principio di identità (in base a cui una cosa non può essere contemporaneamente sé stessa e un'altra).

²⁴ La delicata questione della “singolarità” dell'intelletto è distinta da quella dell' “individuazione” in senso stretto, poiché si basa sulla dottrina (approfondita in particolare proprio da Averroè) normalmente individuata dalla formula *ens et unum convertuntur* (ma cfr. più in dettaglio *Super I Sent.*, d. 24, q. 1, a. 1 [*ad primum*]). Per quanto riguarda invece il problema dell'individuazione, la chiave del ragionamento di Tommaso consiste nell'affermare che l'anima in realtà non è una generica forma materiale, ma forma di una materia ben precisa. Cfr. per questo la nota appena successiva, e in generale i seguenti passi: *SCG*, II 49, 68-69, 80-81, 83; *QdAn*, artt. 2 e 6; *De spir.*, a. 5.

²⁵ In particolare, l'Aquinate sostiene che è inadeguato spiegare il rapporto corpo-anima con l'immagine della nave e del suo timoniere (poiché questo indicherebbe una giustapposizione inaccettabile di due componenti coesenziali dell'individuo umano), preferendo ricorrere l'anima a della cera, che mantiene la propria forma anche quando lo stampo (il corpo che la ha individuata *ab origine*) viene tolto. Per questo fondamentale concetto, cfr. *Super I Sent.*, d. 8, q. 5, a. 2 [*ad sextum*]: «Hoc autem esse terminatum, quamvis acquiratur animae in corpore, non tamen ex corpore, nec per dependentiam ad corpus. Unde, remotis corporibus, adhuc remanebit unicuique animae esse suum terminatum secundum affectiones vel dispositiones quae consecutae sunt ipsam prout fuit perfectio talis corporis. Et haec est solutio Avicennae, et potest manifestari per exemplum sensibile. Si enim aliquid unum non retinens figuram distinguatur per diversa vasa, sicut aqua; quando vasa removebuntur, non remanebunt proprie figurae distinctae; sed remanebit una tantum aqua. Ita est de formis materialibus, quae non retinent esse per se. Si autem sit aliquid retinens figuram quod distinguatur secundum diversas figuras per diversa instrumenta, etiam remotis illis, remanebit distinctio figurarum, ut patet in cera; et ita est de anima, quae retinet esse suum post corporis destructionem, quod etiam manet in ipsa esse individuatum et distinctum». È evidente che in questa prospettiva l'individuo umano cessa di essere una sorta di “anima incarnata” come per certi aspetti avveniva negli altri modelli, ma al contrario è un'unità inscindibile di anima e corpo.

ma in uno stato di “incompletezza”, che, si sottintende, sarà sanato al compiersi del dogma cristiano della resurrezione della carne.²⁶

Lo straordinario impegno che il frate domenicano mette in mostra nel suo tentativo di costruire una teoria coerente dell’intelletto umano ci aiuta a comprendere nella sua vera natura il contrasto che vedeva Tommaso contrapposto ad Averroè e a chi seguiva le dottrine del filosofo di Cordoba. Il nodo del problema infatti non era semplicemente legato a questioni marginali di tema “scientifico” o dottrinale, ma si trattava di un vero e proprio scontro tra due diverse concezioni dell’uomo, su cui però sarà bene fare una precisazione per chiarire un equivoco circa alcune implicazioni delle dottrine averroiste.

All’attacco dell’Aquinata infatti non dovettero mancare le reazioni, e a questo proposito uno dei testi più affascinanti e radicali scritti in risposta al *De unitate* è senza alcun dubbio un anonimo commento per *quaestiones* al *De anima* di Aristotele, pubblicato da Maurice Giele nel 1971, e celebre anche tra gli studiosi di Cavalcanti per l’uso che ne fece Maria Corti commentando proprio *Donna me prega*.²⁷ La particolarità di questo trattato consiste nel fatto che in esso l’Anonimo non difende le proprie posizioni contestando la coerenza del ragionamento tommasiano, ma piuttosto negandone l’assunto preliminare, ed affermando quindi, al termine di una lunga argomentazione, che «quod homo proprio sermone intelligit, non concedo».²⁸

Non è del tutto chiaro se questo ignoto autore di fine Duecento fosse l’unico a sostenere tesi di questo genere, o se ci fossero anche altri a seguire questa linea di difesa delle teorie monopsichiste. Di sicuro Egidio Romano, tra la fine del XIII e l’inizio del XIV, afferma con esplicito sarcasmo di aver incontrato in giovane età un maestro parigino «volentem tenere opinionem Commentatoris, concedentem quod homo non intelligit, nisi sicut caelum non intelligit»;²⁹ di conseguenza, il nostro Anonimo doveva costituire all’interno del panorama filosofico duecentesco o un rilevante caso isolato (abbastanza da meritarsi una citazione, seppur non lusinghiera), o l’esponente di una più ampia “scuola di pensiero” all’interno dell’averroismo latino. Tuttavia, a prescindere da questo problema, ciò che qui interessa rilevare è il fatto che questo testo così particolare

²⁶ Cfr. in particolare *QdAn*, a. 1 e *De spir.* artt. 2 e 9.

²⁷ Cfr. Corti 1983, che tra l’altro conia anche per questo commentatore il nomignolo di “Anonimo Giele”, che utilizzeremo anche noi nel corso di questa trattazione.

²⁸ *An. Giele*, p. 75, r. 45.

²⁹ *In II Sent.*, dist. XVII, q. 2, art. 1 (pars II, p. 48, col. 2). Subito dopo la frase citata, l’anonimo maestro viene da Egidio liquidato così: «Sed ex quo concedebat se non intelligere: concedebat quod nullus deberet cum ipso disputare, namm cum brutis et cum arboribus et universaliter cum non intelligentibus non est disputandum» (*ibidem*). Per questo passo e per la possibilità che si riferisca proprio all’Anonimo Giele, si veda Giele 1960, pp. 554-555.

ha contribuito ad introdurre nell'ambito della critica cavalcantiana una sorta di *cliché* critico potenzialmente dannoso, che consiste nell'identificare l'averroismo con posizioni di fatto scettiche o irrazionaliste, per poi fare di Guido il cantore di una filosofia che teorizzava l'impossibilità strutturale per l'uomo di raggiungere la conoscenza.³⁰

Benché infatti la frase «hic homo non intelligit» possa portare (soprattutto se letta fuori contesto) ad interpretare in questa direzione almeno il testo dell'Anonimo, bisognerà però tenere presente che questa affermazione in realtà non vuole negare la realtà dell'intellezione, ma piuttosto descrivere in maniera profondamente alternativa la *modalità* con cui questo processo si verifica. Del resto, per rendersi conto di quanto gli averroisti fossero lontani da una sorta di “scetticismo humiano” *ante litteram*, basterebbe forse ricordare una semplice implicazione della teoria monopsichista che lo stesso Averroè aveva presentato in un passaggio particolarmente intenso della sua trattazione: se infatti per sua stessa natura l'intelletto possibile non è mai ozioso, ma viene continuamente attualizzato,³¹ così come l'intelletto agente non cessa mai di operare creando *species intellectae*³² e l'intelletto speculativo è eternamente in atto rispetto all'intera specie umana,³³ allora è necessario che in ogni momento di ogni epoca nel mondo esista almeno un uomo attraverso cui si operi quella *continuatio* tra concetti e *intentiones ymaginatae* che costituisce un aspetto della piena attualizzazione del processo intellettuale: anzi, si può addirittura pensare che la filosofia non solo non mancherà mai del tutto sulla terra, ma sia posseduta da un numero maggiore di uomini di quanto non possa sembrare a prima vista:

³⁰ Una declinazione particolarmente radicale di questa prospettiva, già in parte adombrata in Corti 1983, si trova ad esempio in Pinto 2001.

³¹ «Intellectus enim qui dicitur materialis, secundum quod diximus, non accidit ei ut quandoque intelligat et quandoque non nisi in respectu formarum ymaginationis existentium in unoquoque individuo, non in respectu speciei; v.g. quod non accidit ei ut quandoque intelligat intellectum equi et quandoque non nisi in respectu Socratis et Platonis; simpliciter autem et respectu speciei semper intelligit hoc universale, nisi species humana deficiat omnino, quod est impossibile» (CM, III 20, rr. 136-144).

³² «Et universaliter ita est de intellectu agenti creante intellecta sicut de intellectu distinguenti recipiente. Quemadmodum enim intellectus agens nunquam quiescit a generando et creando simpliciter, licet ab hac, scilicet generatione, evacuetur aliquod subiectum, ita est de intellectu distinguenti» (CM, III 5, rr. 625-629).

³³ «Secundum igitur modum secundum quem sunt unica, necessario sunt eterna, cum esse non fugiat a subiecto recepto, scilicet motore, qui est intentio formarum ymaginatarum, et non est illic impediens ex parte recipientis. Generatio igitur et corruptio non est eis nisi propter multitudinem contingentem eis, non propter modum secundum quem sunt unica. Et idea, cum in respectu alicuius individui fuerit corruptum aliquod intellectum primorum intellectorum per corruptionem sui subiecti per quod est copulatum cum nobis et verum, necesse est ut illud intellectum non sit corruptibile simpliciter, sed corruptibile in respectu uniuscuiusque individui. Et ex hoc modo possumus dicere quod intellectus speculativus est unus in omnibus» (CM, III 5, rr. 584-596).

Quoniam, cum sapientiam esse in aliquo modo proprio hominum est, [...] existimatur quod impossibile est ut tota habitatio fugiat a Philosophia [...]. Forte igitur philosophia invenitur in maiori parte subiecti in omni tempore.³⁴

Lungi dunque dal postulare l'impossibilità per l'uomo di conoscere, la teoria del Commentatore porta piuttosto a postulare la concreta conoscenza umana come una necessità desumibile per via rigorosamente deduttiva a partire da principi strettamente necessari.³⁵ Alla luce di queste premesse, non sembra poi così assurdo dire che quando l'Anonimo Giele mostra di considerare ogni uomo che si "connetta" con l'intelletto come una sorta di "contenitore provvisorio" di concetti elaborati altrove, in realtà non intende affatto negare o destituire della propria dignità la figura del sapiente. In altre parole, nemmeno nei testi più radicali l'atto dell'intellezione risulta negato in senso assoluto; piuttosto, l'attenzione si concentra sul *come* esso avviene e sul ruolo dei diversi fattori in gioco (l'intelletto, le *species*, il corpo, l'individuo).

Certo l'averroismo presenta una concezione profondamente dualistica della natura umana, in cui corpo e intelletto si collocano su due piani ontologicamente distinti; e come avremo modo di vedere in seguito, una traccia di questo dualismo emerge chiara in *Donna me prega* e nel resto della lirica cavalcantiana. Ciononostante, sarà forse opportuno tenere presente quanto detto sinora per evitare derive che ci portino ad attribuire a Guido posizioni proprie più di un Nietzsche che di un poeta-filosofo (pur eterodosso) del XIII secolo.

Tornando dunque al testo cavalcantiano dopo questa lunga ma forse non inutile digressione, cominciamo con la lettura analitica della seconda stanza di *Donna me prega*.

In quella parte - dove sta memora

15

³⁴ CM, III 5, rr. 610-621. In un altro testo, intitolato *De animae beatitudine* e dalla diffusione minore e di diversi secoli più tarda rispetto al *Commentarium magnum*, Averroè afferma ancora più esplicitamente che «Ex necessitate est ut sit aliquis philosophus in specie humana» (*De an. beat.*, p. 207).

³⁵ Su questo particolare aspetto della teoria averroista si veda in particolare l'eccellente Brenet 2006, che mostra tra l'altro come nel celeberrimo passo dantesco di *Monarchia* I 3 (in cui si parla dell'intelletto umano attualizzato grazie al pensiero contemporaneo di tutti gli individui della specie) l'Alighieri proponga in realtà un modello decisamente diverso da quello prospettato dal filosofo di Cordoba, che pure viene citato come *auctoritas* a favore.

prende suo stato

Aprendo la discussione sulla sede dell'amore, Guido rivela subito al lettore che l'amore «prende suo stato», in un luogo ben preciso dell'anima, e cioè quella parte caratterizzata dalla presenza della memoria. Dal momento che tutti i trattati medievali che trattano di questioni psicologiche collocano invariabilmente la facoltà *memorativa* nell'anima sensitiva, la critica è ormai da tempo concorde nel ritenere questo verso di Cavalcanti una perifrasi per indicare la natura passionale e puramente “sensuale” dell'amore, limitando la sua sede a quella parte dell'anima umana comune anche agli animali bruti. Tuttavia, per quanto ineccepibile, questa lettura può essere ulteriormente ampliata, cercando di capire da un lato le ragioni che hanno spinto Guido a derogare alla sua consueta economia verbale per ricorrere proprio ad una perifrasi, dall'altro i motivi per cui il poeta ha scelto proprio la memoria, tra tutti i sensi interni, per rappresentare l'intera anima sensitiva.

Proviamo dunque a partire dal commento di Dino del Garbo, che a proposito del v. 15 dice:

Hic igitur vult dicere quod amor habet esse in parte memoriali [...]. Sed debes hic intelligere, ne erretur, quod, quando iste dicit quod amor habet esse in parte memoriali, quod illud dictum quantum ad speciem rei ex cuius apprehensione causatur amor: species autem illa figuratur et conservatur in memoria. Sed passio ipsa que est amor non habet esse proprie in memoria, sed habet esse in appetitu sensitivo sicut in subiecto in quo habent esse passionem anime omnes.³⁶

Il medico fiorentino dà di fatto per scontato che la memoria non abbia nulla a che vedere con l'anima intellettiva, e tenta invece di addentrarsi ulteriormente nella comprensione del passo, puntualizzando a beneficio dei suoi lettori come l'amore (in quanto passione) non possa risiedere precisamente nella memoria, dal momento che il luogo proprio di tutte le passioni (amore compreso) è in realtà l'*appetitus sensitivus*. Ovviamente, questo apparente scarto dalla norma non costituisce in sé una vera e propria aporia, poiché la facoltà memorativa partecipa a tutti gli effetti alla dinamica dell'innamoramento, ospitando in sé l'immagine della donna che genera il desiderio erotico; in altri termini, come si affretta a precisare Dino, l'amore risiede «in parte memoriali» soltanto per quel che riguarda la *species rei*. Ma se la glossa offerta da Dino tiene perfettamente conto di secoli interi di riflessione medica sulla malattia d'amore

³⁶

DDG §§ 19 e 21.

(riflessione che vedeva l'immagine dell'amore imprimersi nella memoria con una tale forza da non poter più essere cancellata, generando un pensiero ossessivo), è incrociando le nozioni mediche con il linguaggio lirico che emergono alcuni degli spunti più interessanti per la piena comprensione di questo verso.

Nella retorica dell'amor cortese infatti la memoria si era ritagliata uno spazio anche maggiore di quello che già aveva nella tradizione medico-filosofica tardoantica e medievale, dal momento che, nella lirica d'amore del XIII secolo, l'immagine dell'amata all'origine della *immoderata cogitatio* cappellaniana è spesso un'immagine *in absentia*, su cui la mente non può fare a meno di tornare e di fissarsi. Tra gli interpreti moderni, Favati 1975 e Savona 1989 hanno giustamente insistito (pur con sfumature interpretative diverse) proprio su questo punto, enfatizzando il fatto che Cavalcanti qui mette sì in luce il rapporto esclusivo tra passione amorosa e anima sensitiva, ma evidenzia al tempo stesso la funzione decisiva della memoria, esprimendo così in maniera scientificamente impeccabile un concetto in piena continuità con i contenuti della poesia d'amore duecentesca.

Questa precisazione appare peraltro piuttosto significativa, poiché se è vero che al centro di *Donna me prega* come dell'intero *corpus* lirico di Guido c'è innanzitutto (seppure non in maniera esclusiva) l'evento scatenante dell'amore – cioè quella percezione *hic et nunc* della donna che dà l'avvio ai moti devastanti della passione –, il riferimento alla memoria del v. 15 dimostra come Cavalcanti voglia sin da subito inquadrare il fenomeno amoroso in tutti i suoi aspetti, senza tralasciare assolutamente nessun aspetto di questa passione.

Anche in questo caso tuttavia la prospettiva può essere ampliata ulteriormente, poiché oltre a quanto appena detto c'è anche un altro elemento che ci può aiutare a comprendere meglio la scelta del poeta di definire l'anima sensitiva come «quella parte dove sta memora». Nel suo *Commentarium magnum* al *De anima* di Aristotele, Averroè aveva parlato della facoltà *rememorativa* definendola come il più “spirituale” tra i sensi interni, qui indicati con il nome di «virtutes distinctivae individuales»:

Et hoc aperte dixit Aristoteles in illo libro [= *De sensu et sensato*], cum posuit virtutes distinctivas individuales in quatuor ordinibus: in primo posuit sensum communem, deinde ymaginativam, deinde cogitativam, et postea rememorativam. Et posuit rememorativam magis spiritualem, deinde cogitativam, deinde ymaginativam, et post sensibilem.³⁷

³⁷ CM III 6, rr. 68-74.

Se però la *virtus rememorativa* è la facoltà più spirituale tra tutte quelle dell'anima sensitiva, vorrà anche dire che il far riferimento alla memoria permette di definire compiutamente da un punto di vista scientifico l'intera anima sensitiva. Aristotele stesso infatti, proprio nel *De Anima*, aveva legittimato implicitamente questo procedimento, affermando che ogni elemento più complesso contiene quello più semplice in potenza, come il quadrato contiene in potenza il triangolo, o l'anima sensitiva contiene in potenza quella nutritiva.³⁸ Se dunque si parla di una «parte dove sta memora», ciò implica che si faccia riferimento allo stesso tempo a tutte le facoltà meno spirituali, e di conseguenza, all'intera anima sensitiva. In questo modo di procedere dunque ritroviamo un aspetto di quel «natural dimostramento» menzionato nella prima stanza, che ci dà un'ulteriore conferma del fatto che Guido qui è fermamente deciso a dar vita ad un organismo poetico in cui tanto i contenuti estresi quanto le scelte retoriche con cui li si esprime hanno una chiara giustificazione filosofica.

Proseguiamo ora nell'analisi dei tre versi successivi, che approfondiscono il tema della “topica” dell'amore:

prende suo stato, - si formato, - come
 diaffan da lume, - d'una scuritate
 la qual da Marte - vène, e fa demora;

Se dunque prima abbiamo visto che l'amore «prende suo stato [...] e fa demora» nell'anima sensibile, notiamo ora che questo *stato*, ovvero il luogo in cui la passione risiede, è «formato ... d'una scuritate la qual da Marte vène», allo stesso modo in cui il diafano è «formato» (cioè, come vedremo in seguito, portato in atto) dalla luce.

Bisogna subito puntualizzare che la parafrasi appena proposta non trova altri riscontri nella storia della critica cavalcantiana. Dino del Garbo e la maggior parte dei commentatori moderni riferiscono l'aggettivo *formato* al soggetto sottinteso *amore*, ma anche lo Pseudo-Egidio ed Enrico Fenzi, che pur collegano *formato* a *stato*, non modificano sostanzialmente l'interpretazione complessiva del passo rispetto agli altri esegeti, dal momento che danno a *stato* rispettivamente il significato di «stato perfetto» (cioè “compimento”), o di «specifico carattere» dell'amore. A partire da questa base comune si è dunque imposta nel corso degli anni un'interpretazione i questi versi che,

³⁸ Per questo esempio cfr. il passo di *De an.* II 3 citato *supra*, alla n. 21 («Et dispositio de anima similis est dispositioni in figuris...» etc.). Inoltre, poche righe dopo l'esempio delle figure geometriche, il Filosofo ribadisce esplicitamente che «Omne enim ex rebus corruptibilis habens cognitionem habet omnia alia» (*ibidem*).

per quanto declinata con accenti e sottolineature diverse da ogni commentatore, si potrebbe sintetizzare con le parole di Bruno Nardi: «Come un corpo diafano è reso luminoso dalla luce che l'attraversa e l'informa, così l'amore, che è passione cieca dell'appetito sensibile, consiste in un'oscurità che è cagionata da una maligna influenza di Marte sull'anima sensitiva, e in questa risiede».³⁹

Ma cosa vorrebbe dire concretamente che l'amore ha un'essenza "oscura"? Che cosa andrebbe a significare in questa prospettiva la menzione del pianeta Marte come fonte di questa oscurità? E quale sarebbe infine la funzione della similitudine del diafano posta tra la fine del v. 16 e l'inizio del v. 17?

Una costante delle soluzioni tentate sino ad ora dai commentatori è quella di rispondere soltanto in parte a queste domande, offrendo letture magari perspicaci ed eleganti, ma che non riescono a risultare soddisfacenti su tutti e tre i fronti appena menzionati.

Senza entrare nel dettaglio di ciascuna interpretazione, proviamo dunque ad individuare le principali "linee" esegetiche relative a questo passo. Una prima strada intrapresa dai commentatori è stata quella di intendere la «scuritate» come una sorta di cecità, dovuta al fatto che la facoltà razionale dell'uomo (menomandone di conseguenza anche la forza morale) si troverebbe sottomessa alla sfera sensibile in forza dell'influsso di Marte, pianeta che (stando a Dino del Garbo), quando negli oroscopi compare congiunto a Venere, indica un temperamento «luxuriosum, fornicatorem et omnibus venereis abusivis sceleratum».⁴⁰

Nonostante questo tipo di lettura sembri solida e sia in effetti confortata tanto dal più importante commento antico (Dino del Garbo) quanto da autorevolissimi commentatori moderni (Nardi 1949b, Corti 1983, De Robertis 1986), se la si osserva con attenzione, l'ipotesi appena descritta presenta problemi rispetto a tutti e tre i quesiti posti in precedenza. In primo luogo, una lettura metaforica della «scuritate» non sembra del tutto appropriata nel contesto di una canzone che si guarda bene dall'utilizzare metafore che non siano chiaramente riconducibili a fenomeni reali e dottrinalmente documentate. In secondo luogo, non si capisce il senso della similitudine del diafano, che diviene semplicemente esornativa all'interno di un testo che non contiene nemmeno un elemento privo di una propria funzione all'interno della trattazione complessiva. Infine, il riferimento a Marte resta tutt'altro che chiaro, innanzitutto perché non si vede il

³⁹ Nardi 1949b, p. 106.

⁴⁰ *DDG*, § 26.

motivo per cui Cavalcanti, parlando di una congiunzione con Venere, non nomina mai quest'ultimo corpo celeste, e poi perché non c'è ragione di ritenere che l'influsso di Marte, pur riguardando sicuramente la complessione dell'individuo, debba per forza far parte di quelle influenze che avvengono alla nascita dell'essere umano ed erano identificate attraverso la pratica dell'oroscopo.⁴¹

Più interessante invece sembra essere la linea interpretativa tenuta da alcuni studiosi che, soprattutto negli ultimi anni, hanno tentato di considerare la «scuritate» non come una semplice metafora, ma come un dato reale, prendendo sul serio il problema del ruolo di Marte e cercando di conseguenza i punti di contatto tra amore, temperamento malinconico e spirito “irascibile” (tradizionalmente collegato proprio al Pianeta rosso). A spingersi con più decisione in questa direzione sono stati senza dubbio Giorgio Inglese ed Enrico Fenzi, che hanno proposto un ragionamento in sé estremamente coerente, riassumibile in questi termini: dato che la scelta di Marte da parte di Guido non può essere casuale, e Marte da sempre è un pianeta che viene messo in relazione con la dimensione “irascibile” dell'anima (e non con quella “concupiscibile” influenzata da Venere),⁴² ne consegue che qui Cavalcanti stia indicando che l'amore è una passione avente a che fare proprio con la *virtus irascibilis*, cioè con quell'impulso a desiderare cose grandi, difficili da ottenere, e di rimuovere gli ostacoli che da esse ci separano.

In questa prospettiva, senza dubbio estremamente intrigante, vedremmo Guido impegnato a giustificare con elementi astrologici e fisiologici una concezione dell'amore come continua guerra intenta a perseguire un obiettivo irraggiungibile, e la «scuritate» correlata a Marte sarebbe da identificarsi di fatto da quel tratto ossessivo tipico di quella patologia malinconica che è tradizionalmente legato all'*amor hereos* e

⁴¹ Coscienti del fatto che questa lettura non appianava tutte le difficoltà, alcuni interpreti hanno fatto ricorso, per chiarire il ruolo di Marte nel processo descritto da Cavalcanti, ad un altro passo di Dino del Garbo, in cui il medico-glossatore ricorre al concetto aristotelico di “causa equivoca”. Un tipico esempio per illustrare il significato di questa espressione filosofica è rappresentato dalla frase “l'uomo è creato dal sole”, che risulta accettabile perché l'uomo, secondo Aristotele, è creato dal seme maschile (principio formale), che agisce informando di sé il sangue femminile (principio materiale) con il suo calore, ma visto che il calore del seme è dovuto all'influsso del sole, si può dire che il sole, seppur come causa equivoca, crei l'uomo. Tuttavia, per quanto indubbiamente acuta, questa soluzione (che somiglia più che altro ad un *escamotage* per salvare un'ipotesi piuttosto che una reale spiegazione) resta un'ipotesi interpretativa irrimediabilmente parziale, perché, pur giustificando il riferimento a Marte, aggira il problema della natura e del ruolo della *scuritate* nel processo dell'innamoramento.

⁴² Pur essendo di matrice platonica, la divisione dell'anima tra la potenza razionale, quella irascibile e quella concupiscibile, rientra in qualche modo a far parte nella psicologia aristotelica, come una terminologia capace di descrivere (soprattutto nel caso dell' “irascibilità” e in quello della “concupiscenza”) quelle pulsioni all'origine delle diverse azioni umane: se infatti la *virtus concupiscibilis* corrisponde al desiderio di possesso (di un oggetto o di una persona amata), la *virtus irascibilis* riguarda piuttosto il desiderio di primeggiare, raggiungendo un obiettivo difficile o rischioso (il che peraltro ben si attaglia ad un certo tipo di imprese amorose, in apparenza disperate).

che ben si accompagna alla tensione “eroica” di questa passione *irascibilis*.⁴³ Se però questa analisi ha certamente il merito di rendere un’immagine della passione coerente tanto in sé quanto nel contesto della cultura duecentesca, è altrettanto vero che restano in essa due aspetti che non sembrano del tutto soddisfacenti: il primo è che la connessione tra Marte e l’oscurità malinconica (di cui pure si individuano con precisione alcuni importanti essendo antecedenti nella trattatistica medievale) è interpretata come una metafora della “cecità dell’anima”;⁴⁴ il secondo è che resta ancora senza una funzione la similitudine del diafano.⁴⁵

A fronte di questi problemi, resta da citare in questa specie di rassegna una soluzione nettamente distinta da quelle appena evidenziate, tentata non molti anni fa da Maria Luisa Ardizzone, e che parte proprio dal tentativo di trovare il senso della similitudine dei vv. 16-17. Nella sua monografia del 2002, la studiosa parte dall’ipotesi che con l’immagine del diafano il poeta non stia costruendo una figura fondata sulla contrapposizione tra il diafano «formato» dalla luce e l’amore «formato» dalla «scuritate», bensì un paragone tra l’amore e il diafano, che passano dalla potenza (oscurità) all’atto (luminosità) in maniera a suo dire del tutto accidentale, a seconda della presenza della luce. Per citare le parole stesse di Ardizzone: «Therefore love, which has its seat in the sensitive soul where the ‘virtus memorativa’ preserves the images of things [...] is formed like the diaphanous from light (*lume*) on darkness, primarily because it starts with vision».⁴⁶ In altre parole, la similitudine in esame servirebbe a sottolineare quel valore accidentale dell’amore, di cui si è già detto nella stanza precedente, e attraverso cui Guido, secondo la studiosa, evidenzerebbe il carattere esclusivamente passionale, terrena e anti-metafisica dell’amore, servendosi di una metafora tratta dall’ambito scientifico, e dunque dotata di un forte valore conoscitivo.

⁴³ La connessione tra eroismo e natura malinconica risale peraltro già ai *Problemata* di Aristotele, con esempi citati più volte (anche in sede di riflessione etica) ad esempio da Alberto Magno, per cui cfr. almeno questo passo del suo *De motibus animalium*: «Dicamus igitur, quod si in corde est multus spiritus, clarus, subtilis, calidus, et humidus temperate, hic est aptissimus gaudii et delectationi: et non tristabitur nec angustiabitur nisi ex magna causa. Et haec est optima dispositio quae quasi vitam florentem facit: et tamen hoc propter conjunctam sibi dissolutionem impedit studium scientiae et virtutis, sicut Aristoteles in libro de *Problematibus* dicit, asserens quod omnes excelsi in sapientia et heroicas virtutes habentes, fere fuerunt melancholici» (Alberto, *De motibus*, L. I, tr. II, cap. 5). Bisogna dire però che né in questo, né in altri casi simili si menziona esplicitamente Marte né alcun altro pianeta.

⁴⁴ Cfr. Nardi 1954, pp. 61-63 per una serie di riferimenti agli effetti di Marte.

⁴⁵ Seppur con diverse sfumature (in quanto alcuni si concentrano sul versante della malinconia, altri su quello dell’influsso di Marte), possiamo dire che a questa ipotesi esegetica aderiscono oltre ai già citati Inglese 1995 e Fenzi 1999 anche Nardi 1954, Savona 1989 e Tonelli 2000.

⁴⁶ Ardizzone 2002, p. 56.

Senza dubbio questa ipotesi ha il pregio di riconoscere e prendere molto sul serio il fatto che Cavalcanti stia tentando qui di costruire un'argomentazione scientifica all'interno di una canzone d'amore; tuttavia, la soluzione offerta contiene comunque diverse difficoltà. In primo luogo infatti non convince l'idea di spezzare la simmetria *diaffan/lume : stato/scuritate*, proponendo una lettura inutilmente contorta dal punto di vista sintattico, in cui l'inciso «come diaffan da lume» si dilaterrebbe a dismisura includendo anche «d'una scuritate / la qual da Marte vene e fa demora». Inoltre, in questa prospettiva il riferimento a Marte continua ad essere ambiguo, dal momento che non risulta chiaro come il calore di questo pianeta possa determinare una «scuritate» che contemporaneamente “reale” (perché riconducibile fisiologicamente alla melanconia) e “metaforica” (perché parte della similitudine del diafano).

Una risposta efficace alle tre domande esposte pochi paragrafi fa (cosa significa la «scuritate»? Qual è il ruolo di Marte? E quale la funzione della similitudine del diafano?) sembra invece emergere se ci poniamo in una prospettiva leggermente diversa da quella di solito adottata dalla critica, riferendo l'aggettivo *formato* non all'amore ma allo *stato*, termine da intendersi a sua volta nel senso di “collocazione, sede”.

I commentatori di solito non si soffermano sul termine *stato*, preferendo parafrasare l'intera locuzione «prende suo stato» nel senso di «si ingenera e si sviluppa» (Savona 1989), «si insedia» (De Robertis 1986), «accade» (Inglese 1995); Fenzi 1999 dal canto suo dà un significato preciso al termine, quello di «carattere», che però sembra adattato un po' innaturalmente al senso globale del contesto. Sempre Fenzi poi è l'unico tra i commentatori moderni a sostenere che potrebbe essere lo *stato* (più che l'amore) ad essere *formato* dalla *scuritate*, però poi l'interpretazione complessiva non si discosta minimamente da quella consolidata, dal momento che per lo studioso «stato» significa «carattere peculiare», e dire che il carattere dell'amore è *formato* da un'oscurità è come dire che è l'amore a subire questo processo.

Intendere invece *stato* nel senso di “sede”, “luogo deputato” (significato attestato nel Duecento, seppur in maniera decisamente minoritaria⁴⁷) ci permette di riconoscere un altro tassello della risposta di Guido alla domanda su «dove posa» l'amore, poiché

⁴⁷ Per questo significato del vocabolo il GDLI riporta i seguenti esempi: Meo de'Tolomei, 60: «Se 'l capo a Min Zeppa fosse tagliato, / come nel giuoco d'Uvil n'avveria / ché 'l capo da lo 'mbusto partiria e puo' retorniere' nel primo stato». E poi Restoro d'Arezzo, II 8 11: «tali diceano che il cielo non avea stato, emperciò ch'elli avea lo corpo e la figura retonda; e dieano che la figura e lo corpo retondo era uguale d'ogne parte, e emperciò non avea lo stato».

l'amore «prende suo stato», cioè il suo posto, la sua collocazione naturale, nell'anima sensibile, in cui «vene» l'oscurità di Marte. Possiamo così notare ancora una volta la precisione e la calcolata armonia del dettato cavalcantiano, che non solo utilizza qui un termine perfettamente adatto, ma al tempo stesso racchiude il lungo e dotto inciso costituito dalla metafora del diafano e dal riferimento all'oscurità provocata Marte tra le espressioni «prende suo stato» (secondo verso del primo piede), con cui il poeta indica il momento iniziale dell'insediarsi dell'amore nell'anima, ed «e fa demora» (secondo verso del secondo piede), che chiude con accento deciso la risposta al primo quesito, sottolineando il fatto che l'anima sensitiva non è solo la sede iniziale della passione d'amore, ma lo ospita stabilmente.

Tuttavia i vantaggi di questa scelta interpretativa sono molto maggiori se a *stato* riferiamo *formato* nel senso, accettato dai critici, di “portato in atto”. Il significato complessivo del passo diventerebbe a questo punto: “[L'amore] prende il suo posto e risiede stabilmente nell'anima sensibile dell'uomo, quando quest'ultima è portata in atto (allo stesso modo in cui il diafano è portato in atto da una luce che in esso si diffonde) da una oscurità che la invade, provocata dall'influsso di Marte”.

Questa ipotesi di lettura fa risaltare in maniera più pregnante la compattezza dell'intera proposizione, mettendone in luce la funzione argomentativa e valorizzandone al tempo stesso tutte le implicazioni. Nell'esegesi tradizionale sembrava di vedere il poeta liquidare il problema del «dove si posa» nel primo verso, per passare subito al «chi lo fa creare»; questa volta invece possiamo percepire con maggiore chiarezza come il poeta-filosofo tratti meticolosamente, seppur nel giro di pochissimi versi, la questione del “luogo proprio” dell'amore. Cavalcanti, dopo aver dichiarato che la passione ha sede nell'anima sensibile, descrive le caratteristiche che questo “luogo” deve avere per essere in grado di concepire la passione amorosa; la sede dell'amore è «formata» (“portata in atto”, dunque predisposta all'innamoramento) «d'una scuritate la qual da Marte vene», dove questa oscurità che si diffonde e si insedia non sarà da intendersi come una metafora, ma come la descrizione di uno stato malinconico causato da una sorta di combustione degli umori interni del corpo umano.

Non abbiamo dunque a che fare qui con un generico riferimento ad una complessione malinconica presente fin dalla nascita nell'individuo (che pure, come ampiamente evidenziato da numerosi studi, ha un ruolo fondamentale nella riflessione medica sull'amore), ma in un vero e proprio processo fisiologico che consiste in una *adustio*

degli umori interni, generato in certi casi proprio da influssi astrali.⁴⁸ Di processi simili parlava già Avicenna nel suo *Canon medicinae*, quando scriveva che:

Dicitur melancholia mutatio existimationum, et cogitationum a cursum naturali ad corruptionem, et ad timorem, [...] [E]x causis vero fortibus in generatione melancholiae est superfluitas tristitiae, et timoris. Et oportet, ut scias, quod cholera nigra faciens melancholiam, quandoque est cholera nigra naturalis, aut phlegma, quum convertitur in choleram nigram propter spissitudinem, aut propter aliquam adustionem, quamvis hoc sit parum et rarum, aut sanguinis, quum propter decoctionem convertitur absque adustione vehementi.⁴⁹

Tuttavia ancora più significativo a questo proposito può essere considerato un altro testo della tradizione medica, saldamente incardinato al pari della monumentale opera avicenniana nella cultura universitaria del Duecento europeo (già Alberto Magno ne fa ampio uso nei suoi trattati di filosofia naturale): l'*Isagoge* di Iohannitius. Questa specie di compendio dei principi fondamentali della fisiologia e della medicina galenica, di facile consultazione e memorizzazione in forza del suo procedere per punti chiari e sintetici, doveva essere talmente diffuso ed utilizzato da meritare un ampio commento, redatto dal maestro fiorentino Taddeo Alderotto, predecessore di Dino del Garbo sulla cattedra di medicina a Bologna e sicuramente noto almeno a Dante, che giudica «laido» il volgare da lui usato nel tradurre dal latino la *Summa Alexandrinorum*.⁵⁰

Per rendersi conto almeno sommariamente della diffusione di questo testo, basti pensare che se ne trova una patente citazione nei primissimi capitoli della *Vita Nova*, quando Dante rappresenta le reazioni dei tre spiriti («lo spirito de la vita [...] lo spirito animale [...] lo spirito naturale») al primo apparire di Beatrice.⁵¹ Restando però su

⁴⁸ Questo aspetto era già stato rilevato in qualche modo da Nardi 1954 (p. 63), ma, come abbiamo in parte già accennato, nella prospettiva qui tratteggiata sembra emergere in maniera più chiara come l'*adustio* di Marte non generi tanto una metaforica “cecità” dell’anima, ma uno stato fisiologico ben preciso, che prepara l’anima stessa a diventare sede dell’amore

⁴⁹ *Can. Med.*, Liber III, fen 1, tratt. 4, cap. 18 p. 488-489

⁵⁰ Sulla figura di Taddeo Alderotto (o Alderotti) è ancora oggi fondamentale la monografia di Siraisi 1981, magari integrata con il sintetico ma importante articolo di Nardi 1949d. Per quanto riguarda invece l’aspro giudizio dantesco sulla sua traduzione della *Summa Alexandrinorum* (su cui tra l’altro è tornata recentemente con qualche accenno anche Gentili 2005), cfr. *Conv.*, I x 10: «e temendo che ’l volgare non fosse stato posto per alcuno che l’avesse laido fatto parere, come fece quelli che transmutò lo latino de l’*Etica* – ciò fu Taddeo ipocratista –, providi a ponere lui, fidandomi di me di più che d’un altro».

⁵¹ Ecco per esteso il passo di *VN* 1 [II]: «In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente che apparia ne li mènimi polsi orribilmente; e tremando, disse queste parole: “Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi”. In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l’alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: “Apparuit iam beatitudo vestra”. In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo,

Donna me prega, osserviamo è interessante osservare come in questa *Isagoge* si tratta della *cholera nigra*, l'umore nero (chiamato direttamete «melancholia» da Taddeo nel suo commento) così decisivo nelle patologie legate all'amore:

Cholera nigra duobus modis constat. Uno modo est naturalis in modum fecis sanguinis et eiusdem perturbationis et cogniscitur esse a coloribus nigris cum inferius vel superius extra manat. Et iste modus est veraciter frigidus et siccus. Est et alius modus extra naturalem cursu, cuius origo est de ustione colerice commixtionis; et hic veraciter appellat niger; et est calidior et levior a superiori modo habens impetum pernecabilem, et qualitatem perniciosam.⁵²

Di questo breve passo, è da subito interessante notare il fatto che l'autore distingue due forme di *cholera nigra*: una naturale (e quindi in sé positiva per l'equilibrio del corpo) e una innaturale, pericolosa, provocata proprio da una "bruciatura" di altri umori. Una tale precisazione è molto più importante di quanto non sembri a prima vista, poiché ci consente di distinguere una malinconia di natura fredda e secca («et iste modus est veraciter frigidus et siccus»), compatibile con il temperamento di Venere e che presiederebbe ad una complessione naturalmente incline all'amore, da una malinconia "innaturale", derivante da un calore eccessivo, e quindi facilmente riconducibile all'influsso di Marte. Questo pernicioso aumento dell'umore malinconico non è dunque un dato congenito, provocato (come sostiene Dino) dalla configurazione dei corpi celesti al momento della generazione del soggetto, ma piuttosto un fenomeno puramente accidentale, uno sbilanciamento provocato da un influsso estemporaneo, che colpisce una natura di per sé non strutturalmente "squilibrata" nelle sue componenti.

Possiamo così comprendere nella sua reale portata il riferimento a Marte, che, senza perdere il suo carattere "irascibile", viene mobilitato dal poeta per il suo effetto più tradizionale, quello per cui «dissecca e arde le cose, perché lo suo colore è simile a quello del fuoco» (Dante, *Conv.*, II, XIII, 21-22). Ma allora non si potrà più dire che l'amore è generato da Marte, né di conseguenza sarà più necessario tentare di elaborare una concezione dell'amore tutta sbilanciata sui suoi caratteri irascibili (che pure ci sono, dal momento che appetiti irascibili e concupiscibili sono spesso collegati nella

disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!"). Ed ecco quello dell'*Isagoge*: «Spiritus igitur sunt tres: primus naturalis, qui sumit principium ab epate. Secundus vitalis a corde. Tertius animalis a cerebro» (*Isag.* XII, p. 367b). Da questo semplice confronto risulta del tutto evidente l'adesione ad uno stesso schema fisiologico, di cui Dante, come è logico aspettarsi, fornisce un'ampia rielaborazione poetica (peraltro traendo forse alcuni spunti proprio dall'esposizione dell'Alderotti che seguiva questa breve sentenza di Johannitius).

⁵² *Isag.* cap. VIII (p. 350b)

trattatistica medievale⁵³); il pianeta del fuoco e l'oscurità da lui provocata non si riferiranno già alla domanda sul *chi lo fa creare*, ma chiudono quella sul *dove si posa*, parlandoci, come già detto in precedenza, della natura del luogo in cui l'amore si può insediare.

Vediamo che in questa trattazione Cavalcanti si è attenuto ai precetti della scienza medica della sua epoca e ha descritto in termini rigorosi l'insorgere di una patologia in una parte dell'organismo umano. Se però passiamo ad analizzare la similitudine del diafano, incastonata nel centro della descrizione della sede d'amore, possiamo notare come questa tendenza alla razionalità arrivi ad influenzare le scelte retoriche del poeta.

Secondo l'ipotesi di lettura appena esposta, ai vv. 16-17 Guido afferma che l'anima sensitiva è portata in atto dalla *scuritate* allo stesso modo in cui il diafano è portato in atto dalla luce. È la prima volta nella lirica occidentale che si ricorre ad un paragone così "tecnico", che infatti non trova paralleli nella poesia coeva; ma stupisce ancora di più osservare il fatto che nel *Commento Grande* di Averroè al *De Anima* di Aristotele troviamo per ben due volte un paragone tra l'intelletto possibile (o "materiale"), che viene "portato in atto" dall'intelletto agente, e il diafano che diviene "formato" se colpito dalla luce:

Immo debes scire respectus intellectus agentis ad istum intellectum est respectus lucis ad diaffonum, et respectus formarum materialium ad ipsum est respectus coloris ad diaffonum. Et quemadmodum diaffonum non movetur a colore neque recipit eum nisi quando lucet, ita iste intellectus non recipit intellecta que sunt hic nisi secundum quod perficitur per illum intellectum et illuminatur per ipsum. Et quemadmodum lux facit colorem in potentia esse in actu ita quod possit movere diaffonum, ita intellectus agens facit intentiones in potentia intellectas in actu ita quod recipit eas intellectus materialis. Secundum hoc igitur est intelligendum de intellectu materiali et agenti.⁵⁴

Nos autem cum posuerimus intellectum materiale esse eternum et intellecta speculativa esse generabilia et corruptibilia eo modo quo diximus, et quod intellectus materialis intelligit utrunque, scilicet formas materiales et formas abstractas, manifestum est quod subiectum intellectorum speculativorum et intellectus agentis secundum hunc modum est idem et unum, scilicet materialis. Et simile huic est diaffonum, quod recipit colorem et lucem insimul; et lux est efficiens colorem.⁵⁵

In *Donna me prega* dunque, una canzone retoricamente complessa, ma estremamente povera di metafore, paragoni e similitudini, vediamo da un lato che proprio una

⁵³ Il motivo di questo accostamento risiede probabilmente nel fatto che si tratta di due aspetti della medesima dimensione sensibile, predisposta a sperimentare le passioni. Per verificare questo fatto, è sufficiente controllare un testo sicuramente noto a Cavalcanti (in quanto a lui dedicato) come la *Quaestio de felicitate* di Jacopo da Pistoia (per cui cfr. *infra*, p. 227, n. 42).

⁵⁴ *CM*, III 5

⁵⁵ *CM*, III 36

similitudine è collocata in un punto chiave della trattazione, dall'altro che la scelta di questa similitudine non è avvenuta nell'ambito del vario corpus messo a disposizione dalla tradizione poetica provenzale, siciliana o toscana, bensì nell'ambito della discussione filosofica. Sembra che Cavalcanti, nel suo tentativo di esprimere nel modo più esatto e preciso quella che per lui è una verità scientifica, scelga di affidarsi a similitudini reperibili nei testi filosofici, che dunque non solo sostanziano il contenuto della lirica, ma ne influenzano (in modo peraltro estremamente fecondo) anche la forma, lo stile.

Questa coerenza estrema che Guido mostra nel suo procedere secondo «natural dimostramento» è forse il carattere più rivoluzionario di questa canzone, che introuce una prospettiva nuova all'interno della poesia d'amore.

Decidendo di ricorrere ad una similitudine che fosse al tempo stesso “scientifica” e collegabile con coerenza alla tematica amorosa, Cavalcanti si contrappone alla poesia dottrinale guittoniana, costruita spesso per giustapposizione di *auctoritates* tra loro estremamente eterogenee, e più interessata all'affermazione di verità dogmaticamente rivendicate che non all'esercizio intellettuale della deduzione rigorosa, condotta a partire da premesse necessarie. Al tempo stesso poi, utilizzando la similitudine “luminosa” del diafano oscuro e illuminato, Guido sceglie di rielaborare, declinandolo su un piano “scientifico”, un tema cardine (e da lui stesso più volte frequentato⁵⁶) della retorica amorosa, che però in questo caso viene riproposto in un'ottica chiaramente dialettica, se non espressamente polemica, nei confronti di quei poeti come Guido Guinizzelli e Chiaro Davanzati (per citare solo i più importanti),⁵⁷ che avevano utilizzato la metafora della luce in funzione di una vera e propria “teologizzazione” della *langue* d'amore, condotta secondo modalità meno radicali di quelle scelte da Dante già all'altezza della *Vita Nova* (che per ora non consideriamo a causa dei suoi

⁵⁶ In alcuni celebri passi ad esempio è la figura stessa della donna ad emanare luce, come accade in II 3 «risplende più che sol vostra figura», o nel celebre *incipit* «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira / che fa tremar di chiaritate l'are» (IV 1-2). Nella ballata *Posso degli occhi miei* è una «virtù» a «risplendere» negli occhi dell'amata («Io veggio che negli occhi suoi risplende / una virtù d'amor tanto gentile», XXV 11-12), e in *Veggio negli occhi della donna mia* il poeta canta di un «lume pien di spiriti d'amore» (XXVI 2) compreso proprio negli occhi dell'amata, la cui natura quasi soprannaturale è sancita è addirittura da una stella («ne nasce un'altra di bellezza nova / da la qual par ch'una stella si mova / e dica “la salute tua è apparita”», XXVI 11-12). In *Era in penser d'amor* poi lo «splendore» è proprio della stessa immagine interiore dell'amata, portata nel cuore dal poeta («[...] 'l tuo colpo, che nel cor si vede / du tratto d'cchi di troppo valore / che dentro vi lasciaro uno splendore / ch'i' nol posso mirare», XXX 23-26); e in *veder poteste* compare un «lume di merzede» (XXII 10).

⁵⁷ Per l'*imagerie* luminosa nella lirica pre-cavalcantiana si veda quanto già detto trattando della tenzone Bonagiunta-Guinizzelli (cfr. *supra*, pp. 49 e ss.), oltre a tenere presente i sempre utili saggi di Giunta 1998 e Rea 2003.

controversi rapporti con la canzone cavalcantiana), ma che dovevano risultare comunque inaccettabili per il Guido fiorentino.

La similitudine “scientifica” serve insomma a Cavalcanti per impostare un nuovo tipo di retorica della conoscenza, e il tema della luce, non celebrando più la bellezza della donna e tanto meno lo splendore delle intelligenze celesti, diventa uno strumento per descrivere nel dettaglio il processo con cui l’anima si trova predisposta ad accogliere l’amore.

Dopo questi quattro densissimi versi, in cui, come abbiamo ribadito più volte, si concentra la discussione sul *dove si posa* Amore, Cavalcanti comincia a rispondere alla domanda sul *chi lo fa creare* senza nemmeno interrompere il periodo. Come già accennato analizzando la prima stanza, l’origine dell’amore è un problema fondamentale nella lirica duecentesca, che vede scontrarsi varie opinioni in contrasti anche accesi; misurandosi con questo tema, Guido sceglie allora di mettere in campo in tutta la sua potenza speculativa. Al nostro poeta non basta essere all’altezza della situazione, anche qui egli vuole imporsi sul campo come dittatore, come massima autorità nella lirica amorosa sia dal punto di vista della dottrina, sia di quello dell’abilità poetica; e così Cavalcanti orchestra la sua spiegazione prima dichiarando cosa effettivamente crea l’amore, per poi escludere ogni altra ipotesi con argomentazioni di un ferreo rigore logico.

elli è creato - da sensato: - nom'è
d'alma costume - e di cor volontate

20

Le prime nove sillabe del v. 19 costituiscono una vera e propria definizione, a cui la rima che lega i termini chiave *creato* e *sensato* conferisce un carattere ancora più asseverativo, di una sicurezza granitica. L’amore dunque è *creato* da un *sensato*, altro tecnicismo aristotelico, che indica qualunque oggetto percepito dai sensi.

Vediamo che qui il poeta non specifica ancora cosa sia questo *sensato* che crea l’amore, come non specifica nemmeno quale sia il senso che lo accoglie (questo lo farà due versi dopo, parlando di una *veduta forma*); con questa affermazione Cavalcanti sottolinea da un lato la natura totalmente fisica dell’amore, ma dall’altro condanna implicitamente ogni interpretazione della passione erotica come fenomeno metafisico, instillato nell’uomo da un’illuminazione divina o da una volontà superiore. Se già

indicando il carattere accidentale dell'amore Guido aveva escluso l'ipotesi (ancora abbastanza diffusa tra i rimatori dell'epoca) che la passione amorosa potesse essere un'entità divina o semi-divina, qui egli completa l'opera, sottolineando che questo accidente è generato esclusivamente dalle percezioni sensoriali.

Il periodo si conclude con un'osservazione sul *nome* dell'amore. Nella stanza precedente abbiamo contestato che il v. 3 contenesse una discussione sul significato del termine "amore", ma abbiamo anche convenuto con gli interpreti moderni che al v. 13 Guido, promettendo di discutere del «piacimento che 'l fa dire amare», propone una considerazione di ordine etimologico, facendo derivare il nome d'amore dal verbo latino *hamare*. In questo caso però il contesto è del tutto differente, perché qui non siamo di fronte ad un'osservazione utile ad introdurre un problema (nel caso del v. 13, quello del piacere inevitabilmente connesso con l'amore), ma, al contrario, abbiamo a che fare con una parte di una risposta che vuole essere trattazione organica ed esauriente sull'origine di amore.

In questo caso la lunga tradizione dei commenti ci può essere di aiuto forse meno che in altri casi, poiché la lezione del v. 19 qui messa a testo è stata giustamente valorizzata solo nell'ultimo decennio del secolo scorso;⁵⁸ d'altra parte la critica degli ultimi anni non ha mai indagato in profondità la funzione di questi versi all'interno della risposta al secondo quesito, limitandosi a ribadire il significato delle singole espressioni, prima «d'alma costume» e poi «di cor volontate», considerate in maniera isolata. Nei saggi come Inglese 1995 infatti la necessità di selezionare alcuni punti focali del discorso ha spinto l'autore a non dedicare a questi versi nessuna attenzione particolare; nemmeno Enrico Fenzi approfondisce questo punto all'interno del suo ricco e già più volte citato volume sugli antichi commenti a *Donna me prega*, ma in compenso segnala comunque ai lettori la sua interpretazione di questi versi attraverso questa parafrasi: «amore,

⁵⁸ Nonostante già Paolo del Rosso, in pieno Cinquecento, avesse espresso dubbi in merito all'accettabilità della lezione tradizionalmente accettata («elli è creato ed ha sensato nome»), è stata per la prima volta confutata con un'argomentazione strutturata (e filologicamente fondata) da Inglese 1995. La lezione messa a testo è tradata dalla famiglia di codici denominata *y*, per cui si veda *infra*, Appendice I. Del resto, «elli è creato ed ha sensato nome» ha tutta l'aria di essere una banalizzazione. Cosa vorrebbe dire infatti che l'amore ha un nome "che si percepisce con i sensi"? Volendo, tutti i nomi, una volta che siano espressi a voce, si percepiscono con l'udito, ma non si capisce comunque che cosa questo abbia a che vedere con l'amore. Se poi per evitare questa contraddizione si ricorresse all'*escamotage* di parafrasare "l'amore ha il nome di 'sensato'", si fa un'affermazione scorretta, poiché l'amore in sé è invisibile (come sarà diffusamente spiegato nella quinta stanza), e ad essere "sensata" è soltanto la «veduta forma».

infatti, non è altro che un nome che designa un modo di essere dell'anima sensitiva, recato in atto dal desiderio». ⁵⁹

Quella di intendere la puntualizzazione sul nome d'amore in maniera limitativa ("amore... non è altro che un nome") è senz'altro una strada percorribile, poiché Cavalcanti mette in evidenza soltanto i nessi logici strettamente essenziali, quelli che marcano le svolte significative all'interno dell'argomentazione (con una particolare attenzione ai "non" e ai "ma"). Tuttavia sembra più convincente guardare all'affermazione «nom'è / d'alma costume e di cor volontate» come ad un ulteriore approfondimento tentato da Guido rispetto al problema dell'origine dell'amore, mettendone in luce due aspetti che risulteranno importanti soprattutto alla luce dei versi successivi.

Dopo aver affermato che l'amore nasce da un *sensato* (e quindi da un preciso tipo di esperienza, riconducibile all'ambito dei fenomeni naturali), Cavalcanti col v. 20 indica due caratteristiche in base alle quali l'amore si può cominciare a distinguere rispetto ad altre passioni provocate da stimoli sensoriali: da un lato infatti, l'amore è un fenomeno stabile del tempo (un *costume* dell'anima, traduzione perfetta del termine *habitus*); dall'altro, è un impulso del cuore, cioè un *appetitus cordis*, un'attrazione puramente sensibile (diversa quindi dal *velle* intellettuale) che si sperimenta nei confronti dell'oggetto percepito, cercando in esso una forma di soddisfazione. ⁶⁰

A questo proposito, si può notare che nella definizione di amore come *costume* sta uno degli aspetti del legame tra questa passione e la memoria, dal momento che, già a partire dal *De memoria et reminiscentia*, la facoltà di ricordare era descritta anche come un *habitus*, ⁶¹ in base a cui un'immagine o una percezione in generale poteva essere protratta nel tempo, insieme a tutti gli stimoli che ad essa si accompagnavano. ⁶² Non servirà invece soffermarsi ulteriormente sul tema della *volontate*, dal momento che ci sarà modo di parlarne più diffusamente quando Guido, all'inizio della quarta stanza, identificherà proprio in un «voler [...] ch'oltra misura di natura torna» (vv. 43-44) la

⁵⁹ Cfr. Fenzi 1999, p. 81

⁶⁰ Da questo punto di vista si dimostra felice l'intuizione di Corti 1983, che aveva notato come «d'alma costume» e «di cor volontate» siano di fatto ricalcate sulle espressioni latine «*habitus animae sensitivae*» e «*cordis appetitus*», documentate nell'Anonimo Giele, nonostante il fatto che queste *quaestiones* anonime siano soltanto uno tra i numerosi testi che contengono tessere di questo tipo, e dunque una convergenza su questo "lessico tecnico" non possa considerarsi un elemento a favore dell'adesione di Cavalcanti alle dottrine averroiste.

⁶¹ Cfr. *De mem. et rem.* cap. I

⁶² Per i diversi aspetti dell'importanza della memoria all'interno della cultura medievale nelle sue varie espressioni, si vedano almeno le fondamentali monografie di Carruthers 1990 e 1998 e Bolzoni 2002.

natura stessa della passione amorosa, riformulando così la celebre definizione cappellaniana di amore come «immoderata cogitatio [...] ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus».⁶³

Passiamo ora all'analisi delle due volte della stanza, otto versi particolarmente difficili e fortunati in cui il poeta approfondisce il tema dell'origine di amore attraverso un audacissimo affondo sul problema dei rapporti tra passione amorosa e intelletto.

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

Il primo emistichio del v. 21 apre una nuova sezione della risposta al secondo quesito senza salti logici, ripartendo esattamente dai concetti espressi nel periodo precedente, con una precisazione fondamentale: l'amore non nasce da una generica sensazione, ma una percezione specifica, identificabile con la visione della donna. La tradizione dell'innamoramento per vista si radica nelle stesse origini della lirica volgare europea; tuttavia, se nella lirica provenzale accanto ai classici innamoramenti provocati dalla vista della dama convivevano altri amori nati "per fama" (in cui cioè la passione sorgeva solo al sentir narrare della bellezza della donna), nella lirica volgare italiana domina da subito incontrastato il modello dell'innamoramento "per vista", che esclude ogni altra opzione. In questo verso infatti non sopravvive nessuna eco dei dibattiti tra i poeti transalpini attorno all'effettiva possibilità di innamorarsi attraverso il senso dell'udito, ma in questo riferimento alla *veduta forma*⁶⁴ sembra emergere piuttosto un ulteriore affinamento delle affermazioni fatte sin qui da Cavalcanti stesso, affermazioni che poi, unite alle considerazioni degli ultimi versi della stanza, riescono a mettere in luce una presa di posizione da parte del poeta che potremmo dire "antimetafisica".

⁶³ *De am.* I 1.

⁶⁴ In realtà Inglese 1995 ha proposto per questo verso una diversa lezione, a partire da una diversa divisione delle parole. Secondo la proposta dello studioso il v. 21 andrebbe letto così: «vèn da veduta, form' à che s'intende», sottolineando quindi ancor più fortemente come l'amore sia "creato" dalla visione di una donna. Tuttavia, questa ipotesi di lettura, pur ben argomentata e per certi aspetti condivisibile nella sostanza, risulta problematica nel momento in cui si fa dire a Cavalcanti che l'amore "ha una forma che s'intende", cioè per usare le parole stesse di Inglese «ha una forma intelligibile che viene conosciuta nell'intelletto possibile» (Inglese 1995, p. 190). Questa ipotesi infatti nasce dall'intento di togliere «la difficoltà contenuta nel dire che la *veduta forma* è generatrice dell'amore e investita dall'intelletto agente» (*ibidem*), ma come si vedrà più avanti, Guido gioca (con una strategia ben precisa) proprio su questo fenomeno per cui una forma veduta può essere fatta oggetto di amore (perché è lei stessa a provocarlo) o di intellesione (perché raggiunge il *possibile intelletto*), per mostrare come i due esiti siano radicalmente incompatibili, e quindi l'uomo si trovi preso in questa tragica e strutturale impossibilità di far coincidere amore e conoscenza (difficoltà che, come è noto, Dante potrà superare solo grazie al "miracolo" di Beatrice).

Come già accennato poche righe fa, questo affinamento consiste innanzitutto nel passare dal *sensato*, termine che indica l'oggetto di uno qualunque dei cinque sensi, alla *veduta forma*, cioè all'oggetto della sola vista; colpisce però il fatto che un simile passaggio sia svolto mantenendo la trattazione su un piano puramente speculativo e astratto da ogni circostanza concreta: non si nomina mai la donna, si evita in questa circostanza ogni manifesta immedesimazione sentimentale, perché qui l'unico obiettivo è un'analisi che si limita alla comprensione delle cause, sentita da Guido come una forma di conoscenza diversa da quella che avviene per esperienza, che pure (come abbiamo già visto nella stanza precedente e come vedremo nelle successive) resta indispensabile.

A questo punto chiunque abbia una qualche conoscenza della poesia cavalcantiana si sarà accorto che con questa trattazione sull'origine della passione d'amore vengono vagliati alcuni principi fondanti dell'intera opera del nostro poeta, principi che troviamo sostanziati nei singoli componimenti, in cui si rappresentano occasioni concrete, esperienze individuali e puntuali. La posta in gioco è dunque altissima, e Guido rilancia.

Con il resto del v. 21 e con i due versi seguenti Cavalcanti fa entrare nel vivo la discussione attorno ad un presunto ruolo dell'intelletto nella nascita dell'amore. La circostanza qui non solo è del tutto particolare, ma richiede anche un impegno maggiore del solito; se fino ad ora gli "avversari" designati erano Guittone e i suoi discepoli, contro i quali Cavalcanti aveva tutto sommato buon gioco grazie alla sua superiore competenza in materia di logica, filosofia e scienza medica, stavolta il Guido fiorentino deve disputare implicitamente contro una nuova concezione, che andava affermandosi attraverso la poesia di Guinizelli e che troverà il suo più agguerrito esponente in Dante Alighieri. Sacrificando per un momento la profondità storica della nostra analisi per evitare di divagare su spinosissimi problemi di cronologia relativa, possiamo dire senza commettere gravi imprecisioni che questi due poeti, seppur con gradi di consapevolezza e di abilità poetica differenti, sono nel '200 i principali fautori della possibilità di un amore che abbia una valenza realmente conoscitiva e nobilitante.⁶⁵

A queste idee Cavalcanti non poteva certo rispondere imputando a rimatori di questa altezza e di questa potenza concettuale alcun «difetto di saver»; sceglie dunque, all'interno della sua più grande e completa trattazione del fenomeno amoroso, di

⁶⁵ Per questi aspetti della poesia di Guinizelli cfr. *supra*, al cap. II. Per quanto riguarda Dante poi basterà fare riferimento alla *Vita Nova*, che insiste continuamente sul valore etico e conoscitivo dell'amore per Beatrice.

contrapporre ai loro versi argomenti migliori dal punto di vista della forma e dei contenuti.

Si comincia con il mostrare in che rapporto stanno l'immagine della donna e l'intelletto, dicendo che la «veduta forma» si «intende», cioè si trasforma, per essere fatta oggetto di intellesione, in *intentio intellegibilis*. Il termine *intentio* nella teoria dell'intellezione medievale è un sinonimo di *species*, ed indicava precisamente quella forma priva di materia che (attraverso il diafano illuminato) si trasmette dall'oggetto agli organi di senso, per poi passare nei sensi interni, fino a raggiungere l'intelletto possibile, luogo in cui l'oggetto percepito viene definitivamente compreso nella sua essenza. Per comprendere correttamente il valore tecnico di questo termine, è importante tenere presente che qui Guido utilizza un concetto decisivo per la descrizione tanto del processo sensoriale quanto di quello intellettuale, ma che porta in sé una certa ambiguità. Non a caso infatti esso finì per diventare uno dei punti più incandescenti della polemica tra Bruno Nardi e Guido Favati. L'*intentio ymaginata* o *intentio intellegibilis* infatti attraversa, nel complesso percorso che dalla percezione arriva fino all'intellezione, due diversi "stadi" (o "momenti"), tanto che nei trattati si distingueva a volte tra *intentio sensibilis* e *intentio intellegibilis*. Il primo stadio è quello per cui i sensi (prima gli organi di senso e poi i sensi interni) ricevono l'immagine di un oggetto individuale (detta anche *phantasma*), provvista di tutte le sue caratteristiche accidentali e che viene elaborata e immagazzinata nell'anima sensitiva (parlando di donne, potremmo fare l'esempio dell'immagine mentale di Giovanna o Beatrice).⁶⁶ Il secondo "stadio" invece consiste nella "concettualizzazione" del *phantasma*, che viene sottoposto ad un processo di astrazione, fino a ricondurlo alla sua essenza (non più Giovanna o Beatrice dunque, ma "la donna"),⁶⁷ che attraverso l'azione dell'intelletto agente veniva compresa nell'anima intellettuale. Stante dunque questa potenziale ambiguità del verbo "intendersi" utilizzato da Guido, Favati aveva ipotizzato che Cavalcanti stesse parlando di una *intentio sensibilis* (cioè una *intentio* nel suo primo stadio), dal momento che utilizza il termine in questione in un verso in cui si parla di una «veduta forma»; Nardi, al contrario, aveva ribattuto polemicamente (ma con ottime ragioni) che solo considerando l'*intentio intellegibilis* nel suo secondo "stadio" si

⁶⁶ A questo livello si riscontra, come abbiamo visto nell'*excursus* II, l'azione di quella facoltà *cogitativa* definita anche *intellectus passivus* o *passibilis* (per cui si veda *supra*, n. 5).

⁶⁷ Ovviamente, si sta parlando qui di qualcosa di molto diverso da un'idea platonica, poiché questo concetto non ha alcuna esistenza extramentale.

poteva ricostruire correttamente il senso complessivo dei vv. 21-28, in cui si descrive esattamente il processo di intellesione.⁶⁸

Trattandosi di uno “scontro” complesso e articolato in diverse riprese, non varrà la pena addentrarsi oltre in questa diatriba, tanto più che essa non solo si trova già accuratamente esposta e discussa in Savona 1989, ma a conti fatti non sembra cogliere un aspetto a nostro avviso fondamentale della scelta lessicale che Guido opera quando afferma che la veduta forma «s'intende». A ben vedere infatti sembra che l'uso assoluto di questo verbo faccia gioco a Cavalcanti proprio per indicare con un solo termine entrambe gli aspetti dell'*intentio*, ed entrambe gli stati che essa assume tra sensi ed intelletto. Non si può negare infatti che, partendo da una *veduta forma*, essa possieda dapprima tutti i connotati di *phantasma* individuale, ma del resto è altrettanto evidente che essa, insediandosi nel «possibile intelletto / come in subietto» arrivi ad un certo punto ad assumere assunta lo *status* di *intentio intellegibilis* in senso stretto.

Chiarito dunque questo delicato passaggio, varrà ora la pena soffermarsi brevemente, prima di passare ad osservare i versi dal 24 in poi, sull'espressione «come in subietto», posta all'inizio del v. 23. Se infatti la critica ha da tempo riconosciuto che questo emistichio è di fatto un calco della diffusissima espressione *sicut in subiecto*, è però necessario però risolvere preventivamente un possibile equivoco, suscitato da Maria Corti e in seguito mai chiaramente risolto, circa il carattere “averroista” che una simile locuzione assumerebbe nel dettato cavalcantiano.

A proposito di questo passo, Dino Del Garbo si limitava a riconoscere in maniera estremamente essenziale che in effetti l'intelletto possibile «est sicut subiectum et locus specierum rerum apprensarum. Et istud concordat cum verbo Philosophi posito in III *De anima*, qui dicit quod anima est locus specierum: sed non tota, sed pars eius intellectiva»,⁶⁹ e Nardi nei suoi vari saggi cavalcantiani non aveva fatto altro che rifarsi alla medesima teoria. Nel pur importantissimo saggio della Corti invece le considerazioni su questa espressione si fanno decisamente più impegnative, poiché la studiosa afferma che «come in subietto» costituirebbe un riferimento a quella dottrina

⁶⁸ In Nardi 1954 e Favati 1955 i due studiosi chiariscono in maniera particolarmente approfondita le rispettive posizioni su questo particolare aspetto.

⁶⁹ *DDG*, § 35. Per quanto riguarda poi la questione del rapporto tra i termini *loco* e *dimoranza*, che costituiscono la dittologia del v. 23 si vedano le interessanti considerazioni di Savona 1989 (pp. 41-42). Il primo infatti puntualizza giustamente, sulla base di un'osservazione dello stesso Dino del Garbo (*DDG*, § 35: «et subdit et dimorança, idest: et species istius rei moratur, quia scilicet non procedit ad aliam virtutem nec ad alium locum») che la dimoranza non è un semplice sinonimo di *loco*, ma sta ad indicare il fatto che l'immagine trova nell'intelletto una sua collocazione “stabile”, avendo raggiunto il massimo grado di concettualizzazione.

averroistica che fa dell'intelletto possibile (separato e numericamente uno per tutta la specie umana) il soggetto della conoscenza, riducendo quindi l'individuo umano a puro "oggetto", privo di una capacità conoscitiva personale, che lo veda protagonista attivo a tutti gli effetti. La studiosa cita quindi una serie di passi tratti dall'Anonimo Giele;⁷⁰ il problema però è che tutta questa discussione si basa su un vero e proprio fraintendimento, su cui anche la critica più avvertita, pur cogliendo l'argomento avanzato da Cavalcanti ed evitando prudentemente di approvare la lettura proposta dalla Corti, non si è espressa in modo del tutto chiaro.

Guido infatti nei versi in esame non definisce l'intelletto possibile "soggetto" attivo e indipendente del processo conoscitivo, ma lo identifica con il "sostrato" (*sub-iectum*) in cui si insediano le *species* o *intentiones intelligibiles* una volta che siano *intellecte*; e d'altronde è sempre in quest'ultimo senso che il termine *subiectum* va inteso all'interno dell'espressione cristallizzata *sicut in subiecto*, diffusissima e documentata non solo in psicologia, ma in numerosi ambiti filosofici, dalla fisica all'etica alla teologia.⁷¹ Certo, si potrebbe obiettare che il sostrato su cui insiste un attributo di qualunque tipo è anche il suo "soggetto"; però in questo caso il punto è la necessità di chiarire il fatto che il poeta non vuole dire che l'intelletto possibile è il vero soggetto conoscente (contrapposto all'individuo umano), ma semplicemente che è in esso che risiedono i concetti. E questa è dottrina non solo accettata e sostenuta *apertis verbis* dall'anti-averroista Tommaso, ma proprio l'Aquinate la declina in maniera originale per utilizzarla a più riprese contro il Commentatore e i suoi seguaci, prima nella *Summa contra gentiles*, poi nella *Summa theologiae*.⁷²

⁷⁰ In particolare la Corti si appoggia a questa affermazione dell'Anonimo: «communicat enim corpori et eget corpore sicut obiecto, non sicut subiecto» (*An. Giele*, II, q. 4 72 41-51); il problema è che in questo passo (che come abbiamo visto nel corso dell'*excursus* II va contestualizzato per essere correttamente compreso) si dice *sicut subiecto*, e non *sicut in subiecto*, e quindi risulta quanto meno azzardato inferire da questa somiglianza (sommando all'imprecisione anche un enorme salto logico) che «Come in subietto è la traduzione di *sicut in subiecto*, ed è un'allusione densissima di significato filosofico in quanto è la negazione dell'anima intellettiva individuale» (Corti 1983, pp. 23-24).

⁷¹ Si vedano a titolo di esempio queste occorrenze, tutte tratte dall'opera di Tommaso, e quindi non certo accostabili a dottrine averroistiche: «Et per usum huius et exercitium acquirit homo habitum scientiae. Unde habitus scientiarum sunt in hoc intellectu passivo sicut in subiecto» (*SCG*, II LX 1); «Quaecumque autem conveniunt in uno subiecto, alterum eorum est sicut forma alterius: sicut, cum color et lux sint in diaphano sicut in subiecto, oportet quod alterum, scilicet lux, sit quasi forma alterius, scilicet coloris» (*SCG*, III XLIII 3); «Ergo malum non est in bono sicut in subiecto» (*S.Th.*, I q. 48 a. 3); «Et secundum hanc necesse est dicere quod gratia sit in potentia animae sicut in subiecto secundum rei veritatem, eo quod virtus quae perficit ad operandum, non nisi in potentia esse potest, quae est operationis principium» (*De veritate*, q. 27 a. 6); «Sed diceretur, quod peccatum originale, licet sit in anima sicut in subiecto, est tamen in carne sicut in causa» (*De potentia*, q. 3 a. 9).

⁷² Cfr. in particolare *SCG* II 60 e II 75; *S.Th.* I-II, q. 50, a 4.

Occorrerà quindi chiarire a proposito di «come in subietto» che si tratta sì di una nozione perfettamente in linea con la psicologia aristotelica (come ricordato da Dino del Garbo e Bruno Nardi), e che anzi denota una volta di più la confidenza con cui Guido inserisce in un contesto lirico espressioni tecniche di straordinaria raffinatezza concettuale; tuttavia, questa espressione non può in nessun modo essere considerata una spia delle inclinazioni averroistiche di Cavalcanti.

La trattazione di questa seconda stanza prosegue quindi addentrandosi nella descrizione dei caratteri peculiari dell'intelletto possibile (impassibilità, immaterialità, attività perpetua), in base alle quali si sancisce definitivamente l'incompatibilità dell'amore con l'intelletto, e anzi, come vedremo più avanti, l'impossibilità per l'intelletto di *creare* l'amore:

In quella parte mai non à posanza perché da qualitate non descende: resplende - in sé perpetual effetto; non à diletto - ma consideranza, sì che non pote là gir simiglianza.	25
---	----

Al v. 24 abbiamo la ripresa del nesso «in quella parte», già utilizzato come attacco dell'intera stanza, e che Cavalcanti usa per segnalare con decisione l'inizio di una nuova scansione argomentativa, al cui centro però non sta più l'anima sensitiva («in quella parte dove sta memora»), ma l'intelletto possibile.

Come si può notare dalla sintassi, che ci mostra un ragionamento costruito essenzialmente su due proposizioni negative (giustificate entrambe da sentenze in cui si ristabilisce la verità), la tensione argomentativa è qui volta alla contestazione di un'ipotesi ritenuta inaccettabile. Ai vv. 24-25 infatti il poeta dice che nell'intelletto: «non à pesanza / perché da qualitate non descende», svolgendo un nesso causale per via meramente negativa, mentre il v. 26 («resplende in sé perpetual effetto») opera una puntualizzazione con cui Guido chiarisce quale sia la verità distorta dagli errori appena stigmatizzati. Il v. 27 ripropone poi in maniera più concentrata lo stesso schema dei tre versi precedenti, attraverso la contrapposizione *non... ma...*: «non à diletto, ma consideranza»; il v. 28 infine («sì che non pote largir simiglianza») è una conclusione, negativa anch'essa, proposta al lettore come unica conseguenza possibile del ragionamento sviluppato a partire dal v. 24.

Anche in questo caso, Cavalcanti persegue nel suo dettato lirico la massima precisione, sviluppando un ragionamento logicamente rigoroso, che da due proposizioni

negative («in quella parte mai non à pesanza» e «non à diletto») procede ad un'ulteriore negazione, con il chiaro intento di completare la propria trattazione sull'origine e la sede dell'amore sgombrando il campo da ogni possibile equivoco. Se però la struttura d'insieme di questa concentratissima argomentazione può essere messo a fuoco senza troppe difficoltà, molto più difficile è comprendere nel dettaglio il significato dei singoli passaggi.

Con ogni probabilità, il più grosso ostacolo che ci si para davanti nel tentativo di raggiungere questo obiettivo è una forte incertezza sul testo stesso di questi versi, dal momento che per il v. 24 e il v. 28 sono attestate rispettivamente tre (*non à possanza, non à posanza, non à pesanza*) e due lezioni (*là gir simiglianza e largir simiglianza*) tutte e tre valide ed in fortissima concorrenza, ma che comportano interpretazioni di tutto il passo decisamente differenti tra loro. Certo, la prassi della buona filologia vorrebbe che l'adialforia delle varianti fosse affrontata e risolta per via stemmatica; tuttavia in questo caso il problema non può essere risolto in questo modo, poiché lo stemma stesso di *Donna me prega* (bipartito e soggetto, come avremo modo di vedere, ad una forte contaminazione già a partire dai piani più alti)⁷³ è uno strumento talmente insidioso da risultare utilizzabile soltanto come *extrema ratio*, soprattutto se si tiene conto di quanto possano essere poligenetiche e varianti come *possanza, posanza e pesanza*. Prima di tentare questa via, sarà dunque necessario provare a capire se le varianti documentate nei diversi testimoni per i vv. 24 e 28 si possano ritenere davvero del tutto adiafore, oppure se una di esse possa in qualche modo essere considerata *difficilior* rispetto alle altre.

Data la complessità del nodo che stiamo per affrontare e la varietà delle interpretazioni che si sono addensate su questi due versi, converrà dapprima cercare di chiarire il più possibile quanto sta intorno ai punti più discussi, analizzando quindi i vv. 25-27, in modo da poter incardinare i due passi più problematici all'interno di un contesto dai contorni ben definiti, scegliendo quindi le soluzioni che più ad esso si attagliano.

⁷³ Sullo stemma di *Donna me prega* si veda *infra*, Appendice I. Per quanto riguarda invece il problema della contaminazione (anch'esso da approfondire nel capitolo dedicato alla tradizione manoscritta) basti pensare al fatto che già Dino del Garbo, già nei primi decenni del Trecento, mostra di far ricorso a lezioni tratte da codici di diverse famiglie quando per esempio, in corrispondenza del v. 53, chiosa: «*che nol pruova aliter che il pruova et melius*» (DDG, § 85).

Su questi tre versi i commentatori sono abbastanza concordi (seppur con alcune rimarchevoli eccezioni⁷⁴) nel rilevare che le tre affermazioni che Guido pone in sequenza come altrettante sentenze inappellabili («da qualitate non descende / resplende in sé perpetual effetto / non à diletto, ma consideranza») offrono un'accurata descrizione l'intelletto possibile, condotta con la consueta competenza a norma di precise dottrine aristoteliche; anche in questo caso però sarà forse utile soffermarci brevemente, per identificare con precisione i riferimenti filosofici del dettato cavalcantiano, e per soffermarsi sul valore di un'espressione che forse sino ad ora non è stata adeguatamente considerata dai commentatori.

Rispetto al v. 25, si può dire che già Dino del Garbo (ripreso e approfondito magistralmente da Bruno Nardi) abbia chiarito perfettamente il significato dell'espressione «da qualitate non descende», affermando che «intellectus possibilis non est virtus particularis corporea, quia intellectus possibilis non est forma que proveniat ex qualitatibus elementorum per admistionem eorum».⁷⁵ Per quanto riguarda poi il v. 27, è abbastanza evidente che la contrapposizione tra *diletto* e *consideranza*⁷⁶ istituita da Cavalcanti stia qui a significare che l'intelletto è *impassibilis*, cioè non è soggetto ad alcuna passione corporale, ma raggiunge una conoscenza che può generare, come puntualizza ancora una volta Dino del Garbo, una felicità che nulla ha a che vedere con il piacere provato dai sensi.⁷⁷ Se però per queste due affermazioni gli interpreti non

⁷⁴ Favati 1955 ad esempio dice che tutti questi attributi si riferiscono non all'intelletto, ma «alla forma di cui c'innamoriamo» (p. 74). Recentemente poi anche Mangini 2004 (pp. 63 e ss.) è tornato a leggere *Donna me prega* ricorrendo anche a tesi di stampo platonico, e quindi tornando di fatto a prendere in considerazione (seppure con una scaltrezza incomparabilmente superiore a quella ad esempio di un Casella) la possibilità che Guido ammetta l'esistenza di un amore intellettuale. In sostanza, per lo studioso Guido rappresenterebbe l'amore sensuale come un processo di decadimento (causato dalla tensione materiale al piacere) a partire da un più elevato amore che concerne l'intelletto; tuttavia, il difetto di questa lettura consiste nel fatto che non tiene debitamente in conto come tutta la descrizione del processo intellettuale non sia svolta da Guido per illustrare un certo genere di amore ma al contrario per mostrare che tutti i caratteri propri dell'intelletto e dei concetti intellettuali sono inconciliabili con la passione.

⁷⁵ *DDG*, § 39. Sul tema si veda soprattutto Nardi 1949b, pp. 112-113 (ma anche Nardi 1954, p. 64), che ha correttamente ricondotto questa affermazione al suo contesto dottrinale, rappresentato dalla dottrina della pura immaterialità dell'intelletto, che appunto non discende, a differenza dei composti materiali, dalle qualità che si mescolano nei vari elementi, dando origine a un *mixtum*, il quale a sua volta va a costituire il sostrato di un corpo naturale (si noti che la grande alternativa a questa visione puramente immateriale dell'intelletto era stata propugnata da Alessandro di Afrodisia, che aveva appunto proposto di intendere l'intelletto come un composto materiale pienamente integrato nell'organismo umano).

⁷⁶ Sulla natura sensibile del piacere a cui Cavalcanti si riferisce col termine *diletto* si veda in particolare Nardi 1949b. Per i vari aspetti del campo semantico del «considerare» tra testi lirici, religiosi e filosofici (con particolare attenzione per i poeti provenzali e per Dante) si veda invece Mocan 2004.

⁷⁷ Cfr. *DDG*, § 43: «Dixi autem quod [*sott.* intellectus] nullam habet delectationem corporalem, quia delectationem spiritualem (que delectatio sequitur ad suam propriam operationem quando est

hanno avuto difficoltà ad evidenziare certi concetti aristotelici a cui il poeta si richiama in maniera particolarmente esplicita, nel caso del v. 26 le parafrasi offerte sembrano essere meno soddisfacenti.

Cosa significa infatti che l'intelletto «risplende in sé perpetual effetto»? In questo caso Dino evita di addentrarsi nella metafora luminosa del “risplendere”, e si limita a chiosare «perpetuale effecto, idest operatio, que est sicut effectus anime respectu alicuius quod est perpetuum et incorruptibile, sicut et iste intellectus est incorruptibilis»;⁷⁸ tuttavia bisogna dire che non sono molti gli interpreti che abbiano cercato di comprendere fino in fondo il significato del verso.

Degne di nota sono, come sempre, le osservazioni di Nardi, che ha parafrasato: «in esso risplende solo un effetto perpetuo, cioè quella *intellectio aeterna* che è propria di tutte le sostanze separate, delle quali l'intelletto umano è l'infima»,⁷⁹ intendendo quindi che «la sua capacità [*scil.* dell'intelletto possibile] [...] è *tota simul in actu*».⁸⁰ Lo studioso fondava queste sue considerazioni sul fatto che Averroè aveva sostenuto che l'intelletto possibile, per quanto sia appunto “in potenza” rispetto all'individuo («respectu alicuius individui») con i cui *phantasmata* si congiunge, è in sé stesso («simpliciter et in respectu cuiuslibet individui») continuamente “attivato” dall'intelletto agente, nel senso che «non inveniatur aliquando intelligens et aliquando non, sed semper inveniatur intelligens»;⁸¹ e su questa stessa strada si è poi mossa di fatto la maggior parte dei commentatori successivi, ovviamente con diversi gradi di precisione.⁸²

Un importante e per nulla scontato approfondimento su questa linea è stato offerto da Eugenio Savona, che ha utilmente integrato quanto detto da Nardi affermando che «effetto sta ad indicare il “prodotto” di un'azione causale». Questa puntualizzazione potrebbe essere di grande aiuto per stabilire senza approssimazione il significato di

perfecta) bene habet. Unde Aristoteles, X^o *Ethicorum*, dixit quod philosophia affert mirabiles delectationes puritate et sinceritate».

⁷⁸ *DDG*, § 41.

⁷⁹ Nardi 1954, p. 67.

⁸⁰ Nardi 1949b, p. 114

⁸¹ *CM*, III 20, rr. 132 e ss.

⁸² Si vedano Contini (PD II p. 525): «in lui risplende solo l'intellezione eterna»; Cicuto 1978: «è sempre teso all' “intellezione eterna”»; De Robertis 1986: «si riflette, si attua in lui il momento dell'intellezione eterna»; Cassata 1993 (ripreso da Rossi 1997): «in esso risplende l'effetto metafisico della intelletione eterna». Malato 1997, p. 32: «la natura dell'intelletto possibile [...] risplende nell'eterna intelletione»; Fenzi 1999, p. 81: «in esso piuttosto risplende l'eternità di una operazione intelletiva » *ibid.*, p. 147: «In esso, inoltre, l'atto del contemplare è continuo ed eterno»; Berisso 2006: «la contemplazione dell'intelletto possibile è eterna, sganciata dal tempo».

effetto, ma purtroppo bisogna dire che la chiosa dello studioso prosegue in maniera poco chiara quando, dopo una serie di lunghe citazioni da Averroè, Savona riprende la parola dicendo: «Ecco perché il Cavalcanti parla di un *perpetüal effetto*: esso è l'effetto dell'intelletto agente sull'intelletto possibile, ed esso è *perpetüal* se considerato *simpliciter* [...] e ciò avviene proprio perché l'intelletto possibile è considerato sostanza separata e unico per tutti gli uomini». ⁸³ In che senso infatti l'intelletto possibile (accettato come soggetto implicito) può essere «effetto dell'intelletto agente sull'intelletto possibile»? E se l'intelletto possibile non fosse più da considerarsi soggetto di questo verso, come rapporterebbero l'uno con l'altro i vari termini?

Per chiarire la questione, bisognerà tenere conto di due elementi, finora abbastanza trascurati: da un lato infatti serve precisare il valore di *resplende*, metafora “luminosa” che Inglese ha giustamente messo in rapporto con un passo del *De anima* ⁸⁴ largamente diffuso nei trattati e nelle *quaestiones* dedicate al problema della conoscenza intellettuale; dall'altro, il significato di *perpetual*, che non sembra essere così facilmente sovrapponibile all'aggettivo “eterno”, come ha rilevato Pappalardo 1976, che pur eccede nel voler trovare in questo termine un significato «antiavverroista». ⁸⁵

Per prima cosa dunque è importante notare che il significato del verbo “risplendere” a volte non coincide semplicemente con quello di “splendere”, ma, come attestano varie occorrenze volgari e latine, può significare anche “riflettersi”, o “brillare di luce riflessa”, ⁸⁶ significato che nel contesto della nostra canzone sarebbe particolarmente

⁸³ Savona 1989, p. 41.

⁸⁴ Cfr. Inglese 1995, che prima (p. 192) parafrasa «là dove luce l'intelletto agente», e poi (a p. 194) cita questo brano del *De anima*: «Oportet igitur ut in [anima] sit intellectus qui est intellectus secundum quod efficitur omne, et intellectus qui est intellectus secundum quod facit ipsum intelligere omne, et intellectus secundum quod intelligit omne, quasi habitus, qui est quasi lux. Lux enim quoquo modo etiam facit colores qui sunt in potentia colores in actu» (*De an.*, III 5, [430a 14-17]).

⁸⁵ Cfr. Pappalardo 1976, p. 61: «l'effetto di conoscenza dell'intelletto è perpetuo (*perpetüal*): il filosofo di Cordova e i suoi seguaci invece ritenevano che l'attività speculativa fosse *in sé* eterna, perché eterni ed unici per tutta la specie umana sono i principi della conoscenza».

⁸⁶ Tra gli esempi volgari si possono citare Brunetto Latini, *Ret.* p. 76, r. 9: «Certo questa parola, cioè «regna», fa tutte risplendere l' altre parole che ivi sono»; Andrea da Grosseto, *Trattati di Albertano*, III 27 (p. 283, r. 22): «Onde dice Salamone: come dell'aqua risplende lo volto di cului che vi guarda entro, così è manifesto 'l cuor degli uomini»; ma soprattutto Dante, che usa il verbo “risplendere” secondo questa accezione in diversi passi particolarmente significativi: come *Conv.* II 4: «Poi che, non avendo di loro alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza), pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume della vivacissima loro essenza»; *Par.*, V 7-8: «Io veggio ben sì come già resplende / ne l'intelletto tuo l'eterna luce»; *Par.*, XXIX 13-18: «Non per aver a sé di bene acquisto, / ch'esser non può, ma perché suo splendore / potesse, risplendendo, dir "Subsisto" / in sua eternità di tempo fore, / fuor d'ogne altro comprender, come i piacque, / s'aperse in nuovi amor l'eterno amore». Per quanto riguarda invece i casi trattati filosofici in latino in cui *resplendere* è usato nel senso di “brillare di luce riflessa” (o anche semplicemente “riflettersi”), possono risultare sufficientemente rappresentativi alcune occorrenze facilmente reperibili in Tommaso, come ad esempio *SCG*, II 74: «cum substantiae separatae sint immobiles et semper eodem modo se habentes, semper ab eis resplendet scientia rerum in anima nostra»;

calzante, se si tiene presente che l'intelletto possibile è in un certo modo l'"oggetto" dell'azione dell'intelletto agente. Inoltre, sempre a giudicare dalle numerosissime attestazioni, *perpetual* (e in generale l'aggettivo "perpetuo") può senza dubbio essere considerato, in un certo senso, un sinonimo di "eterno", ma pone l'accento più su una dimensione di "durata senza fine", piuttosto che non sull'atemporalità che contraddistingue più fortemente l'aggettivo "eterno". Certo, la differenza tra queste due opzioni non è del tutto irrilevante, se si pensa che l'esistenza di un unico intelletto eterno, generato fuori dal tempo per emanazione dall'Unità divina, era per ovvie ragioni incompatibile con la creazione nel tempo di una serie di intelletti individuali, perpetui perché incorruttibili (e quindi immortali), ma non generati insieme alle altre sostanze separate; è però importante notare che con *perpetual* Guido sceglie un termine tutt'altro che limpido o comunque non facile da incasellare in uno dei fronti contrapposti degli "averroisti" e degli "anti-averroisti",⁸⁷ derivando invece con tutta probabilità da una traduzione del *De anima* in cui diceva che l'intelletto si separa «sicut perpetuum a corruptibile».⁸⁸

A questo punto, integrando l'intuizione di Savona sul termine *effetto* al contesto appena delineato, potremmo proporre per il v. 26 la seguente parafrasi: "[l'intelletto possibile] splende di luce riflessa, essendo in sé stesso continuamente fatto oggetto dell'azione dell'intelletto agente". Certo, come si può vedere dalla parafrasi appena tentata, questa ipotesi permette di trattenere tutto l'indubbio valore delle ipotesi formulate da Dino e da Nardi, poiché non viene meno né il fatto che con il termine *effetto* si rappresenta un'operazione interna all'intelletto (come voleva Dino), né il riferimento fatto da Nardi alla dimensione "attuale" che l'intelletto possibile presenta quando viene considerato in sé stesso (soprattutto in ottica averroista).

o *S.Th.* I, q. 12, a. 8: «Sed omnia quaecumque fiunt vel fieri possunt, in Deo resplendent sicut in quodam speculo».

⁸⁷ Si pensi ad esempio al fatto che Tommaso, che pure a volte distingue tra i due termini (cfr. *Super I Sent.*, d. 3 q. 2 a. 3 [*expos*] «Ex perpetuitate namque creaturarum intelligitur conditor aeternus. Quia causa semper est nobilior causato; unde si causatum est perpetuum, oportet quod causa prima sit aeterna»), afferma chiaramente che «aeternum largo modo accipitur pro perpetuo» (*Super IV Sent.*, d. 49 q. 1 a. 2 qc. 3 [arg. 4]), mentre per contro, Sigieri nel suo trattato *De anima intellectiva* sceglie di specificare il termine *aeternum* distinguendo tra le espressioni *aeternum in preterito* e *aeternum in futuro* (cfr. *De an. int.*, capp. 5-6), inserendosi quindi in una tradizione che risale già a Boezio, che nel V libro del *De consolatione Philosophiae* distingue tra più livelli di *aeternitas* (una divina che abbraccia tutto il tempo e l'eternità «uno ictu mentis» e l'altra che invece consiste nel comprendere la temporalità totalmente, ma in maniera "estensiva") nell'ambito di una complessa discussione su provvidenza e predestinazione.

⁸⁸ Se ne trova traccia in Sigieri, *QidTA*, q. 5, r. 6: «Oppositum vult Aristoteles, cum dicit quod intellectivum separatur vegetativo et sensitivo sicut perpetuum a corruptibili [*De an.*, II 2 (413b 24-26)]».

Del resto, un caposaldo della dottrina aristotelica già ai tempi dei commentatori tardoantichi era costituito dalla dottrina per cui l'intelletto possibile diventava, nel processo di intellesione, una cosa sola con gli oggetti dell'intellezione; senza contare che da una parte già le versioni latine del commento al *De anima* di Alessandro di Afrodisia traducevano la tessera ὁ κατ'ἐνέργειαν νοῦς (letteralmente 'intelletto in atto', cioè quello che ha raggiunto la conoscenza di un determinato oggetto) con l'espressione *intellectus in effectu*, rendendo un termine come *effectus* descrittivo della "condizione" in cui l'intelletto possibile si trova una volta compiuto il processo della conoscenza; e dall'altro Alberto Magno, in un interessante passo del *De intellectu et intelligibili*, parla proprio dell'*intellectus in effectu* come dello stato di questa facoltà risultante dall'"illuminazione" dell'intelletto agente sull'intelletto possibile.⁸⁹

Tutto sommato, si può dire che ciò che più cambia nella "nuova" parafrasi qui offerta non sono tanto i riferimenti dottrinali di Guido, già abilmente trovati ed interpretati, quanto piuttosto le implicazioni del v. 26. Se infatti la lettura di Nardi metteva l'accento sul fatto che Cavalcanti sembrava descrivere l'intelletto come una sostanza separata, e quindi incompatibile dal punto di vista metafisico con un intelletto individuale, la parafrasi qui proposta sottolinea invece la natura "secondaria" dell'intelletto possibile, il fatto che esso è qualcosa di "causato" (affermazione di per sé difficilmente compatibile con le dottrine tomistiche, ma che ad esempio non contrasta con un modello non certo "radicale" come quello di Alberto Magno). Bisogna dire che quest'ultima proposta sembra adattarsi al contesto in maniera leggermente migliore, essenzialmente per due ragioni: la prima è che la nostra parafrasi contiene un chiaro riferimento all'azione dell'intelletto agente, elemento fondamentale del modello di conoscenza aristotelico (oltre che un ulteriore nodo dottrinale su cui non sarà il caso di soffermarsi approfonditamente), ma che nelle parafrasi precedentemente tentate non verrebbe preso adeguatamente in considerazione; la seconda invece riguarda il fatto che nella prospettiva qui delineata si darebbe il giusto risalto a quel *resplende* che costituisce un

⁸⁹ Per le radici tardoantiche dell'espressione *intellectus in effectu*, si veda il raffronto terminologico offerto dal non recente ma ancora utilissimo Gilson 1929 (p. 12); per l'uso albertino di questa espressione cfr. invece *De int.* II VI: «Et in hoc videtur peccare Alfarabius et quidam alii dicentes intellectum possibilem abstrahere formas, non enim aequae potentiae est abstrahere formas, et abstractas recipere quocumque modo recipiantur, sive per modum materiae, sive per modum loci, sed potius agentis per se est abstrahere, in cuius lumine est esse abstrahi, et sicut generans in natura conferendo formam dat ea quae formam sequuntur, quae praecipue sunt motus et locus, ita generans omnino formaliter in corporalibus dando esse sui luminis, dat consequentia id, quae sunt motus ad intellectum possibilem et locum qui est intellectus possibilis, sicut in ante habitis dictum est. Sic igitur est de intellectu in effectu».

nuovo caso in cui l'uso metaforico di un termine è legittimato dallo stesso uso retorico che se ne fa nei vari contesti filosofici.

Detto questo, sarà ora il caso di tornare al problema della lezione dei vv. 24 e 28, cominciando ad affrontare l'alternanza tra *possanza*, *posanza* e *pesanza*.

Cominciamo prima di tutto a confrontare le parafrasi che ciascuna scelta imporrebbe, tralasciando ovviamente per il momento il verso conclusivo della stanza.

Possanza: “[L'amore] non ha potere su quella parte [*scil.* l'intelletto possibile], poiché [essa] non ha legami con le qualità sensibili, splende di luce riflessa, essendo in se stessa continuamente fatta oggetto dell'azione dell'intelletto agente, non ha in sé piacere sensibile, ma soltanto attività razionale”. In questa lettura, nei versi esaminati comparirebbero due soggetti, entrambe sottintesi (a meno di non scandire il v. 25 «perch' e' da qualitate non descende»): l'amore per il v. 24 e l'intelletto per gli altri tre; ovviamente, la congiunzione *perché* sarebbe da considerarsi introduttiva a tutte e tre le proposizioni successive.

Posanza: “[L'amore] non ha la sua sede in quella parte, poiché essa etc.”. La struttura sintattica dei versi sarebbe dunque identica a quella risultante dalla scelta della lezione *possanza*, ma cambierebbe (e non di poco) il significato della proposizione principale.

Pesanza: “In quella parte [*scil.* l'intelletto possibile] non c'è dolore, poiché essa non ha legami con le qualità sensibili e splende di luce riflessa, essendo in se stessa continuamente fatta oggetto dell'azione dell'intelletto agente, in essa non c'è piacere sensibile, ma soltanto attività razionale”. In questo caso quindi non cabierebbe soltanto la reggente, ma, seppur in maniera minima, tutto il disegno sintattico dei quattro versi. Da una parte infatti *pesanza* diventa il soggetto del v. 24, interpretando «non ha» come “non c'è”, secondo l'uso intransitivo del verbo “avere” che si ritrova nell'italiano *vi ha* e nel francese *il y a*, ma che nell'italiano duecentesco è ben documentato (in particolare proprio in testi fiorentini e all'interno di proposizioni negative) anche senza preposizione;⁹⁰ dall'altra, *perché* introdurrebbe soltanto *non descende e resplende*, mentre *non à diletto* diventerebbe il secondo membro di una costruzione simmetrica *non à pesanza, perché... / non à diletto, ma....*

⁹⁰ Esemplare in questo senso la sequenza che si trova in *Tesoretto*, vv. 1198-1202: «quivi non ha viaggio, / quivi non ha magione, / quivi non ha persone, / non bestia, non uccello, / non fiume, non ruscello [...]».

Posto che in tutti e tre i casi la sintassi e il senso risultano coerenti, bisogna dire che *posanza* e *pesanza* hanno dalla loro alcune ragioni in più rispetto a *possanza*, lezione messa a testo da Favati 1952 e accettato dalla netta maggioranza dei commentatori successivi.⁹¹

Ad un primo livello si potrebbe dire che, comparando le tre possibili parafrasi, *possanza* è forse leggermente *facilior* rispetto alle altre due varianti, ma è altrettanto vero che se ci si fermasse qui, la differenza resterebbe davvero troppo impercettibile e soggetta alle impressioni del momento. Se però procediamo in maniera più analitica, i motivi di questa scelta aumentano di spessore. *Posanza* infatti (come ha rilevato Inglese 1995, uno dei più recenti sostenitori di questa variante accolta già da Dino e dallo Pseudo-Egidio)⁹² richiamerebbe il primo quesito posto da Cavalcanti «là dove posa», che altrimenti resterebbe l'unico senza un termine chiaramente correlato,⁹³ e inoltre consentirebbe di ottenere un ragionamento più coerente con la linea di ragionamento tenuta sin qui da Guido, che, dopo aver spiegato qual è la sede dell'amore, spiega anche perché un'eventuale opinione contraria (quella che vedeva l'amore partecipare di una dimensione intellettuale) sia qualcosa di impossibile, di incompatibile con tutta una serie di fondamentali principi fisici e metafisici.

Per quanto riguarda poi *pesanza* (presentata come alternativa credibile da Nardi 1954 e Contini, ma accolta concretamente a testo soltanto da Ciccuto 1978 e Savona 1989), le ragioni che spingono a preferirla a *possanza* sono leggermente diverse, ma altrettanto valide. Di primo acchito, si potrebbe menzionare il fatto che *pesanza* è senza dubbio un termine tipico dell'*usus scribendi* cavalcantiano; tuttavia è forse ancora più interessante notare come con quest'ultima lezione emergerebbe quella calcolata simmetria già notata prima tra *pesanza* e *diletto*, una simmetria che sarebbe perfettamente in linea con il tentativo cavalcantiano di dare la forma retorica più raffinata possibile al suo poderoso procedimento dimostrativo. In questo modo infatti le due passioni più strettamente collegate all'amore (dolore e piacere), assolutamente centrali in tutta la lirica del Guido fiorentino, verrebbero radicalmente escluse da ogni partecipazione alla dimensione intellettuale.

⁹¹ Il testo *possanza* è infatti adottato da Contini (PD II), Marti 1969, Pappalardo 1976, Corti 1983, De Robertis 1986, Tanturli 1993, Malato 1997, Rossi 1997, Fenzi 1999, Ardizzone 2002 e Berisso 2006.

⁹² Cfr. *DDG*, § 38 e *Ps.Eg.*, parr. 37-38. Tra i commentatori moderni, questa lezione è stata sostenuta, oltre che da Inglese 1995, soltanto da da Nardi 1954 e Cassata 1993.

⁹³ Cfr. Inglese 1995, pp. 191-192.

Se dunque si ritengono sufficientemente fondate queste considerazioni, la rosa delle alternative equivalenti si restringe da tre a due possibilità, che però restano sembre troppe, poiché, come già osservava Favati polemizzando con Nardi (che nella sua *Noterella polemica* si diceva convinto proprio dell'eguale valore di *posanza* e *pesanza*), «non si possono accettare tutte e due: il Cavalcanti ha scritto una parola sola».⁹⁴ A questo punto, lasciamo per un momento in sospeso il problema, provando a vedere se l'analisi del v. 28 può darci qualche lume in più per orientare la nostra scelta, prima di accettare la perfetta adiaforia delle due lezioni e tentare quindi una soluzione stemmatica.

Come poi accennavamo in precedenza, si registra nella tradizione un'oscillazione tra *largir* e *là gir*. La prima delle due varianti, che dà come esito il verso «sì che non pote largir simiglianza» è sostenuta dalla maggioranza degli interpreti,⁹⁵ la seconda invece (da cui deriva il verso «sì che non pote là gir simiglianza»), che si trova attestata già nel commento di Dino del Garbo, è stata recepita negli ultimi decenni soltanto da Nardi, Savona 1989 e Cassata 1993.

Evidentemente, a fare da discriminante tra le due opzioni è il significato che si sceglie di attribuire al termine *simiglianza*, premessa fondamentale per capire se essa “non può raggiungere l'intelletto” oppure “non può essere ‘data’ dall'intelletto”. A questo proposito, Dino del Garbo, seguito da Bruno Nardi (che insieme a Dino è anche, di conseguenza, sostenitore della lezione *là gir*), parafrasa il verso in esame in questi termini: «non potest illuc, idest ad intellectum, pervenire similis passio»;⁹⁶ ma se senza dubbio il senso corre senza particolari problemi, intendere *simiglianza* con “qualcosa di simile alla passione amorosa” suona piuttosto riduttivo, almeno a fronte del ruolo che tale termine ricopre nella teoria della conoscenza e anche nella lirica duecentesca.

In realtà, su posizioni estremamente vicine a quelle di Dino e Nardi si sono posti anche quasi tutti i sostenitori della variante *largir*, come Giuliano Tanturli («Pertanto l'uno [*scil.* l'amore] non può essere assimilato all'altro [*scil.* l'intelletto] [...] o, addirittura, paragonato»),⁹⁷ Ferdinando Pappalardo,⁹⁸ Marcello Ciccuto,⁹⁹ Domenico De

⁹⁴ Favati 1955, p. 72, n. 1.

⁹⁵ Cfr. Favati 1952, Contini (PD II), Pappalardo 1976, Ciccuto 1978, Corti 1983, De Robertis 1986, Inglese 1995, Fenzi 1999, Ardizzone 2002 e Berisso 2006.

⁹⁶ *DDG*, § 45. A differenza di quanto visto per il v. 24, su questo punto invece Nardi non cambia mai idea, sostenendo sempre la lezione *là gir* e l'interpretazione già avanzata da Dino.

⁹⁷ Tanturli 1993, p. 5.

⁹⁸ Cfr. Pappalardo 1976, p. 60: «Da lui non può procedere nulla di simile alla passione amorosa».

⁹⁹ Cfr. Ciccuto 1978, p. 119: «Cosicché non può offrire un termine di paragone adeguato».

Robertis («*largir simiglianza*: fornire una ‘similitudo’ ossia, semplicemente, un termine di paragone»),¹⁰⁰ Letterio Cassata,¹⁰¹ Luciano Rossi,¹⁰² Enrico Malato¹⁰³ e, seppur secondo una declinazione leggermente diversa, Enrico Fenzi («non può offrire, neppure per analogia, alcuna corrispondenza con ciò che invece avviene nell’anima sensitiva»).¹⁰⁴ Anche in questo caso però, come ha ben mostrato Giorgio Inglese, dire che l’intelletto non può essere paragonato all’amore «richiede [...] una integrazione concettuale molto forte, rispetto alla lettera, – che, invece, porta piuttosto a intendere “non può consentire alcuna similitudine”». Bisogna dire che quest’ultima conclusione non è in realtà proposta da nessuno dei commentatori citati, che anzi l’avrebbero probabilmente respinta; e si potrebbe anche puntualizzare che Inglese sembra ricadere nell’errore opposto quando, al termine di un articolato ragionamento in cui propone diverse interessanti occorrenze del termine “simiglianza” (su cui ci soffermeremo tra poco), propone una parafrasi che risulta sì priva di “integrazioni”, ma anche troppo vaga nel suo significato: «amore ha una sua identità – una forma conoscibile – e non rende somiglianza di altro, – nel senso che ha una natura propria e inconfondibile». ¹⁰⁵ In ogni caso, resta il fatto che Inglese ha ragione nel sottolineare la necessità di cercare prima di tutto un senso a *simiglianza* che non implichi la supposizione di troppi termini sottintesi.

Uno spunto davvero brillante si trova in questo senso nel commento di Contini, che scrive «[L’intelletto] Non è passibile di piacere, ma è esclusivamente contemplativo, così da non poter fornire la simiglianza, cioè l’immagine che media la conoscenza». ¹⁰⁶ Nel complesso, la parafrasi non può dirsi del tutto soddisfacente, dato che (come ha notato Inglese 1995) dire che l’intelletto non offre immagini sembra effettivamente «un’ovvietà» che poco avrebbe a che fare con il serrato ragionamento di Guido,¹⁰⁷ tuttavia, bisogna riconoscere che il grande critico non aveva colpito lontano dal segno

¹⁰⁰ Cfr. De Robertis 1986, p. 101.

¹⁰¹ Cfr. Cassata 1993, p. 65, dove però l’editore si limita a parafrasare *simiglianza* con «paragone».

¹⁰² Cfr. Rossi 1997, pp. 406-407: «[l’intelletto] non fonisce alcuna immagine simile a sé (non offre cioè alcun termine di paragone, poiché ha una natura propria e inconfondibile)».

¹⁰³ Cfr. Malato 1997, p. 32: «esso intelletto possibile non può *largire*, non può concedere nulla che abbia *simiglianza*, che sia simile all’amore».

¹⁰⁴ Fenzi 1999, p. 81. Di questo passo Fenzi discuterà ampiamente alle pp. 147-150 del suo studio, mettendo tra l’altro in discussione le letture di Inglese 1995 ed avanzando il tema della supposta “inconoscibilità” dell’amore, (per cui cfr. *infra*, n. 111).

¹⁰⁵ Inglese 1995, p. 197. Questa lettura risulta problematica alla luce di quanto qui affermato, principalmente per il fatto di essere sviluppata da quella lezione alternativa del v. 21 (per cui l’amore «vèn da veduta, form’à che s’intende») di cui abbiamo parlato *supra*, n. 64.

¹⁰⁶ Cfr. PD II, p. 525.

¹⁰⁷ Cfr. Inglese 1995, p. 197.

nell'identificare la *simiglianza* con «l'immagine che media la conoscenza», tanto che Eugenio Savona ha cercato di conciliare questa lettura del termine con la parafrasi di Nardi, ottenendo però un risultato forse non troppo coerente («non è possibile presentare all'intelletto possibile somiglianza di passione», con *simiglianza* come termine tecnico per indicare il *medium* della conoscenza»).

Il termine *similitudo* infatti è un vero e proprio tecnicismo, che compare in quei testi filosofici riguardanti in qualche modo la sensazione, dal momento che con esso si indica l'immagine in tutto identica all'oggetto, ma priva della materia, che si stabilisce nei sensi interni;¹⁰⁸ ma sarà forse ancora più interessante notare che questo termine era già comparso almeno due volte nella lirica duecentesca, prima in Giacomo da Lentini («tutte fiare in voi mirare, / veder mi pare / una maravigliosa simiglianza»¹⁰⁹) e poi in Panuccio del Bagno («Preso à riposo in me suo pensamento, / e l'alma forma di sua simillianza»¹¹⁰), mantenendo in entrambe i casi lo stesso valore “tecnico” del termine latino, e servendo per costruire una particolare declinazione del tema dell'immagine interiore dell'amata.

Il problema a questo punto è che, se si vuole considerare il termine *simiglianza* nell'unico senso che sembra davvero appropriato al contesto, si dovrà ricorrere alla lezione *là gir*, modificando leggermente la parafrasi di Nardi: “cosicché là [nell'intelletto possibile] non può insediarsi alcuna *similitudo*”, cioè non può accogliere nessuna *intentio sensibilis* (la veduta forma) che prima non sia stata spogliata della sua individualità, trasformandosi in *intentio intelligibilis*.

Il ragionamento di Guido si svilupperebbe così con estrema coerenza, dal momento che in questi versi si troverebbe descritta la ragione ultima per cui l'intelletto (non mescolato, continuamente “causato” dall'intelletto agente e totalmente impassibile) non può accogliere l'amore, dal momento che questa passione si sviluppa in relazione all'immagine di una singola donna, che non può raggiungere l'intelletto prima di essersi eventualmente “concettualizzata” nella nozione essenziale della donna, non coincidente con nessuna donna individuale, e quindi aliena da ogni attrazione o repulsione (passioni che possono venire suscitate soltanto dalla *similitudo* sensibile).

¹⁰⁸ Cfr. quanto già detto in particolare nel corso dell'*excursus* II. Sul tema della *similitudo* tra percezione, filosofia e poetica si vedano in particolare Picone 1987, Pinto 2001, oltre che, in misura minore, Stabile 2007.

¹⁰⁹ *La 'namoranza disiosa*, vv. 22-24 (PSS I, p. 157).

¹¹⁰ *Vero è che stato son manta stagione*, vv.49-50. Cfr. Brambilla Ageno 1977, p. 33.

Resta dunque saldo in questa prospettiva il centro riconosciuto del problema: il fatto che nello schema proposto da Cavalcanti, se si è affetti dalla passione amorosa descritta in questi versi non ci può essere intellesione (poiché l'immagine sensibile non è di per sé oggetto di conoscenza come essere individuale di cui si prova amore), e dove si tenta di conoscere razionalmente qualcosa, non ci può essere passione amorosa, dal momento che la conoscenza intellettuale è solo delle essenze e delle nozioni universali.¹¹¹

Da quanto appena detto, la bilancia sembrerebbe pendere in maniera decisiva dalla parte della lezione appena esaminata. Eppure, se proviamo ad esaminare gli elementi a favore di *largir*, ci accorgiamo che per certi versi non risultano meno convincenti.

Innanzitutto, da un punto di vista prettamente testuale sembra più facile che si verifichi una banalizzazione passando da *largir* a *là gir* a causa di un *titulus* dimenticato dal copista, piuttosto che da *là gir* a *largir*, magari attraverso un segno confuso appunto con un'abbreviatura o una lettera *r* (che subito dopo una lettera *a* è particolarmente insidiosa). Tuttavia, anche volendo accogliere questo argomento, in sé non trascurabile, ma nemmeno dirimente, rimane aperto il problema del senso dell'intero verso, dal momento che, ricorrendo alla lezione *largir*, il soggetto della frase torna ad essere l'intelletto possibile, e dunque non risulta più accettabile, per le ragioni esposte prima in relazione alla lettura di Contini, l'idea che *simiglianza* abbia il significato di "immagine sensibile", *similitudo* depositata nei sensi interni.

Un aiuto per formulare un'ipotesi interpretativa convincente in questa direzione, ci può venire però dall'esame di un testo ben noto a chi si occupi di filosofia medievale, ma finora poco utilizzato dai commentatori cavalcantiani: il *Liber de Causis*.

Il *Liber* è una traduzione anonima dell'*Elementatio Theologica* di Proclo, diffusasi dapprima nel mondo arabo e poi tradotta in latino nel XII secolo. La sua singolare fortuna nel pensiero tardomedievale fu dovuta al fatto che, a causa di un'errata trasmissione del testo, per lungo tempo il *Liber de Causis* fu incluso nel *corpus aristotelicum*, e salutato dai commentatori dell'epoca come quel trattato di teologia che ancora mancava per completare definitivamente il sistema di sapere universale fondato dallo Stagirita. Nonostante poi nel 1268, grazie ad una nuova traduzione per mano di

¹¹¹ Si tratta dunque di una prospettiva diversa dalla negazione della conoscibilità dell'amore (sostenuta, come già accennato, anche da studiosi attenti come Fenzi 1999 e Pinto 2001), poiché, come ha giustamente accennato anche Inglese 2001, dire che l'amore è un accidente significa semplicemente, dal punto di vista gnoseologico, che esso sarà conosciuto nella sua natura accidentale, prendendo dunque coscienza del fatto che l'amore non sarà conosciuto secondo la stessa modalità con cui si conoscono le sostanze, ma potrà essere compreso come affezione di un altro ente (un uomo o una donna innamorati).

Guglielmo di Moerbeke, Tommaso d'Aquino avesse compreso e dichiarato apertamente che quel testo nulla aveva a che vedere con Aristotele, il *Liber* continuò a circolare anche al di fuori dell'ambito universitario, in quel mondo laico interessato alla filosofia di cui Guido Cavalcanti (insieme a Dante, che cita il testo pseudo-aristotelico più volte nel *Convivio*) è senza dubbio uno degli esponenti di maggior rilievo.

Il riferimento al *Liber de Causis* servirebbe così a Guido per completare in maniera sintetica e filosoficamente rigorosa il percorso iniziato con il v. 24, in cui, costruendo una serie di contrapposizioni tra le passioni dell'anima sensitiva individuale e l'impassibilità della facoltà intellettuale universale, ci vuole dimostrare che non solo l'amore è creato da un *sensato*, da una *veduta forma*, ma anche che esso non può in nessun modo essere generato dall'intelletto.

Dall'anonimo libello Cavalcanti potrebbe dunque aver tratto un concetto di *simiglianza* come elemento indispensabile di un processo causale, secondo una visione della causalità che troviamo soltanto accennata nei libri di filosofia naturale di Aristotele (quando si parla della necessaria proporzionalità tra causa ed effetto), ma che era stata portata avanti (seppure in termini diversi) da Avicenna, che nella sua *Metafisica* riprendeva certi tratti del neoplatonismo presenti anche nel *Liber*, dedicando alcuni paragrafi proprio al tema della somiglianza nel processo della generazione.¹¹² Il *Liber de Causis* propone nelle sue tesi una visione della causalità di stampo emanatistico, tipica del pensiero neoplatonico: in essa tutto discende dall'Uno (termine che individua al tempo stesso divinità, causa prima e primo principio) per passaggi progressivi di complicazione. In questa visione allora il problema maggiore che si pone è quello del "che cosa resta" nel continuo mutamento delle cose che ne causano altre (e come potrebbe d'altronde una cosa generarne una totalmente altra da sé, se anche l'uomo non può generare che l'uomo?). In questo senso, la *simiglianza* diviene un elemento fondamentale, perché una qualche minima comunanza fra la causa e il causato è necessaria per far "funzionare" questa sofisticata modellizzazione della realtà:

Quod est quia si creata sequuntur se ad invicem et substantiam superiorem non sequitur nisi substantia ei similis, non substantia dissimilis ei, sunt substantiae similes substantiae superiori - et sunt substantiae creatae a quibus non superfluit tempus - ante substantia quae assimilantur substantiae sempiternis, et sunt substantiae abscissae a tempore, creatae in quibusdam horis temporis. Non est ergo possibile ut continuentur substantiae creatae in

¹¹² Avicenna, *Metafisica*, tr. VI, cap. 3.

quibusdam horis temporis cum substantiis sempiternis, quoniam non assimilantur eis omnino.¹¹³

A partire da questi elementi possiamo dunque proporre una nuova ipotesi interpretativa per il v. 28, che lo collocherebbe al culmine della trattazione esposta tra i vv. 24-27. «Sì che non pote largir simiglianza» significherebbe infatti che “[l’intelletto] non può in nessun modo essere causa dell’amore, poiché non condivide con esso alcun aspetto”.

In questa nuova ipotesi quindi le contrapposizioni tra *pesanza*, *diletto*, carattere “materiale” dell’anima sensitiva da un lato e impassibilità, immaterialità, perpetua “riflessione” dell’intelletto dall’altro, non sono una semplice divagazione e nemmeno uno sfoggio di cultura filosofica, bensì parti di un’argomentazione serrata, che si chiude con quest’ultimo verso, in cui si afferma, in nome di alcuni fondamentali principi metafisici inerenti la natura dell’intelletto, che quest’ultimo non solo è estraneo all’amore, ma non può in nessun modo aver parte nella sua generazione.

Come si nota facilmente al termine di questo percorso, le due parafrasi proposte sono entrambe ben radicate nella dottrina filosofica dell’età di Cavalcanti, e si può dire che entrambe conducano ad un senso accettabile. Tuttavia, accettare una o l’altra cambia per certi versi l’immagine che abbiamo della scansione argomentativa dell’intera stanza.

Se infatti accettiamo la lezione «sì che non pote là gir simiglianza», ipotizziamo che Guido qui sia tornato sul primo quesito, quello sulla sede dell’amore, e allora non solo nella seconda stanza avremo l’unico caso in cui le due risposte si compenetrano e non si concludono in una sezione ben precisa della stanza, ma ci vedremo inclini a preferire *posanza* come lezione del v. 24, poiché più in linea con il resto della risposta. Al contrario, con *largir* vedremmo rispettata la scansione domanda-risposta che si trova applicata nel resto della canzone (anche se mancherebbe un termine direttamente correlato con la domanda circa il luogo «ove *posa*» amore), e forse *pesanza* risulterebbe più coerente all’interno di uno schema argomentativo costruito attraverso una serie di contrapposizioni che si risolvono proprio con il verso conclusivo della stanza.

Sulla base di queste considerazioni, è inevitabile che qualunque scelta non potrà che considerarsi in parte provvisoria; tuttavia, un possibile criterio per giungere a una decisione può essere quello di mantenere una certa coerenza con il ramo della tradizione manoscritta che, pur non essendo affatto privo di errori, si è mostrato affidabile per il

¹¹³ *Liber de Causis*, t. 204.

caso delicato del v. 19 («Elli è creato da sensato [...]») e tornerà utile al momento di discutere il nodo del v. 51 («e vol ch'om miri in un formato loco»): si tratta del ramo y, a cui sembrerebbero afferire (seppure in modi molto diversi) i due antichi commenti, concordi nel dar credito alla coppia *posanza* e *là gir*. Per uscire quindi dal possibile vicolo cieco dell'equivalenza di lezione, e in mancanza di un elemento davvero dirimente, anche noi ci attesteremo (almeno per il momento) su quest'ultima conformazione del testo.

CAPITOLO VIII

STANZA III

Passiamo ora a osservare le risposte che Cavalcanti dà al terzo e al quarto dei quesiti posti all'inizio di *Donna me prega*: quelli relativi alla “virtù” con cui l’amore è in relazione e alla “potenza” (cioè agli effetti) di questa passione.

Non è vertute, - ma da quella vène ch'è perfezione - (ché si pone - tale), non razionale, - ma che sente, dico; for di salute - giudicar mantene, ché la 'ntenzione - per ragione - vale: discerne male - in cui è vizio amico.	30
Di sua potenza segue spesso morte, se forte - la virtù fosse impedita, la quale aita - la contraria via: non perché oppost'a naturale sia; ma quanto che da buon perfetto tort'è per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita, ché stabilita - non ha signoria.	35
A simil pò valer quand'om l'oblia.	40

In questo caso le due diverse trattazioni occupano rispettivamente i due piedi e le due volte della stanza, e ciascuna di queste due sezioni è aperta da un termine che richiama alla domanda a cui il poeta tenta di rispondere («Non è vertute...», v. 29; «Di sua potenza...», v. 35). Procediamo quindi con ordine, cominciando ad esaminare la prima delle due argomentazioni:

Non è vertute, - ma da quella vène ch'è perfezione - (ché si pone - tale), non razionale, - ma che sente, dico;	30
---	----

Anche stavolta vediamo che l'intrico sintattico di questi versi risulta ben comprensibile nel suo significato generale, ma molto più difficile da capire nel dettaglio. Un primo ostacolo che ci si para di fronte tentando di chiarire il senso di questo brano è sicuramente l'ambiguità della sua strutturazione sintattica, che ci

permette di formulare due parafrasi apparentemente molto simili, ma che in realtà presentano sviluppi potenzialmente diversi.

Se infatti ipotizziamo che l'espressione «non razionale, ma che sente» sia da riferire al termine *perfezione*, otteniamo di fatto una parafrasi di questo tipo: “[l’amore] non è una virtù, ma viene da quella perfezione (perché così si definisce) che non è razionale, ma sensibile” (ipotesi A);¹ ma se invece il binomio appena citato fosse da collegare piuttosto alla parola *virtute*, il senso del periodo cambierebbe in questo modo: “[l’amore] non è una virtù, ma viene da quella [sott. virtù] che è considerata perfezione; dico cioè non la virtù razionale, ma quella sensitiva” (ipotesi B).

In sostanza, la più significativa differenza tra queste due ipotesi di lettura consiste nel fatto che nel secondo caso Cavalcanti menziona due virtù di cui una soltanto può considerarsi la vera perfezione della natura umana, mentre nella soluzione precedente le “perfezioni” sono due, distinte ma non necessariamente in contrasto tra di loro. A ben vedere però una simile distinzione è tutt’altro che ininfluyente, come dimostra il fatto che a partire da queste due interpretazioni Bruno Nardi e Guido Favati arrivarono addirittura ad attribuire a Cavalcanti due concezioni profondamente diverse dell’anima e della natura umana. Laddove infatti Nardi (seguendo la parafrasi B) affermava che solo un consapevole seguace delle dottrine di Averroè poteva identificare con la virtù sensitiva la perfezione propria di un essere umano (negando quindi l’esistenza di un intelletto individuale),² Favati ribatteva (alla luce dell’ipotesi A) che qui Cavalcanti voleva in realtà distinguere tra diverse perfezioni proprie dell’uomo, seguendo dottrine psicologiche tranquillamente accolte anche da Tommaso d’Aquino, e soprattutto non negando all’intelletto il ruolo di vera e ultima perfezione dell’essere umano.³

¹ Qualora invece si intendesse riferire il nesso relativo «quella [...] ch’è» al *virtute* del v. 29, basterebbe riformulare la frase in questi termini, senza che il senso ne risulti modificato: «“[l’amore] non è una virtù, ma viene da quella [sott. virtù] che è considerata non una perfezione razionale, ma una perfezione sensitiva». Per il v. 30, in Cassata 1993 si trova proposta una lezione diversa, ma che di fatto non implica nulla di diverso rispetto alla parafrasi a testo; in questa ipotesi infatti si sopprime il *ch’è* posto all’inizio del v. 30, ottenendo il seguente testo: «non è virtute, ma da quella vène / perfezione (che sse pone tale) / non razionale, ma che sente, dico». Tuttavia, trattandosi di una lezione congetturale in corrispondenza di un passo che non dà problemi a livello di significato puramente letterale, si è preferito prendere in considerazione soltanto il testo offerto dalla tradizione manoscritta.

² Cfr. Nardi 1949b, pp. 117-120 e Nardi 1954, pp. 67-70.

³ Cfr. Favati 1952, pp. 445-446 e Favati 1975, pp. 209-213. In ogni caso, bisogna riconoscere che, come ha mostrato lucidamente Eugenio Savona (Savona 1989, pp. 46-47), la lettura di Favati risulta nel 1952 non del tutto chiara e nel 1975 piuttosto antieconomica, mostrandoci un Cavalcanti che da un lato sostiene tesi perfettamente in linea con la filosofia di Tommaso, argomentandole però secondo modalità quanto meno “ambigue”, in quanto di fatto indistinguibili dai sillogismi utilizzati dagli averroisti.

Senza addentrarci qui in una disamina approfondita di questo aspetto della polemica Nardi-Favati (cosa che peraltro è già stata fatta egregiamente da Eugenio Savona più di vent'anni or sono⁴), è noto come ormai da tempo la critica abbia accolto e più volte confermato l'ipotesi nardiana, leggendo dunque i vv. 29-31 di *Donna me prega* come un'affermazione volta da un lato a ribadire il fatto che l'amore è da ritenersi un fenomeno collegato solo ed esclusivamente alla dimensione della sensibilità, e dall'altro ad inquadrare questo concetto in un sistema psicologico di stampo averroista. Tuttavia, a più di cinquant'anni di distanza dai fondamentali e per certi versi pionieristici saggi dello studioso toscano, sarà opportuno cercare di rimettere a fuoco le tematiche e le questioni che sembrano essere in gioco nei versi ora in esame, cominciando a delineare in un *excursus* la complessa questione relativa a quel concetto di *perfectio* che, declinato in ambito psicologico, fu uno dei nuclei incandescenti del dibattito tra averroisti e "anti-averroisti" nel XIII secolo.

EXCURSUS III: *PERFECTIO QUANTUM AD POTENTIAM, O PERFECTIO QUANTUM AD SUBSTANTIAM?*

Nel sintetico dettato del *De anima*, Aristotele si limita di fatto ad affermare che l'anima, in quanto «actus primus corporis», ne costituisce anche l'*entelechia*. Da questa definizione fondamentale, lo Stagirita fa discendere l'idea che le parti dell'anima debbano essere necessariamente immanenti a ciascuna delle parti del corpo, in modo che ciascun organo abbia una sua propria *perfectio*;⁵ tuttavia, è lo stesso filosofo greco a lasciare aperta la possibilità che si possa anche dare il caso di una parte dell'anima che non è la perfezione di un organo in particolare, e che quindi può trovarsi separata dal corpo, cosa che indurrebbe a tenere in conto la possibilità che la relazione tra anima e corpo possa essere quella del timoniere con la sua nave:

Quoniam autem anima non est abstracta a corpore, aut pars eius, si innata est dividi, non latet; est enim quarundam partium perfectio. Sed nichil prohibet ut hoc sit in quibusdam partibus, quia non sunt perfectiones alicuius rei ex corpore. Et cum hoc non declaratur utrum anima corpori sit sicut gubernator navi.⁶

⁴ Cfr. Savona 1989, pp. 46-47.

⁵ Per i passi aristotelici da cui emerge questa dottrina e per le fondamentali chiose di Averroè al riguardo, si veda almeno *CM*, II 11; II 21; II 30.

⁶ *De an.* II 1 (413a 4-8)

Evidentemente questo accenno (posto alla fine del primo capitolo del II libro *de Anima*) può considerarsi una sorta di primo tassello di quella teoria dell'intelletto immateriale che sarà poi compiutamente esposta nel III libro, e di cui abbiamo già trattato nel capitolo precedente. Se però consideriamo la cosa dal punto di vista del concetto di “perfezione” dell'anima umana, si può notare che Aristotele introduce in questo passo la radice per una fondamentale ambiguità, che si rivelerà parlando della facoltà razionale e che sarà il vero e proprio campo di battaglia tra i sostenitori e gli oppositori delle teorie di Averroè.

Tenendo infatti presenti i punti fondamentali delle dottrine psicologiche del filosofo di Cordoba (su cui per brevità non torneremo), è facile capire che un intelletto unico e separato, che si collega a ciascun'anima individuale soltanto attraverso le *intentiones imparate*, non può essere considerato la “perfezione” di un singolo uomo soltanto in maniera equivoca, perché se da un lato l'intelletto porta effettivamente a compimento il processo conoscitivo attraverso la sua *continuatio* o *copulatio* con le *intentiones* dell'uomo, dall'altro però non fa parte in nessun modo dell'anima dell'uomo a cui appartengono quelle *intentiones*.

Su questo aspetto, si trova nel *Commentarium magnum* di Averroè una formulazione molto chiara, posta al termine di una lunga argomentazione volta ad appurare quale possano o non possano essere la *prima* e la *postrema perfectio*⁷ dell'anima umana e dell'intelletto:

Declaratum est igitur quod prima perfectio intellectus differt a primis perfectionibus aliarum virtutum anime, et quod hoc nomen *perfectio* dicitur de eis modo equivoco [...]. Et ideo dixit Aristoteles in diffinitione anime quod est perfectio prima corporis naturalis organici, quod nondum est manifestum utrum per omnes virtutes perficitur corpus eodem modo, aut est ex eis aliqua per quam corpus non perficitur, erit alio modo.⁸

Come poi è facile attendersi, su questa stessa linea si muoveranno tanto Sigieri quanto l'Anonimo Giele, affermando il primo che «intellectus perficit corpus, non per suam substantiam, sed per suam potentiam, quia, si per suam substantiam perficeret,

⁷ Per i concetti di *prima* e *secunda* (o *postrema*) *perfectio* usati da Averroè nella riflessione sull'anima, si veda *CM*, II 2, rr. 36-46, dove il Commentatore spiega che la materia riceve la sua perfezione (attraverso la forma) in due modi: «quorum unus est secundum quod est in actu, tamen non provenit ab ea actio que innata est provenire ab ea, sicut a sciente qui non utitur sua scientia; secundus est secundum quod provenit ab ea illa actio, sicut est de sciente quando scit. Et prima forma dicitur prima perfectio, secunda autem dicitur postrema». In sostanza, si tratta di distinguere tra un primo livello di “perfezione”, che consiste nell'essere in grado di svolgere la propria operazione, e un secondo livello in cui invece l'operazione in questione è effettivamente compiuta.

⁸ *CM*, III 5 528-536.

non esset separabilis»,⁹ e il secondo che «intellectus est actus et perfectio corporis, sed non sicut quaerebas, sed alterum genus est perfectionis quam sensus». Ciò che però conta soprattutto rilevare è il fatto che in un monopsichista il dubbio aristotelico circa la possibilità che l'intelletto si rapporti al corpo *sicut gubernator navi* riceve una risposta positiva, e anzi diventa un'immagine più volte utilizzata¹⁰ proprio per giustificare il fatto che l'intelletto attualizza una potenzialità del singolo uomo, restandone però separato dal punto di vista ontologico; d'altronde non è un caso che una delle proposizioni condannate da Tempier (e da Nardi in poi costantemente citate a commento dei vv. 29-31 di *Donna me prega*) reciti proprio: «Quod intellectus non est forma corporis, nisi sicut nauta navis, nec est perfectio essentialis hominis».¹¹

Ovviamente, non è difficile intuire come per Tommaso simili affermazioni costituissero un ottimo bersaglio per insistere su uno dei caratteri a suo avviso più problematici delle dottrine averroiste, sviluppandone le implicazioni fino alle estreme conseguenze. Per l'Aquinate infatti negare che l'intelletto sia *perfectio corporis quantum ad substantia* per attribuire invece questo ruolo ad una qualche facoltà dell'anima sensibile equivale semplicemente a spogliare l'essere umano della sua natura di animale razionale, riducendolo ad un bruto tra i bruti, come argomenta ad esempio nella *Summa contra Gentiles* (II LX 1-3):

Dicit enim praedictus Averroes quod homo differt specie a brutis per intellectum quem Aristoteles vocat passivum, qui est ipsa vis cogitativa, quae est propria homini, loco cuius alia animalia habent quandam aestimativam naturalem. [...] Constat autem quod phantasia, et huiusmodi potentiae quae ad ipsam consequuntur, ut memorativa et consimiles, sunt passiones partis sensitivae: ut philosophus probat in libro de memoria. Non igitur per praedictas virtutes, vel aliquam earum, aliquod animal potest poni in altiori genere vitae quam sit vita sensitiva. Homo autem est in altiori genere vitae: quod patet per philosophum, in II de anima, qui, distinguens genera vitae, superaddit intellectivum, quod homini attribuit, sensitivo, quod attribuit communiter omni animali. Non igitur homo est vivens vita sibi propria per virtutem cogitativam praedictam.¹²

⁹ *QdTdA*, 7, rr. 38-40.

¹⁰ Sigieri ad esempio la usa in *QdTdA*, q. 15, rr. 29-30, ma se si fa attenzione, si può notare che già nel passo di Averroè sopra citato si fa riferimento proprio a *De an.* II 1, sottintendendo che il tono "possibilista" della sentenza di Aristotele («non declaratum utrum...») non corrisponde ad una reale incertezza sul fatto che davvero l'intelletto si rapporti al corpo come il timoniere con la sua nave, ma piuttosto alla volontà di non anticipare quella trattazione sulla natura dell'intelletto che sarebbe stata svolta soltanto nel libro successivo.

¹¹ Hissette 1977, pp. 199-201 (corsivo nostro). Questo riferimento compare in quasi tutti i più recenti studi sulla canzone, come ad esempio Inglese 1995 (p. 199) e Fenzi 1999, pp. 150-153.

¹² In questo stesso capitolo inoltre Tommaso valuta anche le inevitabili ricadute morali di una simile impostazione, sostenendo che se l'intelletto è separato ed estrinseco all'uomo, allora lo deve essere anche la *voluntas* che delibera in base ai dettami dell'intelletto e presiede all'agire virtuoso e razionale. Ma se così fosse, allora l'uomo «non esset dominus suarum actionum, quia ageretur voluntate cuiusdam substantiae separatae; et in ipso essent tantum potentiae appetitivae cum passione operantes, scilicet

A questo punto però è necessario un *caveat*: come infatti abbiamo già visto trattando dell'intellezione nell'*excursus* II, anche in questo caso è fondamentale contestualizzare gli spunti polemici all'interno di una più vasta e complessa argomentazione. Discutendo delle diverse teorie dell'intelletto, ci eravamo accorti di come l'interpretazione semplificata e "isolata" del celeberrimo assunto *homo non intelligit* avesse di fatto trasformato gli averroisti in degli scettici radicali; sarebbe dunque un errore ancora più grave cedere ora alla tentazione di prendere alla stessa maniera la proposizione *intellectus non est forma corporis* e partire da qui per affermare che gli averroisti disconoscono l'attività razionale come compimento della natura umana.

Tanto per Averroè quanto per Tommaso, l'uomo è un animale razionale, e la sfera intellettuale ha un ruolo di incontrastata preminenza nell'ambito delle diverse dimensioni dell'umano; del resto, come abbiamo in parte già visto, in una prospettiva averroista il filosofo è una figura fondamentale, al punto che, in certi trattati etici tradizionalmente ricondotti all'averroismo latino, chi si dedica alla speculazione è l'unico uomo realmente degno di essere considerato tale.¹³ Ciò che cambia notevolmente passando da una prospettiva all'altra è ancora una volta il "come" questo avviene; si tratta cioè di capire se la superiorità dell'intelletto è dovuta al suo essere la più nobile facoltà dell'anima (come sostengono Alberto e Tommaso), oppure al fatto che esso si colloca ad un diverso (e più elevato) livello ontologico rispetto all'anima individuale (la posizione di Averroè, Sigieri e degli altri averroisti). In altre parole, la scelta consiste non tanto nel concedere o negare all'intelletto il valore di *perfectio*, quanto di stabilire (per usare le parole di Sigieri) se esso vada considerato *perfectio quantum ad potentiam* o *perfectio quantum ad substantiam*.

Naturalmente, con queste precisazioni non vogliamo assolutamente minimizzare le differenze tra posizioni filosofiche profondamente distanti e apertamente in contrasto tra loro; riteniamo tuttavia importante sottolineare le sfumature e i dettagli delle diverse dottrine, in modo da capire meglio in che prospettiva leggere certe affermazioni di Guido. Posto quindi che, in base alle affermazioni di Aristotele citate all'inizio di questo *excursus*, nessuno può negare che la dimensione sensibile dell'anima costituisca per

irascibilis et concupiscibilis, quae sunt in parte sensitiva, sicut et in ceteris animalibus, quae magis aguntur quam agant. Hoc autem est impossibile, et destructivum totius moralis philosophiae et politicae conversationis. Oportet igitur intellectum possibilem in nobis esse, per quem a brutis differamus, et non solum secundum intellectum passivum» (*SCG*, II LX 5).

¹³ L'esempio più celebre di questo atteggiamento è senza dubbio Boezio di Dacia.

certi versi una *perfectio* (se non altro, degli organi di senso), è ovvio aspettarsi che gli averroisti pongano l'accento sul valore "umanizzante" delle facoltà dell'anima sensitiva, mentre al contrario Tommaso e i suoi seguaci tenteranno di subordinare in maniera più netta queste ultime all'attività intellettuale, fino a ridurle (come accade proprio nel caso dell'Aquinate) a virtù "collaterali" dell'anima intellettuale individuale, che in quanto potenza più alta include in sé tutte le potenze inferiori.¹⁴

Alla luce di quanto appena detto, ci risulta più facile capire come Nardi abbia avuto buon gioco nel contestare la lettura proposta per questi versi da Favati, poiché la disinvoltura con cui in *Donna me prega* il termine *perfectio* si associa ad una sfera sensibile contrapposta alla dimensione razionale dell'uomo rende davvero arduo il tentativo di ricondurre Guido ad un ambito dottrinale in linea con l'impostazione tomista. Tuttavia, per quanto il dibattito tra questi due grandi studiosi sia stato indubbiamente cruciale ed estremamente fecondo per gli studi cavalcantiani, sembra giunto il momento di provare a cambiare leggermente il nostro angolo di osservazione del problema, passando dal (più che legittimo) tentativo di ascrivere Cavalcanti a questa o a quella scuola di pensiero, ad una domanda che vada alla radice della questione, provando ad approfondire la strategia retorica ed argomentativa che presiede a questi versi, nel tentativo di raggiungere una percezione più chiara del loro significato.

Naturalmente, non si tratta di contestare l'indubbio valore e la solidità dell'idea nardiana di mettere il v. 30 in relazione allo scontro dottrinale tra chi assegnava il ruolo di *perfectio corporis* all'anima intellettuale o all'anima sensitiva; il punto sta piuttosto nel riguardare a questi versi tenendo presente che Guido qui non intende innanzitutto proclamare la sua adesione al monopsichismo averroista (e anzi il fatto che la glossa garbiana, altrove molto attenta, non avverta qui nessun "rischio", fa pensare che forse il riferimento eterodosso non dovesse sembrare poi così esplicito ai contemporanei¹⁵), ma vuole soprattutto ancorare la sua argomentazione a precise dottrine aristoteliche, per

¹⁴ Cfr., nel cap. precedente, l'*excursus* II.

¹⁵ Ai §§ 46-52 del suo commento, durante l'ampia spiegazione dei vv. 29-31, Dino del Garbo non menziona mai il termine *perfezione*, mentre al contrario, al § 33 (dove si chiosavano i versi sul *possibile intelletto*), il medico fiorentino si era mostrato molto deciso nell'indicare che tanto l'intelletto possibile quanto l'intelletto agente sono «in nobis», indirizzando così il lettore verso un'interpretazione del testo in linea con dottrine psicologiche prive di "pericoli" dal punto di vista dottrinale.

identificare con certezza la *virtus* da cui l'amore dipende, e assestare nel contempo un ulteriore colpo alle teorie di coloro che tentavano di introdurre in qualche modo una componente razionale nelle dinamiche della passione.

In questo senso, l'inciso «ché si pone tale» costituisce, al pari del «chi ben aude» posto al v. 65,¹⁶ un'indicazione preziosa, perché con esso Cavalcanti ci segnala che il suo definire “perfezione” la sfera della sensibilità non è una semplice opinione esposta senza ragioni, ma un ben preciso richiamo all'*auctoritas* aristotelica. E seguendo quindi questa prospettiva, possiamo accorgerci di come i complessi legami che abbiamo visto correre tra i concetti di *virtus* e *perfectio* non si esauriscono nell'ambito psicologico, ma anzi hanno le loro radici in un importante passo della *Fisica*, finora non segnalato dagli interpreti, ma che forse ci potrà essere utile.

Il passo in questione si trova nel terzo capitolo del VII libro della *Fisica*, un contesto già di per sé estremamente interessante, poiché in esso si spiega in che senso il processo di alterazione possa considerarsi un tipo di movimento naturale (tema fondamentale, come vedremo, nella quarta stanza, dedicata proprio alla descrizione di «ciascun [...] movimento» della passione). Illustrando quindi in che senso l'alterazione si distingua dalla semplice generazione, da un *habitus* o da una *virtus corporis*, lo Stagirita afferma che

Habitus enim virtutes et malitie sunt [...] manifestum est quod non est omnino quod est alterationis circa habitus. Neque circa anime virtutes et malitias. Virtus enim perfectio quedam est; unumquodque enim tunc maxime perfectum est, cum attingit proprie virtuti, et tunc est maxime secundum naturam, sicut circulus tunc maxime secundum naturam est, cum maxime circulus sit; malitia autem corruptio horum et remotio est.¹⁷

A prima vista forse non è facile notare l'utilità di questo brano, poiché in esso il termine *virtus* si trova usato in un'accezione più generale rispetto non troviamo concetti o sintagmi che possano considerarsi qualcosa di simile ad una “fonte” per il testo cavalcantiano. Eppure, l'equivalenza generale che qui Aristotele stabilisce tra *virtus* e *perfectio* («*virtus perfectio quaedam est*»), verosimilmente alla base di quei passi del *Commentarium magnum* citati durante l'*excursus*) ci aiuta ad osservare i versi di Guido all'interno di un orizzonte più ampio di quello del dibattito sulla natura dell'anima, consentendoci di chiarire (a partire da un passo della *Fisica* che il poeta fiorentino

¹⁶ Per il commento a questo emistichio cfr. *infra*, p. 309.

¹⁷ *Phys.*, VII 3 (246a 10-246b 4).

doveva conoscere molto bene¹⁸) un punto interrogativo che restava aperto tanto nelle letture di Nardi quanto in quelle degli interpreti successivi.

Se infatti c'è un limite che può essere rilevato nell'esegesi proposta dallo studioso toscano, consiste nel fatto di aver semplificato in maniera troppo netta il dettato di Guido, che da un lato non poteva aver semplicemente detto che la "virtù che sente" era una *perfezione*, mentre quella «razionale» non lo era (si sarebbe trattato di un'affermazione troppo imprecisa, che non avrebbe tenuto conto di come anche l'intelletto, per quanto a un livello diverso, costituisca una *perfectio*), ma dall'altro non poteva nemmeno condensare nel solo vocabolo *perfezione* espressioni complesse quali *perfectio corporis* o *perfectio quantum ad substantiam*, cioè quelle diciture che davvero identificavano il ruolo dell'*anima sensitiva* nella psicologia averroista.

Al contrario, basandoci sul passo aristotelico sopra citato, possiamo tentare un'ipotesi di lettura che tenga insieme tutti i fattori in gioco senza doverne forzare nessuno, dal momento che se ogni *virtus* è in qualche modo una *perfectio*, Guido può parlare di due "perfezioni", una razionale e una che sente, per dire che l'amore si lega alla seconda senza avere alcun rapporto con la prima.

In base a questa lettura, non è necessario ipotizzare (tornando magari alle antieconomiche e poco convincenti argomentazioni di Favati) che il nostro poeta qui si distacchi dalle dottrine averroiste, poiché la sua scelta di non specificare *apertis verbis* se la *virtus* dell'anima sensitiva sia nell'uomo *perfectio quantum ad substantiam* oppure no, deriva dal semplice fatto che Cavalcanti non vuole addentrarsi in questo spinoso problema, ma di contrastare contemporaneamente due opposte rappresentazioni dell'amore ancora ben vive nella lirica d'amore di fine Duecento. Da una parte infatti c'era chi, come Guido delle Colonne o anche il giovane Dante,¹⁹ aveva descritto

¹⁸ Per giustificare questa asserzione, basterebbe forse far presente che il concetto di movimento (e quello di alterazione in particolare) è assolutamente fondamentale per ogni filosofo naturale (e ovviamente anche per ogni medico); in questo caso però abbiamo anche altri due importanti riscontri che ci fanno pensare che questa sezione del VII libro della *Fisica* fosse ampiamente nota a Cavalcanti: il primo consiste nel fatto che poco dopo il brano citato, si discute proprio delle alterazioni dell'anima, e quindi in parte anche del rapporto tra anima sensibile e conoscenza razionale; il secondo è che questo capitolo (e soprattutto la chiosa di Averroè che lo accompagnava) è citato da Giacomo da Pistoia in quella sua *Quaestio de felicitate* che in un manoscritto si trova dedicata al nostro Guido, e che attingeva probabilmente a testi e concetti noti anche a quest'ultimo. Sulla figura del maestro pistoiese e sulla sua *Quaestio*, si veda *infra*, p. 227, n. 42.

¹⁹ Su Guido delle Colonne si veda quanto detto nel cap. 1. Per quanto riguarda Dante invece si pensi al cosiddetto "sonetto della Garisenda" (*No me portiano zamai far emenda*), dove il poeta, lamentandosi per non essersi accorto della passaggio della più bella dama di tutta Bologna, dice esplicitamente che i suoi occhi, che in quel momento erano assorti nella contemplazione della torre della Garisenda, avrebbero dovuto accorgersi della presenza della donna senza aver bisogno di vederla. Per rendersi conto di quanto

l'amore come una *virtus*, una specie di "potere" in base alla quale la donna poteva agire sull'animo del rimatore; dall'altra parte invece si trovava la schiera (capeggiata da Guittone) di coloro i quali descrivevano la passione come un peccato e uno svilimento dell'umana dignità. Di fronte a queste due concezioni (diverse e per Cavalcanti ugualmente inaccettabili) Guido decide qui di ristabilire la sua verità su basi filosofiche solide, mostrando da una parte come l'amore non possa essere considerato in sé una *virtus*, e dall'altra come la passione, pur non essendo riconducibile alla sfera intellettuale (e anzi contrastandola fino a cancellarla, determinando così la "morte" dell'uomo come animale razionale), abbia a che fare con una dimensione comunque fondamentale della natura umana, cioè quella facoltà *sensitiva* che viene qui considerata nel suo ruolo di "perfezione".

for di salute - giudicar mantene,
ché la 'ntenzione - per ragione - vale:
discerne male - in cui è vizio amico.

Questa volta, Cavalcanti si sofferma in particolare su un aspetto del legame che corre tra l'amore e quella *virtus* dell'*anima sensitiva* introdotta nei versi appena precedenti, introducendo il grande tema (poi sviluppato trattando della *potenza* dell'amore) della "follia" provocata dalla passione, cioè di quell'abbandono dei costumi virtuosi e improntati alla moderazione che nella tradizione lirica (e filosofica) medievale sembra contraddistinguere chi è affetto dall'*amor hereos*.

Se si tiene a mente cosa su questi argomenti avevano detto rimatori del calibro di Guittone d'Arezzo o Guido Guinizzelli, si capisce che quello che Cavalcanti si appresta a toccare sia un punto particolarmente sensibile all'interno della lirica (e in generale della cultura) duecentesca; ma anche in questo caso il Guido fiorentino, fedele e coerente col suo proposito di fondarsi soltanto sul «natural dimostramento», decide di partire dalla constatazione del fatto che a causa dell'amore, alcuni "processi" interni all'*anima sensitiva* comincino a "funzionare" in maniera errata. Se infatti, si fa attenzione ai termini utilizzati dall'autore ci si può accorgere di come questi versi non

questa idea dell'amore come «occulta virtù» (calco del sintagma filosofico *occulta potestas*, di cui si è parlato nel cap. 1) resti comunque significativa lungo tutta l'opera di Dante, basti pensare a come questo tema si ripresenta nei versi di *Pg.*, XXX: «sopra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva. / E lo spirito mio, che già cotanto / tempo era stato ch'a la sua presenza / non era di stupor, tremando, affranto, / senza de li occhi aver più conoscenza, / per occulta virtù che da lei mosse, / d'antico amor senti la gran potenza» (vv. 31-39). Per una trattazione di questo aspetto della concezione dantesca dell'amore e in particolare di un suo ritorno nella prima parte della *Vita Nova*, si veda Scarabelli 2010.

siano una sorta di ripetizione di quanto detto appena prima circa l'incompatibilità di amore e intelletto, dato che il "discernere" e il "giudicare" dei vv. 32 e 34 sembrano piuttosto riguardare la facoltà dell'anima sensibile detta *cogitativa*, pensata in da un punto di vista che sembra riprendere da vicino quello adottata da Averroè nel II libro del suo *Commentarium al De anima*.

Come osservavamo nel corso del primo *excursus* del capitolo precedente,²⁰ il modello aristotelico della sensazione prevede che un oggetto percepito comunichi al senziente, insieme alla propria *intentio*, anche altre informazioni, che in genere si identificano con un impulso di attrazione o di repulsione; la *virtus cogitativa* dunque aveva il compito, all'interno di questo meccanismo, di distinguere il concreto stimolo sensoriale dalla relativa *intentio intellegibilis*,²¹ "elaborando" nel contempo gli stimoli "non sensibili" legati agli oggetti. Ciò che però importa di più notare, è il fatto che i sostenitori della dottrina averroista dell'intelletto unico per tutta la specie umana, di fatto tendevano ad enfatizzare (come in parte abbiamo già visto nell'*excursus* dedicato alla "perfezione" dell'uomo) l'importanza della *virtus cogitativa*, che veniva anche chiamata *intellectus passivus*, venendo considerata come una sorta "razionalità individuale", l'unica caratteristica reale che dal punto di vista psicologico distingueva l'uomo dagli altri animali, poiché essa consentirebbe di elaborare un'*intentio* che non genera semplicemente degli appetiti, ma può anche congiungersi con l'intelletto, dando così origine alla conoscenza razionale e alla deliberazione morale.²²

Si potrebbe discutere a lungo sulle peculiarità e sul ruolo di questa particolare *virtus* nel quadro dei modelli psicologici medievali,²³ ma ciò che qui interessa è segnalare che, se si integra quanto appena detto con gli elementi emersi dall'analisi dei primi tre versi

²⁰ Cfr. *supra*, Excursus II (pp. 162-173).

²¹ Cfr. *CM*, III 6: «Virtus enim cogitativa apud Aristotelem est virtus distinctiva individualis, scilicet quod non distinguit aliquid nisi individualiter, non universaliter. Declaratum est enim illic quod virtus cogitativa non est nisi virtus que distinguit intentionem rei sensibilis a suo idolo ymaginato [...]. Virtus igitur cogitativa est de genere virtutum existentium in corporibus»

²² Per questo problema dell'*intellectus passivus* come principale caratteristica distintiva tra l'uomo e gli altri animali cfr. *supra*, pp. 164 e ss.

²³ Su questo problema si veda in particolare Taylor 1999, dove tra le altre cose si trova una importante osservazione circa un problema di ricezione in occidente della riflessione di Averroè sulla *cogitativa*. Nell'Occidente latino infatti la definizione di questa particolare *virtus* diviene più ampia e più sfumata di quanto fosse in origine, poiché l'espressione *virtus* (o *pars*) *cogitativa* traduce diversi termini greci che non potrebbero essere considerati veri sinonimi, come ad esempio θεωρητικός (νοῦς), λογιστικόν e βουλευτικόν. Purtroppo, essendo andata perduto il testo arabo del *Commentarium magnum* di Averroè al *De anima*, sarebbe avventato spingersi oltre nel congetturare come il filosofo di Cordoba abbia gestito questo problema di lessico, ma a prescindere da questo problema, ciò che conta è che la *cogitativa* nell'Europa cristiana finisce per essere di fatto sovrapposta al concetto avicenniano di *estimativa*, che insisteva con decisione sulla capacità che questa facoltà avrebbe di formulare giudizi a partire dagli stimoli connessi alle percezioni sensoriali.

della terza stanza, i vv. 32-34 di *Donna me prega* appaiono come un approfondimento significativo e tutt'altro che scontato del tema della virtù con cui l'amore si trova in relazione. In essi, Cavalcanti spiega in che senso l'amore «viene» dalla virtù «che sente», affermando che la passione influenza in maniera patologica («for di salute») quella parte dell'anima sensitiva preposta al «giudicar» (la *cogitativa*, che infatti ha a che fare con l'immagine singolare della donna, con tutto il suo potere di attrazione), poiché in essa l'*intentio* della donna prevale sulla capacità di discernimento che pure contraddistinguerebbe questo particolare processo psicologico («la 'ntenzione per ragione vale», dove quindi «ragione» indicherà la capacità “razionale” che nella filosofia averroista era propria della *cogitativa*).

Il v. 33 «ché la 'ntenzione per ragione vale», si sofferma quindi su un particolare aspetto del meccanismo fisiologico che presiede a questa incapacità di fare retto uso della capacità di giudizio, giocando peraltro su due diversi significati del termine *intenzione*. In questa specie di *sententia* (peraltro clamorosamente fraintesa da Dino Del Garbo),²⁴ si incrociano quasi sovrapponendosi proprio su questo vocabolo il significato di “volontà, impulso” e quello di “forma di un oggetto percepito elaborata dai sensi”. Da una parte infatti Fenzi 1999, cogliendo la ripresa della fondamentale espressione *s'intende* del v. 21, ha giustamente sottolineato che «il termine *intentio* [...] filosoficamente [...] varrà per “intenzione sensibile”, cioè per l'individuale contenuto della sensazione, o si dica pure l'oggetto fantasmatico del desiderio, che spodesta la ragione»,²⁵ dall'altra però lo stesso studioso non ha potuto non rilevare come il concetto e la struttura di questo verso si trovi perfettamente ricalcata in nel verso dantesco che descrive i «peccator carnali / che la ragion sommettono al talento»²⁶ (dove evidentemente *intenzione* e *talento* sono termini per esprimere il medesimo concetto), e De Robertis da parte sua ha segnalato l'innegabile vicinanza tra l'affermazione cavalcantiana e il verso di Giovenale «sit pro ratione voluntas» (*Sat.*, VI 223).²⁷

A nostro avviso, il punto sta proprio nel fatto che non si può escludere una di queste dimensioni dal vero in esame, per almeno due buone ragioni: la prima, è che i due

²⁴ Cfr. *DDG*, § 54: «Et illud quod dictum est declarat cum subdit che la 'ntenzione per ragione vale, quasi dicat quod intentio iudicandi tunc valet, idest tunc est recta, quando est cum ratione, scilicet bona». È evidente come qui Dino abbia non abbia colto né il senso del termine *intenzione* (che non è l'«intentio iudicandi»), né della preposizione *per*, che per il medico-glossatore regge un complemento di mezzo (l'intenzione ha forza attraverso la ragione).

²⁵ Fenzi 1999, p. 153. Su questa stessa linea si era già mosso Inglese 1995, pp. 199-200.

²⁶ *Inf.*, V 39.

²⁷ Cfr. De Robertis 1986, p. 102. In ogni caso, anche in questo commento il significato “tecnico” di *intenzione* viene comunque offerto tra le possibilità.

significati di *intenzione* sono indissolubilmente collegati, perché l'impulso appetitivo si verifica proprio in relazione alla *intentio ymaginata* dell'oggetto (in questo caso la donna); la seconda, è che qui Cavalcanti usa uno stratagemma retorico che avremo modo di ritrovare almeno un'altra volta nel corso della canzone, quando cioè nella quinta stanza affermerà che «forma non si vede» (v. 65), in apparente contraddizione con un'altra sezione del v. 21, «vèn da veduta forma». Analizzando quel passo, vedremo come in realtà sotto questa equivoca ripresa dell'accostamento tra il termine *forma* e il verbo *vedere* c'è una precisa volontà argomentativa da parte di Guido; ma ciò che per ora ci interessa notare è il fatto che, anche nel caso di *intenzione*, Guido sembra voler stimolare il lettore *conoscente* mettendolo di fronte ad un linguaggio potenzialmente ingannevole, ma che in realtà dimostra come l'autore di questa canzone sappia dominare il lessico scientifico-filosofico in tutte le sue diverse sfumature, senza mai cadere in errore e senza mai dire meno che tutta la verità sui fenomeni descritti.

Da un certo punto di vista, sembrerebbe quasi che Guido con questo “gioco” sul termine *intenzione* stia proponendo un equivalente “filosofico” della figura dell'*equivocatio*, mentre nel contempo riformula un *topos* tradizionale diffuso e consolidato (quello della follia d'amore), prendendo le mosse dalle radici “fisiche” del fenomeno in questione, e costruendo una trattazione estremamente calibrata, intessuta di sottili riferimenti dottrinali, che servono a potenziare enormemente il dettato lirico dal punto di vista conoscitivo.

Sempre al v. 33, Guido fa riferimento ad un «giudicar» che si trova «fuor di salute», indicando sinteticamente come la *cogitativa*, sede della “discrezione”, si trovi danneggiata nel suo equilibrio naturale, esattamente come avviene al corpo durante una malattia (escludendo quindi tutti i possibili significati “teologici” correlati al termine *salute*). Su questo aspetto particolare, Natascia Tonelli ha offerto diversi importanti riferimenti tratti da diffusi testi medici medievali, mostrando in maniera convincente come la degradazione patologica della facoltà *cogitativa* (definita anche *aestimativa* dai testi più “avicenniani”²⁸) fosse non solo un tema centrale per quei medici che tra l’XII e il XIII secolo tentavano di analizzare i sintomi e formulare cure per la malattia d'amore, ma fosse da essi sviluppato usando di fatto il medesimo lessico che si ritrova nei versi di *Donna me prega*, come si può evincere da formulazioni come le seguenti:

²⁸ Della quasi totale sovrapposibilità tra l'*aestimativa* di Avicenna e la *cogitativa* di Averroè si è detto poco sopra, alla n. 23.

Amor hereos primo et immediate infert nocumentum virtuti estimative, cum in amore hereos sit defectus iudicii.²⁹

[Amor est] corruptio estimative iudicantis.³⁰

Cum igitur quasi ad imperium estimative cetere inclinentur virtutes, patet [...] quod scilicet rationis imperium sensibilibus virtutum delusionibus subiugatur erroneis, cum decretum estimationis sustineat nec informet. Causa vero propter quam estimativa virtus in opere vel iudicio suo claudicat sic et errat necessario sumenda videtur [...].³¹

Come di consueto però, Cavalcanti non si limita a riprendere formule e ad inserirle tout court in un dettato lirico, ma costruisce una complessa rete retorica facendo interagire elementi tratti da diversi ambiti. Sempre in questi versi infatti egli utilizza il termine «intenzione» ancora una volta nel senso tecnico della filosofia, mettendolo in contrasto con «ragione», che in questo caso non è la *ratio* dell'intelletto (avente a che fare con concetti universali), ma la dimensione “razionale” della capacità di discernimento individuale, che viene “assalita” da un'immagine ossessiva, la quale a sua volta diviene unico criterio di azione.³²

Prima di passare ad esaminare i versi successivi, dedicati all'effetto (o *potenza*) dell'amore, varrà la pena considerare brevemente il v. 34, dove Guido opera una scelta lessicale particolarmente interessante e indicativa di come il poeta fiorentino voglia qui spingersi verso un dettato non solo ardito sintatticamente, ma anche denso e stratificato dal punto di vista concettuale. Nella sentenziosa affermazione «discerne male in cui è vizio amico», il termine *vizio* è infatti utilizzato non tanto per indicare la natura eccessiva dell'amore o la sua “innaturalità”,³³ ma piuttosto per segnalare (conformemente al passo del VII libro della *Fisica* citato alcuni paragrafi fa) che quando la *virtus cogitativa* viene compromessa, l'uomo si trova ad essere affetto da un *vitium*, cioè una privazione, che in questo contesto “cancella” l'operazione del discernere. In quest'ultimo caso dunque Guido porta la sua battaglia per una descrizione reale e razionale dell'amore su più fronti contemporaneamente, utilizzando il termine

²⁹ Petrus Hispanus, *Questiones super Viaticum*, A 32-34 (cit. da Tonelli 2000, p. 495).

³⁰ *Ibidem* A 88 (cit. da Tonelli 2000, p. 495).

³¹ *De am. her.*, p. 47, r. 12 (cit. da Tonelli 2000, p. 495).

³² A questo proposito, è interessante il rilievo che Aristotele fa al termine della trattazione dell'*ymaginatio* nel II libro del *De anima*: «Et quia sensationes finguntur in eo, et ipse est eodem modo, ideo animal agit per ipsum multa, quorum quedam sunt quia non habent intellectum, ut bruta, et quedam quia forte intellectus in eo sincopizatur ab aliquo accidente aut infermitate aut sompno, ut homines» (*De an.*, II 3, [429a 4-8.]). Questa visione inoltre si integra perfettamente proprio con la cornice dottrinale offerta da quel sapere medico che trattava di come alla radice della passione ci fosse un'immagine impressa indelebilmente nella “cera” della memoria (per cui si veda ad es. Ciavolella 1976) etc.

³³ Per questa lettura cfr. in particolare Savona 1989.

vizio in un'accezione vicina tanto all'etica quanto alla fisica, riformulando quindi su basi totalmente nuove la tradizionale retorica (da Guittone cavalcata e genialmente esasperata) sull'immoralità dell'amore.

Questa impostazione del discorso cavalcantiano diviene ancora più forte al momento di trattare della *potenza* d'amore, cioè dei suoi effetti, un discorso per sua natura strettamente connesso a quello delle *virtutes* dell'anima umana, e un tema in cui le tangenze con l'ambito dell'etica diventano ancora più significative di quanto visto negli ultimi versi esaminati:

Di sua potenza segue spesso morte,	35
se forte - la virtù fosse impedita,	
la quale aita - la contraria via:	
non perché oppost'a naturale sia;	
ma quanto che da buon perfetto tort'è	
per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita,	40
ché stabilita - non ha signoria.	

Se teniamo presente che la parte più celebre e riuscita del *corpus* poetico di Guido si sviluppa proprio attorno alla rappresentazione della disgregazione e della morte fisica e psichica dell'innamorato, non può certo stupire che Cavalcanti incentri la sua trattazione della *potenza* dell'amore (cioè del suo "effetto", della sua capacità operativa) proprio sul fenomeno della morte. Decisamente più insolito però è il fatto che qui il poeta tratti questo tema senza descrivere la morte nel suo accadere, ma piuttosto spiegando in che cosa precisamente consista questo fenomeno, giocando con il lettore sul filo di un dettato che per alcuni versi si mantiene volutamente ambiguo.

In questi versi infatti si intrecciano e si sovrappongono parzialmente due distinte idee di "morte" (a cui corrispondono due idee di "vita"), descritte e messe a confronto ancora una volta proprio nel *De anima* aristotelico:³⁴ una prettamente biologica, coincidente con la cessazione della *virtus nutritiva* (parte dell'*anima vegetativa*); l'altra più propriamente umana, che si presenta quando viene meno quell'attività razionale che distingue l'uomo dagli altri animali. Si intrecciano, dicevamo, non perché Guido non "scelga" chiaramente una tra le due possibilità, ma piuttosto per la maniera con cui il poeta presenta la propria argomentazione.

³⁴ Cfr. *De an.* II 2 (413a 20-25) Dove lo Stagirita, oltre ad affermare che «vivere dicitur multis modis», traccia una gamma di possibilità ancora più ampia dicendo che « si in re fuerit inventus aliquis eorum unus tantum, dicemus quia vivit, v.g. intellectus et sensus et motus et quies in loco et nutrir et diminui et augeri».

Cavalcanti infatti dice che la morte è provocata dall'amore qualora sia totalmente inibita («se forte [...] fosse impedita») la «virtù [...] ch'aita la contraria via»; ma questa definizione è in è stessa duplice, poiché in un certo senso si possono considerare “facoltà” che sostengono (*aita*) la vita (cioè la «contraria via» rispetto alla morte) tanto la virtù nutritiva, quanto quelle *virtutes* dell'anima sensibile che consentono all'uomo la vita razionale nei suoi aspetti pratici (la deliberazione e la pratica della virtù) e soprattutto speculativi (averroisticamente: il congiungimento con l'intelletto possibile e quindi l'attività contemplativa, fonte suprema di felicità). Come è logico aspettarsi, i commentatori di ogni epoca hanno sostenuto con dovizia di argomenti ora l'una, ora l'altra soluzione, e non è mancato nemmeno chi, come Enrico Fenzi, ha colto la duplicità insita nella perifrasi dei vv. 36-37;³⁵ ma colpisce in questo scenario il fatto che manchi nella critica una riflessione sulla possibilità che questa ambiguità sia voluta, e abbia anzi un suo ruolo preciso nell'ambito della struttura argomentativa di questa parte della canzone, soprattutto alla luce del fatto che è Guido stesso a chiarire il possibile equivoco nei versi immediatamente successivi, dicendo senza mezzi termini che sotto l'influsso dell'*amor hereos* l'uomo muore innanzitutto nella sua dimensione razionale.

Ai vv. 38-41 infatti il poeta organizza ancora una volta³⁶ una sintetica trattazione attorno ad una contrapposizione *non / ma*, stavolta al fine di mostrare con la massima chiarezza come la passione non tolga all'uomo la possibilità di vivere a livello biologico («non perché oppost'a naturale sia», v. 38), ma lo distacchi irrimediabilmente da quel «buon perfetto» senza cui la vita umana non può considerarsi veramente tale («ma quando che da buon perfetto tort'è / [...] non pò dire om ch'aggia vita [...]»), vv. 39-40).

Il primo membro di questa contrapposizione, rappresentato dal v. 38, significa letteralmente “non perché [l'amore] sia in contrasto con ‘il naturale’”, con quest'ultimo termine che traduce in volgare la fondamentale nozione medica di *virtus naturalis*,³⁷ cioè quella funzione dell'anima vegetativa che garantisce l'assimilazione del nutrimento

³⁵ Cfr. Fenzi 1999, p. 155

³⁶ La stessa struttura, come abbiamo visto, si era presentata ai vv. 27: «non à diletto, ma consideranza».

³⁷ Per questo concetto, si veda ancora una volta l'*Isagoge* di Johannitius, che ne offre una descrizione particolarmente accurata: «Virtus siquidem naturalis una est que ministrat, altera cui ministratur. Sed naturalis virtus cui ministratur modo generat, modo nutrit, modo pascit. Virtus autem que ministrat et non ministratur ei modo appetit, retinet, digerit et expellit [...]; et generanti virtuti deservunt alie due: una que immutat cibum, altera que informat; que a se differunt. Nam prior virtus immutat cibum, et ministrat virtuti generanti sine informatione. Secunda vero immutat et ministrat generanti virtuti cum informatione [...].» (*Isag.* X, p. 354c).

da parte del corpo (attraverso lo *spiritus naturalis* che risiede nel fegato),³⁸ e quindi la sopravvivenza fisica in senso stretto. Del resto intendere «oppost’a naturale» nel senso di “contro natura”, cioè contrario alla natura in sé e per sé, sarebbe al contempo una banalizzazione e una grave distorsione del testo;³⁹ una banalizzazione, poiché non riconoscerebbe la densità del lessico tecnico cavalcantiano,⁴⁰ ma anche una distorsione, non tanto – come è stato ipotizzato – perché una simile affermazione sarebbe un’ovvietà (nell’etica aristotelica di stampo averroistico era importante definire quali passioni erano naturali e quali no),⁴¹ ma piuttosto contrappone per un solo momento un supposto amore “positivo” (conforme alla “natura”) ad una passione “negativa” e distruttiva (quella che priva del *buon perfetto*), il che sarebbe in palese contraddizione con uno dei presupposti della poetica di Guido, e cioè la natura “smisurata” e intimamente patologica che contraddistingue il vero amore (*l’amor hereos*) da ogni altro tipo di attrazione.

Alla luce di quanto appena detto, si può già notare come Cavalcanti cominci al v. 38 ad uscire da quell’ambiguità sui concetti di “morte” e “vita” creata ad arte nei vv. 35-37, negando esplicitamente che la morte causata dall’amore sia innanzitutto quella biologica. Ma è forse ancora più interessante notare che nella seconda parte di questo periodo, ovvero nella sintetica *pars construens* dei vv. 39-41, Guido descriva la vera natura della “morte per amore” servendosi della nozione di «buon perfetto», l’equivalente del concetto etico di *summum bonum*, nozione capitale del dibattito filosofico duecentesco, e che si trova al centro di un breve ma importante trattato (a cui si è sporadicamente accennato nel corso della nostra indagine), dedicato proprio a Guido Cavalcanti: la *Quaestio de felicitate* di Giacomo da Pistoia.⁴² Infatti,

³⁸ Cfr. *Isag.* XII, p. 367b: «Spiritus igitur sunt tres: primus naturalis, qui sumit principium ab epate. Secundus vitalis a corde. Tertius animalis a cerebro. Horum primus ab epate per venas que non habent pulsum in totum corpus diffunditur».

³⁹ Savona 1989 (p. 52), che pure coglie bene il significato complessivo del passo, legge *naturale* nel senso di “natura umana”, ma bisogna dire che anche questa ipotesi risulta problematica, perché trascura il significato tecnico di questa espressione a vantaggio di un’ipotesi di lettura che non presenta alcun riscontro nella tradizione della cultura medievale.

⁴⁰ Lessico tecnico che qui peraltro si serve di un termine che doveva essere particolarmente accessibile e diffuso, se si pensa che il giovane Dante ne fa uso, negli stessi anni, nel primo capitolo della *Vita Nova* (cfr. cap. 7, n. 51).

⁴¹ La *Quaestio de felicitate* ad esempio (per cui cfr. *infra*, n. 42) sottolinea che proprio le passioni collegate all’ira e all’amore «sunt maxime nobis connaturales» (*QdF* r. 231).

⁴² Descritta e pubblicata per la prima volta da Paul Oskar Kristeller nel 1955, e fatta oggetto mezzo secolo dopo di una nuova edizione critica grazie ai meritori sforzi di Irene Zavattoni, la *Quaestio de felicitate* del maestro Jacopo da Pistoria deve la sua fama al fatto di essere dedicata (in uno dei suoi due testimoni manoscritti) proprio a Guido Cavalcanti, con queste parole: «Viro bene nato et a natura dilecto et per alii»

parafrasando i versi in esame, possiamo vedere che Cavalcanti dice: “quando un uomo [om, indefinito che qui fa da soggetto di tutte e tre le proposizioni]⁴³ viene accidentalmente [per sorte]⁴⁴ distolto dal bene perfetto, non può dire di essere veramente vivo [non po’ dire om ch’aggia vita], poiché non ha un vero e proprio dominio su di sé”; stando quindi alla lettera del testo, risulta chiaro che Guido non solo fa riferimento ad una morte diversa da quella fisica, ma sembra negare apertamente che quest’ultima sia l’effetto caratteristico della passione amorosa, ricorrendo invece ad una riformulazione in chiave etica del fortunatissimo tema dell’innamorato “spossessato” di sé e privato del libero arbitrio a causa della potenza dell’amore.⁴⁵

amico carissimo Guidoni domini Cavalcantis de Cavalcantibus de Florentia magister Iacobus de Pistorio ille quem respicit Euripus salutem et agere sicut debet» (*QdF*, rr. 1-3).

Come è facile immaginare, gli studiosi che si sono occupati di questa *quaestio*, composta in ambito probabilmente bolognese nell’ultimo decennio del XIII secolo, si sono divisi sull’effettiva ascrivibilità del testo all’averroismo, sul ruolo del suo autore nel contesto accademico tra Emilia e Toscana, e ovviamente anche sui rapporti di questo breve trattato con *Donna me prega*. Sui primi due problemi, è stata Zattero 2003 (che insieme a Kristeller 1955 costituisce ancora oggi la quasi totalità della bibliografia specificamente dedicata alla *Quaestio*) ad offrire le risposte più convincenti, dimostrando come da un lato la *Quaestio de felicitate* possa a tutti gli effetti considerarsi un testo “averroista” (nonostante nel testo non si menzionino teorie monopsichiste), e dall’altro Giacomo da Pistoia sia effettivamente stato un esponente di spicco della scuola aristotelica bolognese del secondo Duecento. Per quanto riguarda infine le possibili connessioni con *Donna me prega*, bisogna dire che, nonostante i degni tentativi di Pappalardo 1976 e Ardizzone 2002 di evidenziare dottrine ed espressioni comuni, ancora oggi la *Quaestio* di Giacomo resta più utile come punto di riferimento dal punto di vista storico-documentale. In altre parole, questo breve scritto resta decisivo, non tanto perché possa essere una vera e propria “fonte” (nonostante alcune espressioni in esso riportate siano decisamente preziose, come si può vedere in diversi luoghi di questo commento), ma perché costituisce il documento più preciso e ricco di informazioni per dettagliare i contatti tra Cavalcanti e la cultura filosofica che si sviluppava nel XIII secolo all’università di Bologna (che a sua volta era estremamente ricettiva rispetto ai fermenti e agli spunti provenienti da Parigi).

⁴³ Cassata 1993, mettendo la canzone in stretto rapporto con il sonetto di Guido Orlando *Onde si move*, ipotizza che soggetto di questa frase sia l’amore («Non può dirsi che l’amore abbia vita». Risposta negativa a XXVII^a 11 (“È vita questo Amore?”)), p. 66). A prescindere dalla correttezza dell’ipotesi di partenza circa la dipendenza di *Donna me prega* da *Onde si move* (già discussa nel cap. VI), questa interpretazione risulta decisamente problematica, perché non si capisce come una simile affermazione avrebbe qualcosa a che vedere con il tema della *potenza* d’amore sviluppato in questi versi.

⁴⁴ Hanno sostenuto questo significato di «per sorte» anche Fenzi 1999 e Inglese 1995. Per una riflessione più approfondita sulle ragioni di questa scelta, si veda *infra*, pp. 245 e ss.

⁴⁵ Il tema del *servitium amoris* è tra i caratteri più originali della retorica cortese sull’amore. Ancor prima di elencare riferimenti linguistici puntuali, si pensi alla fortuna che lungo tutto il Medioevo hanno avuto immagini come quella di Aristotele cavalcato, o la rilettura in chiave amorosa delle vicende bibliche di Sansone o Salomone. Per quanto riguarda i contesti più strettamente lirici, questo tema compare già con Giacomo da Lentini, che nel sonetto *Molti amadori la lor malatia* dice: «però che son sotto altrui signoria, / né di meve nonn-ò neiente a ffare / se non quanto madonna mia voria / ch’ella mi pote morte e vita dare» (vv. 5-8). Come è facile immaginare, questa *imagerie* della spossessione di sé e della schiavitù d’amore era stata riformulata in una prospettiva totalmente opposta da Fra’ Guittone, che vedeva proprio in questa autoumiliazione dell’uomo una delle principali ragioni per biasimare l’amore, mostrando che affermazioni come quelle del Notaro avevano addirittura pericolose ricadute in ambito teologico, dal momento che mettevano in dubbio l’esistenza del libero arbitrio e della giustizia di Dio (cfr. ad esempio la canzone *Onne vogliosa d’omo infermitade*: «Onne vogliosa d’omo infermitate / impossibel dico esser sanando, / e specialmente quando / è in carne di folle odioso amore. / E dice alcuno aver non podestate / d’amor matto lungiare, / ni d’astener peccare. / E se ciò è vero, iniquo è Dio signore, / comandando che non pote om servare: / crede, matto, scusare, / nesciente o reo Dio incusando; / ma si sé ’ncusa e dannata

Se dunque si fa attenzione alla serrata argomentazione dei vv. 38-41, acquista un senso preciso anche la voluta vaghezza dei vv. 35-37, che servivano evidentemente a suscitare nel lettore *conoscente* e quindi consapevole dei due diversi concetti di “vita” e di “morte” implicati in questo contesto) l’interrogativo circa la vera natura della morte per amore, così da prepararlo alla risposta esauriente dei quattro versi successivi, in cui una delle due opzioni viene seccamente esclusa, e l’altra sostenuta e compiutamente analizzata.

Peraltro, un’ulteriore conferma della lettura appena proposta ci può venire anche dalla lettura di quegli studi che, in una prospettiva opposta a quella sin qui seguita, hanno sostenuto che la morte qui descritta da Cavalcanti abbia in realtà una dimensione anche (se non *solo*) biologica, avanzando proposte che o presentano un aspetto contraddittorio, o trascurano alcuni elementi fondamentali. Emblematico da questo punto di vista è il caso di due saggi in sé acuti e ricchi di spunti estremamente importanti, e cioè Inglese 1995 e Tonelli 2000 (pp. 495-497).

Da una parte infatti Giorgio Inglese parafrasa così i vv. 38-41: «Dal dominio d’amore segue la morte, in quanto (*spesso... se forte*) ne venga paralizzata la virtù vitale; (3) ma, attenzione non si sta dicendo che l’amore sia [...] fisicamente letale [...]; (4) si parla, invece, di ‘morte’ e di ‘vita’ nel senso che non può dire di vivere una vita pienamente umana chi è *per sorte* distratto dal sommo bene, non avendo controllo sicuro su sé stesso». ⁴⁶ Ma cosa significa che l’amore uccide «paralizzando la virtù vitale» e al tempo stesso non è «fisicamente letale»? Sembra una contraddizione difficilmente accettabile, poiché se l’amore uccide nel senso che compromette irreparabilmente i processi biologici, allora per forza di cose sarà «opposto a naturale», mentre al contrario, se la passione non si oppone alla virtù vitale, non si vede come essa possa condurre l’innamorato alla morte fisica.

Dall’altra parte invece Natascia Tonelli afferma, coerentemente con la sua scelta di leggere *Donna me prega* unicamente *sub specie medicinae*, che l’amore è «morte anche fisica [...] (se non *solo* fisica: come dicevo i medici non fanno mai questioni d’ordine morale, non riconducono mai ad un ordine diverso – superiore – la serie di certezze psico-fisiologiche colle quali descrivono un fenomeno [...]), visto che l’ ‘impedimento delle virtù’ fa di nuovo parte del bagaglio scientifico e terminologico utilizzato per

mal peggiora, / ché parvo è fornicare, / picciol male onne fare, / ver dir peccator Dio; e parvo ancora / dir ello non sia, che dirlo reo» [vv. 1-16]).

⁴⁶ Inglese 1995, pp. 200-201

illustrare i danni profondi della passione». ⁴⁷ Comprensibilmente, la studiosa fonda la propria scelta su una diversa scansione sintattica del passo osservato, proponendo di leggere «la “vertù” (“la quale”) come complemento oggetto di “aita” il cui soggetto diviene, evidentemente “la contraria via” (“la quale virtù è aiutata dalla via contraria”) [...] La morte sopraggiunge quando sia impedita la virtù, la quale è aiutata dalla via contraria». ⁴⁸ Il problema di questa ipotesi però (che pure è in sé accattivante e corroborata da interessanti riferimenti a trattati di medicina che parlano proprio di un impedimento delle virtù vitali⁴⁹), consiste nel fatto che la Tonelli non prende in considerazione né il v. 38, che pur utilizzando il linguaggio medico afferma qualcosa di opposto a quanto asserito dalla commentatrice, né i vv. 39-41, che in effetti invalidano alla base il discorso costruito dalla studiosa, non essendo ridicibili ad un ambito puramente fisiologico. ⁵⁰

Per riuscire insomma a leggere i vv. 35-41 in maniera efficace, senza tralasciare o distorcere una parte dei fattori, l'unica strada percorribile è quella di accettare che qui Guido stia indicando nella perdita del raziocinio il vero effetto, la vera *potenza* della passione amorosa. Detto questo però, non possiamo nasconderci il fatto che una simile lettura pone due problemi di non poco conto per chiunque abbia un minimo di dimestichezza con *Donna me prega* e con la poesia cavalcantiana in generale. Il primo, tutto interno alla canzone, riguarda il fatto che con questo apparente sconfinamento nell'etica, Guido sembra distaccarsi da quel «natural dimostramento» a cui fino ad ora si era fedelmente attenuto. Il secondo, relativo ai rapporti di questo componimento con il *corpus* di Cavalcanti, riguarda il fatto che nei sonetti e nelle ballate la morte per amore è sempre rappresentata come un vero e proprio disfacimento organico dell'innamorato, disfacimento che nei versi in esame sembrerebbe messo in secondo piano se non addirittura negato. Quale può essere dunque la ragione di questa apparente anomalia?

Circa questi due interrogativi bisogna dire che non risulta di grande aiuto nemmeno quella parte della critica che meglio ha colto il senso del passo in esame. Anche

⁴⁷ Tonelli 2000, p. 495.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 496.

⁴⁹ Cfr. ad esempio le *Glosule super Viaticum* di Gerard de Berry, che trattando dell'*amor hereos* affermano: «que sit causa huius passionis qua virtutes impediuntur difficile est videre» (testo citato da Tonelli 2000, p. 496).

⁵⁰ La stessa prospettiva era già stata adottata (in maniera ancor più riduttiva) anche da Dino del Garbo (cfr. *DDG*, §§ 55-64), che appunto sceglie di leggere questi versi in maniera decisamente “unidirezionale”, servendosi soltanto del sapere medico, nonostante fosse stato lui stesso a dichiarare, in sede proemiale, che la canzone attinge tanto alla filosofia naturale quanto a quella morale (cfr. *DDG*, § 5).

interpreti eccellenti come Nardi, Savona e Fenzi, pur leggendo e commentando con grande lucidità l'equivalenza posta da Guido tra morte e perdita della dimensione razionale, non spiegano mai concretamente come una simile visione possa concordare con il metodo del «natural dimostramento» e soprattutto con il resto della poesia cavalcantiana. Come uscire dunque da questa *impasse*?

La risposta a queste due domande non potrà essere data immediatamente; prima infatti sarà necessario capire fino in fondo tutti gli aspetti della “morte” rappresentata da Guido in questi versi. Tuttavia, almeno per quanto riguarda il primo di questi due quesiti (quello relativo al ruolo dei concetti etici nel *natural dimostramento* di *Donna me prega*) possiamo intravedere una soluzione già nell'affrontare l'ultimo verso della stanza, «a simil pò valer quand'om l'oblia», anch'esso al centro di interpretazioni controverse, e senza dubbio una delle più gravi *cruces* dell'intera canzone. Proviamo dunque a soffermarci per un momento su questo endecasillabo.

A simil pò valer quand'om l'oblia.

Per prima cosa, essendo senza dubbio l'*om* il soggetto dell'“obliare”, bisogna capire a cosa si riferisce quel *lo* che ne costituisce l'oggetto. Un ramo importante della tradizione esegetica di *Donna me prega*, che da Dino del Garbo discende fino a Natascia Tonelli, passando per Bruno Nardi ed Enrico Malato, ha sostenuto con convinzione che ad essere “obliato” dovesse essere l'amore, dando origine a due distinte interpretazioni, entrambe suggestive, ma che presentano alcune non trascurabili difficoltà.

La prima di queste due letture, formulata da Dino e dagli interpreti più attenti alla tradizione medica (come ad esempio Tonelli),⁵¹ intendeva *a simil* sottintendendo “un uomo” e *valer* nel senso di “giovare, essere d'aiuto”, con il risultato di parafrasare il verso in questi termini: “ad un uomo in queste condizioni può essere d'aiuto dimenticare questa passione”. In effetti, non si può negare che questa ipotesi abbia un suo fondamento, visto che la teoria della dimenticanza come cura perfetta dell'*amor hereos* era un vero e proprio classico dei *remedia amoris*, e i medici in particolare elencavano nei loro trattati tutta una serie di stratagemmi per cancellare efficacemente l'immagine ossessivamente impressa «in quella parte dove sta memora». Tuttavia, sembra strano che in un contesto così attento a delineare con precisione tutte le

⁵¹ cfr. *DDG* §§ 63-64 e Tonelli 2000, pp. 496-497.

caratteristiche della passione, trovi posto un'indicazione terapeutica (l'unica della canzone) elargita al lettore in maniera piuttosto estemporanea, quasi che Cavalcanti assumesse per un attimo l'atteggiamento di quel Dante da Maiano che, rispondendo al sonetto *A ciascun'alma presa*, consigliava all'Alighieri le debite abluzioni per liberarsi delle sue fantasticherie amorose.⁵² Al contrario, sembra evidente che Guido stia illustrando, qui come nel resto della sua lirica, i tratti di un'amore «fero e altero», ma pur sempre necessario all'uomo che sia realmente «di valor» (v. 49); e senza voler sconfinare nel resto del *corpus* cavalcantiano (dove sarebbe facile ricordare le indirette reprimende a Lapo Gianni, reo di “simulare” le sofferenze d'amore senza viverle davvero⁵³), basterà tener presente, a conferma di quanto appena detto, come la descrizione delle inevitabili conseguenze tragiche della passione amorosa siano anche in *Donna me prega* presentate come la condizione attraverso cui conseguire il «merto» e la «mercede» di cui ai vv. 62 e 70.

La seconda interpretazione, più suggestiva e apparentemente più efficace, è stata invece proposta per la prima volta da Bruno Nardi (per essere poi seguita anche da altri esegeti, come ad esempio Contini e Malato⁵⁴), e pur continuando ad identificare con l'amore l'oggetto dell'oblio, leggeva al tempo stesso «a simil pò valer» nel senso di “si ha un identico effetto”, riferendosi ovviamente alla perdita del *buon perfetto* appena citata da Guido, ed ottenendo quindi una parafrasi del tipo: “la stessa conseguenza (cioè la morte) si ha se l'uomo oblia totalmente la passione amorosa”.

Solo apparentemente più macchinosa della precedente, questa interpretazione si appoggia all'idea aristotelica per cui le virtù siano danneggiate dall'abbandonare il “giusto mezzo” tanto per eccesso quanto per difetto, e riecheggia per certi versi un dibattito realmente avvenuto nella cultura filosofica medievale, in cui si disputava attorno alla possibilità che la castità totale non fosse in realtà una virtù, ma anzi un eccesso contrario alla temperanza.⁵⁵ Senza addentrarci oltre nei particolari di questa

⁵² Cfr. il sonetto *Di ciò che stato sei dimandatore*, che recita: «Al tuo mistier così son parlatore: / se san ti truovi e fermo de la mente, / che lavi la tua coglia largamente, / a ciò che stingua e passi lo vapore // lo qual ti fa favoleggiar loquendo; / e se gravato sei d'infertà rea, / sol c'hai farneticato, sappie, intendo. / Così riscritto el meo parer ti rendo; / né cangio mai d'esta sentenza mea, / fin che tua acqua al medico no stendo» (vv. 5-14). Proprio da questo sonetto, Nardi prendeva le mosse per un suo importante saggio, in cui per la prima volta si analizzavano in maniera approfondita le connessioni tra il sapere medico del Medioevo e la lirica d'amore delle Origini (cfr. Nardi 1959).

⁵³ Cfr. le rime XXXIX (*Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*) e XL (*Dante, un sospiro messenger del core*), consultabili in De Robertis 1986, alle pp. 156-161.

⁵⁴ Cfr. PD II, p. 526 (che cita esplicitamente Nardi); Malato 1997, p. 38.

⁵⁵ Cfr. Nardi 1949 (pp. 124-125), che cita da un lato un articolo della *Summa theologiae* di Tommaso (cfr. *S.Th.* II II, q. 152, a. 2, in cui l'Aquinate contesta proprio coloro che ritenevano un eccesso la verginità), e

discussione, basti qui dire che il risultato di questa accezione dell' "obliare" è una lettura estremamente interessante, in cui l'uomo si trova messo al centro di un dilemma tragico molto in linea con la sensibilità cavalcantiana, poiché la morte (cioè l'inibizione dell'attività speculativa) viene presentata come una conseguenza tanto dell'accettazione quanto del totale rifiuto della passione amorosa.

A ben vedere però rimangono in questa lettura due difetti strutturali: il primo, acutamente notato da Fenzi, consiste nel fatto che in questa prospettiva l'*obliar* diventerebbe un termine piuttosto inadeguato per descrivere la negazione assoluta dell'amore, che sembrerebbe essere a questo punto essere «tormentosamente, drammaticamente represso»,⁵⁶ più che semplicemente dimenticato. Il secondo problema è invece di ordine più strettamente concettuale, poiché accettare questa interpretazione significherebbe in un certo senso far rientrare surrettiziamente in gioco quell'idea di amore positiva e "naturale" che soltanto pochi paragrafi fa abbiamo detto non avere alcuna cittadinanza in questa canzone. Se infatti si dice che tanto la passione smodata quanto la totale rinuncia all'amore costituiscono due eccessi, significa che in qualche modo si dà effettivamente la possibilità un amore che non conduce alla morte, perché improntato alla misura e alla ragionevolezza; ma anche se indubbiamente non si può escludere *a priori* l'esistenza di un'attrazione virtuosamente moderata dal «fedele consiglio de la ragione», per Guido questo sarebbe un fenomeno del tutto diverso e incompatibile con la passione qui descritta, visto che essa, come abbiamo in parte già visto e come vedremo ancora meglio nella stanza successiva, ha nella sua stessa essenza la dismisura.

A questo punto, esclusa la possibilità che sia l'amore ad essere "obliato" in questo verso cavalcantiano, restano soltanto due possibilità per stabilire l'oggetto a cui si riferisce il pronome *l'*: la *signoria* del v. 40 o il *buon perfetto* del v. 38. Maria Corti, inclinando verso la prima delle due alternative (ma formulando una parafrasi che non esclude del tutto la seconda opzione), ha proposto una lettura poco condivisibile, ma comunque decisamente interessante: «"A simil pò valer quand'om l'oblia": simile esito, rispetto a coloro che *per sorte*, per destino, per costituzione cadono nell'amore sensuale

dall'altro alcune proposizioni colpite dalla condanna parigina del 1277, che recitavano «[168] Quod continentia non est essentialiter virtus» e «[169] Quod perfecta abstinentia ab actu carnis corrumpit virtutem et speciem».

⁵⁶ Fenzi 1999, p. 157.

disordinato, hanno coloro che dimenticano (*om l'oblia*), in preda alla passione quanto ben sanno sul necessario dominio della virtù intellettuale». ⁵⁷

I punti problematici di questa interpretazione sono facilmente individuabili da un lato nella poco convincente lettura dell'espressione *per sorte* nel senso di "per destino" (su cui torneremo in seguito), e dall'altro nell'affermazione per cui l'oblio menzionato da Cavalcanti avverrebbe «in preda alla passione amorosa»; tuttavia, una volta avanzate queste riserve, è comunque doveroso riconoscere alla studiosa il merito di aver colto (per prima in ambito italiano, e in generale seconda solo allo Shaw⁵⁸) un punto fondamentale del passo in questione, comprendendo che *l'oblia* del v. 42 non va riferito genericamente all'amore, ma va invece strettamente collegato ai tre versi precedenti. In quest'ottica infatti il verso in questione trova un suo posto preciso all'interno della trattazione cavalcantiana, poiché diviene un'importante integrazione del discorso sulla morte d'amore, offrendo una seconda (e, come vedremo, complementare) causa della perdita di quella capacità di tensione al *buon perfetto* che costituisce la cifra della natura umana.

Tra coloro che hanno colto questo valore del pronome *lo*,⁵⁹ si deve forse ad Eugenio Savona la trattazione sino ad ora più ampia e ben argomentata di questo verso, che non a caso è stata ripresa in anni recenti anche da Enrico Fenzi.⁶⁰ Nel suo commento a *Donna me prega*, Savona ha ipotizzato che in questo verso Guido stia indicando «due categorie di persone che hanno abbandonato la via della virtù per seguire quella del vizio, e dunque della morte: da una parte gli incontinenti e i deboli, coloro cioè che sono stati *torti* dalla retta strada [...]; dall'altra parte, ma con lo stesso risultato, coloro che hanno dimenticato che cosa sia il vero bene e di conseguenza hanno trascurato di perseguirlo». ⁶¹ Questa argomentazione si poggia sostanzialmente sulla relazione che lo studioso traccia tra l'amore e la dimensione del *vizio* menzionata al v. 34, ma con ogni probabilità la parte più interessante della trattazione proposta è quella successiva al brano citato, dove Savona tenta di tracciare come un possibile "profilo" (a partire dai

⁵⁷ Corti 1983, p. 29

⁵⁸ Cfr. Shaw 1949, p. 58, dove lo studioso (che pure non riconduce la canzone cavalcantiana ad una matrice filosofica di tipo aristotelico, preferendo invece quelle interpretazioni "platonizzanti" che il Nardi tanto detestava) afferma: «but no man who has turned away from the end of rational living and has thus lost control of himself, can say that he is, properly speaking, alive, and to forget that end temporarily may amount to much the same».

⁵⁹ Oltre ai nomi già citati (a cui si aggiungeranno immediatamente quelli di Savona e Fenzi), si ricordino De Robertis 1986 e Inglese 1995.

⁶⁰ Cfr. Savona 1989, pp. 58-63 e Fenzi 1999, p. 157.

⁶¹ Savona 1989, p. 60.

testi di etica circolanti nel Basso Medioevo) di questi uomini dimentichi del vero bene, intuendo correttamente che, se le cose stanno come nei termini da lui descritti, bisogna essere in grado in un certo senso di “identificare” gli attori in gioco.

Per alcune pagine quindi lo studioso cerca di argomentare come coloro che “obliano” il *buon perfetto* altri non siano se non gli uomini che il Dante nel *Convivio* diceva affetti da «tre orribili infermitadi», cioè quei difetti psicologici («naturale iattanza [...] naturale pusillanimitade [...] levitade di natura») per cui alcuni individui si trovano strutturalmente incapaci di raggiungere l'*habitus* della conoscenza.⁶² In effetti, colpiscono in questa argomentazione soprattutto due riferimenti proposti da Savona: da una parte, un passo della *Quaestio de felicitate*, in cui Giacomo da Pistoia distingue due tipi di ostacoli per l'attività contemplativa, dicendo che «Impedientia autem a veritatis speculatione et si multa sint, duo videntur esse precipua. Primum est affectio et passio appetitus sensitivi, secundum est infirmitas et disgressio corporis»;⁶³ dall'altra, un lungo estratto preso da una *quaestio* della *Summa theologiae* di Tommaso (di cui qui si cita soltanto la parte più pertinente), dove si dice: «[...] Philosophus, in libro *De longitudine et brevitate vitae*, dicit quod corruptio scientiae non solum est deceptio, sed etiam oblivio. Et in VIII *Ethicorum* dicitur quod multas amicitias inappelatio dissolvit. Et eadem ratione, alii habitus virtutum per cessationem ab actu diminuuntur vel tolluntur».⁶⁴ Eppure, anche in questa strada così promettente resta qualcosa di irrisolto.

Il limite di questa trattazione consiste infatti in una certa confusione che emerge inevitabilmente dall'accostamento di testi e riferimenti tutti in qualche modo pertinenti al discorso, ma piuttosto eterogenei tra di loro. I due passi appena citati ad esempio dicono due cose fondamentalmente diverse, poiché il brano di Giacomo menziona le patologie di ordine fisico, mentre quello di Tommaso (tratto peraltro da un contesto teologico come la *Summa*) si riferisce a una generica trascuratezza di carattere puramente morale; ma allora in quale di queste due dimensioni consiste l'oblio menzionato da Cavalcanti? Lo studioso qui non prende posizione, ma si limita a giustapporre le due prospettive, senza offrire una reale soluzione al problema; ma forse l'esempio più chiaro di questa difficoltà (che potremmo chiamare brutalmente “confusione”, se non temessimo di essere ingiusti nei confronti di una disamina così seria e ben documentata), consiste nel fatto che Savona finisce per indicare ben tre significati per il

⁶² Cfr. *Conv.* IV XV 12-16.

⁶³ *QdF*, rr. 222-224.

⁶⁴ S.Th. II I, q. 53, a. 3.

termine *oblia*: «respingere dalla coscienza», «trascurare» e «non perseguire»,⁶⁵ che a ben vedere indicano tre stati della coscienza incompatibili l'uno con l'altro, perché una cosa è rifiutare attivamente un pensiero o un *habitus* («respingere»), un'altra cosa è ignorarlo («trascurare»), e un'altra cosa ancora è conoscerlo senza perseguirlo («non perseguire»).

In realtà, se si cerca di andare alla radice dei problemi sin qui evidenziati, si può notare che la difficoltà che accomuna tutte le soluzioni sinora tentate consiste nel fatto che non si riesce a capire chiaramente il ruolo ricoperto dal v. 42 all'interno dell'argomentazione svolta da Guido a partire dal v. 39, poiché anche nelle ineccepibili parafrasi presentate dai commentatori più acuti, l'ultimo verso di questa stanza stanza dà spesso l'impressione di essere un'integrazione piuttosto avulsa dal resto dell'argomentazione, quasi che Cavalcanti abbia voluto completare con una specie di “zeppa” concettualmente molto raffinata un discorso in sé compiuto al v. 41.

Certo, quando Savona tenta di collegare le due cause della perdita del *buon perfetto* (la forza deviante della passione e, appunto, l'oblio) con i due *impedimenta* esposti da Giacomo da Pistoia nella sia *Quaestio* (le passioni e la *distensio corporis*), compie un serio tentativo di rispondere a questa difficoltà, cercando di mostrare come nei versi di *Donna me prega* si ritrovino in realtà due argomenti che si presentavano collegati anche nei testi di più chiaro stampo filosofico. In questo caso però il problema è che il legame tra oblio e *distensio corporis* tracciato da Savona non risulta davvero convincente, perché tanto nei testi citati dallo studioso, quanto in generale nella cultura medica e filosofica medievale, l'oblio non è mai menzionato direttamente tra quelli che Savona chiama «difetti naturali dell'anima, interni all'uomo»⁶⁶ (senza contare che, volendo essere precisi, ci sarebbe da eccepire anche sulla suggerita equivalenza tra *distensio corporis* e le «infermitadi» dantesche).⁶⁷ Tutt'al più, stando ai trattati di medicina o di etica, la perdita della memoria può essere dovuta a stati patologici (anche a quelli

⁶⁵ Savona 1989, p. 61.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ La *disgressio corporis* (Savona 1989, che cita il testo nell'edizione di Kristeller, parla di *distensio corporis*, secondo la lezione del codice Vaticano della *QdF*, ma la sostanza del discorso non cambia) è infatti uno stato patologico di carattere accidentale, consistente nella perdita di forze e di salute, e che quindi può essere curato come una qualunque altra malattia (sulla cultura medica presente nella *Quaestio* di Giacomo si veda Zavattoni 2003, pp. 369-374), mentre le *infermitadi* dantesche sono difetti strutturali (come dimostra l'aggettivo «naturale» o l'espressione «di natura» che accompagna ciascuno di essi), che quindi non possono essere curati né corretti.

provocati dalle passioni,⁶⁸ *amor ereos* compreso), ma a questo punto cadrebbe la dicotomia proposta dal commentatore tra una perdita “accidentale” del *buon perfetto* e una dovuta ad una carenza strutturale dell’uomo, invalidando comunque l’argomentazione proposta.

A nostro avviso, per arrivare ad una soluzione soddisfacente di questa *crux*, bisogna innanzitutto circoscrivere la domanda che si pone al verso in esame, arrivando a formulare un quesito decisamente più puntuale, che potremmo esporre in questi termini: qual è, nella cultura filosofica medievale, il rapporto tra oblio e *buon perfetto*?

Per rispondere a questa domanda, occorre includere nell’orizzonte della nostra ricerca anche quei testi che trattano temi diversi dalla semplice filosofia naturale, anche perché già solo il concetto di *summum bonum* adombrato dall’espressione «buon perfetto» costituisce, come abbiamo visto, un’incursione nel campo dell’etica. Ovviamente, non si tratterà qui di riproporre in maniera più ampia e meno precisa i tanto discussi accostamenti che Maria Corti proponeva tra *Donna me prega* e le *Quaestiones de anima* del cosiddetto Anonimo Giele, ma più semplicemente di tentare una comprensione della canzone cavalcantiana tenendo conto della molteplicità di stimoli che in vari ambiti offriva il vivacissimo dibattito filosofico del XIII secolo.

Un primo, ottimo indizio per tentare di capire il verso in esame ci è del resto fornito proprio da Savona, quando cita quel passo della *Summa theologiae*, in cui l’*oblivio* è menzionata come una delle cause della *corruptio scientiae* («*corruptio scientiae non solum est deceptio, sed etiam oblivio*»⁶⁹). Certo, il significato del brano in sé non è particolarmente ostico, poiché in un certo senso descrive semplicemente il fatto (facilmente constatabile nell’esperienza) che i concetti assimilati attraverso un procedimento razionale possono perdersi qualora vengano dimenticati. Tuttavia, questa opposizione tra *oblivio* e *scientia* assume un ruolo cruciale nel momento in cui si tiene presente che in fondo la “scienza” è l’insieme di quelle informazioni che l’uomo acquisisce mediante l’esercizio dell’attività intellettuale, operazione che a sua volta, lo ricordiamo, è proprio la condizione fondamentale per conseguire il *buon perfetto*.⁷⁰ In questa prospettiva infatti l’“obliare” menzionato da Cavalcanti al v. 42 si configurerebbe come il vero e proprio *oppositum* di quell’attività che conduce al sommo

⁶⁸ Si pensi per esempio a SA, p. LXX: «*delectationes impediunt intellectum et deducunt in obliuionem bonorum*».

⁶⁹ Cfr. *supra*, n. 64.

⁷⁰ Per la definizione di questa virtù, cfr. *Eth. Nic.*, VI 3.

bene, oppure, in altre parole, l'oblio sarebbe indicato dal poeta l'operazione che costituisce la causa più diretta della perdita della conoscenza intellettuale, e a cui l'effetto "destabilizzante" delle passioni arriva ad eguagliarsi soltanto in maniera accidentale (*per sorte*).

Si potrebbe forse obiettare a quanto appena detto che al centro del nostro argomentare sembrano esserci semplici sfumature, che non intaccano se non in minima parte le letture che di questo verso hanno offerto De Robertis, Savona, Inglese o Fenzi; e in effetti bisogna riconoscere che le cose sembrerebbero stare proprio così, visto che le considerazioni di questi paragrafi non implicano quasi nessun cambiamento a livello di parafrasi (che resterebbe: "allo stesso risultato [*scil.* alla "non-vita" del v. 40] si può arrivare quando si dimentica il *buon perfetto* [= *l'oblia*]"). Eppure, se si fa attenzione, si può notare che alla luce dell'ipotesi qui avanzata tutto il discorso dei vv. 39-42 assume una logica diversa e più stringente rispetto a quanto visto sino ad ora.

Mentre infatti nelle interpretazioni dei più accreditati studiosi l'oblio e la passione sono presentate come due cause di "morte" sostanzialmente equivalenti, estranee l'una all'altra e al massimo simmetricamente opposte (per quanto, come abbiamo visto, con una simmetria piuttosto difettosa), nell'ottica appena delineata invece solo l'oblio è la causa vera e propria della perdita della *scientia*, e la passione è quindi presentata come un fenomeno diverso che ottiene per accidente lo stesso effetto. In questo modo, il v. 42 non appare più come una semplice integrazione, ma diventa un elemento fondamentale dell'argomento di Guido, perché con questo accenno il poeta vuole puntualizzare che la razionalità e i processi intellettivi possono essere influenzati direttamente soltanto dall'oblio, mentre le passioni, anche le più forti, possono "torcere" l'uomo dal buon perfetto soltanto «per sorte», *per accidens*, senza influire in maniera immediata sulle attività della sfera razionale (e questo a prescindere da una visione dell'intelletto più o meno vicina al modello averroista).

Questa precisazione, ben lungi dal costituire un'inutile fioritura esegetica su un passo in sé chiaro, ha (secondo chi scrive) un valore particolarmente rilevante, poiché non solo permette di chiarire in modo non scontato la struttura argomentativa sottesa agli ultimi versi della terza stanza, ma consente di rispondere ad una importante questione sollevata alcune pagine fa, relativa al problema di come Cavalcanti possa qui armonizzare l'uso di elementi di etica con quel *natural dimostramento* a cui la canzone è rigorosamente improntata. Se infatti andiamo ad approfondire il retroterra dottrinale in

cui l'argomento analizzato sembra affondare le sue radici, ci accorgiamo di come tutto lo sforzo di Guido sia volto proprio a stabilire l'equivalenza tra vita e tensione al *buon perfetto* senza trascurare tutte le implicazioni fisiche e psicologiche di questa affermazione.

Sul versante della riflessione etica, si può notare innanzitutto che Aristotele, pur non trattando in maniera specifica il tema dell'oblio rispetto alle virtù dianoetiche, accenna nel primo libro dell'*Etica Nicomachea* al fatto che le virtù pratiche «permanenciores enim et disciplinis hec videntur esse» (dove le *disciplinae* sono quelle che noi chiameremmo le “scienze” o i “saperi scientifici”⁷¹), poiché «non fieri circa ipsa oblivionem».⁷² Ma se da un lato un simile riferimento sarebbe di per sé piuttosto vago (tanto più che non ci sono riprese evidenti di questo preciso passo nella *Summa Alexandrinorum* o nei trattati di Boezio di Dacia e Giacomo da Pistoia), dall'altro il quadro si fa più interessante se si prendono in considerazione due delle raccolte di *quaestiones super librum Ethicorum* descritte ed esaminate per la prima volta da René Antoine Gauthier, e a cui negli ultimi anni ha rivolto la sua attenzione Iacopo Costa.⁷³

Posto che questo riferimento a due commenti all'*Ethica* aristotelica non è da considerarsi puramente gratuito o casuale, sarà bene puntualizzare che esso non è nemmeno dovuto principalmente al fatto che proprio Gauthier ne abbia parlato come di «commentaires averroistes»⁷⁴ (tanto più che, alla luce degli studi più recenti, l'ascrizione di questi commenti ad un ambito propriamente “averroista” è un nodo particolarmente delicato);⁷⁵ del resto, sarebbe assurdo pensare di utilizzare come “fonte” di *Donna me prega* un qualunque testo in qualche modo accostabile al cosiddetto “averroismo latino”. Piuttosto, la vera ragione per cui sembra del tutto legittimo tenere conto anche di questi trattati consiste nel fatto che essi sono da considerarsi espressione di quel variegato *milieu* filosofico di *magistri artium* parigini e bolognesi che nell'ultimo quarto del Duecento promuovevano idee e dottrine che, per quanto non possano essere semplicisticamente contrassegnate con l'etichetta uniformante

⁷¹ Il termine greco qui reso dal termine *disciplina* è infatti ἡ ἐπιστήμη.

⁷² *Eth.Nic.*, I v [11] (1110b rr. 13-14 e 16-17).

⁷³ Cfr. Gauthier 1948 e Costa 2008.

⁷⁴ Così il titolo di Gauthier 1948.

⁷⁵ Si pensi ad esempio al fatto che alla q. 37 Radulfo contesta esplicitamente le dottrine monopsichiste di Averroè (e su questo cfr. anche l'*Introduzione* di Costa alle pp. 104-115).

dell'“averroismo etico”, risultavano tuttavia ben distinte e in parte sicuramente alternative alla sempre più influente riflessione di impostazione tomista.⁷⁶

Per darci poi la misura di quanto un tale contesto (e le teorie da esso elaborate) dovesse essere stato in qualche modo familiare a Cavalcanti, basterà menzionare il fatto che il codice che conserva il cosiddetto *Commento del Vaticano* (che Iacopo Costa ha efficacemente ricondotto alla paternità di Radulfo Brito⁷⁷) è anche uno dei tre testimoni della *Quaestio de felicitate* di Giacomo da Pistoia; e per quanto in casi di questo genere la cautela sia più che mai d'obbligo e le supposizioni vadano limitate il più possibile, si potrà quanto meno affermare che Guido Cavalcanti, essendo stato sicuramente in rapporto con il maestro pistoiese e le sue idee, potrebbe aver avuto una certa familiarità anche con le dottrine esposte nelle *quaestiones* di questi altri *magistri*, afferenti allo stesso ambito sociale e culturale in cui affondava le sue radici la *Quaestio de felicitate*.

Tornando dunque ad occuparci del problema del rapporto tra l'oblio e l'attività intellettuale, possiamo vedere che tanto nelle *questiones* di Radulfo quanto in quelle dell'Anonimo di Erlangen (nel ms. 213 della Universitätsbibliothek) si trova un quesito, dedicato a chiarire «utrum prudentia possit corrumpi per obliuionem»,⁷⁸ da cui possiamo trarre diversi spunti estremamente utili. La *prudentia* infatti (traduzione dal greco φρόνησις) costituisce un caso particolare nell'ambito delle virtù intellettuali, poiché mette continuamente in relazione i dati della conoscenza razionale con le circostanze contingenti, e quindi proprio per questo non può essere “corrotta” (cioè non può venir meno) semplicemente a causa dell'oblio, poiché gli oggetti con cui questa virtù sta in rapporto non hanno un'esistenza puramente mentale (come invece accade con gli oggetti della *scientia*), e si ripresentano continuamente alla coscienza.

Nel trattare di questi temi (ed in generale della virtù della *prudentia*), Radulfo Brito ricorre più volte ad affermazioni come: «omnis virtus intellectualis amitti potest per obliuionem» (q. 142, p. 489); «scientia potest corrumpi per obliuionem» (q. 144, p. 496) e «Ille habitus qui consistit in sola cognitione habet per se corrumpi per obliuionem» (q.

⁷⁶ Per questo aspetti si vedano ancora una volta Gautier 1948 e l'*Introduzione* di Costa 2008.

⁷⁷ Cfr l'*Introduzione* di Costa 2008, dove la paternità di questo *Commento* all'*Etica* è stabilita in modo estremamente convincente, sulla base di alcune particolari dottrine riconducibili con sicurezza a questo *magister artium* parigino.

⁷⁸ Cfr. Costa 2008, q. 144 (pp. 496-498) ed *Erl.*, q. 117 (c. 70r a: «Deinde queritur utrum prvdencia per obliuionem possit amitti»). Colgo l'occasione per ringraziare Iacopo Costa per avermi fornito la trascrizione del codice di Erlangen e in generale per i preziosi consigli (restando io, com'è ovvio, l'unico responsabile di eventuali errori).

144, p. 497);⁷⁹ tuttavia, è nel testo del codice di Erlangen che possiamo trovare il brano più interessante, poiché l'anonimo maestro del XIII secolo, parlando sempre delle possibili cause della perdita della *prudentia*, fa una distinzione che sembra essere perfettamente sovrapponibile al ragionamento orchestrato da Cavalcanti ai vv. 39-42 di *Donna me prega*:

sciencia, licet sit necessariorum, tamen quia in sola cognitione est, ideo per appetitum potest facile cor<rum>pi, obliuio enim opponitur cognitioni quantum ad suam causam, scilicet memoriam sensorum [*sic*];⁸⁰

come si può facilmente notare, in questo breve passo si dice precisamente che per quanto i risultati dell'attività razionale possano essere facilmente persi (*sciencia [...] potest facile corrumpi*) anche per l'interferenza degli appetiti (*per appetitum*), ciò che si oppone alla conoscenza in maniera diretta è in realtà l'*obliuio*, poiché va a distruggere innanzitutto quei dati memoriali che costituiscono il punto di partenza del processo di conoscenza intellettuale. Pur non potendo dunque essere considerato una vera e propria "fonte", questo brano ci conforta nella nostra interpretazione degli ultimi quattro versi della terza stanza, poiché fa emergere come anche in questo caso Cavalcanti non si sia limitato a fare propri singoli concetti della riflessione filosofica, ma abbia trasferito in versi intere strutture argomentative, che dovevano essere sufficientemente diffuse da risultare riconoscibili agli occhi delle «persone ch'hanno intendimento».

Ora che con questi riferimenti abbiamo individuato almeno il nucleo fondante di quegli elementi di etica mobilitati da Cavalcanti per rispondere al quarto quesito di *Donna me prega*, resta da chiarire come questi dati entrino in rapporto con quelle nozioni di filosofia naturale che costituiscono la vera e propria intelaiatura della canzone in esame. In questo senso, un riferimento estremamente utile si trova ancora una volta nel VII libro della *Fisica*, a cui già in diverse occasioni abbiamo fatto riferimento nel corso dell'analisi di questa terza stanza.

⁷⁹ Altre espressioni simili, sempre inserite nel discorso sulla *prudentia*, sono «Cum dicitur: omnis habitus intellectualis [qui solum] potest amitti per obliuionem, dico quod omnis habitus intellectualis, qui solum in cognitione consistit, potest amitti per obliuionem» (q. 142, p. 494); «quia sciencia consistit in sola cognitione, et ideo quantumcumque sit certa potest corrumpi per obliuionem que contrariatur cognitioni» (q. 144, p. 497). Da segnalare inoltre il fatto che in un caso inoltre Radulfo tocca il tema in esame citando quel passo del primo libro dell'*Ethica* menzionato pochi paragrafi fa: «non possumus obliuisci virtutes licet possumus obliuisci scientias» (q. 33, p. 256). Per il testo delle citazioni, cfr. Costa 2008.

⁸⁰ *Erl.* q. 117 (c. 70r a-b). Si mantiene a testo la parola *sensorum*, di incerta lettura.

Nel terzo capitolo di questo libro, trattando di ciò che può o meno considerarsi un'alterazione, Aristotele tratta delle "alterazioni" dell'anima, facendo alcune considerazioni che di per sé non salterebbero immediatamente all'occhio, ma che assumono un rilievo ben diverso se vengono correttamente integrate con quanto appena detto sul problema dei diversi "ruoli" dell'oblio e delle passioni nella perdita della capacità intellettuale. Osserviamo quindi cosa lo Stagirita afferma in *Phys.*, VII 3:

Quod autem alteretur horum aliquid, manifestum est; virtus quidem enim aut impassibilitas quedam est aut passibilis est sic, malitia autem passibilis est aut contraria passio est virtutis. Et hoc totum est quod moralem virtutem in voluptatibus et tristitiis esse accidit; aut enim est secundum actum quod est voluptatis aut per memoriam aut per spe. [...] At vero neque in intellectiva parte anime est alteratio. [...] Que autem est ex principio acceptio scientie non est generatio neque alteratio; in quiescendo namque et sedendo anima sciens fit et prudens. [...] Manifestum igitur quod ipsum alterationis in sensibilibus est et in sensibili parte anime, in alio autem nullo nisi secundum accidens.⁸¹

Anche se inquadra il problema da un'angolazione diversa da quella del *De anima*, dal brano citato c'è un concetto che emerge in maniera particolarmente chiara: le affezioni dell'anima sono per loro stessa natura affezioni sensibili, e quindi hanno a che fare sostanzialmente con sensi, che sono soggetti a stimoli "materiali" diretti (quando provengono da una percezione immediata) o indiretti (quando i meccanismi sensoriali vengono riattivati dalla memoria, seppur in assenza dell'oggetto ricordato). Come accennavamo prima, questa affermazione sembrerebbe aggiungere ben poco a quanto già abbiamo detto, commentando la stanza precedente, a proposito dell'immutabilità e impassibilità dell'intelletto; ma se si osserva con attenzione, ci possiamo accorgere che in questo passo è contenuta proprio la cornice in cui tutti i risvolti etici del ragionamento di Guido trovano la loro collocazione.

Dall'*Ethica Nicomachea* in poi, tutti i trattati che si siano occupati del problema della felicità e del sommo bene in un'ottica aristotelica non avevano infatti mancato di sottolineare come le passioni e gli appetiti possano costituire, se eccessivamente sviluppati, un ostacolo insormontabile per quell'attività contemplativa che (in un'ottica averroista) rappresenta il vertice non solo dell'attività filosofica, ma della vita umana *tout court*. Il problema è che Guido, pur riprendendo senza compromessi questo fondamentale argomento (identificando nella tensione al *buon perfetto* la vera essenza della vita umana), si trova nella necessità (in ossequio al *natural dimostramento*) di evitare ogni equivoco nell'illustrare anche il *come*, dal punto di vista fisico, si possa

⁸¹ *Phys.*, VII 3 (247a-b).

produrre questo particolare tipo di morte, che non colpisce tanto lo *spiritus vitalis* («non perché oppost'a naturale sia») quanto quel legame con l'intelletto che una forte alterazione di tipo sensibile finisce per troncargli.⁸²

È quindi proprio in forza di questa esigenza argomentativa che il ragionamento etico si incontra con quello fisico. Specificando, lo ribadiamo, che è l'oblio la causa propria della perdita dei contenuti intellettuali, Guido mostra che la facoltà razionale nell'uomo può essere impedita *per accidens*, poiché le passioni, come già detto, causano la perdita della ragione destabilizzando le facoltà "inferiori" dell'anima, e raggiungendo così, seppur indirettamente, lo stesso risultato a cui potrebbe arrivare soltanto l'oblio.

A questo punto però, prima di avviarcì alle battute conclusive del presente capitolo, sarà forse opportuno soffermarsi su alcuni dettagli fino a questo momento trascurati per evitare di appesantire ulteriormente la trattazione. In questa seconda parte della stanza, che abbiamo visto così complessa, ci sono infatti tre locuzioni il cui significato andrà chiarito fino in fondo, facendo anch'esse parte a tutti gli effetti dell'argomentazione cavalcantiana.

La prima, collocata al v. 35 della stanza in esame, è l'avverbio *spesso*. Questa parola infatti può essere letta in due modi distinti: o nel senso di "non sempre", "nella maggior parte dei casi" (come fanno ad esempio Savona e Cassata),⁸³ oppure nel senso di "frequentemente", "continuamente", implicando così che l'innamorato sperimenta più e più volte il tipo di morte descritto negli ultimi versi della terza stanza (come ipotizzato da Giorgio Inglese).⁸⁴

Posto che entrambe queste letture sono ben giustificabili e i commenti trecenteschi decisamente ambigui,⁸⁵ la seconda delle opzioni presentate appare forse preferibile non

⁸² Si veda anche su questo il già citato passo di *De an.* 429a 4-8, dove Aristotele parla di coloro che «non habent intellectum, ut bruta, et quedam quia forte intellectus in eo sincopizatur ab aliquo accidente aut infirmitate aut sompno, ut homines» (cfr. *supra*, n. 32).

⁸³ Tanto Savona 1989 quanto Cassata 1993, tra i pochi a parafrasare il vocabolo, scrivono «non sempre».

⁸⁴ D'altro canto invece Inglese 1995 è molto più esplicito: «[...] *Spesso* varrebbe "non sempre" (Cassata); ma perché, e a quali condizioni? Cfr. piuttosto Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, 10-11 ("lo core meo / more più spesso e forte"); Guittone, son. *Ai Deo! chi vidde*, 12 ("languisco... e mor' sovente") [...]» (pp. 200-201, n. 52).

⁸⁵ Dino infatti chiosa: «Nam adeo potest hec passio corpus alterare, quod multotiens inducit mortem, que est ultimum terribilium, sicut etiam aliquando accidit mors in vehementibus aliis passionibus anime» (*DDG*, § 55), e se da un lato la scelta di *multotiens* invece che del più generico *saepe* sembrerebbe rappresentare questa "morte per amore" come un qualcosa che si ripete, il successivo riferimento al fatto che *aliquando* anche altre passioni uccidono rende impossibile desumere da queste righe una posizione chiara. Del resto, lo stesso genere di ambiguità si trova anche nel testo volgare dello Pseudo-Egidio, che scrive: «L'effetto che fa l'amore nella detta potenza è che per la sua vertude e per lo suo gran fervore

solo perché molto suggestiva, ma anche per il suo trovarsi perfettamente in linea con la tragica rappresentazione orchestrata da Cavalcanti in molti dei suoi componimenti, una rappresentazione che vede l'individuo finire «fuor di vita» ogniqualvolta l'amore si fa sentire.⁸⁶ Per quanto riguarda invece la prima lettura prospettata (quella che vede *spesso* sinonimo di “il più delle volte”), sarà bene specificare che essa è accettabile a condizione di coglierla nel suo rapporto con quelle dottrine fisiche medievali già prese in considerazione interpretando l'avverbio *sovente* al v. 2. Cavalcanti infatti non sta qui segnalando al lettore una generica dimensione “casuale” in quell'amore analizzato così rigorosamente lungo tutta la canzone; né tantomeno vuole dimostrare un qualche tipo di indescisione. Al contrario, l'uso di questo avverbio nel suo significato più piano e immediato ha senso in quanto richiama il principio fondamentale dell'*impedibilitas* di tutte le cause naturali, principio in virtù del quale anche l'amore, essendo un accidente di sostanze materiali, in linea teorica può anche essere “impedito” nei suoi effetti. Anche in questo caso dunque non si verifica da parte di Guido nessuna apertura nei confronti di un amore che per qualche ragione non sia letale e doloroso, o che non impedisca all'uomo di esercitare l'intellezione; con *sovente* si tratta piuttosto di riconoscere che l'amore, per la sua natura di accidente e di fenomeno naturale, può dileguarsi (ad esempio in seguito ad un mutamento della complessione) e quindi non esercitare più il suo potere.

La seconda espressione oggetto della nostra analisi è posta in apertura del v. 36: si tratta infatti di *se forte*, interpretata ora nel senso di “se fortemente”, ora invece come un calco del latino *si forte*, e quindi parafrasata con “se mai”. Anche stavolta la scelta non è immediata, poiché si tratta di due significati di per sé decisamente diversi, bisogna riconoscere che entrambe queste letture restituiscono un senso in sé coerente; tuttavia, ad un'attenta osservazione, si può notare che la seconda soluzione, frutto della ripresa operata da Contini di una chiosa di Dino del Garbo,⁸⁷ appare per certi versi meno adeguata rispetto alla prima ipotesi, che ha dalla sua un buon numero di riscontri (soprattutto in ambito medico) in cui l'*amor hereos* impedisce *vehementer* le funzioni

spesse volte la impedisce della sua propria operatione per la quale vivifica il corpo, per lo quale impedimento segue spesso morte» (*Ps.Eg.*, par. 56).

⁸⁶ Cfr. ad esempio *L'anima mia*, vv. 1-4: «L'anima mia vilmente è sbigotita / de la battaglia ch'e[l]l'ave dal core: / che s'ella sente pur un poco Amore / più presso a lui che non sòle, ella more» (testo cit. da De Robertis 1986, pp. 25-27).

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, § 57: «Se forte, idest fortasse», e poi PD II, p. 526: «*se forte*: latinismo, “se mai” (e non *forte* “fortemente”)». Di questo stesso avviso sono anche De Robertis 1986, Cassata 1993 (che mette a testo addirittura la forma latina *si forte*), Fenzi 1999 e Berisso 2006. Sebbene poi non prenda esplicitamente posizione, sembra seguire questa linea anche Inglese 1995.

vitali (soprattutto quelle biologiche, che qui abbiamo visto essere messe momentaneamente in secondo piano).

A ben vedere, leggere *se forte* nel senso di “se mai” o “qualora” creerebbe una piccola ma non trascurabile difficoltà proprio in relazione al termine *spesso* appena analizzato, a prescindere dal significato che si vuole attribuire a questo avverbio. Infatti, sia che si intenda *spesso* nel senso di “frequentemente” (in senso iterativo), sia che si voglia leggere l’avverbio come equivalente dell’espressione “non sempre”, la chiosa continiana a *se forte* non sembra essere del tutto adeguata, poiché indicherebbe una specie di “aleatorietà” degli effetti della passione che mal si attaglierebbe con una delle prospettive appena delineate.

La terza “tessera” infine è quel *per sorte* del v. 40 di cui si è già in parte trattato nell’analisi dei versi precedenti. Da quanto emerso finora, è piuttosto evidente che questa locuzione serve a guida per specificare che la perdita della capacità razionale può essere provocata da una causa accidentale (con ovvio riferimento in questo caso alla passione amorosa), e quindi possiamo tranquillamente abbandonare tanto la proposta di Maria Corti (che come già detto parafrasava *per sorte* con “per destino, per costituzione”), quanto quella di Savona (che chiosava con un vago “per caso”), per seguire invece Inglese e Fenzi nel leggere l’espressione nel senso di “per accidente”. A questo proposito però sarà opportuno sottolineare un aspetto fino ad ora trascurato dai critici, ma che una volta di più rivela fino a che punto si spinge la consapevolezza di Cavalcanti nel tentare di costruire un linguaggio lirico davvero in linea con delle premesse di tipo scientifico.

In quello straordinario trattato sui concetti di natura e di causalità che è il secondo libro della *Fisica* di Aristotele, possiamo infatti trovare ben tre capitoli (4, 5 e 6) dedicati alla trattazione dei concetti di *casus* e *fortuna*, cioè le due “cause accidentali” che vanno ad integrare e completare il sistema delle quattro cause naturali (causa materiale, formale, agente e finale) delineato nel densissimo cap. 3 dello stesso libro. Come si può facilmente intuire, è già il tema trattato dal Filosofo in questa importante sezione a porsi come possibile sostrato per il ragionamento cavalcantiano, volto come si è visto proprio a distinguere tra la «causa [...] per se» e la «[causa] secundum accidens» della morte;⁸⁸ tuttavia il fatto davvero interessante emerge nel momento in cui,

⁸⁸ Per queste due espressioni cfr. *Phys2*, II 5 (196b 27-28). Inoltre, poche righe prima (*ibidem* rr. 27-28), Aristotele aveva puntualizzato che «Sicut enim et quod est aliud quidem per se ipsum est, aliud autem secundum accidens, sic et causam contingit esse».

osservando più da vicino l'argomentazione aristotelica, si nota come il termine *sorte* sia usato da Guido proprio per tradurre con singolare esattezza quel concetto di *fortuna* che lo Stagirita distingue dal *casus* in quanto indissolubilmente connessa all'elemento della "scelta", e dunque alla sfera della *praxis* (in cui si può verificare il successo e l'insuccesso) riguardante in maniera esclusiva l'agire umano.

Stando ad Aristotele, la *fortuna* è «causam [...] secundum accidens, in his que in minori sunt secundum propositum eorum que propter hoc sunt»,⁸⁹ e proprio per questo non riguarda gli animali o gli oggetti, dato che «neque inanimatum nichil neque infans neque bestia nichil facit a fortuna, quoniam non habent propositum»;⁹⁰ in questa prospettiva quindi «differt autem quoniam casus in plus est; quod enim est a fortuna est et a casu, hec autem non omnis a fortuna est»,⁹¹ poiché «casus et in aliis animalibus est et inanimatis». ⁹² Gli esempi che il Filosofo utilizza per chiarire questa differenza sono tutto sommato piuttosto intuitivi: andare in piazza e imbattersi senza volerlo in un proprio debitore è per esempio un caso di *fortuna*, poiché in esso si raggiunge un obiettivo realmente voluto (la riscossione del denaro), ma che di per sé non aveva niente a che vedere con l'azione intrapresa (l'andare in piazza); invece un cavallo che entra in città e si salva da un possibile pericolo è un esempio di *caso*, poiché nonostante l'azione (l'arrivo in città) ottenga un effetto (salvarsi), quest'ultimo non è stato oggetto di una scelta coscientemente perseguita. Una conferma di questa distinzione Aristotele la trova peraltro in quei casi in cui si usa l'espressione "invano", quando cioè un uomo va in piazza per incontrare un debitore, ma non lo si incontra, (un'azione compiuta invano), o quando una pietra cade colpendo qualcuno o qualcosa senza che nessuno l'abbia fatta cadere (una causa verificatasi invano).⁹³

Per riassumere quindi con le stesse parole di Aristotele:

Quare manifestum est quoniam in his que simpliciter propter aliquid fiunt, cum non accidentis causa fiunt quodum extra est causa, tunc a casu dicimus; a fortuna autem, eorum quecumque a casu fiunt propositorum in habentibus propositum.⁹⁴

In che senso però quanto appena detto ha a che fare con il testo cavalcantiano? La risposta è apparentemente complessa, ma perfettamente in linea con il dettato letterale

⁸⁹ *Ibidem* (197a 6-7).

⁹⁰ *Ibidem*, II 6 (197b 6-7).

⁹¹ *Ibidem* (197a 36-37).

⁹² *Ibidem* (197b 13-14).

⁹³ Cfr. *ibidem*, II 5-6.

⁹⁴ *Ibidem*, II 6 (197b 18-22).

della canzone: se infatti un uomo che persegue coscientemente il *buon perfetto*, sceglie (in forza di un evento accidentale) di consegnarsi totalmente ad una passione che lo ucciderà (spossessandolo della *signoria* su se stesso), possiamo a buon diritto dire di trovarci di fronte ad un perfetto esempio di *fortuna*, cioè di quella causa per cui un “fine” voluto o comunque accettato (la morte intellettuale, accolta come conseguenza inevitabile dell’*amor hereos*) viene raggiunto nonostante le premesse fossero del tutto differenti (poiché se l’uomo è *torto* dal *buon perfetto*, significa che prima era quanto meno nelle condizioni di tendervi).

Lungi dunque dall’essere una pura “zeppa” inserita nel verso, o un generico riferimento al dominio dell’indeterminato, *per sorte* sembra invece porsi in questi versi come una precisa traduzione del termine *fortuna*, che Cavalcanti utilizza per indicare il particolare genere di causalità in forza del quale si può dire che l’uomo “muore per amore”.

In conclusione, non resta che affrontare un ultimo problema, a cui avevamo promesso di dedicarci solo dopo aver adeguatamente analizzato la seconda parte della terza stanza: come conciliare la morte per amore di *Donna me prega*, descritta come pura privazione della capacità razionale, con quel disfacimento fisico attraverso cui, nel resto del *corpus* cavalcantiano, è rappresentata la potenza letale della passione?

Come già accennato, i nodi che si toccano con questa domanda sono molteplici, sensibilissimi e per certi versi posti anche oltre i confini entro cui questa nostra indagine si propone di muoversi, ma d’altronde è al tempo stesso evidente che non possiamo evitare di fare almeno un tentativo.

EXCURSUS IV: CAVALCANTI E LA MORTE PER AMORE.

Nel corso di questa nostra ricerca, ci è capitato più volte di affermare che *Donna me prega*, con la sua impostazione retorica e concettuale così complessa e impegnativa, costituisce per certi aspetti qualcosa di unico non solo nell’ambito generale della poesia duecentesca, ma anche in quello più ristretto delle altre liriche del Guido fiorentino. Ma se certi aspetti di questa unicità sono del tutto evidenti (tra i tratti tipicamente cavalcantiani, basti menzionare l’assenza degli spiriti e della personificazione dell’amore, oltre alla studiata parsimonia nell’uso del linguaggio metaforico), ce ne

sono altri, come quello della morte per amore, che vanno considerati e valutati in maniera decisamente più accurata.

Come accennavamo alcune pagine fa, ponendo per la prima volta il quesito al centro di questa digressione, la critica non ha mai avvertito questi versi di *Donna me prega* come un potenziale punto problematico in rapporto al sistema poetico del Guido fiorentino; in compenso, il fatto di avere a che fare con un tema centrale come quello della morte, ci permette di procedere avendo ben presenti alcuni spunti interessanti, sparsi nella vasta bibliografia cavalcantiana.⁹⁵ Per evitare però di complicare ulteriormente un problema già di per sé non privo di insidie, converrà evitare di addentrarsi oltre nell'analisi del dibattito critico, cominciando invece sin d'ora a mettere a fuoco tutti gli elementi in nostro possesso, insieme alle domande che essi suscitano.

Quanto emerso dalla lettura che abbiamo qui tentato per i vv. 35-42 di *Donna me prega* potrà forse costituire un utile punto di partenza: dal momento che in essi Guido indica chiaramente che la fine della vita non consiste innanzitutto in una cessazione dell'attività biologica («non perché opposto a naturale sia»), ma in una perdita della facoltà razionale («quando che da buon perfetto tort'è»), la prima cosa da chiedersi è se ci siano o no altri casi in cui la morte sia rappresentata chiaramente secondo questa stessa prospettiva. Passando dunque in rassegna il *corpus* di Cavalcanti, vediamo che c'è almeno un componimento che salta agli occhi per la corrispondenza con questa idea: il sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*.

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
mostrano agli occhi che non può soffrire.
Amor, che lo tuo grande valor sente, 5
dice: «E' mi duol che ti convien morire
per questa fiera donna, che niente
par che piatate di te voglia udire».
I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia 10
fatto di rame o di pietra o di legno,
che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com' egli è morto, aperto segno.⁹⁶

⁹⁵ Sul tema si vedano in particolare i recenti Antonelli 2001b, Bologna 2001, Arquès 2001, nonché l'ampio lemma *Morte* sviluppato da Rea 2008 (pp. 349-363).

⁹⁶ Testo citato da De Robertis 1986, pp. 28-29.

In questo componimento, che contiene tutti gli elementi più distintivi della poetica cavalcantiana (il dialogo tra l'innamorato e l'Amore, la fuga degli spiriti, i sospiri e il dolore colligati alla passione etc.), la celeberrima immagine dell'uomo ridotto ad un automa sembra infatti descrivere la morte dell'io poetante come un qualcosa che precede la fine "fisica" della vita, e che in ultima analisi ne resta quasi indipendente. La ferita nel cuore costituisce sì il segno metaforico per eccellenza della morte, ma si tratta appunto di una metafora, poiché l'essere «fuor di vita» sembra qui essere qualcosa che non implica la cessazione delle attività del corpo; l'uomo spossessato di sé stesso si riduce ad un puro involucro (peraltro trasfigurato anche dal punto di vista materiale), ma questo involucro continua a "condursi", cioè a muoversi, mantenendo quindi una parte delle funzionalità che caratterizzano la natura del genere animale. Il punto è che questa strana forma di attività non può più considerarsi propria di un vero essere umano, poiché è governata «sol per maestria», meccanicamente, essendo priva di quella facoltà direttiva (la facoltà razionale) che dava uno scopo chiaro al movimento.

Ovviamente, non è certo nostra intenzione affermare che in questo o in altri testi cavalcantiani la morte non sia collegata in qualche modo alla sfera "materiale" o comunque puramente biologica dell'uomo; ciò che però colpisce di questo sonetto è il fatto che essa sia rappresentata come qualcosa di "secondario", l'effetto cioè della perdita di un principio unificatore posto ad un livello diverso da quello della pura sensibilità.

Sarà opportuno precisare che una simile lettura non può certo essere considerata in contraddizione con le nozioni fondamentali del sapere medico medievale relativo alla passione amorosa, poiché dal *Canon* in poi l'*amor hereos* era descritto come una *corruptio estimative*, e proprio questa facoltà (come abbiamo già avuto modo di vedere) era considerata in ambito averroista come la prima radice del pensiero razionale, l'unica propria già del singolo uomo. Resta però il fatto che, a giudicare da quanto emerge in un testo come *Tu m'hai sì piena*, Guido è assolutamente originale nella sua scelta di rappresentare proprio questa prima *corruptio* come la vera e principale morte patita dal soggetto, una morte di cui il disfacimento fisico, per quanto inevitabile, finisce per essere fondamentalmente un corollario.

Ecco dunque che in quest'ottica la domanda circa il rapporto tra la terza stanza di *Donna me prega* e il resto del *corpus* cavalcantiano comincia a trovare una risposta, dal momento che nella prospettiva di lettura appena adottata emerge un forte punto di

coerenza tra la canzone e, ad esempio, un sonetto come quello appena citato. In entrambe i casi infatti si nota l'accento che il poeta, da buon razionalista "settatore" di Averroè, pone sull'equivalenza tra vita umana e attività razionale. Ma a ben vedere è forse ancora più interessante notare come questo stesso sguardo critico aiuti a comprendere sotto una luce nuova tutta una serie di luoghi cavalcantiani giustamente celebrati: si pensi ad esempio a quei casi in cui l'intreccio tra vita e morte rivela in tutta la sua tragicità la condizione di un uomo lacerato tra le contrapposte e incompatibili necessità di conoscere e di amare (per tutti valga l'esempio di *Quando da morte mi conven trar vita*); oppure ad un'immagine come quella di Amore che «tien ragion nel cassar de la mente» (di cui già molto hanno detto studiosi come Roberto Crespo e Mira Mocan⁹⁷), attraverso la quale Cavalcanti non vuole certo sottolineare un'improbabile natura razionale dell'amore, né soltanto proporre una variazione sul tema della *curia amoris*, ma piuttosto rappresentare la passione come il signore di una rocca ormai espugnata.

Provando dunque a concludere, possiamo dire che tanto in *Donna me prega* quanto nel resto della sua lirica d'amore, Cavalcanti non contrappone una "morte fisiologica" ad una "morte mentale", né (per ripercorrere una fortunata distinzione continiana) una morte come tropo ad una morte come realtà naturale. La morte per amore è qualcosa di reale, fisicamente concreto, ma che consiste innanzitutto nella perdita di quella facoltà che colloca l'uomo ad un livello diverso rispetto agli altri enti naturali, ed è proprio in forza di questa perdita che l'individuo si trova ad essere dissolto e frammentato. Attorno a questo nucleo di pensiero si radunano dunque tanto le metafore classiche della ferita o della battaglia d'amore, quanto le più originali intuizioni retoriche cavalcantiane, come "l'azione drammatica" delle *disiecta membra* prodotta dalla inesorabile frantumazione che colpisce l'anima soggetta alla passione.

⁹⁷ Cfr. Crespo 1980 e Mocan 2007.

STANZA IV

La seconda e la terza stanza di *Donna me prega* sono state giustamente considerate «il vertice dell'impegno teoretico»¹ di Guido. In esse, come abbiamo visto, si mette in atto una completa riformulazione delle basi stesse del discorso amoroso, operata inserendo temi e immagini anche celeberrimi (si pensi alla metafora della luce, o ai temi della follia e della morte per amore) all'interno di un "sistema integrato" di nozioni psicologiche, "fisiche" in senso lato, o anche etiche, sviluppato rigorosamente per meglio contestare l'incompletezza delle teorizzazioni precedenti e per affermare nel contempo un nuovo paradigma di poesia *de natura amoris*.

Superata dunque questa fase, vediamo che con la quarta stanza si entra in una nuova fase della strategia cavalcantiana, che ovviamente non rinnega né le premesse, né tanto meno il metodo sino a qui seguito, ma che andrà comunque colta nei suoi tratti distintivi, che per ora si potranno riassumere nel segno di un più serrato dialogo con la fenomenologia dell'amore elaborata nell'ambito del codice cortese:

L'essere è quando - lo voler è tanto	
ch'oltra misura - di natura - torna,	
poi non s'adorna - di riposo mai.	45
Move, cangiando - color, riso in pianto,	
e la figura - con paura - storna;	
poco soggiorna; - ancor di lui vedrai	
che 'n gente di valor lo più si trova.	
La nova- qualità move sospiri,	50
e vol ch'om miri - 'n un formato loco,	
destandos'ira la qual manda foco	
(imagnar nol pote om che nol prova),	
né mova - già però ch'a lui si tiri,	
e non si giri - per trovarvi gioco,	55
né certamente gran saver né poco.	

All'inizio della quarta stanza troviamo la risposta al quesito circa l'«essenza» dell'amore, una questione così fondamentale da farci domandare la ragione della sua

¹ Inglese 1995, p. 203.

collocazione al quinto posto nell'elenco esposto con la stanza proemiale. Per evitare però di partire da semplici supposizioni, osserviamo più nel dettaglio la breve porzione di testo in cui Cavalcanti sviluppa la sua risposta:

L'essere è quando - lo voler è tanto
ch'oltra misura - di natura - torna,
poi non s'adorna - di riposo mai.

45

In questi tre versi, Guido ci offre due informazioni fondamentali. La prima, strettamente connessa al v. 20 (che definiva la passione una «volontate» del cuore) ci conferma il fatto che l'amore è innanzitutto un *appetitus*; la seconda stabilisce invece che questo *appetitus* non può davvero rappresentare la *quidditas* dell'*amor ereos* fino a che non si verificano due ulteriori condizioni: che il desiderio ecceda i termini della «misura di natura», e che questa dimensione debordante del *voler* sia continua nel tempo, generando uno stato di prolungata agitazione.

Ovviamente, non è sfuggita ai più attenti critici di epoca moderna l'assonanza che una simile formulazione presenta da un lato con la tradizione cortese cappellana e dall'altro con la trattatistica medica di impronta avicenniana.² L'«oltra misura di natura torna» del v. 44 non può non richiamare alla mente la definizione del *De amore* «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus»;³ e al tempo stesso già Dino del Garbo ricordava che Avicenna aveva descritto l'amore (o *ilisci* nel linguaggio tecnico del *Canon*) come una «solicitudine melancholica similis melancholie».⁴ Tuttavia, una volta riconosciuto il ruolo decisivo di queste due elementi all'interno della struttura dei vv. 43-45, resta aperta la domanda circa la funzione di questa scelta compositiva.

Scorrendo i vari commenti a questo passaggio, si può notare che il più delle volte esso viene semplicemente ridotto ad una sorta di variazione sul tema, quasi che qui Cavalcanti ripettesse quanto già detto in precedenza, rielaborando materiale già esposto in questo stesso testo così da renderlo utile a rispondere a una delle domande;⁵ ma anche

² Per la precisione e la pertinenza dei riferimenti si veda in particolare De Robertis 1986. Per quanto riguarda invece l'ambito medico, spiccano come al solito per completezza e pertinenza i riferimenti offerti da Tonelli 2000.

³ *De am.*, I 1. Peraltro il Cappellano rincara la dose poche righe dopo, affermando: «Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur; nam cogitatio moderata non solet ad mentem redire, et ideo ex ea non potest amor oriri». (*ibidem*).

⁴ *Can. Med.*, I, III, fen I, tract. IV, cap. 23.

⁵ Per rendersi conto di questo fenomeno, basti osservare rapidamente i casi di Savona 1989 e Inglese 1995. Savona infatti dice che Guido qui espone concetti che «s'accordano con quanto aveva

le due più notevoli eccezioni a questa prassi, la glossa di Dino del Garbo e Fenzi 1999, pur suggestive, non sono di grande aiuto. Dino infatti nel suo scritto si preoccupa innanzitutto di giustificare l'espressione «oltre misura di natura», spiegando (con una digressione estremamente suggestiva fondata sulla *Politica* di Aristotele) che l'amore passionale si distingue da altri desideri per il suo carattere infinito, nel senso che «non habet terminum sicut naturalia sunt mensurata et terminata»;⁶ dopodiché il medico fiorentino chiosa il v. 45 della canzone semplicemente citando la definizione avicenniana di *ilisci*.⁷ E se dalla glossa garbiana non ci si deve aspettare una riflessione che vada oltre a questo livello (peraltro più che dignitoso), Fenzi dal canto suo offre una chiosa certamente intrigante, ma di fatto poco chiarificatrice, mettendo in relazione questo piede della quarta stanza con il v. 38 («non perché oppost'a naturale sia»), per poi affermare che per Cavalcanti «la sua natura [*scil.* dell'amore] è qualcosa di "innaturale" pur derivando da un impulso primario del tutto naturale».⁸ Cosa significa infatti che l'impulso è "naturale", ma l'essenza del fenomeno no?

Per tentare di comprendere in maniera soddisfacente la logica a cui obbedisce questa "risposta" eccezionalmente sintetica di Cavalcanti (la più breve di tutta la canzone), una possibilità è quella di considerare i vv. 44-45 proprio come la calcolata integrazione di due riferimenti che il poeta stesso ha voluto ben riconoscibili. In questa prospettiva infatti possiamo accorgerci di un dato piuttosto importante, sino ad ora sfuggito anche alla critica più avveduta, che riguarda proprio la collocazione di questi tre versi nell'economia generale del testo, poiché se consideriamo *Donna me prega* come un testo composto non di cinque stanze + congedo, ma di un proemio + quattro stanze di trattazione + congedo, i primi versi della quarta stanza sono di fatto collocati al centro

affermato precedentemente» (p. 64), contrapponendo quindi, sulla falsariga della terza stanza, l'idea di un amore "moderato" (e che quindi può essere naturale e razionale), a quella di dell'*amor ereos* come stato "innaturale" e patologico (quindi da analizzare in termini medici, come avviene nel resto della stanza). Giorgio Inglese invece sostiene che qui Cavalcanti riproponga l'idea di un amore fondato più sulla dimensione "irascibile" che su quella "concupiscibile", esattamente come aveva fatto nella seconda stanza, parlando dell'importanza dell'influsso di Marte. Il problema della prima interpretazione sta però nel fatto che questa sorta di "dualismo" tra la possibilità di un amore "positivo" e uno "innaturale" o "patologico" (che risultava già poco convincente nella terza stanza) è precisamente ciò che viene contestato in questi versi; per quanto riguarda invece la lettura di Inglese, a non convincere del tutto è il fatto che in questa prospettiva i versi qui analizzati risultino davvero poco più che una ripetizione.

⁶ *DDG*, § 66.

⁷ Cfr. *ibidem*, § 69: «Et hoc est quod vult dicere cum subdit Poi non s'adorna di riposo mai; et istud dictum de diffinitione essentie amoris concordat cum eo quod auctor dicit de amode diffiniendo ipsum. Dicit enim: amor est sollicitudo melanconica [...]».

⁸ Fenzi 1999, p. 158.

della discussione, o (se vogliamo considerare la cosa da un altro punto di vista) all'inizio della seconda "metà" del "trattato" vero e proprio.⁹

Come è ampiamente noto, l'inizio della seconda metà di un'opera poetica era sentito come un punto particolarmente delicato già in età classica (specialmente nei testi lunghi, articolati in più libri o componimenti), come dimostra la fortunatissima pratica del "proemio al mezzo", seguita da quasi tutti i più celebri testi classici regolarmente compulsati dai letterati del XIII secolo, come ad esempio le *Georgiche* (dove compare all'inizio del libro III) o l'*Eneide* (posto all'inizio del VII libro), giusto per considerare due testi virgiliani afferenti a generi diversi.¹⁰ Naturalmente, con questo non si vuole certo sostenere che una simile figura trovi spazio nella compatta struttura di *Donna me prega*, ma la suggestione appena proposta vuole essere d'aiuto nel sottolineare quello che è il dato davvero rilevante ai fini della nostra indagine: il fatto che la scelta operata da Cavalcanti di aprire la seconda metà della sua canzone con una definizione di amore così articolata (in cui si combinano due riferimenti chiaramente identificabili) debba aver avuto nelle intenzioni dell'autore un rilievo retorico del tutto particolare, che sarà bene osservare con cura.

Innanzitutto, alla luce di quanto appena detto, è possibile pensare a questa integrazione tra formulazione "cortese" e formulazione "medico-scientifica" dell'amore come al modo con cui Cavalcanti decide di inaugurare un dialogo che di qui alla fine della canzone si farà decisamente più serrato rispetto ai versi precedenti. Se infatti sino ad ora Guido era stato rigoroso e categorico nel contestare radicalmente le basi concettuali tanto della retorica cortese nelle sue varie declinazioni (ivi comprese quelle guinizzelliane e davanzatiane), quanto della poetica religiosa di stampo guittoniano, ora invece vediamo che il dialogo si sposta su un registro diverso, pronto ad assumere in maniera non necessariamente polemica i topoi, le immagini e gli schemi retorici della lingua della *fin'amors*, a condizione di poggiare tutto sulle fondamenta "gettate" nelle due stanze precedenti, eliminando il superfluo e in generale tutto ciò che non sia razionalmente giustificato. Non siamo dunque di fronte ad un inopinato ritorno al *De*

⁹ Come è facile immaginare, la stessa simmetria si può considerare prendendo in esame la sequenza dei quesiti, in cui la domanda sull'essenza occupa il quinto posto (su otto), o anche il numero dei versi, visto che le quattro stanze "centrali" possono essere considerate anche come due blocchi da 28 versi ciascuno, in cui la trattazione dell'essenza della passione occupa l'inizio del secondo gruppo.

¹⁰ Su questo importante schema retorico, e in particolare sul suo valore metaletterario, è a tutt'oggi fondamentale lo studio di Conte 1984 (in particolare le pp. 121-133).

amore, ma piuttosto ad una sorta di appropriazione e riformulazione violenta del trattato cappellano, che viene inserito a forza in un nuovo alveo poetico e culturale.

Inoltre, nell'ottica appena delineata, si può capire come la *dispositio* degli argomenti di Guido, lungi dall'essere una meccanica ripresa della presunta interrogazione orlandiana, è in realtà una costruzione estremamente calibrata, dato che appare in *Donna me prega* una sorta di "cerniera centrale" in cui si accostano il tema centrale della morte per amore e quello della natura essenzialmente "smisurata" e patologica della passione.

Da quanto appena detto, possiamo renderci conto di come questa nuova linea di confronto con la poetica cortese finisca per inasprire ancora di più lo scontro con il "fronte" guittoniano, dal momento che quella stessa "dismisura" che il frate aretino condannava come un grave peccato¹¹ viene accettata da Guido come un carattere probante dell'autenticità della passione vissuta visto che l'amore «è» soltanto «quando lo voler è tanto...». Come al solito però, questa specie di "doppia linea", in cui si prevede da un lato una rielaborazione (e in un certo senso una radicalizzazione) delle teorie cortesi sull'amore, e dall'altro un completo rovesciamento della prospettiva moralistica proposta da Guittone, andrà affermata e sostenuta illustrando i fondamenti "fisici" della passione; ed è proprio per questo che Guido, in questo contesto così centrato sul tema del desiderio e sul carattere *immoderatus* dell'appetito concupiscibile, integra con il v. 45 un dato di carattere medico.

«Poi non s'adorna di riposo mai», come aveva giustamente rilevato già Dino del Garbo, indica proprio che l'amore porta in sé quel carattere di *sollicitudo* che (come sottolinea sempre Avicenna), deriva dall'impossibilità di raggiungere la piena soddisfazione del proprio desiderio,¹² cioè quello stato rappresentato con il termine *quies*.¹³ E proprio l'aspetto medico, o meglio l'analisi fisiologica della passione

¹¹ Si pensi al sonetto *La forma d'essa morte dolorosa* (il quinto testo della corona *Del carnale amore*), che nelle terzine recita: «E certo ben è natural figura / de esso Amor, cui guai' e morte appello, / sì come se mostra per lil simblanti // dei mortai ditti amorusi amanti, / faendosi a raxion catun ribello, / matto voler seguendo a dismisura» (Cfr. Capelli 2007, p. 91).

¹² Cfr. *Can. Med.* l. III, fen I, tract. IV, cap. 23, in particolare quel passaggio in cui il medico e filosofo persiano dice che l'uomo si trova ad essere affetto da *ilisci* quando «iam sibi inducit incitationem cogitationis super pulcritudinem quarumdam formarum et figurarum que insunt ei, deinde adiuvat ipsum ad illud desiderium eius et non consequitur». L'impossibilità di raggiungere l'oggetto del proprio desiderio, e quindi l'impossibilità di non essere preda di questa *sollicitudo*, è dunque decisiva perché l'amore sia tale. Del resto, non a caso uno dei *remedia amoris* considerati più efficaci consisteva proprio nell'unirsi sessualmente con donne diverse dall'amata (prostitute comprese), al fine di quietare l'agitazione interiore raggiungendo l'obiettivo che il Cappellano identificava con l'espressione *potiri amplexibus*.

¹³ Sulla coincidenza tra il concetto di *quies* e quello di "compiuta soddisfazione" ha molto insistito Savona 1989, che riporta ampi stralci dal *corpus* di Tommaso d'Aquino. Ma la necessità del *posare* e

amorosa diventa decisivo al momento di descrivere «ciascun [...] movimento» (v. 12) legato alla passione, andando così a prendere in considerazione un insieme di fenomeni che non restano più circoscritti in una dimensione strettamente psicologica,¹⁴ ma che sono originati dall'interazione che gli stati dell'anima sino ad ora analizzati attuano col corpo.

Data l'ampiezza di questa parte della trattazione, che occupa undici dei quattordici versi della stanza, cominciamo a prendere in esame i primi quattro versi della nuova sezione (vv. 46-49):

Move, cangiando - color, riso in pianto,
e la figura - con paura - storna;
poco soggiorna; - ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor lo più si trova.

Il primo verso della sequenza appena citata, che inaugura la risposta al sesto quesito della canzone, dà il tono all'intera argomentazione. Come già accennato commentando la prima stanza, il movimento di cui si parla è molto più di una semplice “commozione” (né tanto meno è riducibile al concetto di spostamento), poiché si rifà chiaramente all'idea aristotelica che identifica con il termine “moto” quattro diversi tipi di “mutamento”,¹⁵ e naturalmente Cavalcanti sfrutta appieno la plurivocità di questo concetto, sottolineando fin da subito come il primo movimento che l'amore impone al corpo consiste nel cambiamento di alcune sue qualità.

La critica ha giustamente insistito sugli antecedenti medici e letterari di questa sintetica descrizione dei primi e più riconoscibili “moti” d'amore,¹⁶ poiché nel giro di un solo endecasillabo Cavalcanti sceglie di compattare due dei più diffusi e tradizionali elementi della fenomenologia della passione. Il mutamento del colore del volto si riferisce infatti a quello scolorare del viso che già Ovidio metteva in relazione con

dell'assenza di ogni turbamento per dedicarsi all'attività speculativa emergono anche in un celeberrimo (e da noi già citato) passo di *Phys.* VII 3, dove lo Stagiritica afferma che («in quiescendo namque et sedendo anima sciens fit et prudens», cfr. *supra*, p. 242). Si noti peraltro che il passo appena citato si accompagnava ad una importante chiosa di Averroè, da cui Giacomo da Pistoia trae l'invito alla castità che si trova in *QdF*, rr. 262-264 («Unde et Commentator vult super septimo *Physicorum* quod castitas inter omnes virtutes maxime valet ad veritatis speculationem»).

¹⁴ Come invece accadeva nella seconda e nella terza stanza, in cui al centro della discussione c'erano i sensi interni, l'intelletto e le varie *virtutes* umane.

¹⁵ La dottrina completa di quattro generi di movimento (sostanziale, qualitativo, quantitativo e locale) è illustrata in maniera approfondita all'interno di *Phys.* V-VII.

¹⁶ Si vedano in particolare Nardi 1959, Savona 1989 e ovviamente Tonelli 2000.

l'amore nel celebre verso «Pallet omnis amans: hic est color aptus amanti»,¹⁷ che si trova declinato in innumerevoli modi nella letteratura medievale, al punto da venir codificato come vera e propria *regula amoris* da Andrea Cappellano nel suo *De amore*.¹⁸ Per quanto riguarda invece il repentino cambiamento di umore che caratterizza l'innamorato, un riferimento sempre utile (già a suo tempo segnalato da Nardi¹⁹) è la descrizione avicenniana dell'uomo affetto dall'*ilisci*, che recita: «Et est spiritus eius plurimae interfectionis et reversionis, [...] alteratur dispositio ipsius ad risum et laetitiam et ad tristitiam et ad fletum».²⁰

Data l'enorme fortuna di questi due *signa amoris*,²¹ non sarà necessario soffermarsi oltre su di essi; tuttavia, è comunque importante notare il fatto che Cavalcanti scelga di menzionare questi due fenomeni inquadrandoli nella cornice scientifica dei “moti” fisiologici, sottolineando così implicitamente il fatto che questi “sintomi” visibili dell'innamoramento non siano frutto di una qualche forza occulta, ma di un cambiamento precisamente riscontrabile a livello corporeo, che coinvolge in un caso il sangue (che ritirandosi nel cuore fa perdere al volto il suo colore naturale) e nell'altro gli umori (il cui variabile equilibrio genera i diversi stati d'animo). Del resto, non è un caso che il pallore dell'innamorato sia descritto con l'espressione «cangiando color», poiché in questo modo Guido rende chiaro il suo intento di dar conto di questo evento come un puro moto qualitativo, senza indulgere in inutili metafore con cui ravvivare un topos di per sé inerte. A questo proposito anzi, per rendere in maniera ancora più chiara l'accento posto da Guido sul potere d'amore di “cambiare” l'innamorato, si potrebbe eliminare nel testo della canzone la virgola posta tra *move* e *cangiando*, che si trova sia nell'edizione di De Robertis, sia in quella di Cassata,²² ottenendo così un verso in cui l'amore non «move» in maniera generica, ma «move cangiando», nel senso che fa cambiare il colore del volto e fa passare dall'euforia all'abbattimento da un momento all'altro.

¹⁷ *Ars amatoria*, I 729.

¹⁸ Cfr. *De amore*, II VIII: «Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere» (si tratta della quindicesima regola).

¹⁹ Cfr. Nardi 1959, p. 259.

²⁰ *Can. Med.*, I. III, fen I, tract. IV, cap. 23.

²¹ Basti pensare all'esempio portato da De Robertis 1986, che cita la canzone di Frate Ubertino *In gran parole* (già osservata nel cap. IV), dove questi elementi compaiono entrambe: «languir con gioia, solazzo e lamento; / e talor ha pïetanza crudele, / e in u<n> stato ferma non dimora; / dole e dà pianto con alegramento. / Come le piace ti muta colore» (vv. 36-40, su questa canzone si veda *supra*, cap. IV).

²² Su queste due edizioni si basano tutti gli studi più recenti. Rossi 1997, Fenzi 1999 e Berisso 2006 seguono infatti il testo stabilito da Cassata, mentre Inglese 1995, Tonelli 2000 e Ardizzone 2002 optano invece per quello di De Robertis.

Passando ora al verso immediatamente successivo a quello appena esaminato («che la figura con paura storna»), vediamo che Guido si mantiene sulla stessa falsariga del v. 46, richiamandosi ad un altro topos quasi onnipresente: quello del timore degli amanti.²³ Stavolta però la questione è decisamente più delicata, visto che si tratta di uno di quei casi in cui il significato del verso, pur essendo stato colto nelle sue linee essenziali, andrà adeguatamente precisato e approfondito.

Nonostante infatti i commenti trecenteschi siano su questo punto ben poco affidabili,²⁴ già Calcaterra 1946 per esempio aveva mostrato di cogliere il senso del passo quando affermava che l'amore «sfigura l'aspetto» dell'innamorato,²⁵ e in quegli stessi anni anche Nardi (seppur meno chiaramente) aveva intrapreso la medesima strada commentando che «la passione amorosa non concede riposo a chi n'è preso, e, mutando d'aspetto, or lo induce a ridere ora a piangere, or lo fa tremare di paura».²⁶ Il pregio di queste letture consisteva nel fatto che legavano strettamente il v. 47 con i due precedenti, cogliendo nel contempo il fatto che la figura “stornata” dall'amore è quella dell'innamorato, ed ha in qualche modo a che fare con il trasparire del suo turbamento attraverso i tratti volto. Tuttavia, sempre attorno alla metà del XX secolo, Guido Favati aveva proposto un'interpretazione in parte alternativa a quella appena presentata, ma comunque del tutto plausibile, sostenendo che in questi versi Guido dice che l'amore «fa volgere il viso in altra parte [*sott.* rispetto alla donna amata], infondendo paura».²⁷

Nonostante infatti Savona 1989 abbia contrastato quest'ultima ipotesi, obiettando che in una visione dell'amore che tenda a «potiri amplexibus» non vi sia spazio per una paura che distoglie l'amante dal guardare la donna amata,²⁸ non si può negare che nella tradizione della lirica italiana si registrino alcuni importanti casi (anteriori anche alla poetica dantesca della lode e agli occhi che non «ardiscon di guardare» l'immagine sacra di Beatrice) in cui il turbamento suscitato dalla bellezza della donna impedisce al

²³ Su questo tema si vedano Savona 1989 (pp. 69-70), Catenazzi 1977b (pp. 175-176) e soprattutto il recente Rea 2008, che dedica un intero capitolo proprio al passaggio «dal *timor* ovidiano alla *paura* cavalcantiana» (pp. 62-96).

²⁴ Per rendersene conto basti citare prima la parafrasi offerta da Dino del Garbo: «Et hoc est quod vult dicere cum dicit Et la figura con paura storna, hoc est dicere: aliquando ponit figuram hominis similem figure hominis gaudentis» (*DDG*, § 74); e poi quella tentata dallo Pseudo-Egidio «*e la figura con paura storna*, quasi dica: la imagine de la cosa amata la quale è apparita subito al desiderio, [...] *storna*, cioè subitamente dispare, perciò che non puote durare nell'animo che con paura d'essa» (*Ps.Eg.*, par. 75).

²⁵ Calcaterra 1946, p. 97.

²⁶ Nardi 1949b, p. 75.

²⁷ Favati 1952, p. 430. Questa ipotesi è seguita anche da Contini (cfr. PD II, p. 527).

²⁸ Cfr. Savona 1989, pp. 68-70.

poeta di guardare direttamente l'oggetto del proprio amore. Basti pensare ad esempio a Bonagiunta, quando in *Ben mi credea* parla di una donna che «là 've ella appare / nessun la può guardare, / e mettelo in errore».²⁹

A conti fatti dunque l'unica interpretazione di questo verso che davvero non sembra presentare pezzi d'appoggio sufficientemente solide è quella tentata da Maria Corti, la quale ha congetturato che «*figura* [...] come termine tecnico meglio si applicherebbe alla *forma intellecta*, cioè la figura ideale che mette paura alla passione»,³⁰ con una glossa dal significato quasi più criptico di quello del verso stesso (cosa significa che la figura ideale “mette paura” alla passione?). Detto questo però resta ancora da chiarire che cosa Guido abbia davvero inteso rappresentare con questa *iunctura* («la figura [...] storna»), che non trova alcun parallelo nella letteratura delle Origini. In altre parole, cosa indica questo “stornare”? Si tratta, come dice Nardi, del tremore che coglie l'innamorato, di una specie di smorfia di terrore (come lascia intuire Calcaterra), oppure del gesto di distogliere il viso, come indicato da Favati?

Su questo aspetto, dal *mare magnum* dei commenti possiamo trovare risposte piuttosto frammentarie e poco approfondite. Tutti i saggi e le note degli ultimi vent'anni, da Savona 1989 a Berisso 2006 passando per Inglese 1995, Fenzi 1999 Tonelli 2000 e Ardizzone 2002, si ricollegano di fatto all'ipotesi di Nardi e Calcaterra, ma senza dare spiegazioni particolarmente convincenti, e facendo di fatto affidamento sul generale accostamento proposto da Nardi 1959 tra i vv. 45-47 di *Donna me prega* e il capitolo del *Canon* dedicato all'*ilisci*, in cui peraltro, come rileva Tonelli, dopo la descrizione delle «*plurimae interfectiones et reversiones*» legate all'amore si dice che: «*in eius figuris [scil. dell'innamorato] non est ordo*», usando quindi lo stesso termine *figura* che compare nel verso di Guido.³¹

Benché la formula avicenniana appena citata non sia del tutto trasparente, sembra comunque abbastanza chiaro il suo alludere all'aspetto trasandato di chi soffre per amore, anche perché si trova all'interno di un passo che descrive i pianti, le veglie e i sospiri dell'amante. Se però a questo punto è facilmente comprensibile come questo suggerimento abbia (giustamente) fatto guadagnare consensi al fronte nardiano, a discapito della lettura proposta da Favati, bisogna anche riconoscere come in seguito a questa puntualizzazione le nostre idee sul fenomeno descritto da Cavalcanti al v. 47 non

²⁹ Bonagiunta Orbicciani, *Ben mi credea del tutto esser d'Amore*, vv. 19-21.

³⁰ Corti 1983, pp. 30-31.

³¹ *Can. Med.*, l. III, fen I, tract. IV, cap. 23.

si possano considerare molto più chiare, in primo luogo perché il passo del *Canon* parla di una figura “priva di *ordo*”, e non “stornata”, e in secondo luogo perché resta comunque oscuro il ruolo particolarmente rilevante che il poeta dà alla *paura* in tutto questo processo.

Con ogni probabilità, un buon punto di partenza è offerto da un’espressione del trecentesco *Diretano bando*, che parlando della vipera dice che essa «è di tale natura che quando vede uno huomo inudo, si fugge sança alcuna figura»,³² a significare i movimenti scomposti dell’animale in fuga (e quindi accreditando l’idea dello stravolgimento dei tratti); ma dal punto di vista del senso profondo del passo sembra ancora più interessante la nota di commento al verso in esame stilata da De Robertis, che cita un verso di *Con l’altre donne mia vista gabbate* (il sonetto del cap. 7 della *Vita Nova*), quando Dante, trovandosi colpito da un «mirabile tremore» a causa della vicinanza di Beatrice, rappresenta la “fuga” dei suoi spiriti per poi dire che

[...] Amor, quando si presso a voi mi trova,
prende baldanza e tanta securtate,
che fere tra’ miei spiriti paurosi,
[...]
ond’io mi cangio in figura d’altrui³³

questa vera e propria «trasfigurazione» provocata dall’amore e accompagnata da sintomi legati alla paura (come il tremito) sembra infatti essere molto vicino all’idea espressa da Cavalcanti al v. 47; e del resto non può nemmeno essere un caso che una simile espressione si trovi in uno dei testi più chiaramente “cavalcantiani” del libello. In ogni caso, il valore di questo riferimento consiste nel fatto che esso ci indica che con ogni probabilità Guido parlando dell’amore che «la figura con paura storna» non allude al tremore né ad un generico “sconvolgimento”, ma proprio a questo “sfigurarsi” o “trasfigurarsi” del volto dell’innamorato. Dal punto di vista strettamente medico dunque, si tratta di un sintomo legato più alla patologia malinconica in generale (che prevede terrori improvvisi ed un cambiamento dell’aspetto fisico) che non allo specifico “quadro clinico” legato all’*ilisci*.

Consolidata dunque la base concettuale di questo verso, diventa decisamente più facile anche l’analisi più propriamente formale della *iunctura* «che la figura [...] storna», poiché se effettivamente il suo contenuto indica un avvenuto cambiamento

³² *Diretano bando*, cap. 11.

³³ *VN*, 7 12 (vv. 7-12). Corsivo mio.

delle caratteristiche esteriori dell'innamorato (e *figura* in Cavalcanti vale sempre 'aspetto' o 'forma visibile', a prescindere dal fatto che si tratti di un'immagine veduta o interiorizzata³⁴), possiamo ritrovare per essa una radice ovidiana forse un po' remota, ma che varrà la pena mettere comunque in evidenza. Nelle *Metamorfosi* infatti per indicare il processo di trasformazione dei vari protagonisti si trovano espressioni come *figuram perdere* o *migrare figuras*,³⁵ e in particolare nel racconto di Mercurio e il pastore Batto, compare il nesso «et versa pariter cum voce figura»,³⁶ con un uso del verbo di moto *vertere* (letteralmente 'trasformare', ma che indica anche 'l'andare in una direzione') che non sembra poi così lontano dal volgare "stornare", che già nella lingua delle origini significa 'deviare', 'scacciare' o 'allontanare'.

Naturalmente, non si ha qui la pretesa di indicare una possibile "fonte" del verso cavalcantiano; colpisce però come in un contesto che ha già visto comparire un elemento tipicamente ovidiano (seppur rielaborato in una prospettiva medico-scientifica) come il pallore degli amanti, Guido inserisca anche un'espressione che ricorda in qualche modo la *langue* del poeta latino.³⁷

Subito dopo il sintetico elenco di mutamenti fisici descritti ai vv. 46-47, col primo emistichio del v. 48 Guido introduce un nuovo aspetto di quel disordine e di quella generale instabilità che sono caratteristiche ineludibili di «ciascun [...] movimento» della passione, affermando che l'amore «poco soggiorna». Nardi e Favati, per una volta concordi,³⁸ hanno sostenuto che la frase in questione indica semplicemente il fatto che l'amore tende ad essere incostante e a fissarsi su oggetti diversi, facendo quindi passare l'innamorato da una donna all'altra in rapida successione; e a questo proposito, Nardi si

³⁴ Queste le occorrenze del termine in Cavalcanti (esclusa ovviamente *Donna me prega*): II 3: «risplende più che sol vostra figura»; V 1-3: «Li mie' foll' occhi, che prima guardaro / vostra figura piena di valore, / fuor quei che di voi, donna, m' acusaro»; IX 55-56: «Questi sono in figura / d' un che si more sbigottitamente»; XIII 7-8: «riman figura sol en signoria / e voce alquanta, che parla dolore»; XVII 12-13 «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa»; XXX 21-23; «L' altra, pietosa, piena di mercede, / fatta di gioco in figura d' amore, / disse [...]»; XXXIII 8: «che Morte non ti ponga 'n sua figura»; XXXVI 3: «Amor aparve a me in figura morta»; XLVII 9: «Per te non fu giammai una figura»; XLVIII 1-2: «Una figura della Donna mia / s' adora, Guido, a San Michele in Orto». Come si vede, l'unica eccezione alla regola è costituita dall'occorrenza compresa in un testo di cui abbiamo già discusso le peculiarità: *Da più a uno* (XLVII).

³⁵ Cfr. *Metam.*, I 546-547 e XV 172. Il nesso *figuram perdere* inoltre ritorna (non casualmente) nell'episodio più "oviciano" della *Commedia* di Dante, e cioè nella doppia metamorfosi dei ladri: «Togliea la coda fessa la figura / che si perdeva là, e la sua pelle / si faceva molle e quella di là dura» (*Inf.*, XXV 108-110).

³⁶ *Metam.*, II 698.

³⁷ In un caso simile del resto non può non venire alla mente quel concetto di «vischiosità della memoria» di cui ha parlato per primo con la dovuta attenzione (oltre che con notevole acume teorico) Cesare Segre.

³⁸ Cfr. Nardi 1949b, p. 126 e Favati 1952, p. 448.

è appoggiato nella propria lettura ad un passo tratto dall'*Etica* di Aristotele, in cui, parlando della differenza tra l'amicizia fondata sul piacere (cioè la passione erotica) e quella fondata sulla virtù, lo Stagirita dice che «*talis [...] delectationis velox transmutatio*».³⁹

Ovviamente, il riscontro aristotelico è tutt'altro che mal scelto, e la lettura in questione appare tutt'altro che illegittima, tanto più che (se si eccettuano le due più che sospette occorrenze dantesche del nome di "Giovanna"⁴⁰) dal *corpus* cavalcantiano non emerge un equivalente della «monna Lagia» di Lapo, o della Selvaggia di Cino, per non parlare della Beatrice dantesca.⁴¹ Eppure, sebbene non ci siano dunque indicazioni esplicitamente contrarie all'interpretazione Nardi-Favati, né sia in dubbio il fatto che il "non soggiornare" indichi una volubilità della passione, Savona 1989 (che segue una chiosa dettata da De Robertis⁴²) ha rilevato per primo con la dovuta lucidità come ci sia un dato che contrasta la possibilità che qui Guido stia parlando di un continuo cambiamento dell'oggetto d'amore.

Come infatti ha evidenziato lo studioso: «se l'amore durasse veramente solo per breve tempo, o se osse così facile passare da un amore a un altro, sarebbe dunque questo amore cosa tanto grave da diventare malattia e da essere definito *mania*? E come mai, se passasse così rapidamente, e dunque fosse così facile dimenticare chi si ama, tutta la tradizione insiste sull'immagine della donna fortemente impressa nella memoria dell'amante?».⁴³ Certo, volendo essere ipercritici, si potrebbe dire che queste obiezioni non sembrano di per sé del tutto inattaccabili, dal momento che ad esse si potrebbe ribattere che l'ossessione amorosa è in realtà fondata innanzitutto sull'intensità (il volere che «oltre misura di natura torna»), e che il coinvolgimento della memoria non implica di per sé il fatto che la il ricordo continuo di una donna debba durare per giorni, settimane o mesi. Tuttavia, a sostegno delle argomentazioni di Savona si possono citare due elementi che sembrano dirimere davvero la questione.

Il primo elemento è di carattere squisitamente dottrinale, e consiste nel il fatto che uno dei *remedia amoris* ritenuti più efficaci, citato ovviamente anche da Avicenna,

³⁹ *Eth.Nic.*, VIII 3 (1156b 2-3).

⁴⁰ Cfr. *Guido i' vorrei*, vv. 9-11: «E monna Vanna e monna Lagia poi / con quella ch'è sul numer de le trenta / con noi ponesse bono incantatore» e *VN*, 15 1-6 [XXIV 1-6], dove si parla di Giovanna-Primavera come donna del «primo de li miei amici».

⁴¹ Tanto più che anche nell'opera dantesca giunta sino a noi, a Beatrice si affiancano almeno Violetta, Fioretta, la donna Petra e la sfuggente "donna gentile".

⁴² Cfr. De Robertis 1986, p. 104: «*soggiorna*: persiste, dura, in un determinato 'stato'».

⁴³ Cfr. Savona 1989, p. 71.

consisteva proprio nel far congiungere l'innamorato con diverse altre donne in rapida successione, in modo da attenuare nella memoria i tratti del *phantasma* originalmente desiderato.⁴⁴ Il secondo elemento invece si fonda sul contesto dei versi analizzati, poiché in questa sezione Guido mostra di voler analizzare i diversi mutamenti “qualitativi” non di più processi di innamoramento, ma di un singolo amore visto nelle sue diverse fasi: il cambiare colore e il passaggio repentino dal riso al pianto non si verificano infatti ciascuno in relazione ad una donna diversa, ma tutti nel rapporto con la stessa persona amata.

Per offrire dunque una lettura adeguata di questo emistichio, Savona ha proposto di intendere *soggiorna* come calco del provenzale *sojorn*, termine che indica il ‘rimanere in uno stato gioioso’, tentando quindi la seguente parafrasi: «l'amore permane in uno stato di gioia per breve tempo».⁴⁵ Questa ipotesi si muove sicuramente nella direzione giusta, ed è di certo preferibile a quella offerta da Nardi e Favati; tuttavia, a ben vedere, sembra ancora più azzeccata per questo passo la glossa fornita da Dino del Garbo, seguita peraltro da tutti i commentatori degli ultimi venticinque anni:

Poco soggiorna, idest parum quiescit in cogitationibus suis: talis homo, quando est in cogitatione alicuius rei, subito pervenit ad ipsum species rei quam desiderat, et abscinditur a cogitationibus illius rei prime et, secundum diversitatem ymaginationum quas habet de re quam desiderat, movetur subito de uno modo passionis in alium, et parum in una passione quiescit.⁴⁶

Ammettere l'ipotesi di Savona equivarrebbe infatti ad accettare l'esistenza (seppur effimera) di un amore “gioioso”, anzi, di quel *joi d'amor* di stampo cortese che Cavalcanti mostra di rifiutare radicalmente,⁴⁷ rappresentando anzi l'unica “gioia” concessa all'innamorato come una condizione di violenta contraddizione, che emerge in tutta la sua sconvolgente potenza nei primi versi di *Quando di morte*:

Quando di morte mi convien trar vita
e di pesanza gioia
come di tanta noia
lo spirito d'amor d'amar m'invita?⁴⁸

⁴⁴ Cfr. *Canon*, Liber III, fen 1 tr. 4, cap. 24.

⁴⁵ Savona 1989, p. 71.

⁴⁶ *DDG*, § 76.

⁴⁷ Anche nelle poesie di intonazione euforica la gioia di cui la donna partecipa è comunque in sé qualcosa di «oltra natura» (come si dice in *Fresca rosa novella*, v. 31), che si può contemplare solo come fenomeno trascendente, com accade nel dettato complesso (e ancora ben lungi dall'essere chiarito del tutto) di *Veggio negli occhi della donna mia*.

⁴⁸ XXXII, 1-4 (testo cit. da De Robertis 1986).

Meno impegnativa e più efficace risulta per contro la lettura di Dino, in base alla quale risulta chiaro che il primo emistichio del v. 48 significa che l'amante «mouetur subito de uno modo passionis in alium», oscillando quindi da uno stato di illusoria euforia a un altro di profonda disperazione, rimanendo in una stessa condizione soltanto per poco tempo. Del resto, il medesimo concetto si ritrova espresso in altri termini anche da *In gran parole* di Frate Ubertino («e in uno stato ferma non dimora»⁴⁹), senza contare che l'uso del verbo “soggiornare” secondo il senso appena specificato ritorna diverse volte nella *langue* della poesia d'amore duecentesca, come dimostra ad esempio questo passo del *Fiore*:

C[h]'Amor mi mise a tal distruzione
 Ch'e no-mi die' sog[g]iorno as[s]jà né poco:
 Un'or mi tenne in ghiaccio, un'altra 'n foco.⁵⁰

Con questa breve affermazione, strettamente collegata ai due versi precedenti, Guido si avvia a concludere la breve sezione dedicata ai modi d'amore di carattere eminentemente “qualitativo”; tuttavia, prima di passare definitivamente oltre, Cavalcanti fa un'altra osservazione che andrà attentamente valutata.

Tra il secondo emistichio del v. 48 e il v. 49, il poeta fiorentino afferma infatti che l'amore si trova il più delle volte «in gente di valor» (v.49). In base a quanto visto sino ad ora, una simile notazione dovrebbe balzare agli occhi come piuttosto strana, se non del tutto fuori luogo all'interno di una stanza votata alla descrizione dei “movimenti” dell'amore in una prospettiva fondamentalmente fisiologica; eppure, questa apparente deviazione dalla norma sembrerebbe essere stata in qualche modo trascurata dalla critica (soprattutto da quella moderna), che legge questi versi spesso magari cogliendone

⁴⁹ *In gran parole*, v. 38 (testo cit. da Menichetti 1965).

⁵⁰ *Fiore* XXXIV; 5-7. Le espressioni *dar'far soggiorno* e il verbo *soggiornare* compaiono nel senso sopra indicato anche nei seguenti luoghi (i corsivi sono miei): «A questo far, c[h]'Amor m'à ssi distretto / Di vo', ched i' non posso aver sog[g]iorno»; (*Fiore*, LX 8-9); «che la mia donna mi fece uno 'nganno, / il qual m'ha tolt'al cor ogni soggiorno, / ed hal sì 'nvolto tutto 'ntorno intorno / d'empiezza, d'ira, di noia e d'affanno» (Cecco Angiolieri, *Rime*, LII 3-6); «ma l'altra, che volando vede e canta / la gloria di colui che la 'nnamora / e la bontà che la fece cotanta, / sì come schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora, / nel gran fior discendeva che s'addorna / di tante foglie, e quindi risaliva / là dove l' s'io amor sempre soggiorna» (*Par.*, XXXI 4-12). Proprio a proposito di quest'ultimo passo, può forse essere interessante notare una netta (e magari non del tutto involontaria?) contrapposizione tra terzine citate del *Paradiso* dantesco e la canzone cavalcantiana, visto che l'amore umano, condannato all'instabilità e all'inquietudine nel sistema filosofico di Guido, acquisisce una stabilità lieta e pacificata una volta trasfigurato nell'amore divino al centro della visione dantesca.

per certi aspetti il significato generale, ma senza mai tentare di rapportarli in maniera adeguata al contesto in cui si trovano.

Per tentare quindi di affrontare la questione nel modo più chiaro e utile possibile, cominciamo con l'osservare quanto su questi versi dice la glossa garbiana, che, per quanto in certi casi poco affidabile, sembra muoversi stavolta in una prospettiva che doveva essere molto simile a quella dello stesso Cavalcanti:

et vult dicere quod hec passio amoris, ut plurimum, reperitur in hominibus nobilibus. Et appellat hic nobiles homines illos qui sunt magni et potentes vel ex progenie eorum vel ex divitiis multis vel ex virtute animi: in hominibus enim istis frequentius reperitur hec passio amoris.⁵¹

Questa lettura, ingiustamente accusata da Savona di essere «un po' confusa [...], poiché mescola insieme nobiltà di sangue e nobiltà di costumi»,⁵² sembra in realtà costituire un ottimo punto di partenza per la nostra indagine, proprio per il suo ricorrere ad un concetto largo di nobiltà, fondato su una celeberrima definizione aristotelica in base alla quale «ingenuitas enim est virtus et divitiae antiquae».⁵³ Uno dei limiti di alcuni commenti ai vv. 48-49 consiste infatti nell'aver appiattito l'espressione «gente di valor» su ad un'idea di “gentilezza di cuore” vagamente guinizzelliana, senza cogliere le diverse valenze e le implicazioni anche sociali di questa espressione;⁵⁴ e per quanto alcuni importanti critici come Contini, Pappalardo, De Robertis e soprattutto Maria Corti (autrice di importanti contributi critici su questo genere di temi⁵⁵) abbiano colto in maniera più completa come in questi versi si affacci l'idea di un'aristocrazia insieme sociale e spirituale, sarà opportuno rileggere questo passo tenendo conto di alcune

⁵¹ *DDG*, § 77. Il medico fiorentino inoltre sviluppa il concetto espresso nel brano citato, giustificandolo attraverso tre “ragioni” di taglio brutalmente sociologico: la prima è che i «populares» devono pensare alle questioni civili necessarie alla vita e non possono quindi dedicarsi all'amore (*ibidem*, § 78). La seconda è che ognuno desidera quel che può raggiungere, e per i ricchi e potenti è più facile conquistare le belle donne (*ibidem*, §§ 79-80). La terza infine sta nel fatto che i nobili sono spesso cortesi e piacenti, e quindi sanno come fare in modo che il loro amore sia ricambiato (*ibidem*, §§ 80-81).

⁵² Savona 1989, p. 73.

⁵³ *Politica*, IV 8 (1294a 21-22).

⁵⁴ Si vedano ad esempio Savona 1989, Favati 1952 e in un certo senso anche Nardi 1949b, che parla del “valore” come se questo termine indicasse soltanto quella predisposizione all'amore negata ai “villani”. Bisogna comunque riconoscere come una simile prospettiva fosse già presente nel commento dello Pseudo-Egidio, che spiega la questione del *valore* su un piano schiettamente moralistico, declinando le varie regole in base alle quali un amore si può dire autentico (ad es. che sia gratuito e non «a prezzo», o che sia stabile nel tempo). Cfr. *Ps.Eg.*, parr. 76-79.

⁵⁵ Si vedano ad esempio il suo saggio sulle fonti del *Fiore di virtù* e sulla teoria della nobiltà nel Duecento (Corti 1959), e il capitolo sulla magnanimità nello stesso volume che ospita lo studio più volte citato su *Donna me prega* (Corti 1983).

acquisizioni emerse in anni recenti sul tema della nobiltà nell'Italia due-trecentesca ad opera in particolare di Umberto Carpi, Andrea Robiglio e Gianfranco Fioravanti.⁵⁶

In base agli importanti contributi di questi studiosi abbiamo un'idea molto più chiara del fatto che Dante, Cavalcanti e i loro contemporanei non concepivano certo la nobiltà in un senso meramente spirituale e idealistico, quasi si trattasse di una inattuale rivendicazione fatta da chi non poteva più incidere nel concreto contesto politico del proprio tempo. Al contrario, tutta la riflessione che si sviluppava attorno a questo tema consisteva proprio nell'individuare le caratteristiche (non solo morali, ma anche fisiche e psicologiche⁵⁷) che potevano permettere di riconoscere chi, in quanto nobile, potesse essere legittimamente ritenuto capace e meritevole di occupare un ruolo preminente all'interno della società.⁵⁸ Come infatti ha mostrato in maniera convincente soprattutto Gianfranco Fioravanti trattando del quarto libro del *Convivio*, nella riflessione filosofica medievale è ben attestato un filone di pensiero che vede nella *bona nativitas* (cioè in una buona disposizione “fisiologica” e in un'assenza di difetti nella complessione individuale) una delle radici della nobiltà, intesa anche in senso morale.⁵⁹ Di conseguenza, quando Guido parla di «gente di valor» come di coloro che per «lo più» sono toccati dall'amore, non sta riprendendo in maniera del tutto gratuita un *cliché* guinizzelliano o cortese, ma sta facendo implicitamente riferimento ad un preciso *coté* “fisico” legato al tema della nobiltà, che si integra perfettamente con il discorso sulle alterazioni fisiologiche provocate dalla passione.

Una prima conferma di questo fatto ci viene per prima cosa dal ricorso che Guido fa ancora una volta ad un'espressione di “probabilità”, quel «lo più» frainteso da Savona (che pensava indicasse che «il sommo grado», il livello più alto dell'amore),⁶⁰ con cui Guido indica il fatto che anche la complessione potenzialmente più adatta a sviluppare inclinazioni predisposte all'amore o alle grandi imprese può essere impedita da qualche fattore naturale.⁶¹ Ciò che è più importante però è che in quest'ottica l'indicazione cavalcantiana acquista un senso decisamente più aderente al contesto in cui si trova, poiché col v. 49 Guido sottolinea che per sperimentare le alterazioni legate

⁵⁶ Cfr. Carpi 2004, Robiglio 2005 e 2007, Fioravanti 2011.

⁵⁷ Si pensi ad esempio a tutta l'antropologia della nobiltà come perfezione “naturale” legata alla complessione che segna l'uomo fin dalla nascita (e che quindi introduce un problema anche genealogico) che emerge dal quarto trattato del *Convivio*, e su cui si è soffermato Fioravanti 2011.

⁵⁸ Su questo aspetto del problema si vedano soprattutto Carpi 2004 e i due studi appena citati di Robiglio

⁵⁹ Cfr. Fioravanti 2011.

⁶⁰ Cfr. Savona 1989, pp. 74-75.

⁶¹ Cfr. il commento qui proposto per *sovente* (v. 2).

all'innamoramento (il pallore, il tremore, lo sconvolgimento e tutti gli altri movimenti che saranno descritti in seguito) è necessario possedere una composizione fisica perfetta all'origine e adeguatamente sviluppata.

Conclusa quindi la parte legata ai mutamenti “qualitativi” dell'amore con questa notazione sul carattere complessivo dell'uomo sogetto all'innamoramento, Cavalcanti passa a descrivere dei moti di carattere più marcatamente “locale”, relativi prima agli spiriti, quindi ad alcune parti del corpo, e poi al corpo nel suo insieme. Cominciamo allora ad analizzare la prima parte di questa lunga sequenza, prendendo in esame i vv. 50-53:

La nova- qualità move sospiri, 50
e vol ch'om miri - 'n un formato loco,
destandos' ira la qual manda foco
(imagnar nol pote om che nol prova),

Il ritorno del verbo *move*, già usato da Guido soltanto quattro versi prima, ci indica immediatamente che siamo entrati in una nuova sequenza, sviluppando così in maniera organica e progressiva la trattazione costruita tra i vv. 46-49. Questa nuova fase si apre al v. 50 con l'espressione «nuova qualità»: con cui il poeta, oltre a richiamare in maniera evidente un passo delle *Categorie* di Aristotele,⁶² intende soprattutto sottolineare la coerenza del proprio procedere.

La «nuova qualità» infatti costituisce da un lato una sorta di formula riassuntiva di quanto detto nei versi precedenti, e dall'altro definisce la base su cui si innestano tutti i movimenti elencati nei versi successivi, di cui ci accingiamo ora ad osservare i primi tre: l'emissione dei sospiri, il “mirare” dell'uomo innamorato e il muoversi di un fuoco interiore determinato dall'ira.

La natura “locale” di questi moti è data dal fatto che il volgersi (anche solo con lo sguardo) verso l'oggetto amato implica uno “spostamento”, esattamente come lo implicano il sospiro e il «fuoco» interiore rappresentato da Guido, che secondo la medicina e la psicologia erano da considerarsi come due effetti della presenza nel sangue di un calore eccessivo, che si comunicava agli spiriti e alle membra; ed è proprio

⁶² Cfr. *Cat.* cap. VIII (9a 28-38): «Tertium vero genus qualitatis est passibiles qualitates et passiones. [...] Albedo autem et nigredo et alii colores non similiter his quae dicta sunt passibiles qualitates dicuntur, sed hoc quod hae ipsae ab aliquibus passionibus innascuntur. Quoniam ergo fiunt propter aliquam passionem multae colorum mutationes, manifestum est; erubescens enim aliquis rubicundus factus est et timens palidus et unumquodque talium [...]».

questa prospettiva scelta dal poeta fiorentino a gettare una luce nuova anche su riferimenti che di per sé potrebbero sembrare *topoi* ormai inerti della più tradizionale fenomenologia d'amore.

Del resto, la critica ha efficacemente mostrato da più parti come il riscaldamento degli spiriti e la loro fuoriuscita sotto forma di gemiti e sospiri da parte dell'innamorato non fossero soltanto temi ben presenti nelle più celebri trattazioni mediche sulla patologia amorosa, ma come già i poeti della scuola siciliana si fossero serviti consapevolmente di certe basilari nozioni di "fisiologia dell'amore" che si ritrovavano già nei *Problemata* attribuiti ad Aristotele, per poi passare nel *Canon* di Avicenna e quindi in trattati "specialistici" come il *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova.⁶³ La novità proposta da Cavalcanti dunque doveva consistere più che altro nel rifunzionalizzare questi riferimenti di una cultura condivisa, mostrando di non volerli usare in maniera estemporanea, come occasionale *auctoritas* del discorso amoroso, ma piuttosto come parti di un discorso più ampio e strutturato, in cui tutte le parti si tengano, e possa emergere il disegno generale di una trattazione senza falle, in cui non solo compaiano anche gli elementi più scontati, ma dove questi ultimi siano collocati al posto che gli compete.

Se però i *sospiri* e in parte anche il *foco* dell'ira (su cui però si dovrà ritornare tra breve) sono elementi del discorso amoroso che il lettore non ha alcuna difficoltà a decodificare, il discorso cambia quando si passi a considerare il tormentatissimo v. 51, dove si tratta del "mirare" dell'innamorato, dello sguardo che egli rivolge alla sua amata.

Sul verso «e vol ch'om miri 'n un formato loco», già di per sé tutt'altro che chiaro, grava una forte incertezza già a livello testuale, visto che nella tradizione manoscritta sono attestate per esso almeno quattro diverse lezioni:

- 1) «e vol ch'om miri 'n un formato loco»
- 2) «e vol ch'om miri in non formato loco»
- 3) «e vol ch'om miri 'n un fermato loco»

⁶³ Sulle declinazioni liriche del diffusissimo tema dei sospiri si possono utilmente consultare i repertori di Pagani 1968 e Savona 1973, oltre che (in una prospettiva cavalcantiana) Rea 2008. Si tenga presente ad esempio il testo di un importante problema volto ad indagare proprio «cur dolentes et amantes et irascentes suspirant admodum et frequenter?» (*Probl.*, I 20) spiegando quindi che alla base dei sospiri c'è una sorta di alterazione dei meccanismi della respirazione; e si veda anche *De am. her.*, p. 52, rr. 14-17: «cum ad compressi diu cordis recreationem copiosusu aer attractus forti spiritu cum vaporibus diu prefocatis interius expellatur, oritur in eisdem alta suspirorum emissio».

4) «e vol ch'om miri in non fermato loco»

Posto che per ognuna di queste soluzioni sono state elaborate interpretazioni anche molto articolate, tentando di fatto tutte le letture possibili per il verso in esame, converrà esporre e vagliare le diverse ipotesi esegetiche, segnalando di volta in volta quali sono i diversi punti di forza e gli eventuali limiti almeno delle più importanti.

Nonostante i commenti trecenteschi di Dino del Garbo e dello Pseudo-Egidio accolgano rispettivamente le lezioni (4) e (1), il testo più diffuso nella tradizione manoscritta è sicuramente quello di (2), accolto da Favati nella sua edizione critica e fatto proprio praticamente da tutti i saggi e le edizioni della canzone fino alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso,⁶⁴ come anche dagli editori e dai commentatori più recenti.⁶⁵ La lezione (3) è stata difesa di fatto dal solo Nardi,⁶⁶ tuttavia, a partire dallo studio di Savona 1989, la critica in parte è tornata a prendere in considerazione le varianti attestate nei commenti, con lo stesso Savona e Giorgio Inglese 1995 che hanno perorato la causa della lezione (1),⁶⁷ e Natascia Tonelli che ha riproposto la lezione (4), offrendone però un'interpretazione diversa da quella di Dino del Garbo.⁶⁸

Come si può intuire già da questo semplice elenco (e come avremo modo di vedere di nuovo esaminando la tradizione manoscritta⁶⁹), un esame filologico di carattere puramente stemmatico non ci fornirebbe nessun aiuto reale nella scelta tra queste quattro possibilità, anche perché le varianti elencate non solo sono distribuite nei diversi rami della tradizione in modo non razionalizzabile, ma presentano anche un carattere fortemente poligenetico, originato dalla combinazione tra un contesto di per sé oscuro e la facilità con cui le sequenze *formato / fermato* e *inun / innon* possono scambiarsi e combinarsi tra loro. Di conseguenza, l'unico punto d'appoggio per la nostra indagine sarà costituito dal contesto e dal rigore della trattazione sin qui condotta da Cavalcanti: in altri termini, sarà la coerenza con il resto della sequenza sui movimenti dell'amore il criterio principale di cui potremo servirci per capire quale lezione sia da accogliere, e quindi quale sia il significato più plausibile per questo passaggio.

⁶⁴ Già seguita da Casella 1944 e Shaw 1949, questa lezione è stata difesa a più riprese da Guido Favati (cfr. Favati 1952, 1953 e 1957), ed è poi stata accolta da Contini (PD II, p. 526), De Robertis 1986, Marti 1969, Ciccuto 1987, Corti 1983, Pappalardo 1976 e De Robertis 1986.

⁶⁵ Per la precisione Cassata 1993, Malato 1997, Fenzi 1999, Ardizzone 2002 e Berisso 2006.

⁶⁶ Cfr. Nardi 1949b, p. 126.

⁶⁷ Cfr. Savona 1989, pp. 79-80 e Inglese 1995 pp. 205-206.

⁶⁸ Cfr. Tonelli 2000, pp. 500-501.

⁶⁹ Cfr. *infra*, Appendice I.

Alla luce di quanto appena detto, la prima opzione che andrà scartata sarà proprio la lezione “vulgata”, cioè «e vol ch’om miri in non formato loco». Così composto infatti il verso può essere interpretato sostanzialmente in due modi, a seconda che si intenda *miri* in senso letterale (“guardi”) o metaforico (“contempli con la mente”). Nel primo modo, si ipotizza che l’amore faccia fissare lo sguardo dell’innamorato «in un luogo privo di forma», cioè nel vuoto o in nessun punto preciso;⁷⁰ mentre nel secondo, avanzato per la prima volta da Maria Corti e perfezionato da Enrico Fenzi,⁷¹ si ritiene che secondo questo verso l’innamorato non sarebbe più in grado di contemplare il «*loco formato* [...] quella dimensione intellettuale entro la quale solo ha senso parlare di *forme*»,⁷² restando invece confinato «nell’oscura dimensione priva di *forma, non formata* (extra o non razionale, insomma) in cui abitano le passioni e gli appetiti».⁷³

Se si osservano con attenzione le due possibili parafrasi, si può notare che entrambe sembrano originate dalla necessità di chiarire attraverso una lettura in qualche modo figurata l’espressione “guardare in un luogo privo di forma”, che intesa letteralmente sarebbe, aristotelicamente parlando, un puro *nonsense*;⁷⁴ tuttavia è proprio a questo punto che emergono i limiti strutturali delle soluzioni tentate, poiché i pur ingegnosi tentativi di ricavare un senso metaforico accettabile da questa strana affermazione contravvengono palesemente al rigore con Cavalcanti in *Donna me prega* usa il linguaggio figurato.

A ben vedere infatti l’equivalenza tra un «non formato loco» e “un luogo indefinito” è tutt’altro che pacifica, poiché delle due l’una: o l’innamorato ha semplicemente “lo sguardo perso” (come sosteneva Shaw), cioè non ha una percezione vera e propria degli

⁷⁰ Anche se Contini (PD II p. 527) si limita a sostenere che il verso indichi una generale (e in questi termini piuttosto vaga) «instabilità dell’oggetto della passione».

⁷¹ De Robertis 1986 e Berisso 2006, pur insistendo meno sui retroterra filosofici del verso, si muovono comunque sulla scia della questa linea interpretativa.

⁷² Fenzi 1999, p. 158.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Nonostante Ardizzone 2002 sostenga che l’espressione «non formato» indichi proprio la materia come assenza di forma, occorrerà puntualizzare (come aveva del resto già accennato Nardi 1949b) che nella filosofia aristotelica infatti non si dà nulla di esistente che non abbia una forma: le sostanze del mondo sublunare infatti sono unioni di materia e forma, e le cosiddette “sostanze separate” sono pure forme prive di materia; tuttavia, né in Aristotele né nei suoi commentatori tardoantichi e medievali non si trova mai (in nessun caso!) della materia che non sia informata, mentre ad esempio Avicenna e Averroè arrivarono addirittura ad ipotizzare che la sostanza si identificasse *tout court* con la forma, che a sua volta era da considerarsi “causa” della materia. Il concetto di una materia priva di forma è usato da Aristotele in due soli passi della *Metafisica* (*Met.*, VII 10 e IX 7), dicendo chiaramente nel caso del libro VII che un simile concetto è in realtà un qualcosa di inconoscibile, e nel libro IX facendo capire che una tale nozione indica un ente puramente teorico, usato per spiegare le premesse logiche di alcuni concetti ontologici. Naturalmente, l’idea di “materia prima” è stato variamente rielaborato dalla filosofia neoplatonica, ma resta comunque impossibile per l’aristotelico Cavalcanti pensare di poter “mirare” (sensibilmente o mentalmente) qualcosa senza forma.

oggetti;⁷⁵ oppure (come suggeriva Favati) l'uomo non percepisce forme chiare e distinte perché l'amore «impone che si erri con lo sguardo di qua e di là».⁷⁶ Nel primo caso però non sarebbe tanto lo sguardo ad appuntarsi su delle forme poco definite, quanto piuttosto la facoltà immaginativa a trovarsi indebolita o danneggiata (magari insieme agli spiriti che corrono tra cervello e occhio); mentre nel secondo ci troveremmo di fronte ad una parafrasi molto più adatta ad illustrare la lezione proposta da Dino del Garbo, «e vol ch'om miri in non *fermato loco*», che diventerebbe così decisamente preferibile al testo sinora esaminato.

Queste stesse obiezioni però saranno ancora più valide riguardo all'ipotesi esegetica che qui abbiamo formulato con le parole di Fenzi, almeno per due motivi. Per prima cosa, questa prospettiva (che pur sfrutta con indubbia acutezza il concetto di *forma*) appare decisamente forzata quando a partire dalla definizione aristotelica dell'intelletto come “luogo in cui risiedono le forme” (*locus formarum*), inferisce in maniera piuttosto arbitraria l'esistenza di un “luogo senza forme”, che a sua volta viene arbitrariamente collegato alla dimensione passionale, ma che in fin dei conti ha una consistenza solamente metaforica, senza alcun vero riscontro concettuale che possa chiarire se con questo strano *loco* Cavalcanti voglia indicare una parte dell'anima (ma allora come la contemplerebbe?) o un “luogo” separato dall'individuo al pari dell'intelletto (ma allora quale sarebbe la sua consistenza ontologica?). Inoltre, facendo del “mirare” un qualcosa di estremamente vago nei suoi contorni e tutto proiettato in una dimensione che oscilla tra l'intelletto e le passioni, il verso in questione risulterebbe del tutto avulso dal proprio contesto, che come abbiamo visto vede rappresentati dei movimenti estremamente concreti, chiaramente individuabili e tutti saldamente radicati in una dimensione materiale.

Già migliore della lezione appena analizzata, ma comunque insoddisfacente sotto il profilo del suo rapporto con il contesto, appare invece il testo accolto da Dino del Garbo e rivalutato recentemente da Tonelli 2000: «e vol ch'om miri in non *fermato loco*».

Anche in questo caso, le due interpretazioni possibili discendono di fatto dai due diversi modi in cui si può intendere il verbo “mirare”: da una parte infatti il medico fiorentino (che legge *miri* in senso figurato) ha proposto la parafrasi «et facit hec passio ut homo non firmiter possit cogitare in aliquo»,⁷⁷ dove con *aliquo* si indicano tutti gli

⁷⁵ Cfr Shaw 1949, p. 66: «He sighs and stares into empty spaces».

⁷⁶ Favati 1952, p. 430.

⁷⁷ *DDG*, § 84.

oggetti diversi dall'immagine ossessiva della donna custodita nella memoria;⁷⁸ dall'altra invece la studiosa ha avanzato l'ipotesi che il verso in questione descriva alcuni sintomi della malattia d'amore descritti nei trattati medici, e precisamente «quel movimento continuo che fanno gli occhi e le palpebre sollecitati da una smania dell'anima che mai non trova pace».⁷⁹

Per quanto la lettura diniana sia ineccepibile dal punto di vista della dottrina amorosa in senso stretto, l'interpretazione di Tonelli appare di per sé decisamente più persuasiva, poiché tiene conto in maniera più precisa del fatto che in questa quarta stanza Guido descrive i caratteri dell'amore *ex parte corporis*, ed è quindi improbabile che qui torni (per un breve momento e in maniera del tutto gratuita) a parlare di quei processi mentali già illustrati secondo prospettive diverse nelle risposte ai quesiti affrontati in precedenza. Senza contare che la studiosa accosta a questo verso alcuni passi tratti da testi di medicina indubbiamente interessanti, come il «*motus continuus palpebrarum*» citato da Avicenna,⁸⁰ o la descrizione fatta da Costantino Africano di alcuni caratteri della mania amorosa:

Fiunt eorum oculi semper concavi, cito mobiles propter anime cogitationes, sollicitudines ad inveniendam et habendam ea que desiderant.⁸¹

Tuttavia, questa suggestiva ipotesi ha il limite di non potersi adattare in maniera davvero convincente al resto della trattazione presentata da Guido sui movimenti dell'amore, che nei versi immediatamente successivi a quelli appena esaminati parla prima di un'*ira* che si accende nell'animo dell'amante, e poi di quest'ultimo (ai vv. 54-55) "mosso" e "tirato" verso l'oggetto del proprio appetito. Come vedremo meglio tra breve, nel lungo giro sintattico che unisce i vv. 50-56 Cavalcanti rappresenta i movimenti che l'amore genera *in presenza* della donna amata, e di conseguenza il v. 51 non potrà riferirsi alla mobilità e alla svagatezza degli occhi di un innamorato assorto nei suoi pensieri, ma piuttosto al fissarsi dello sguardo su un *loco* ben definito, capace di scatenare la serie di effetti descritta da qui alla fine della stanza.

⁷⁸ Come si esprime Dino poche righe prima della parafrasi citata: «*talis homo non potest firmiter circa res alias cogitare nec etiam ymaginari: quia cum homo, qui est in perfecto amore, est in cogitatione alterius rei, subito quasi venit sibi in appensione species rei quam diligit*» (*ibidem*).

⁷⁹ Tonelli 2000, p. 501.

⁸⁰ *Can. Med.*, l. III, fen I, tract. IV, cap. 23.

⁸¹ Costantino Africano, *Vitaticum peregrinantis*, cit. in Tonelli 2000, p. 501.

Da quanto detto sino ad ora, e soprattutto in rapporto all'ultima lezione osservata, risulteranno in parte già chiari i motivi per cui le ultime due varianti rimaste, «e vol ch'om miri in un fermato loco» ed «e vol ch'om miri in un formato loco», potranno in fin dei conti essere considerate le opzioni più adeguate, a dispetto del loro carattere minoritario tanto nella tradizione manoscritta quanto in quella esegetica. Tuttavia, oltre al fatto che le lezioni appena citate consentono di ottenere per il v. 51 un significato ben integrato con l'argomentazione cavalcantiana sui movimenti dell'amore, c'è anche un'altra ragione per cui queste due configurazioni testuali risultano preferibili alle altre, e consiste nel fatto che esse rendono in maniera perfettamente adeguata come il «loco» di cui parla Guido non sia altro che la donna amata, che viene indicata attraverso una specie di metonimia (letteralmente il verso parla del “luogo dove sta la donna”) già attestata nella lirica amorosa duecentesca, ma che come al solito Cavalcanti rielabora, valorizzandone il potenziale conoscitivo.

Per quanto infatti la critica non abbia certo lesinato attenzioni su questo passo, soltanto Inglese¹⁹⁹⁵ ha notato (menzionandolo in una nota del suo saggio)⁸² il fatto che l'uso del termine *loco* ipotizzato per questo verso di *Donna me prega* era in realtà già comparso nella lirica amorosa di autori molto lontani da Guido, come il Guittone laico e Chiaro Davanzati (non citato da Inglese), con il primo che affermava in un sonetto: «E metterò lo meo corale amore / en loco tal, che sia cortese e saggio»;⁸³ mentre il secondo lamentava in una sua canzone che la propria amata «nno mi vol seguire, / tant'ha sue voglie messe / in altro loco ond'è 'l suo piacimento».⁸⁴ Ancora una volta però Cavalcanti rifunzionalizza le tessere lessicali e le movenze retoriche che trae dalla *langue* lirica del suo tempo, definendo qui la propria amata come “luogo” proprio nel momento in cui tratta dei moti di natura “locale” connessi alla passione amorosa, mostrando così con la massima evidenza come in questa circostanza la donna sia (“tecnicamente” parlando) solo un obiettivo, la causa e la destinazione di una serie di movimenti.

Ora però che abbiamo chiaro il motivo per cui Guido ricorre all'immagine del *loco*, resta da chiedersi se questo loco a cui mira l'innamorato sia da considerarsi *formato* o *fermato*; questione delicata, perché entrambe le lezioni sono in sé estremamente valide,

⁸² Cfr. Inglese 1995, p. 205, n. 6.

⁸³ Guittone d'Arezzo, *Lasso! en che mal punto ed en che fella* (vv. 12-14), componimento n° 56 della corona di sonetti amorosi del Canzoniere Laurenziano (cfr. per il testo Leonardi 1994).

⁸⁴ Chiaro Davanzati, *Gravosa dimoranza*, vv. 27-28 (cfr. Menichetti 1965, canz. X).

mentre gli argomenti proposti dalla critica a sostegno dell'una o dell'altra variante, per quanto interessanti e in parte sicuramente azzeccati, presentano alcuni aspetti da rivedere e precisare meglio.

Cominciamo dunque con *fermato*, lezione sostenuta di fatto dal solo Bruno Nardi, che identificava il «fermato loco» scrutato dall'amante con «un luogo chiuso e a lui [*scil.* all'innamorato] interdetto, sì che l'ostacolo risveglia in lui la virtù irascibile»,⁸⁵ cioè l'ira di cui si parla al verso successivo.

Questa interpretazione, a nostro avviso eccessivamente svalutata, sconta senza dubbio il limite di voler intendere “fermato” nel senso di «interdetto» (probabilmente sulla scorta del verbo francese *fermer*), senza tenere conto del fatto che nell'italiano delle Origini questo aggettivo non indica mai un luogo ostilmente chiuso, né presenta mai alcuna sfumatura di interdizione.⁸⁶ Tuttavia, a questo difetto si può ovviare sfruttando il fatto che nel Duecento per “fermato” si attesta anche il significato di “saldamente stabilito” (in senso proprio o metaforico),⁸⁷ e quindi all'idea di inaccessibilità sostituire quella di “irremovibilità” della donna nei confronti dell'amante.

In questo modo infatti è possibile recuperare la parte positiva dell'intuizione nardiana, che rilevava giustamente come l'aggettivo che qualifica il «loco» di cui parla Guido debba in qualche modo sottolineare l'impossibilità da parte dell'innamorato di raggiungere l'oggetto del proprio desiderio, così da provocare il destarsi dell'*ira*, cioè la passione specificamente collegata al desiderio di superare un ostacolo o di conquistare un obiettivo arduo. In altre parole dunque la scelta della lezione *fermato* implicherebbe una parafrasi di questo tipo: “l'amore vuole che l'innamorato volga lo sguardo verso una donna irremovibile”, che non presenta cioè alcuna inclinazione nei confronti dell'amato.

⁸⁵ Nardi 1949b, p. 126.

⁸⁶ L'unico caso in cui si trova qualcosa di simile è la prosa già trecentesca della *Tavola ritonda* (cap. 78), dove si narra che «Essendo giorno, egli [*scil.* Tristano e i suoi compagni] si lievano ed eglino allora truovano l'uscio fermo e bene serrato» (testo citato da Polidori 1864).

⁸⁷ Si vedano, come esempio di alcune delle accezioni del termine, le seguenti occorrenze tratte dal *corpus* TLIO: «La prima si è al luogo, ché se 'l castello è fermato in sasso ed in montagna, sì che l'uomo non vi possa andare» (volgarizzamento duecentesco del *De regimine principum* di Egidio Romano, III III 19 [ed.: Corazzini 1858]); «E poi lo meo penser fu sì fermato, / certo li feci tutto el conveniente» (Guittone, son. 20 del “Canzoniere” tradito dal cod. Laurenziano, vv. 1-2 [ed.: Leonardi 1994]); « Nel MCCLXXXIIJ, la seççaia domenica di maggio, fue ordinato e fermato, per Benci e per Sengna capitani, co loro consiglio, che si facesse uno suggello» (*Libro degli ordinamenti di S. Maria del Carmine*, tenuto a Firenze tra il 1280 e il 1298, par. 14 [ed. Schiaffini 1926]).

Per quanto riguarda invece la lezione «in un formato loco», si deve innanzitutto notare che questa variante è stata riportata all'attenzione della critica grazie al contributo di Eugenio Savona, che ha letto il v. 51 in questi termini: «Che cosa sarà dunque il *formato loco* in cui l'amante è costretto dalla forza della passione a fissare il suo pensiero [...]? Sarà immagine della donna fortemente impressa nella memoria dell'amante».⁸⁸ Come già accennato in precedenza, questa ipotesi fino ad oggi è stata seguita soltanto da Giorgio Inglese,⁸⁹ ma a ben vedere resta una delle interpretazioni più solide e plausibili, che presenta il solo difetto di voler riportare ancora una volta parte del processo del “mirare” in una dimensione puramente mentale,⁹⁰ mentre al contrario Guido, come abbiamo più volte ribadito, rappresenta proprio una serie di movimenti che avvengono in luoghi fisici definiti, tanto più che questa «veduta forma» costituisce un oggetto di desiderio talmente elevato da suscitare il fuoco dell'ira. In questo caso quindi, adottando una prospettiva leggermente diversa da quella di Savona, potremmo arrivare per il verso «e vol ch'om miri in un formato loco» a questa parafrasi: “l'amore vuole che l'uomo guardi il luogo da cui nasce quella forma che causa il nascere della passione”.

Giunti così al termine di questo confronto tra le due lezioni più probabili, si sarebbe quasi tentati di non operare nessuna scelta, dal momento che se da un lato l'interpretazione derivante da *fermato* consente una più stretta coerenza tra i vv. 51 e 52 (la menzione dell'ira), dall'altro la variante *formato* rende un significato in sé più ricco dal punto di vista del lessico e della concettualizzazione filosofica. Posto dunque che la scelta che stiamo per fare sarà da considerarsi in un certo senso inevitabilmente provvisoria (almeno fino all'emergere di nuovi elementi), da quanto visto sinora sembrerebbe forse preferibile orientarsi sulla lezione «in un formato loco», più vicino

⁸⁸ Savona 1989, p. 79. Questa lettura peraltro è più vicina di quanto non appaia a prima vista a quella tentata dallo Pseudo-Egidio, che commenta: «l'amore alcuna fiata per necessitate de la cosa amata, come fu detto di sopra, vuole che l'animo miri, cioè contempli, a sguardare la imagine la quae è in un formato loco, cioè ne la fantasia, la quale è formata e figurata da diverse figure e da diverse imagini [...]» (*Ps.Eg.*, par. 82).

⁸⁹ Cfr. Inglese 1995, pp. 205-206. Lo studioso inoltre ha suggerito la possibilità che *formato loco* valga semplicemente «bell'oggetto d'amore», basandosi sul fatto che “formato” nel Duecento è attestato anche col significato di “bello, gradevole d'aspetto” in queste occorrenze (per cui cfr. *ibidem*, n. 6). Come di consueto, Inglese porta a sostegno di questa sua ipotesi un riferimento calzante, costituito stavolta da questa frase dalla *Distruzione di Troia*: «Diomedes fue bello, grande e formato» (testo cit. da Schiaffini 1926). Tuttavia, bisogna dire che questa pur interessante suggestione non sposta i termini della questione sinora descritti, perché essendo il valore filosofico del termine *formato* un dato necessario alla coerenza dell'intero passo, il significato di «bell'oggetto d'amore» potrebbe essere ritenuto al massimo un senso accessorio di questo aggettivo, da affiancare a quello qui discusso a testo.

⁹⁰ Subito dopo il passo citato infatti lo studioso precisa che sta parlando di «un loco la cui realtà non è fisica, ma è data dalla *forma*» (Savona 1989, p. 79).

forse all'*usus scribendi* adottato da Cavalcanti nei versi di *Donna me prega*, e comunque perfettamente integrato con il contesto offerto dai versi successivi.

Proprio a questo proposito, passiamo ora ad analizzare rapidamente il v. 52: «destandos'ira la qual manda foco», di cui abbiamo già avuto modo di descrivere alcune caratteristiche.

Come infatti hanno mostrato diversi commentatori (a partire ovviamente da Nardi), questo verso cavalcantiano porta in primo piano quella *virtus irascibilis* che presenta tre caratteristiche tutte strettamente connesse con il fenomeno amoroso. La prima consiste nel suo essere una tensione verso un obiettivo arduo (principalmente la vendetta o la vittoria),⁹¹ ottenuto superando ogni possibile ostacolo; la seconda riguarda il suo manifestarsi dal punto di vista fisiologico, descritto già da Aristotele, come una «ebullitio sanguinis aut caloris in corde»,⁹² la terza infine concerne il suo stretto legame (ben mostrato tra gli altri da Tonelli 2000) con quella *virtus concupiscibilis* che è alla base del desiderio amoroso, un legame talmente forte da far sì che, oltre ad essere spesso menzionate insieme (come ad esempio accade anche nella *Quaestio* di Giacomo da Pistoia),⁹³ a volte queste due passioni vengano persino identificate l'una con l'altra.⁹⁴

In particolare Savona, Inglese e Tonelli hanno insistito sul fatto che con questa menzione dell'ira Cavalcanti voglia sottolineare l'eccellenza e il carattere elitario di questo amore, da lui stesso definito «altero» (v. 3) e proprio della «gente di valor» (v. 49), oltre che distinto in alcuni trattati medici dalla qualifica di *amor dominalis*.⁹⁵ Ciò che però colpisce di più in questo verso è forse ancora una volta il modo in cui Guido ridefinisce in una nuova ottica degli elementi topici della retorica cortese.

Nella lirica duecentesca infatti l'ira poteva indicare il sentimento generato dalle difficoltà affrontate nel *servitium amoris*,⁹⁶ oppure la frustrazione derivante

⁹¹ Cfr. Avicenna, *De anima*, IV 4: «ex ira habetur intentio voluntatis ad victoriam» e *De an.*, I 1 (403a 30-32): «Semocinalis enim dicit: Ira est appetitus in vindictam».

⁹² *De an.*, I 1 (403a 32-403b 1): «Naturalis autem dicit quod est ebullitio sanguinis aut caloris in corde».

⁹³ Cfr. *QdF*, rr. 225-230 «Licet autem omnes affectiones et passiones appetitus sensitivi sint praecipua impedientia, passiones principantes videtur esse tres, prima est passio venereorum, secunda est passio irae. Unde Aristoteles dicit in septimo *Ethicorum* [VII 5 (1147a 15-17)] quod existentes in passionibus irae et concupiscentiis venereorum manifeste transmutantur secundum corpus, quod plus est, et quibusdam inferunt insanias».

⁹⁴ Tonelli 2000 cita a questo proposito un passo di Alberto Magno che, nell'*argumentum* della *Quaestio de irascibili* contenuta nella sua *Summa de creaturis* riporta (non condividendola) l'opinione di Giovanni Damasceno, che dice proprio «videtur quod irascibilis et concupiscibilis sunt eadem vis» (testo cit. da Tonelli 2000, p. 500).

⁹⁵ Cfr. il passo di *De am. her.* citato al cap. VI (cfr. *supra*, p. 138).

⁹⁶ Cfr. ad esempio Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco*, vv. 38-40: «Gentile ira mi piace, / ond'io per mercé faccio ogne mi' fatto, / ca per mercé s' apaga»

dall'ingiusto e crudele diniego presentato dalla dama al suo leale servitore,⁹⁷ oppure ancora l'esatto opposto dell'amore.⁹⁸ Di fronte a questo scenario frastagliato, Cavalcanti per prima cosa sceglie di descrivere l'ira legata all'amore secondo la modalità che Aristotele aveva raccomandato a chi volesse porsi come filosofo naturale («Naturalis») e non come dialettico («Sermocinalis»);⁹⁹ poi ripropone con nuova concretezza “scentifica” l'immagine abusata del “fuoco d'amore”; e infine fa in modo di inquadrare questa passione nella trattazione dei moti d'amore, in ragione della sua capacità di destare un “moto appetitivo” nei confronti dell'oggetto desiderato.

Prima di passare all'ultima, fondamentale sequenza di questa quarta stanza, non resta quindi che soffermarci brevemente sul v. 53 («imagnar nol pote om che nol prova»), un inciso posto esattamente al centro del lungo giro sintattico con cui Cavalcanti illustra «ciascun [...] movimento» della passione amorosa, e che ha attirato più volte l'attenzione dei commentatori a causa della sua notevole e sicuramente non casuale assonanza con il celebre verso dantesco «ch'intender non la può chi non la prova».¹⁰⁰

Evitando anche stavolta di aprire l'intricato capitolo dei rapporti tra la canzone e il libello, sarà comunque utile sottolineare una caratteristica di questo verso, che per una volta non pone problemi di interpretazione, ma ci interroga comunque per il suo porsi come una sorta di “appello al lettore”, che compare in maniera quasi estemporanea all'interno di una trattazione altrimenti serratissima.

Come abbiamo visto più volte, nel dettato di *Donna me prega* non c'è posto per delle semplici zeppe, e da quanto detto sino ad ora c'è più di un motivo per evitare di leggere questo riferimento alla necessità di “provare” l'amore come una semplice ripresa di movenze topiche costruite a partire da formule del tipo “chi non lo prova” o “chi non l'ha provato”.¹⁰¹ In questa prospettiva dunque potrebbe essere interessante notare una

⁹⁷ Si veda ad esempio Chiaro, canz. XIX, vv. 15-16 «Amore amaro dico, / guerra d'affanno e d'ira» e canz. XLII, vv. 55-58: «Quando penso meo languire, / l'ira e la maninconia».

⁹⁸ Guittone, son. 115 (Egidi), v. 9: «Amico, l'amor tuo val peggio ch'ira», ma forse anche Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, v. 8: «ch'ogn'altra ver' lei i' la chiam'ira».

⁹⁹ Chiosando il passo citato *supra*, n. 91, Averroè dice che: «Naturales enim differunt a Disputatoribus in modo diffiniendi. Disputatores enim dant diffinitiones secundum formam tantum, dicendo quod ira est appetitus in vindictam; Naturales vero secundum materiam, dicendo quod este ebullitio caloris et sanguinis in corde».

¹⁰⁰ *VN*, 17 5 [XXVI 5] (*Tanto gentile e tanto onesta pare*, v. 11).

¹⁰¹ Cfr. ad esempio *Tesoretto*, vv. 2374-2375 «che la forza d' amare / non sa chi no: lla prova», Jacopone, IV 11-18 (dove la movenza compare due volte in rapida successione): «Chi pro Cristo ne va pazzo, / alla gente si par matto: / chi non ha provato el fatto, / pare che sia for de la via / Chi vole entrare en questa scola, / trovarà dottrina nova: / la pazzia, chi non la prova, / ià non sa che bene se sia».

consonanza sinora mai segnalata tra questo verso e un rapidissimo passaggio della trattazione che Avicenna dedica all'*ilisci*, dove il medico, dopo aver terminato l'esposizione dei sintomi e ormai parlare delle possibili cure, afferma:

Nos enim iam experti fuimus illud, et invenimus iuvamentum in faciendo moram in illo.¹⁰²

Tra i testi medici che potevano in qualche maniera essere a disposizione di Guido, il *Canon* sembra essere l'unico a riportare un riferimento autobiografico così esplicito; tuttavia gli studi di Agrimi e Crisciani hanno ben mostrato come nella dottrina medica del Basso Medioevo si mirasse ad integrare la dimensione teorica con quella dell'esperienza.¹⁰³ Senza dunque presumere di aver trovato un "ipotesto" del verso qui in esame, la peculiarità dell'intervento di Avicenna e la strana collocazione della *sententia* cavalcantiana sembrano sufficienti per farci prendere in considerazione la possibilità che Guido qui utilizzi il verso osservato con lo scopo di dividere due sottosequenze della sua trattazione dei moti d'amore, servendosi però di un espediente ammesso anche dalla trattatistica scientifica.

Proposta questa semplice ma forse non del tutto inutile suggestione, ci avviamo al termine del commento alla quarta stanza analizzando gli ultimi tre versi, con cui si chiude anche la risposta al sesto quesito. Come già accennato in precedenza, in questo ultimo brano troviamo l'analisi di altri moti di tipo "locale"; stavolta però, come vedremo, l'effetto paradossale di questi movimenti sarà la totale paralisi dell'innamorato.

né mova - già però ch'a lui si tiri,
e non si giri - per trovarvi gioco,
né certamente gran saver né poco.

55

Nonostante in questo caso non ci siano dubbi relativi alla corretta lezione del testo, i vv. 54-55 sono comunque un altro luogo estremamente dibattuto, che ha visto i commentatori proporre interpretazioni anche molto diverse tra loro, a seconda della lettura che si sceglie di dare dei tre verbi di movimento che si susseguono in questi due

¹⁰² *Can. Med.*, l. III, fen I, tract. IV, cap. 23.

¹⁰³ Si vedano in particolare Agrimi-Crisciani 1983 e 1988.

versi: *mova*, *tiri* e *giri*, facendo ovviamente soprattutto attenzione al primo e al terzo, visto che *tiri* è subordinato proprio a *mova*.

Queste tre voci, che prese separatamente non creerebbero nessuna difficoltà, una volta combinate insieme nel giro sintattico di questi endecasillabi, compongono una sorta di “scena” in sé tutt’altro che semplice da decifrare, tanto che un interprete competente (seppur non sempre affidabile) come Dino del Garbo si mostra qui piuttosto confuso, e glissa sul significato vero e proprio del passo, non dando alcuna parafrasi e derubricando il tutto ad un generico avvertimento offerto dal poeta al proprio lettore:

cum dicit Et non si nuova perché a lui si tiri, intermiscet auctor quoddam verbum in quo vult quasi tibi consulere circa hanc passionem amoris; et vult dicere quod aliquis non moveatur ad adherendum isti passioni que est amor, quoniam, amor cum est bene impressus et est in suo fervore, animus amantis in totum est factus servilis, ita quod quasi nulla libertas ei remanet.¹⁰⁴

Una prima differenza che passa tra i vari commentatori è data dal fatto di intendere *mova* nel senso di “muoversi verso la donna” o “rimuoversi (cioè distogliersi) dall’oggetto amato”, anche se a ben vedere non è mancato chi ha scelto di non prendere posizione, scegliendo di leggere il verbo in questione come un generico “muoversi”, senza nessuna connotazione di carattere “direzionale”. Posto che quest’ultima soluzione, tentata da Casella 1944 e Shaw 1949,¹⁰⁵ è tutto sommato la meno soddisfacente (perché questo insistere del poeta su una serie di movimenti deve in qualche modo svolgersi secondo una o più direzioni), almeno in prima battuta il testo non ci offre alcun elemento che possa far decidere con sufficiente sicurezza per una delle altre due ipotesi.

Cominciando dunque a definire i “fronti” delle opinioni contrapposte, possiamo subito notare che è in netta prevalenza quello che interpreta *mova* come un movimento in direzione opposta all’oggetto amato, volto a distogliersene o a liberarsi dalla sua influenza. A un rapido esame dei saggi e dei commenti relativi a *Donna me prega* dal Trecento ad oggi, si nota infatti che la possibilità che *mova* indichi un andare “verso” la

¹⁰⁴ *DDG*, § 87. Fenzi 1999 (p. 160) ha sostenuto che in realtà questa ipotesi «merita qualche considerazione», anche se riconosce come una sospensione così brusca della trattazione per rivolgere un simile appello al lettore (peraltro non in linea col resto del discorso) sembra poco probabile.

¹⁰⁵ Il primo infatti afferma (con quel linguaggio che gli era valso gli strali del Nardi): «E ancora esige, questa nuova perfezione, che l’amante non si muova sotto i dardi di quella bellezza che lo saetta, come determinazione intelligibile che è nella cosa, la chiarezza dell’essere, lo splendore di un mistero» (Casella 1944, p. 141); Shaw invece afferma: «And will not let him move even though he is being aimed at» (Shaw 1949, p. 66), fraintendendo in maniera evidente l’espressione «a lui si tiri», che viene letto come se l’amore “tirasse” frecce all’innamorato.

donna desiderata sono stati soltanto Nardi, Calcaterra, Favati, Marti e De Robertis;¹⁰⁶ per contro, dell'idea opposta era già in un certo senso lo Pseudo-Egidio (che legge questi versi attraverso la metafora dell'amante-schiavo, legato e impossibilitato a scappare, ottenendo la libertà¹⁰⁷), e in età moderna questa ipotesi è stata sostenuta da numerosi interpreti autorevoli, come Contini, Pappalardo, Maria Corti, Ciccuto e Savona, oltre che da tutti i commentatori dal 1990 ad oggi (Cassata, Inglese, Fenzi e Berisso) con le eccezioni di Tonelli e Ardizzone, che omettono ogni tipo di considerazione su questo passo.¹⁰⁸

Come però si diceva poco fa, questa prima distinzione è soltanto un aspetto del problema più generale, perché se in linea di principio le due ipotesi sono equivalenti, le cose cominciano a cambiare nel momento in cui al «né mova» del v. 54 si collega la coordinata «e non si giri» del verso successivo. Poiché infatti è piuttosto evidente come «non si giri» stia ad indicare l'impossibilità per l'innamorato di volgersi altrove rispetto alla donna desiderata,¹⁰⁹ ne consegue che a seconda del valore attribuito a *mova* si abbiano i seguenti due scenari: da una parte, due movimenti contrapposti ed ugualmente impediti, cioè un amante a cui è impossibile tanto avvicinarsi quanto allontanarsi dalla propria amata; dall'altra, una doppia negazione dello stesso movimento (replicato in *climax*, come sostiene ad esempio Savona¹¹⁰), o comunque di due movimenti distinti, ma volti nella stessa direzione e perseguiti, seppure invano, con il medesimo obiettivo (liberarsi dall'immagine della donna).

Stabilite dunque questa fondamentale alternativa, diventa tutto sommato abbastanza semplice incardinare in essa le sfumature imposte dalle due subordinate «però ch'a lui si tiri» (v. 54) e «per trovarvi gioco» (v. 55).

Per quanto riguarda la prima di esse, il quadro della situazione è presto tracciato: chi infatti sceglie di vedere il “muoversi” dell'amante come un (mancato) spostamento verso l'oggetto del desiderio, sarà naturalmente portato a intendere il l'essere “tirato” dell'innamorato come l'esplicitazione della forza attrattiva della donna; chi invece

¹⁰⁶ Cfr. Nardi 1949b, pp. 126-127; Calcaterra 1946, p. 96; Favati 1952, p. 430; Marti 1969 *ad v.*; De Robertis 1986, p. 105.

¹⁰⁷ Cfr. *Ps.Eg.* parr. 85-88.

¹⁰⁸ Cfr. Contini (PD II, p. 527); Pappalardo 1976, p. 70; Ciccuto 1978, p. 121; Corti 1983, p. 32; Savona 1989, p. 84; Cassata 1993 *ad v.*; Inglese 1995, pp. 205-206; Fenzi 1999, p. 159-160; Berisso 2006, p. 170.

¹⁰⁹ L'unica eccezione in questo senso è rappresentata da Nardi 1949b, che propone invece una chiosa stranamente vaga e piuttosto imprecisa (davvero «quandoque bonus dormitat Homerus!»): «l'innamorato [...] non sa [...] darsi attorno per riuscire a conquistarlo [*scil.* l'oggetto amato]» (p. 127).

¹¹⁰ Cfr. Savona 1989, pp. 83-84.

attribuisce a «mova» il valore di “distogliersi” o “allontanarsi”, potrà scegliere tanto l’interpretazione appena descritta,¹¹¹ quanto di leggere «però ch’a lui si tiri» nel senso di “nonostante egli sia attirato anche da enti diversi dalla donna amata”, accentuando così il carattere fallimentare del tentativo di “rimuoversi” da parte dell’amante, visto che non riesce ad avere successo nonostante trovi la collaborazione di altre forze (non meglio specificate).¹¹² Rispetto poi al «per trovarvi gioco», vi sarà forse ancora meno da dire, poiché in questo caso le differenze non si collegano tanto all’interpretazione generale del passo, quanto piuttosto alla scelta di riferire il *-vi* di *trovarvi* all’atto stesso del “girarsi” (implicando dunque che il *gioco* sia il sollievo che l’innamorato cercherebbe nel suo guardare altrove)¹¹³ o ancora una volta all’oggetto dell’amore, scegliendo dunque di intendere la frase come una sorta di spiegazione della dichiarata impossibilità per l’amante di distogliersi dall’amata (trovando cioè in essa il *gioco*).

Cominciando dunque ad orientarci tra le varie possibilità interpretative, un utile punto di partenza ci è offerto ancora una volta dal *corpus* aristotelico, poiché nel *De anima* (come anche in altri trattati naturali) si trova una sezione del terzo libro dedicata proprio al moto locale degli animali, dove lo Stagirita spiega come alla base degli spostamenti ci siano gli *appetiti*, cioè le reazioni che seguono gli “stimoli” provocati dalle percezioni sensoriali.¹¹⁴ Commentando la seconda stanza abbiamo già avuto modo di descrivere il “meccanismo” legato alle percezioni,¹¹⁵ e dunque in questo caso basterebbe forse ricordare il fatto (di per sé piuttosto intuitivo) che i moti avviati dagli appetiti sono fondamentalmente di due tipi: di avvicinamento rispetto a ciò che appare piacevole e di allontanamento da ciò che potrebbe provocare un danno o un dolore. Più precisamente, ecco come questo processo viene descritto nei suoi termini essenziali all’interno del *Commentarium magnum* di Averroè al *De anima* (si riporta in corsivo il testo di Aristotele glossato):

¹¹¹ Così Ciccutto 1978, Cassata 1993

¹¹² Cfr. Contini (PD II, p. 527): «non se ne distrae per impulsi che gli sopravvengono»; Pappalardo 1976, p. 70: «né permette all’innamorato di distogliersi dall’oggetto del suo amore, anche quando sopravvengono altre e diverse sollecitazioni»; Corti 1983, p. 32: «amore vuole che l’uomo da esso legato, in esso impigliato, non si muova anche se lo si tira»; Savona 1989, p. 84: «l’amore fa sì che l’innamorato non si distolga, [...] per quanto lo si induca, quantunque lo si solleciti con ogni mezzo»; Inglese 1995, pp. 205-206: «costringe a non rimuoversi (dal mirare lì), per quante sollecitazioni l’amante riceva»; Fenzi 1999, p. 83 (seguito quasi alla lettera da Berisso 2006, p. 170): «Amore, ancora, non permette che l’amante si liberi da tale condizione, per quanto altri lo solleciti a farlo».

¹¹³ Questa è l’opinione di tutti gli interpreti a parte Nardi 1949b (cfr. *supra*, n. 106) e De Robertis 1986.

¹¹⁴ Cfr. *De an.*, III 9-11.

¹¹⁵ Cfr. *supra*, Excursus II e cap. VII (*passim*).

Et omne habet sensum habet desiderium et ymaginationem; ubi enim invenitur sensus, illic invenitur voluptas, et cum ista inveniuntur, invenitur necessario appetitus.

[...] et omne habens sensum et motum necesse est ut habeat desiderium et ymaginationem. Quoniam, ubi existit sensus, illic necesse est ut existat voluptas et tristitia apud comprehensionem rei sensibilis; et cum illic fuerit voluptas et tristitia, illic erit necessario motus ad illud voluptuosum et motus a contristante; et illud ad quod est motus non est in actu delectabile aut contristans; unde necesse est ut sit ymaginatum et desideratum.¹¹⁶

Cominciando quindi a mettere a fuoco i tratti generali del problema affrontato nei versi di *Donna me prega*, possiamo innanzitutto notare come ancora una volta Cavalcanti tenda ad organizzare il proprio discorso poetico modellandolo sulla struttura dei trattati filosofici, oltre che sul linguaggio tecnico da essi utilizzato. Infatti, pur non essendoci alcun rapporto di derivazione diretta tra il paragrafo citato e la canzone, possiamo comunque notare una certa analogia nell'impostazione dei due testi, dal momento che entrambe si parte dal fenomeno della percezione, se ne considerano gli effetti immediati a livello strettamente psicologico, per poi osservare subito dopo le conseguenze di questi processi sul piano del movimento.

Ovviamente, questa analogia non andrà considerata in maniera troppo ampia, e tantomeno dovrà essere usata in maniera deterministica, riducendo così la canzone ad una sorta di trattato accidentalmente espresso in versi; tuttavia, nel caso specifico dei versi ora in esame, essa ci può suggerire un elemento piuttosto utile alla nostra indagine. Posto infatti che qui si parla senza ombra di dubbio dei moti derivanti dal “mirare” del v. 51 (a sua volta parte del complesso meccanismo rappresentato a partire dalla seconda stanza), potrebbe essere efficace pensare al “moversi” e al “girarsi” come ad una coppia di verbi contrapposti, rappresentanti rispettivamente il moto di attrazione e quello di repulsione.

In questa prospettiva, la subordinata «però ch'a lui si tiri» non potrà che indicare l'attrazione esercitata dalla donna, che però vede l'innamorato incapace di muoversi a causa del suo stato di paura e tormento; e al tempo stesso quindi «per trovarvi gioco» non indicherà l'ipotetico sollievo che deriverebbe dall'alleviarsi della presenza ossessiva dell'amata, quanto piuttosto un'attrazione e una (illusoria) promessa di gioia che irretisce l'amante impedendogli di distogliersi, nonostante agiscano in lui tutti quegli appetiti negativi che gli avevano impedito (come si legge al v. 54) di slanciarsi verso l'oggetto del suo amore.

¹¹⁶ *CM*, libro II, lemma 20.

Alla luce di queste considerazioni, la parafrasi proposta per questi versi non potrà che coincidere nei contenuti con le chiose che Domenico De Robertis (senza ovviamente riflettere sui moti appetitivi, ma soltanto sulla base della sua sensibilità linguistica) aveva apposto ai versi qui esaminati nel suo commento alle *Rime cavalcantiane*.¹¹⁷ Ecco dunque la parafrasi complessiva del passo: “l’amore non vuole che l’uomo si muova verso l’oggetto amato, nonostante se ne senta attratto, e non vuole nemmeno che egli se ne distolga, in quanto in questo stesso oggetto trova sollievo”. Già a prima vista, questa interpretazione presenta il vantaggio di renderci una trattazione coerente e dettagliata, che descrive in modo esauriente tutti gli aspetti del moto appetitivo dell’innamorato nel breve spazio di due versi; tuttavia, varrà la pena provare ad soffermarci per un attimo su un aspetto sinora trascurato di questa affermazione cavalcantiana.

Se infatti nella lingua duecentesca è sufficientemente documentato l’uso di *mova* nel senso di “muoversi”,¹¹⁸ non si trovano nella *langue* della lirica duecentesca nessi composti da questo termine e verbi come “tirare” o “girarsi”, tanto che De Robertis cita come possibile parallelo due versi della già più volte citata canzone di Frate Ubertino *In gran parole* («e tirati e alenta, / e svolge e atalenta»), essendo peraltro lui per primo cosciente della distanza tra questi versi e quelli di *Donna me prega*. Per contro, se osserviamo il linguaggio filosofico, ci possiamo accorgere di come almeno i verbi *movere* e *trahere* facessero parte proprio del linguaggio tecnico legato agli appetiti, come mostra ad esempio un passo del *De anima* di Alberto Magno:

Appetitivum enim per speciem appetibilis movet sicut ultimum motus principium, et intelligentia movet propter appetibile, quia intelligentia, secundum quod est cognitio quaedam, non movet, sed potius propter hoc, quia principium intelligentiae moventis appetitivum est. Si enim non apprehenderet appetibile et non traheretur ab appetitu, intelligentia non moveret, se potius decerneret non esse fugiendum aut insequendum appetibile.¹¹⁹

Stando dunque a quanto detto sino ad ora, possiamo cogliere in questi versi di Guido due operazioni distinte: da una parte, la consueta introduzione nel linguaggio lirico di

¹¹⁷ Cfr. De Robertis 1986, p. 105.

¹¹⁸ Oltre alle attestazioni di quest’uso in Agno 1964, si vedano a titolo di esempio le seguenti occorrenze in Guittone: son. 124, vv. 16-17: «e chi disse: non mova / om che sta ben, non già disse follia»; son. 227, v 9 (rivolto alle donne): «Non mova già de le man vostre il cardo»; e infine i vv. 12-4 di un sonetto del *Manuale del libertino* (V406): «Savere lo va, com' più può, menzonando, / natura il tène e non vole già che mova, / per cosa alchuna, delo suo dimando».

¹¹⁹ Alberto, *De Anima*, III IV 5

nessi e combinazioni di termini attestati nei testi filosofici; dall'altra, la valorizzazione in senso "scientifico" di un termine come *giri*, che da verbo usato per rappresentare un generico cambiamento di direzione dello sguardo, della posizione o dell'andatura,¹²⁰ viene trasformato in termine quasi "tecnico" per indicare il "distogliersi" dell'innamorato (o meglio, la sua impossibilità di distogliersi) dalla donna desiderata.

All'inizio dell'analisi dei vv. 54-55 abbiamo accennato come in questo caso si presenti una sorta di paradosso, dal momento che in una descrizione dei movimenti dell'amore viene delineata una situazione che ha tutti i tratti della paralisi. A questo punto quindi, accingendoci ad osservare l'ultimo verso della quarta stanza, occorrerà provare a definire nel suo insieme il quadro complessivo che emerge da questi due versi, di cui sino ad ora abbiamo osservato da vicino i singoli elementi costitutivi.

Dalla descrizione dell'«essenza» dell'amore e dei suoi primi movimenti, sappiamo che questa particolare passione si compone di elementi contrastanti, come il desiderio (il «voler» che costituisce l'essenza dell'amore) e la paura (alla base del pallore menzionato al v. 46); e sempre dalla stessa parte della canzone sappiamo anche che questi stati contrastanti si alternano continuamente (perché l'amore «poco soggiorna»), fin quasi a diventare indistinguibili. Sul piano del movimento dunque le conseguenze, di cui si parla nei versi appena esaminati, saranno inevitabili: ogni movimento, generato da una passione, è nel contempo ostacolato dalla passione contraria, per cui il dolore e la paura impediscono all'amante di "muovere" verso l'amata (nonostante egli ne sia "tirato"), per la stessa ragione per cui il «gioco» (quel «diletto» o «piacimento» di cui si parlerà nella quinta stanza) impedisce all'innamorato di distogliersi ed allontanarsi definitivamente dalla vista della donna.

Come Cavalcanti non manca di segnalare, in tutto questo processo il soggetto colpito dall'«accidente» dell'amore si trova ad essere del tutto impotente, ad essere

¹²⁰ Cfr. i seguenti esempi: *Tesoretto*, vv. 1178-1179: «E quando io fui girato, / già più no· lla rividi»; Guittone, son. 115 (Egidi), vv. 12-13: «ma, se la voli amare, ora ti gira / e torna l'amor odio e l'odio amore»; Giovanni dell'Orto, *Amore, i' prego ch'alquanto sostegni*, vv. 78-79: «Amor, non prendo a te nemistà ed ira, / tuo fren mi volge e gira» (testo cit. da Zaccagnini 1935); Giacomino da Verona, *De Babilonia civitate infernali*, vv. 257-258: «Mo li se volço e gira lo miser cativello, / no trovando requia né logo bon né bello» (testo cit. da PD I); e lo stesso Cavalcanti, *Dante, un sospiro*, vv. 5-7: «Po' mi girai, e vidi 'l servitore / di monna Lagia che venia dicendo: / « Aiutami, Pietà!» [...]». Andrà infine notato (a conferma del fatto che qui Guido opera davvero una chiara rifunzionalizzazione del termine usato) che tra gli usi documentati nel linguaggio lirico per il verbo "girare" compare anche quello che indica un movimento opposto a quello illustrato in *Donna me prega*, vale a dire volgersi in direzione di qualcuno, proprio per vederlo e non per distogliere lo sguardo: cfr. ad esempio Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, v. 5: «O Deo, che sembra quando li occhi gira», ma anche *VN*, 12 2 [XXI 2]: «ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira» (*Ne li occhi porta*, v. 3).

sostanzialmente “agito” dagli sconvolgimenti che si verificano nella sua psiche e nel suo corpo, al punto che è l’amore stesso che «vol» (ovviamente non come sostanza, ma come passione “fera e altera”) che l’uomo innamorato si trovi in questa *impasse*. In questa prospettiva dunque il massimo che può essere concesso all’individuo così ridotto è l’illusoria speranza di godere di un qualche tipo di piacere, di «gioco», senza potersi nemmeno augurare di conseguire alcun tipo di conoscenza: «né certamente gran saver né poco» (frase che dipende evidentemente dal *trovarvi* del v. 55).

Con questo verso, che suona come una sentenza dal tono inappellabile, Guido conclude la propria quarta stanza. Sono ormai più di vent’anni che la critica si trova giustamente concorde sul significato di questo verso (di per sé piuttosto limpido), avendo accettando la lezione *certamente* contro l’inutilmente macchinosa scansione *cert’ha mente*, proposta per la prima volta da Di Benedetto e accolta fino agli anni Ottanta del Novecento.¹²¹ Senza dunque soffermarci oltre su un punto che risulta già sufficientemente chiaro da quanto visto nel corso delle ultime tre stanze, sarà forse utile passare ad osservare l’ultima parte della trattazione di Guido, che per prima cosa parla proprio di questo «piacimento» che esclude irrimediabilmente l’uomo dalla dimensione razionale.

¹²¹ Cfr. Di Benedetto 1926. Pur essendo stata accolta da Nardi 1949b e Favati 1952, su questa lezione esprimeva dubbi già Contini (che pure la metteva a testo nella sua edizione), in quanto si tratterebbe di una suddivisione «non indispensabile» (PD II, p. 528). Rifiutata poi con maggior decisione da Corti 1983 (anche se con argomenti non del tutto convincenti), la più economica e ugualmente efficace scansione *certamente* resta in tutti gli interpreti successivi ad eccezione di Savona 1989, che prende le mosse dall’ipotesi di Di Benedetto per proporre una congettura «cert’ha ’n mente» (Savona 1989, pp. 84-85). Tuttavia dato che in questo caso il senso del verso corre limpido di per sé, senza bisogno di scansioni artificiose né tanto meno di congetture, l’ipotesi andrà abbandonata.

CAPITOLO X

STANZA V

Giunti così all'ultima sezione di *Donna me prega*, possiamo vedere Cavalcanti stringere ulteriormente (con le risposte al settimo e all'ottavo quesito sull'amore) il già stretto dialogo con la tradizione cortese cominciato con la quarta stanza, nel tentativo di riformulare i capisaldi del linguaggio e delle immagini della *fin'amors* alla luce del metodo imposto nel "proemio" e delle teorie sviluppate tra seconda e terza stanza.

De simil tragge - complessione sguardo
che fa parere - lo piacere - certo:
non pò coverto - star, quand'è si giunto.
Non già selvagge - le bieltà son dardo, 60
ché tal volere - per temere - è sperto:
consiegue merto - spirito ch'è punto.
E non si pò conoscer per lo viso:
compriso, - bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, - forma non si vede: 65
dunqu' elli meno, che da lei procede.
For di colore, d'essere diviso,
assiso - 'n mezzo scuro, luce rade.
For d'ogne fraude - dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede. 70

Tu puoi sicuramente gir, canzone,
là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata
ch'assai laudata - sarà tua ragione
da le persone - c'hanno intendimento:
di star con l'altre tu non hai talento.

La risposta alla penultima domanda affrontata nella canzone occupa precisamente l'estensione dei due piedi della stanza, e riguarda ancora una volta un tema cruciale all'interno della retorica cortese: quello del «piacimento» proprio dell'amore. Cominciamo quindi a osservare la prima metà di questa settima risposta:

De simil tragge - complessione sguardo
che fa parere - lo piacere - certo:
non pò coverto - star, quand'è si giunto.

Vista la diffusione quasi pervasiva del campo semantico connesso al concetto di “piacere” all’interno della poesia duecentesca, sarebbe vano provare a rintracciare tutte le sfumature e le accezioni di una nozione che deborda ampiamente dai confini della *langue* amorosa.¹ Tuttavia, è evidente che avendo dichiarato di voler parlare del «piacimento che ’l fa dire amare» (v. 13), Cavalcanti intenda ricollegarsi a quell’uso del termine “piacere” con cui, sin dai primi testi della Scuola siciliana, si indicava innanzitutto l’attrattiva innescata dalla donna nell’animo dell’uomo (vera radice della passione amorosa),² poi per estensione l’assenso che la donna dava a questo sentimento (mostrandosi disposta almeno ad accettare il *servitium*),³ e infine il contenuto vero e proprio del desiderio dell’innamorato (ciò che il Cappellano identificava con l’espressione «potiri amplexibus», ma che in certi casi è declinato in senso meno esplicitamente carnale).⁴

In particolare, con i vv. 57-58 Cavalcanti sembra mettere a tema proprio quest’ultima accezione della parola in esame, poiché il «piacere» che pare «certo» a causa di uno sguardo che “viene tratto” dà l’idea di indicare quel godimento che costituisce l’obiettivo ultimo del «voler [...] oltre misura»; ma ciò che importa davvero notare è che nel fare questo Guido sottolinei tre dati fondamentali, che indirizzano tutto il resto della trattazione e costituiscono il punto preciso su cui si attesta la novità dell’impostazione “scientifica” messa in atto dal poeta fiorentino.

Il primo dato, consiste nel fatto che tutto il meccanismo rappresentato dipende da un dato fisico, da una «complezione» (quell’equilibrio degli umori che abbiamo già menzionato a più riprese), o più precisamente, da una complezione «simile». In che senso simile? Tra gli interpreti che hanno colto il valore tecnico del termine

¹ Si pensi, per fare uno dei tanti esempi possibili, a come Bonagiunta si serva della dimensione del piacere nella sua canzone *Similmente onore*, analizzata nel cap. II.

² Cfr. Giacomo da Lentini, *Amor è uno disio*, vv. 1-2: «Amor è uno disio che ven da core / per abondanza di gran piacimento»; Jacopo Mostacci, *Solicitando un poco meo savere*, vv. 9-11: «Ben trova l’om una amorsitate / la quale par che nasca di piacere, / e zo vol dire om che sia amore»; Rinaldo d’Aquino, *Venuto m’è ’n talento*, vv. 8-10: «poi ch’eo son dato ne la signoria / d’Amor, che solo di piacere nato, / piacere lo nodrisce e dà crescenza»; Guittone, *Manuale* V406, vv. 4-8: «amore uno disidero d’animo ène, / disiderando d’essere tenetore / dela cosa che più piacieli bene; / lo quale piacere ad esso è criatore / e cosa c’a sua guida lo ritene».

³ Cfr. Monte Andrea, *Aimè tapino, che t’odo contare*, vv. 11.-12 «Da poi, Amor, che no mi val sofrenza, / e lo piacer di lei fior non mi larga»; Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 66-67: «Mercé, donna gentile / a cui piacere aspetto».

⁴ Cfr. Guittone, canz. 2 (Egidi), vv. 38-40: «ma non me parrà mai / forte di lei gaudere, / né d’alcun suo piacere»; *Si m’ha conquiso Amore* (anon.), vv. 19-23: «S’io dotto disviare / già non è meraviglia, / tante pene patisco / disiando piacere, / l’amoroso sguardare»; Monte Andrea, *Amante, se tua scusa*, vv. 9-10: «ché troppo svia qual amante credesse / per vista sola aver suo piacimento!».

compassione,⁵ quasi tutti hanno inteso il nesso in questione nel senso di “una compassione simile a quella dell’innamorato”, rimarcando dunque la necessità di una sorta di “corrispondenza” tra la natura dell’amata e quella dell’amante. Tuttavia, due esegeti in particolare (Inglese 1995 e Tonelli 2000) hanno formulato un’ipotesi diversa, e cioè che «da simil [...] compassione» volesse in realtà riferirsi a “una compassione simile a quella descritta nei versi precedenti”, ad indicare secondo Inglese la nobiltà che (in ragione del v. 49) deve contraddistinguere l’innamorato,⁶ e secondo Tonelli il carattere melanconico che contraddistingue chi è affetto dalla patologia amorosa.⁷

A ben vedere, quest’ultima ipotesi sembra tutto sommato meno convincente di quella tradizionale, innanzitutto perché il termine *compassione* usato così *ex arupto* non permetterebbe di capire chiaramente a quale parte della trattazione Cavalcanti stia facendo riferimento (come dimostra anche il fatto che Inglese e Tonelli si ricollegano a due sezioni diverse); e poi perché, anche ammettendo che ad essere indicata sia la «nova qualità» del v. 50 (effettivamente il termine più simile da punto di vista concettuale), si verificherebbe di fatto una specie di ripetizione (anche se in una prospettiva diversa) del *mirare* ossessivo descritto al v. 51. Detto questo però bisogna riconoscere che la Tonelli ha mosso contro la lettura tradizionale un argomento molto pertinente, che tocca un aspetto effettivamente trascurato dagli interpreti precedenti, e che, se preso adeguatamente in considerazione, può aiutarci ad approfondire il significato di questa prima parte di verso.

La studiosa infatti nota innanzitutto come nella letteratura medica medievale sul mal d’amore si parli effettivamente della bellezza della donna come possibile causa d’amore, ma senza menzionare mai un’affinità di compassione,⁸ forse però è ancora più interessante la considerazione che Tonelli fa immediatamente dopo, quando dice: «Se lo sguardo scocca fra due compassioni affini facendo parere certo il conseguimento del

⁵ Tra questi non saranno da annoverare Favati 1952 (che lo riduce ad indicatore di «una simile situazione» [p. 430]), Pappalardo 1976 (che lo ritiene un sinonimo di «pienezza» [p. 71]) e, curiosamente, Dino del Garbo, che parafrasa «de simil [...] compassione» in questi termini: «talīs comprehensio, sic facta sub ratione similis et convenientis» (*DDG*, § 91).

⁶ Cfr. Inglese 1995, p. 206: «da una natura similmente nobile».

⁷ Cfr. Tonelli 2000, p. 505: «propongo che il “simil” del v. 57 valga ‘tale’, ‘siffatta’; e che “compassione” indichi quella specifica compassione che con precisione e nei dettagli si è andata fin qui lueggiando, compassione melanconico-collerica [...]».

⁸ La studiosa cita un passo dal *Viaticum*: «Aliquando enim ereos causa pulchra est formositas considerata» (cit. da Tonelli 2000, p. 506); ma anche Avicenna, nel capitolo *De ilisci* più volte citato, puntualizza che «in qua [scil. nella *sollicitudo* dell’amore] homo sibi iam induxit incitationem cogitationis suae super pulchritudine quarumdam formarum et figurarum quae insunt ei» (*Can.Med.*, l. III, fen. I, tr. iv, cap. 23).

piacere, probabilmente il passaggio successivo sarebbe, appunto, il conseguimento del piacere, date le premesse di temperamento dei due coinvolti: col che verrebbe meno la sofferenza dell'amore sotto qualsiasi specie lo si voglia considerare».⁹

In effetti, questa acuta obiezione ci costringe a riflettere in maniera più accorta di quanto non si sia fatto sino ad ora da una parte sul motivo per cui Cavalcanti potrebbe aver voluto parlare di due complessioni simili tra di loro, e dall'altra sulle implicazioni di questa scelta.

Nonostante dunque studiosi come Savona e De Robertis abbiano giustamente insistito sul fatto che richiami alla *similitudo* come base per l'amicizia e per l'amore si trovassero anche nelle opere di Cicerone¹⁰ o in alcuni passi della *Summa Theologiae* di Tommaso,¹¹ bisogna capire come l'accenno cavalcantiano non implichi il sorgere di una necessaria «corrispondenza d'amorosi sensi», che costituirebbe una palese contraddizione con quella dimensione di continua incompiutezza che era stata attribuita alla passione soprattutto nel corso della quarta stanza.

La risposta a questo interrogativo probabilmente sta proprio nel capire fino in fondo il significato del termine tecnico *complexione*, che oltre ad essere alla radice di ciò che noi modernamente chiameremmo “carattere” (l'indole, l'insieme delle inclinazioni, l'acutezza delle varie facoltà, e in generale i tratti basilari della personalità), è anche e soprattutto un meccanismo alla base della struttura corporea, che definisce la fattura e la proporzione delle membra, il colore di occhi, capelli e incarnato, etc.¹² Se dunque consideriamo il termine in questa prospettiva, possiamo dire che a livello fisico da una parte (quella dell'uomo) nasce un'attrazione sulla base del riconoscimento di un'analogia fisica, ma dall'altra (quella della donna) questo non implica in nessun modo

⁹ Tonelli 2000, pp. 504-505.

¹⁰ De Robertis 1986 non fornisce riferimenti precisi, ma è facile rimandare ad esempio a *De amicitia*, XXVI 50 («Quid, si illud etiam addimus, quod recte addi potest, nihil esse quod ad se rem ullam tam alliciat et attrahat quam ad amicitiam similitudo?»). In generale poi, sulla somiglianza di natura e di intendimenti che caratterizza la vera amicizia, la trafila dei possibili rimandi potrebbe partire da Aristotele (*Eth. Nic.*, VIII) per arrivare fino a Guittone d'Arezzo (per le cui fonti specifiche si veda Margueron 1966).

¹¹ Cfr. Savona 1989, p. 87, che cita un breve stralcio di *S.Th.*, I II, q. 27, a. 3 (dove compare la sentenza «similitudo, proprie loquendo, est causa amoris»).

¹² Un perfetto esempio di come fosse concepito un tale meccanismo ci viene da testi astrologici come il *Quadripartitum* di Tolomeo (in cui la formulazione dell'oroscopo serve per l'appunto a stabilire la complessione dell'individuo a partire dalla posizione dei corpi celesti al momento della nascita) oppure, in maniera ancor più specifica, da opere come il *De Phisionomia* di Michele Scoto, dove proprio in base alle diverse “complexioni” si trovano descritti il carattere e aspetto fisico. Ovviamente, a questo punto si potrebbe aprire la vasta discussione (ben documentata tra il XIII e il XIV secolo) sul valore “deterministico” che descrizioni di questo tipo potevano pretendere di avere, ma sarebbe una divagazione eccessivamente lunga, che risulterebbe ben poco attinente al tema trattato in queste pagine.

la necessità di una corrispondenza a livello di meccanismo psicologico. Come ogni fenomeno naturale, l'amore può generarsi in un individuo ed essere impedito nell'individuo fatto oggetto di questo slancio amoroso, ma in questo caso forse il problema si pone in maniera ancor più radicale, poiché (stando alla sintassi di questi versi) l'innamorato si trova ad essere totalmente passivo in questo processo, attivato da uno sguardo che nasce dalla donna, la quale volge gli occhi verso l'uomo fisicamente predisposto e genera in lui la passione, senza che in lei accada nulla.

A conferma di quanto appena detto, si può vedere che Guido, al v. 58, illustra esattamente questo meccanismo, dicendo che lo sguardo "tratto" da questa somiglianza tra due complessioni «fa parere lo piacere certo», cioè dà all'innamorato l'illusoria certezza di raggiungere il piacere cercato, facendogli credere che l'attrazione che prova dovrà necessariamente essere ricambiata. Natascia Tonelli, tra i pochi commentatori ad aver colto la sfumatura negativa insita in questa affermazione cavalcantiana,¹³ porta come di consueto alcuni passi dei *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova in cui si spiega come la «confidentia obtinendi» dell'innamorato sia proprio uno dei fattori che conducono all'aggravarsi della patologia amorosa;¹⁴ ma un'ulteriore conferma di questa interpretazione ci viene dal contesto stesso in cui è calata questa espressione, poiché «fa parere» (che tra l'altro nel Duecento indica sempre una realtà che viene percepita in maniera falsata)¹⁵ serve qui a Cavalcanti per mettere in luce come l'innamorato

¹³ Oltre a Tonelli 2000 e a Dino del Garbo, il quale però colloca questo dato all'interno di una lettura complessivamente imprecisa (cfr. *DDG*, § 93), colgono questa valenza del v. 58 soltanto Corti 1983 e (con alcune riserve) Savona 1989, mentre tutti gli altri interpreti evitano di prendere posizione in questo senso o in senso opposto (ad eccezione di De Robertis 1986, che invece legge *parere* come "apparire", evitando ogni riferimento alla possibilità che l'affermazione cavalcantiana attribuisca una sfumatura illusoria all'idea dell'amore ricambiato).

¹⁴ Cfr. Tonelli 2000, p. 506, dove si prendono in considerazione questi due passi del trattato arnaldiano: «Quod vero formale seu perfectivum huius constantis cogitationis existit est spes obtinendi delectabile preconceptum; nisi namque patiens de illius consecutione speraret, nullo modo tali furia torqueretur, quamobrem necessario sequitur quod confidat de illius obtentu» (*De am. her.*, p. 47, rr. 7-10) e «Cum igitur hec furia sui que causa formalis sit intensa cogitatio super delectabile, hoc cum confidentia obtinendi, erit illi directe correctivum oppositum, non in hoc delectabili cogitare nec sperare nullo modo eius obtentum» (*ibidem*, p. 53, rr. 8-11).

¹⁵ Si vedano ad esempio la lauda di Ruggieri Apugliese, *L'amore di questo mondo è da fuggire*, vv. 19-21: «Ché già non è amore né buo disire / ch'el tormento fa dolce parere, / e la pena fa senvia[r] gioiosa / con arte fradele e ingenosa» (ed. De Bartholomaeis 1926); Brunetto Latini, *Tesoretto*, vv. 2307-2311: «ma Fino Amor solena / del gran disio la pena, / e fa dolce parere, / e leve a sostenere, / lo travaglio e l'afanno» e anche, seppur con sfumatura più tenue (relativa ad una similitudine, quindi comunque riferito ad un'identità analogica, ma non reale), *S'io son distretto*, vv. 17-20: «Così mi fa parere / fenicie veramente; / ch'ello similmente / è solo, e poi rinova suo valere» (ed. Avalle 1977); Guittone d'Arezzo, canz. XLVIII (ed. Egidi 1940), vv. 48-51: «ché vizio esto mattisce e fa parere / desvalendo om valere, / matt'omo più sapiente / com più matto e' se sente»; Chiaro Davanzati, canz. VII (ed. Menichetti 1965), vv. 8-10: «A tal m'ha dato / che mi fa parere / gioia la pena e l[o] tormento gioco». Questa sfumatura negativa della locuzione "fa parere" si trova inoltre anche in prosa, come si può vedere in Restoro

percepisca in maniera errata i dati che gli provengono dal reale, in forza del suo giudicare «for di salute» (v. 32), che a sua volta deriva dalla sopravvenuta incapacità della facoltà *estimativa* di rapportarsi correttamente con le percezioni sensoriali.

A questo punto, per completare l'esame di questi due versi, resta ancora da esaminare il significato preciso di *tragge*, dal momento che, come ha giustamente rilevato De Robertis, questo verbo può essere considerato o una forma transitiva con soggetto sottinteso "amore" e oggetto "sguardo", o una forma assoluta (nel significato di "parte", o "scocca"), stavolta con "sguardo" soggetto.¹⁶ Posto che in entrambe i casi resta costante lo schema per cui lo sguardo parte dall'oggetto amato per arrivare all'amante, il fatto che tutte le stanze successive al proemio si aprono sottintendendo il termine "amore", porterebbe a ritenere preferibile la prima costruzione, scelta peraltro da tutti gli interpreti. Ciò che però conta più rilevare è il fatto che anche in questo caso il *tragge* andrebbe forse parafrasato con "fa scoccare" o "scaglia",¹⁷ piuttosto che "trae", "fa nascere" o "genera".¹⁸

Questo uso di "trarre", che dal punto di vista sintattico trova un calco preciso nello stesso *corpus* cavalcantiano («però che trasse del su' dolce riso / una saetta aguta [...]»),¹⁹ appare preferibile per una ragione sinora mai presa in considerazione dalla critica, e che deriva dallo svolgersi, lungo tutta la risposta al settimo quesito, della metafora del "dardo d'amore", l'unica immagine di questo tipo presente in *Donna me prega*. In sostanza, se il *giunto* del v. 60 varrà "colpito", e sarà quindi perfettamente solidale col *dardo* del v. 60 e il *punto* del v. 62, appare logico ipotizzare che qui il poeta stia illustrando come l'amore faccia scoccare quello sguardo che (per parafrasare forse il più famoso *incipit* cavalcantiano) "per gli occhi passa il core" dell'innamorato.

Su questa immagine così centrale per questa risposta ci soffermeremo tra breve più diffusamente; ma prima di lasciarci definitivamente alle spalle i vv. 57-58, occorrerà

d'Arezzo, *Composizione del mondo*, II, dist. 8, cap. 16: «Cum ciò sia cosa che lo cielo, secondo li savi, non debia avere colore, vediamo la cascione che lo fa parere de colore d'azzurro» (ed. Morino 1976); e due diversi volgarizzamenti dei trattati di Albertano da Brescia che riportano una massima di Seneca: «Et perciò dice: la fame fa parere buono e tenero lo pane duro e nero» (ed. Selmi 1873, p. 347) e «unde Seneca disse: la voglia del mangiare fa parere lo mal pane buono (et) tenero» (ed. Faleri [TLIO], p. 5043).

¹⁶ Possibilità accolta da Cassata 1993 e Tonelli 2000, p. 506.

¹⁷ Parafrasi adottata soltanto da Inglese 1995, p. 206, che però non aggiunge ulteriori considerazioni.

¹⁸ Interpretazioni seguite da tutti gli esegeti moderni, eccezion fatta per i tre appena citati *supra*, alle nn. 16-17.

¹⁹ *Io non pensava*, v. 37; sempre in Cavalcanti si veda anche «e' tragge l'arco che li tese amore» (*S'io fosse quelli*, v. 9). Per questo ed altri valori del verbo trarre si veda Brugnolo 2000, già citato nel corso del cap. II (a proposito del «traier canson» di Bonagiunta).

fare un'ultima considerazione, fondamentale anche per leggere in prospettiva il brano successivo.

Posto infatti che, come abbiamo accennato, il piacere d'amore è un tema già ampiamente frequentato nella lirica delle Origini, Cavalcanti decide di affrontarlo da una prospettiva radicale e quasi provocatoria, abolendo ogni riferimento all'aspetto estetico della donna, rinunciando a qualunque "canone di bellezze" (non c'è spazio per nessun tipo di *descriptio puellae*), e ridefinendo invece il problema a partire dalla base scientifica del concetto di *complexio*.

Una simile ottica, che in termini moderni potremmo quasi definire "riduzionistica", diventa un fattore capace di riformulare alla radice gli stessi capisaldi della concezione dell'amor cortese, che infatti vengono qui affrontati e ricalibrati. Il primo topos ad essere riformulato dunque è quello dell'innamoramento per vista, che viene trasformato in un meccanismo in cui l'innamorato è soltanto la vittima (inerme e impotente) dell'incontro con uno sguardo, originato da una complessione accidentalmente simile alla sua.

Il passo successivo di questo percorso, consisterà quindi nell'elencare una serie di elementi già ampiamente noti alla retorica della *fin'amors*, ma che grazie a questi primi versi si troveranno incardinati non più in un sistema di valori etico-sociali (come era quello del "gioco" della cortesia), ma in una salda griglia di verità scientifiche, pienamente inseriti nella complessa (e a volte spietata) dinamica dei processi naturali.

Il primo di questi elementi riguarda l'importante questione dell'obbligo per l'innamorato di nascondere la passione, tema su cui Guido non lascia spazio a dubbi, affermando seccamente che quando questo sguardo che genera l'illusorio piacere d'amore "giunge a segno"²⁰ nell'animo dell'innamorato, non c'è modo che di tener nascosti i segni tipici di questo accidente: «non pò coverto star, quand'è sì giunto».

Nonostante la critica non si sia di fatto quasi mai soffermata sulla funzione di questo verso all'interno della trattazione sul piacere d'amore,²¹ sarà bene notare che con questo

²⁰ Quindi non "giunto a tal punto", come ipotizzano Contini, Pappalardo 1976, Corti 1983, Fenzi 1999, Berisso 2006, poiché qui non compaiono delle "fasi" dell'amore, ma si fanno considerazioni che valgono nel momento in cui la passione si trova in atto a tutti gli effetti. E nemmeno "congiunto" (cioè "reciproco"), come vogliono Marti 1969 e Inglese 1995, poiché, come abbiamo visto, non c'è nessuna dimensione di reciprocità in questa dinamica, ma soltanto una somiglianza di complessioni. Savona 1989 oscilla tra le due possibilità senza prendere una posizione netta. L'ipotesi di interpretazione a testo era stata accolta in passato (per quanto senza argomentare la scelta) da Favati 1952, De Robertis 1986 e Cassata 1993.

²¹ Savona 1989 ne propone una cursoria trattazione in cui dice che l'amore non deve restare nascosto per poter tendere alla propria *perfezione*. Tuttavia, è evidente come qui non si parli di un amore che si deve

verso Guido fa molto di più che aderire ad una «vecchia sentenza»²² sull'impossibilità di nascondere l'amore. La nuova prospettiva "fisiologica" all'interno della quale viene letto il fenomeno del piacere d'amore contrasta infatti la maniera (anche stilistica) del *celar* senza più porsi sul suo stesso piano (quello dell'opportunità e delle virtù cortesi), ma raggiungendo un ordine di "verità" molto più cogente, inscritto nella struttura stessa delle leggi naturali; senza contare che in questa ipotesi è contenuto implicitamente anche un duro colpo a tutta quella retorica che, predicando la necessità del silenzio, del *poco parlare* e della pazienza nel non rivelare il proprio amore, si fondava su un'idea di *misura* e di *saviezza* radicalmente opposte alla naturale "dismisura" dell'amore descritto da Cavalcanti.²³

In questo caso dunque, il metodo del «natural dimostramento» permette di analizzare ancora una volta le caratteristiche fisiche del fenomeno amoroso in modo da capire e descrivere adeguatamente, senza infingimenti moralistici, anche le implicazioni di carattere più marcatamente etico (intendendo il termine in senso stretto, relativo alla sfera del "comportamento"), al centro dei prossimi tre versi che ci accingiamo ad analizzare:

Non già selvagge - le bieltà son dardo, 60
ché tal volere - per temere - è sperto:
consiegue merto - spirito ch'è punto.

Ai vv. 60-61 vediamo ritornare quel tema del "timore" che Guido aveva già toccato al v. 47 («e la figura con paura storna»), tentando di rigiustificare su basi "scientifiche" (analizzandolo come «movimento» dell'amore) quella «paura» che la cultura cortese di matrice ovidiana già annoverava tra i caratteri più qualificanti della passione erotica.²⁴

In questo caso, il timore è menzionato in relazione al «piacere» relativo all'amore, ed è utilizzato da Cavalcanti per spiegare in che senso alcuni "tipi" di donna possono o non possono essere considerate «dardo», cioè cause efficienti dell'amore. Tuttavia, il modo con cui il poeta fiorentino sceglie di trattare questo tema presenta essenzialmente

«affinare», ma piuttosto di una passione che quando colpisce qualcuno che già di per sé è sufficientemente «di valor», si genera in tutta la sua potenza «oltre misura di natura».

²² Così chiosa il verso De Robertis 1986, p. 105.

²³ Per un approfondimento sul tema del registro poetico (Guinizzelliano, ma non solo) legato alla *misura* del dire e del sapere come condizioni della saggezza, si vedano innanzitutto gli studi di Ciccutto 1993 e 1994.

²⁴ Cfr. *supra*, pp. 258-261.

due problemi interpretativi: il significato preciso dell'espressione che occupa l'intero v. 60 («non già selvagge le bieltà son dardo») e l'accezione di «è sperto» al v. 61.

Posto che le due questioni appena esposte andranno in una certa misura risolte in parallelo, cominciamo per il momento ad affrontare la meno complicata, e cioè quella relativa a «è sperto». Riguardo a questa forma infatti si fronteggiano due letture: la prima, formulata per la prima volta da Carlo Calcaterra, ma largamente accolta fino agli anni '80 del secolo scorso,²⁵ ipotizza che *sperto* derivi da *spergere*, e valga quindi “disperdere”, “scacciare”, “dissipare”. La seconda interpretazione invece, propugnata nel secondo Novecento da De Robertis e da vent'anni a questa parte largamente maggioritaria,²⁶ collega *sperto* a *esperto*, attribuendo così a questo termine il significato di “sperimentato”, in senso proprio o nell'accezione lata di “messo alla prova”, “reso esperto”.

Dato che a prescindere dalla ipotesi sostenuta il «tal volere» sarà senza dubbio l'amore,²⁷ la prima di queste due letture implica che il senso del v. 61 sia “l'amore è disperso dalla paura”,²⁸ sentenza che troverebbe una sua giustificazione tutt'altro che peregrina nel fatto che, “tecnicamente”, paura e desiderio sono passioni opposte (come abbiamo visto parlando dei moti “appetitivi” nella quarta stanza).²⁹ Tuttavia, per quanto l'ipotesi appena descritta possa essere ingegnosamente motivata, c'è un dato estremamente concreto che ci spinge a scegliere con ragionevole sicurezza la seconda delle ipotesi esposte nel paragrafo precedente: se infatti si passano in rassegna tutte le occorrenze di *sperto* nella banca dati TLIO, si può notare come nell'italiano delle Origini questa forma in realtà si attesti soltanto come aferesi di *esperto* (o al massimo come forma alternativa del sostantivo *spirto*, che però in questo frangente non ci riguarda).³⁰

In base a quanto appena detto, il v. 61 nel suo insieme significa che “l'amore si sperimenta” o “viene messo alla prova attraverso il timore”, tornando così ad affermare

²⁵ Cfr. Calcaterra 1946, Favati 1952, Contini (PD II), Pappalardo 1976, Corti 1983 e Savona 1989.

²⁶ La seguono Cassata 1993, Inglese 1995, Fenzi 1999, Brugnolo 2001, Ardizzone?, Berisso 2006, Rea 2008.

²⁷ Che, si ricordi, è «di cor volontate» (v. 20), e soprattutto ha il suo essere in un «voler [...] ch'oltra misura di natura torna».

²⁸ Seguono questa interpretazione anche Corti 1983 e Contini in PD II.

²⁹ Cfr. *supra*, pp. 281 e ss.

³⁰ Cfr. ad esempio Guittone, canz. XLI (ed. Egidi 1940), vv. 21: «de chi non bon lui, bono tanto e sperto» e son. 203, vv. 1-2 e 7-8: «Necessario mangiar e ber, è chiaro, / ma non lussuria, cred' om dica sperto / [...] / Ber e mangiare al tutto èlli contrario, / ma troppo più ch'è dilicato, i' ho sperto»; Chiaro, canz. XXVI (ed. Menichetti 1965), vv. 21-23: «bene faria fallanza / chi ponesse fallanza / in ch'io lo metto sper[t]o» e Cecco Angiolieri, D. 117 (ed. Marti 1956), v. 14: «poi mostri ben ch'e' sia di giostra sperto».

(in una prospettiva peraltro decisamente più in linea col contesto delineato) quella strutturale compresenza di amore e timore³¹ che al v. 51 costringeva l'innamorato ad un doloroso stato di sospensione e di paralisi motoria, generato dal contrasto tra due opposti impulsi appetitivi. Per comprendere però fino in fondo il senso di questo verso, riuscendo anche a capire quale dei due valori di *sperto* (“sperimenta” o “viene messo alla prova”) sarà ora necessario passare ad un esame più approfondito del v. 60, e in particolare dell'espressione «non già selvagge», cercando di capire quali debbano essere le caratteristiche per cui le *bieltà* possono essere o non essere considerate «dardi» d'amore.

In generale, una parte consistente degli interpreti ha scelto di intendere *selvagge* come sinonimo di “rustiche”, indicando ora una loro strutturale insensibilità nei confronti dell'amore (che Pappalardo specifica come vera e propria “ritrosia”),³² ora un loro appartenere a quel ceto dei *rusticorum*, di cui Andrea Cappellano diceva, con accenti che suonano tra il cinico e lo sprezzante:

Sufficit ergo agricultori labor assiduus et vomeris lignonisque continua sine intermissione solatia. Sed etsi quandoque licet raro contingat eos ultra sui naturam amoris aculeo concitari, ipsos tamen in amoris doctrina non expedit erudire [...]. [3] Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere quod petebas et violento potiri amplexu. Vix enim ipsarum in tantum exterius poteris mitigare rigorem, quod quietos fateantur se tibi concessuras amplexus vel optata patiantur te habere solatia, nisi modicae saltem coactionis medela praecedat ipsarum opportuna pudoris.³³

In effetti, una simile interpretazione presenta l'indubbio vantaggio di spiegare in maniera coerente perché l'assenza di timore nel rapporto che si stabilisce con queste donne impedisca alla loro bellezza di essere un vero e proprio “dardo d'amore”. Stando al *De amore* infatti il rapporto con questo genere di donne vedrebbe semplicemente alternarsi qualche lode di circostanza e il ricorso alla violenza, in entrambe i casi con la

³¹ Il “manifesto” di questa concezione all'interno della lirica italiana del Duecento può probabilmente essere considerato il son. 40 (ed. Menichetti 1965) di Chiaro Davanzati, intitolato significativamente: *Chi non teme non può esser amante*. In generale, per un'accurata scelta di casi tratti dal mondo classico, e dalla poesia in volgare (provenzale e italiana), si veda Rea 2008, pp. 63-82.

³² Più precisamente, Favati 1952, Contini (PD II), Marti 1969, Pappalardo 1976, Corti 1983, Brugnolo 2001, Berisso 2006. Non risulta invece chiara nelle sue motivazioni la scelta di Fenzi 1999 di intendere *selvagge* nel senso di «inesperte novizie» (pp. 83 e 161).

³³ *De amore*, I 11

garanzia per l'amante di soddisfare il proprio desiderio, senza passare per i «dubbiosi disiri» che caratterizzano al contrario ogni esperienza d'amore propriamente detta.³⁴

Eppure, per quanto coerente e apparentemente impeccabile, l'esegesi appena delineata presenta un piccolo, ma non irrilevante problema, che consiste nel fatto che nella *langue* due-trecentesca l'aggettivo “selvaggio” riferito a una donna vale quasi sempre “crucele”, “ostile” nei confronti dell'innamorato, senza però implicare il fatto che l'amata in questione faccia parte della schiera dei *rusticorum*.³⁵ Per questo motivo alcuni studiosi hanno cercato di scandire questo verso secondo una sintassi che consentisse loro di mantenere per *selvage* il significato tradizionalmente accettato.

Al di là delle diverse sfumature, è tratto comune a queste ipotesi alternative il fatto di leggere il v. 60 rendendo «non già selvagge» una sorta di ablativo assoluto oppure un gruppo da collegare a *bieltà* in funzione predicativa, collegando nel contempo (pur con diversi gradi di decisione) il “timore” non tanto al fatto che le donne siano o non siano *selvage*, quanto al fatto che siano *dardo*, cioè un'arma potenzialmente mortale. De Robertis infatti, primo interprete a tentare questa strada, ha chiosato: «Le bellezze (il plurale denota generalità), come causa del piacere, sono dardo, feriscono [...]: tutte, non già in quanto (ossia solo quelle) “selvage” (*u*), ‘fere’, ostili (l'interpretazione, finora, ch'io sappia, mai proposta, deriva dalla funzione predicativa di *selvage*)»,³⁶ e su questa stessa linea, anche se forse con meno equilibrio, si è mosso Cassata 1993, che ha proposto di leggere «non già selvage» nel senso di «senza essere affatto ostili»,³⁷ cancellando dalla dinamica del «piacimento» d'amore quel tema della crudeltà delle donne che De Robertis si limitava a “subordinare” al loro essere belle.

Recentemente, l'ipotesi di Cassata è stata sostenuta con argomenti particolarmente acuti da Roberto Rea, che ha trattato di questo passo di *Donna me prega* nell'ambito di una interessante (anche se forse non del tutto convincente) comparazione tra il *timor*

³⁴ Inglese 1995 enfatizza questo concetto collegando le «selvage [...] bieltà» al genere della *pastorella*, praticato in Italia da Guido soltanto, ma che aveva al centro proprio un rapporto come quello descritto a testo, in cui però il nobiluomo che interroga la pastorella riesce sempre a farla accondiscendere ai suoi desideri con la sola forza della parola.

³⁵ Per citare soltanto alcuni esempi in ambito italiano (ma diversi antecedenti provenzali si possono trovare in Rea 2008, p. 91), si vedano Monte Andrea, *Poi che 'l ferro la calamita saggia*, vv. 5-7 «Così, donna, mostrandovi salvag[g]ia, / celando me vostra fazzon piagente, / non v'ascondete sì [...]» (testo cit. da PD I, p. 467 [son. 6]); Dante da Maiano, *Lasso, el pensiero e lo voler non stagna*, vv. 5-6: «E com' più l'amo, più selvaggia e stragna / mostra enver' me, e più ver' d'òl mi pinga» (testo cit. da Bettarini 1969, p. 109 [XXXVII]); ma anche ovviamente il *senhal* dell'amata di Cino da Pistoia, «Selvaggia» appunto, a significare non certo una *rusticitas*, ma un carattere spietato.

³⁶ De Robertis 1986, p. 106.

³⁷ Cassata 1993, p. 68.

ovidiano e cortese e la *paura* cavalcantiana, sviluppata all'interno di una più ampia monografia dedicata al lessico cavalcantiano.³⁸ Lo studioso infatti da un lato ha insistito sul fatto che l'aggettivo *selvage* sia «un termine tecnico codificato nella lirica cortese»³⁹ (che fa costantemente riferimento ad una dimensione di crudeltà), e dall'altro ha sottolineato come nel *corpus* cavalcantiano «la donna “ferisce” pur avendo un atteggiamento benevolo», citando come esempio i vv. 5-6 di *Deh, spirti miei*: «Deh, voi vedete che 'l core ha ferite / di sguardo e di piacer e d'umiltate».⁴⁰

Forse, volendo essere precisi fino in fondo, l'indubbia solidità di una simile ipotesi si sposerebbe meglio con la lettura più “inclusiva” offerta da De Robertis, poiché in una simile prospettiva risulta più convincente sostenere che tutte le donne belle, crudeli o “umili”, possono generare l'amore, piuttosto che negare al fondamentale topos della crudeltà femminile una qualunque cittadinanza nella trattazione sull'amore qui costruita da Cavalcanti. A parte questo dettaglio però è indubbio che una simile lettura abbia il pregio di sfruttare il significato più sicuro per il termine *selvage*, legandosi al tempo stesso molto bene al contesto dei versi precedenti, poiché asserire l'indipendenza del carattere e dell'indole della donna nei confronti dell'innamorato costituirebbe in fondo una conferma del fatto che è la sola *compassione* (come detto al v. 57) a far scoccare l'illusoria speranza costituente il cuore del piacere amoroso.

Da quanto appena detto, sembrerebbe naturale a questo punto aderire anche in questa nostra lettura all'ipotesi appena delineata; come però spesso accade nel tentativo di paragonarsi con un testo tanto complesso e ricco di implicazioni, prima di giungere ad una decisione sarà necessario tener conto di due elementi, che non solo mettono in luce alcuni limiti delle letture di De Robertis, Cassata e Rea, ma ci portano ad una lettura non coincidente, ma comunque più vicina a quella “tradizionale” del v. 60.

Se infatti dal punto di vista del lessico sembra certamente vantaggioso leggere *selvage* nel senso di “ostili” o “crudeli”, dal punto di vista della sintassi invece è senza dubbio più in linea con l'uso duecentesco leggere il v. 60 come un'unica espressione negativa (“le bellezze selvage non sono ‘dardo’”) piuttosto che limitare la negazione ad un gruppo predicativo (“le bellezze sono ‘dardo’, e non solo quelle selvage”) o

³⁸ Cfr. Rea 2008, pp. 62-96. Il titolo del capitolo in questione è proprio *Dal timor ovidiano alla paura cavalcantiana*, e intende mettere in luce come tra i due tipi di “paura” corra una fondamentale differenza, che consiste nel fatto che mentre il *timor* ovidiano e cortese parte sempre da un “oggetto” ben preciso (la gelosia, la paura di non essere corrisposti, la paura che l'amore della donna venga meno, etc.), la *paura* cavalcantiana ha contorni più simili a quelli di un'angoscia assoluta, priva di un oggetto preciso.

³⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 94.

scandire l'endecasillabo in una combinazione di principale affermativa + subordinata negativa ("senza essere affatto ostili, le bellezze sono 'dardo'"). Una prima, significativa conferma di questa osservazione la possiamo trovare negli unici versi che, nella letteratura delle Origini, presentano una costruzione pressoché identica al distico cavalcantiano ora in esame (curiosamente tratti dalla guittoniana *Ora parrà*):

ché non già cupid'om pot'esser dive
ch'adessa forte più cresce vaghezza
e gravessa, u' più cresce tesoro.⁴¹

E se poi provassimo a muoverci in un'ottica ancor più generale, sfruttando le diverse modalità di ricerca offerte dal *corpus* TLIO, potremmo facilmente accorgerci di come nel Duecento "non già" sia in realtà sempre utilizzato per evidenziare una contrapposizione, e mai semplicemente un'inclusione (come accade nella lettura di De Robertis) o un'esclusione (come ipotizzato da Cassata e Rea), a prescindere dal fatto che alla costruzione negata segua un'avversativa o una causale.⁴²

Come poi si accennava poche righe fa, a questo primo dato per così dire puramente "linguistico" bisogna accostare un altro elemento, che potremmo definire di carattere più marcatamente "strutturale". Già Eugenio Savona infatti aveva notato come questa notazione sulle «selvagge [...] bieltà» dovesse essere in qualche modo legata alla contrapposizione tra uomini «di basso core» e «gente di valor» che si stabilisce nel corso delle stanze precedenti; ma dato che lo studioso in questo caso avanza un'ipotesi di lettura francamente difficile da sostenere (in cui sono le stesse donne *selvagge* a vedere la propria capacità di amare distrutta dal timore, in ragione della loro incapacità di provare sentimenti "alti"),⁴³ sarà bene sviluppare qui in maniera autonoma questo aspetto importante e sinora trascurato dei vv. 60-61 di *Donna me prega*, sfruttando proprio le considerazioni già avanzate analizzando il modo con cui il concetto di "valore" è utilizzato da Cavalcanti nei versi di questa canzone.

⁴¹ Guittone, *Ora parrà*, vv. 49-51.

⁴² Limitandoci alla lirica (ma numerosissimi casi si trovano nelle *Lettere* di Guittone, come in altri testi) si vedano ad esempio le seguenti occorrenze: Brunetto Latini, *Tesoretto*, vv. 1257-1260: «e 'n sua propria magione / tenean corte e ragione: / ma non già di paraggio, / ché l' un' è troppo maggio»; Guittone, canz. IX (ed. Egidi 1940), vv. 22-25: «m'avea sì pareggiato en gioi d'amore / per sua gran cortesia, / non già perché mertato / l'avesse. [...]»; Chiaro, canz. XLII (ed. Menichetti 1965), vv. 1-3: «Non già per gioia ch'i' ag[g]ia / diletto lo cantare, / ma per molto pensare»; e Dante, *Vita Nova*, 2 15 [VII 3] (*O voi che per la via d'amor passate*, vv. 7-9): «Amor, non già per mia poca bontate, / ma per sua nobiltate, / mi pose in vita sì dolce [...]».

⁴³ Cfr. Savona 1989, pp. 89-92.

Da un certo punto di vista, il punto di partenza per un'interpretazione che tenga conto di tutti i fattori sino ad ora elencati consiste nel non accontentarsi di far coincidere in maniera troppo meccanica la “selvaticità” cavalcantiana con la *rusticitas* cappellaniana (coincidenza che aveva suscitato le giuste perplessità di De Robertis e Rea), per porre invece l'accento su una caratteristica diversa e ancora più importante dell'aggettivo “selvaggio”.

Se infatti osserviamo i diversi usi di questo termine nella *langue* duecentesca, possiamo accorgerci di come esso faccia sempre riferimento, più o meno esplicitamente, ad una sorta di “ferinità”, che nell'uomo o nella donna attenua (fino a cancellarli) i tratti propriamente umani della razionalità e della socialità, generando così anche le idee di “ostilità” e “crudeltà” che spesso si accompagnano a questo nostro aggettivo.⁴⁴ A questo punto però, se teniamo ben presente l'idea di «valor» osservata nel capitolo precedente (in base alla quale una buona complessione doveva anche potersi sviluppare coerentemente), non possiamo non pensare che questa specie di “abbrutimento” (congenito o sopravvenuto) reso dall'aggettivo “selvaggio” potrebbe ben essere annoverato tra quelle cause impedienti che possono vanificare qualunque buona disposizione naturale, e proprio in forza di questa sua caratteristica venire qui menzionato da Cavalcanti come un fattore che impedisce alla bellezza di generare il piacere proprio dell'amore.

In questa prospettiva dunque i vv. 60-61 andranno a costituire un nuovo, coerente passaggio del ragionamento iniziato al v. 57, perfettamente incardinato in una prospettiva generale che attraversa tutta la canzone. In essi infatti Cavalcanti puntualizza che, per la nascita dello sguardo amoroso che dà l'illusione del piacere, la somiglianza di complessione è condizione necessaria ma non sufficiente, poiché qualora la donna ben complessionata (e quindi bella) sia “selvaggia” (cioè vile e quasi priva di

⁴⁴ Evitando di soffermarci sul *topos* specifico dell'“uom selvaggio”, che pure potrebbe rientrare nel nostro discorso, visto che questa figura può essere descritta come un uomo degradato ad animale in quanto privo di contatti con la civiltà e sprovvisto di alcun tratto razionale, si vedano, per le diverse declinazioni del termine non riducibili ad una generica “crudeltà”, i seguenti esempi: Bonagiunta, *Ben mi credea*, vv. 1-3: «Ben mi credea in tutto esser d'Amore / certamente allungiato; / sì m'era fatto selvaggio e stranero»; Jacopo da Leona, *Amor m'auzide* (ed. Vitale 1956), vv. 5-7: «- Como? - Servi. - Eo servo: e merzè chiamo. / - Non ti val? - Non. - Dunqu'è ella salvaggia? / - Non è. - Che è? - Non la fere ancor l'amo»; Guittone, *O tu de nome Amor*, vv. 22-24: «e leial lo truiante e 'l folle saggio / dicono che fai, e palese 'l selvaggio; / ma chi ben sente, el contrar vede aperto» e son. 153 (ed. Egidi 1940), vv. 1-3: «O motto vile e di vil cor messaggio, / d'onni virtù salvaggio, / e d'onni brevileggio e pregio umano». In questo senso Rea 2008 forza (sia pur di poco) i termini della questione, evitando di prendere davvero queste ulteriori sfumature (che pur considera in una nota del suo saggio), e ritenendole a priori incompatibili con il contesto dei versi di *Donna me prega*.

tratti umani) non potrà far scoccare un vero e proprio “dardo” d’amore, dal momento che il desiderio dell’innamorato nei suoi confronti sarà soltanto un impulso in un modo o nell’altro facile da soddisfare, e quindi privo quel timore che in un’autentica esperienza amorosa si intreccia indissolubilmente all’attrazione.

Come abbiamo già visto in altre occasioni, Guido riformula e rifunzionalizza (appropriandosene) quelli termini in vario modo afferenti alla retorica cortese, dal momento che stavolta è il *rigor* descritto nel capitolo cappellano *de amore rusticorum* (cioè quella “durezza” che rendeva la donna di umile condizione sensibile soltanto alle lodi di maniera e all’uso della forza) ad essere riletto e “riposizionato” da Cavalcanti all’interno delle complesse dinamiche delle cause naturali che concorrono alla formazione fisica e morale dell’individuo umano.

Subito dopo le due considerazioni complementari esposte ai vv. 57-61, la trattazione sul piacere viene conclusa da Guido con un’ultima nota: «consiegue merto spirito ch’è punto», il cui significato dovrà inevitabilmente essere desunto dalla lettura dei versi precedenti. Da quanto appena detto infatti, il *merto* conseguito dall’innamorato non può che consistere nella propria nobilitazione, ottenuta attraverso la capacità di sopportare il doloroso contrasto interiore tra attrazione e paura, qualificandosi così come persona autenticamente «di valor».

Del resto, non c’è spazio in questi versi per pensare (come hanno fatto Contini, Pappalardo e la Corti) che l’innamorato possa davvero ottenere quel «piacere» apparso «certo» dallo sguardo della donna, poiché abbiamo visto come questa promessa sia del tutto illusoria; e al tempo stesso, anche l’ipotesi di interpretare il verso in senso antifrastico⁴⁵ sembra poco appropriata all’interno di un contesto improntato alla massima serietà analitica. Prima però di trattare dell’ultimo argomento annunciato nella prima stanza (la visibilità o meno dell’amore), sarà necessario fare una breve considerazione sulla metafora del dardo che parte dal *tragge* del v. 57 e arriva proprio qui al v. 62, dove si parla dello spirito «ch’è punto».

Come si è già accennato a più riprese, questa metafora continuata per ben cinque versi è l’unica figura di questo tipo in tutta la canzone; per cercare di capirne la funzione quindi sarà necessario metterla a confronto con l’unica figura in qualche modo paragonabile ad essa, e cioè la similitudine del diafano posta all’inizio della seconda stanza.

⁴⁵ Come invece fa Inglese 1995, p. .207

Già a prima vista, queste due immagini presentano una certa simmetria, perché, se non teniamo conto del “proemio” iniziale, possiamo vedere che esse si trovano una nella prima e l’altra nell’ultima delle quattro stanze che compongono la trattazione vera e propria. Tuttavia, è provando a mettere a confronto i contesti (e le relative strategie messe in atto di volta in volta da Cavalcanti) che emergono gli elementi più interessanti e significativi ai fini di questa nostra indagine.

In entrambe i casi infatti Guido cerca di creare un discorso poetico che presenti tanto basi concettuali quanto forme espressive perfettamente razionali, nonché giustificate filosoficamente. Il punto però è che questa operazione sembra eseguita prendendo le mosse da due versanti opposti, perché se nel caso della immagine del diafano Cavalcanti amplificava la potenza teorica del contesto attraverso un’immagine mutuata dai testi filosofici, in questo caso invece le potenzialità conoscitive della metafora del *dardo* vengono valorizzate attraverso l’incardinamento di questa immagine in un contesto tutto incentrato sul concetto di *complezione*.

Probabilmente, la ragione di queste strategie speculari è da ricercarsi nel fatto che mentre la seconda stanza dialogava più da vicino con la tradizione filosofica, la psicologia e la medicina (i cui linguaggi vengono “poeticizzati”), questa quinta stanza presenta invece un rapporto molto più stretto con la tradizione cortese (spingendo Guido a rendere più “filosofico” il dettato). Tornando però sulla metafora del dardo che, una volta scagliato dallo sguardo della donna, è all’origine di un piacere illusorio e di un reale timore, non si potrà non rilevare come questa immagine costituisca il punto di contatto più forte ed evidente tra *Donna me prega* e il resto del *corpus* cavalcantiano, dove le varie declinazioni metaforiche della trafittura e della puntura, dell’arco e del dardo d’amore tornano in continuazione. Benché dunque gli studiosi fino ad ora non abbiano avanzato ipotesi circa il ruolo di questa metafora all’interno della più celebre canzone di Guido, non sembra troppo azzardato suggerire che forse Cavalcanti qui sta offrendo una sorta di “giustificazione” filosofica per una vera e propria metafora-chiave della propria poetica, metafora-chiave che viene qui collegata ad un discorso di natura “scientifica” in senso lato, dove elementi di etica (di cui del resto fa parte anche il concetto stesso di “piacere”⁴⁶) vengono letti nelle loro strette relazioni con dati di ordine puramente fisico.

⁴⁶ In *Eth. Nic.*, VII 12, Aristotele spiega come la scienza etica debba occuparsi anche del piacere, poiché le virtù sono in qualche modo legate a questo ambito. Si tenga presente inoltre che in alcuni commenti all’*Etica* di quei *magistri artium* di tendenze “averroiste” compaiono (a proposito del libro IX, dove

Terminata dunque anche la discussione del settimo quesito sulla natura dell'amore, possiamo passare ad osservare l'ultimo segmento della trattazione cavalcantiana, dedicato ad un altro problema posto a metà tra la cultura filosofica e quella cortese: il problema della visibilità (o più precisamente, dell'invisibilità) dell'amore.

E non si pò conoscer per lo viso:
compriso, - bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, - forma non si vede: 65
dunqu' elli meno, che da lei procede.
For di colore, d'essere diviso,
assiso - 'n mezzo scuro, luce rade.

A ben vedere, più che un vero e proprio problema quello dell'invisibilità dell'amore era più un topos di discreta fortuna all'interno della lirica duecentesca, su cui però, diversamente da quanto accadeva attorno ad altri interrogativi (come ad esempio quello riguardante la natura divina, sostanziale o accidentale dell'amore), si registra un consenso pressoché unanime.

Già Pier della Vigna infatti proclamava, partendo peraltro da una visione sostanzialistica dell'amore agli antipodi della cultura cavalcantiana, che «[...] Amore non si pò vedere»,⁴⁷ e Ugo di Massa confermava che «Amore fue invisibile criato»;⁴⁸ dai siciliani alla fine del Duecento poi si registra attorno a questo concetto un vasto consenso, che si declina secondo accenti diversi soltanto nei casi (ambigui per natura) in cui l'amore viene "figurato", come dimostrano da un lato l'osservazione che Federigo dall'Ambra pone a commento della figura guittoniana del «carnale amore» (elogiativa per la corretta proporzione che corre tra figurazione visibile e realtà invisibile):

Aristotele accenna al tema dell'amore sensuale) alcune *quaestiones* dedicate proprio all'*amor hereos* e volte a determinare se il piacere relativo a questo genere di amore sia legato al tatto (cioè all'unione sessuale degli amanti) o alla vista, propendendo quasi sempre per questa seconda ipotesi. Stando alle sempre generose e precise indicazioni forniteci in forma verbale da Iacopo Costa, e a quanto abbiamo potuto verificare di persona su alcuni manoscritti parigini, ecco alcuni *specimina* di tali questioni. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. *Par. Lat. 16089* (*Questiones* attribuite a Egidio di Orleans), cfr. c. 228ra: «Vtrum in amore que dicitur hereos operatio secundum visum sit delectabilissima» (q.160); e c. 229vb: «Vtrum secundum illum amorem qui dicitur heros fortius amat qui delectatur secundum visum quam qui secundum tactum». Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. *Par. Lat. 15106* (*Questiones* attribuite a Radulfo Brito [cfr. Costa 2008]), foglio inserito tra le cc. 35 e 36: «Vtrum amor hereos maxime consistat in delectatione secundum tactum». Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, ms. *Amplon. F. 13*, (*Questiones* anonime) c. 114ra: «Vtrum videre in amore ereos sit delectabilissimum». Da ultimo, si veda il già citato *Erl.*, c. 79va: «Deinde qveritur utrum amor ereos magis consistat in concupiscendo delectacionem tactus uel uisus».

⁴⁷ Cfr. Pier della Vigna, *Però ch'Amore non si pò vedere*, citato e discusso al cap. I.

⁴⁸ Per il testo di questo sonetto del sonetto cfr. Ugo di Massa, *Amore fue invisibile criato*, in PSS III, pp. 403-405.

S' Amor, da cui procede bene e male,
fosse vixibel cosa per natura,
serebbe sença falo aponto tale
com' el se mostra ne la dipintura⁴⁹

e dall'altro la reprimenda rivolta da Frate Ubertino a Chiaro Davanzati (contro, la rappresentazione dell'amore coincidente con l'*imago Dei*):

A invisibil' cose deste figura,
lo non-sostanziato
faceste corporato.⁵⁰

A partire da simili premesse, vediamo Cavalcanti intervenire su questo tema non certo in ossequio ad una tradizione, ma al contrario facendo emergere con il massimo rigore filosofico-scientifico quei dati “fisici” in base ai quali la passione amorosa non può in nessun modo essere percepita attraverso il senso della vista, né direttamente, né tanto meno attraverso l'immagine della persona amata.⁵¹

Per documentare questa affermazione, cominciamo ad entrare nel vivo di questa nuova parte della nostra indagine, provando innanzitutto a stabilire con la massima precisione possibile il significato dei vv. 63-66, che la critica non esita a definire “oscuri” e “tormentati” (a volte con ampio ricorso ai superlativi), e dove Cavalcanti, dopo aver esposto la propria tesi in maniera perfettamente chiara, propone a suo sostegno un'argomentazione tanto impeccabile quanto ostica da decifrare.

Come infatti si può notare già ad una prima lettura, il v. 63, «E non si pò conoscer per lo viso», non ha praticamente bisogno di parafrasi, e costituisce l'assunto da cui Guido prende le mosse per organizzare la propria dimostrazione; ma già a partire dal verso successivo, quasi ad ogni parola corrisponde un punto interrogativo: che significa precisamente il termine «compriso»? Che cos'è il «tale obietto»? Perché far riferimento al «bianco» che «cade»? In che senso la «forma» da cui «procede» l'amore «non si vede»? E a chi o a che cosa si riferisce Guido con l'espressione «chi ben aude»?

Senza nemmeno soffermarci su quelle ipotesi (da tempo giustamente abbandonate) che vedevano nel riferimento al *bianco* un'allusione al pallore che coglie

⁴⁹ Capelli 2007, p. 126.

⁵⁰ Cfr. Frate Ubertino, *In gran parole*, vv. 18-20. Di significato di questo passo (come della canzone in generale all'interno della tenzone con Chiaro) si è discusso nel cap. IV.

⁵¹ Fenzi 1999 in particolare ha insistito su questo aspetto, identificando in esso un elemento polemico portato da Cavalcanti nei confronti della *Vita Nova*. Tuttavia, per considerazioni più puntuali sui rapporti tra canzone e libello, si veda *infra*, Appendice II.

l'innamorato,⁵² varrà la pena invece prendere per un momento in considerazione le ingegnose osservazioni offerte per il v. 64 da Dino del Garbo, che costituiscono il fondamento di alcune delle interpretazioni più seguite nella seconda metà del Novecento. Il medico fiorentino infatti, pur non fornendo una parafrasi convincente dal punto di vista del senso letterale, coglie bene come la menzione che Cavalcanti fa del bianco riguardi il fatto che la *potentia visiva* ha come proprio oggetto specifico il colore:

In prima parte vult dicere quod amor non est res que possit cognosci per visum quemadmodum cognoscitur color albus vel alius color: noam circa tale obiectum cadit potentia visiva, scilicet circa colorem. Nunc autem amor est circa accidens aliud quam sit color, et ideo non est res apprensiva per visum, et hoc vult dicere cum dicit Et non si può cognoscer per lo viso - compreso bianco in tale obiecto cade; et istud verbum probat quod amor non possit comprehendi per visum prout amor est passio in amante.

Per Dino insomma la capacità di distinguere il bianco (cioè la vista) *cade*, cioè si rivela inutile per discernere l'amore, e in questa prospettiva Favati, seguito e riformulato secondo diversi accenti da Contini, Marti, Pappalardo e (in parte) De Robertis,⁵³ parafraserà il verso dicendo che «l'amore non si può vedere, perché esclude anche il più elementare rapporto di conoscibilità».⁵⁴ Poco oltre, chiosando il v. 67, lo studioso si soffermerà più analiticamente sul concetto generale di *colore* utilizzato da Cavalcanti (peraltro senza aggiungere nulla di strettamente connesso al verso ora in esame), ma come si può vedere dalla quasi totale assenza di connessioni tra il testo della canzone e la parafrasi, la lettura proposta per il v. 64 non appare priva di difficoltà, perché, se si presta attenzione, è tutt'altro che semplice considerare il termine *bianco*

⁵² Ipotesi sostenuta da Casella 1944, Calcaterra 1946 e Nardi 1949a. Altrettanto improbabile, e dunque non commentata a testo per non confondere ulteriormente un quadro già complesso, è la lettura dello Pseudo-Egidio, che vede nel *bianco* un riferimento alla «bellezza» («*Compreso bianco in tale ogetto cade, e chi ben aude forma non si vede*. Quasi dica: l'amore e 'l bianco, cioè la bellezza, sono comprese, cioè congiunte in uno obiecto, ovvero in uno sugetto, e *chi bene aude*, cioè chi bene intende queste due cose sono diverse, sa bene che forma d'amore, cioè l'amore, non si vede, cioè non si può conoscere per lo viso», *Ps.Eg.*, par. 104). A questo proposito, segnaliamo sin d'ora che la glossa pseudo-egidiana non verrà di fatto presa in considerazione nemmeno in seguito, basandosi per i vv. 66 e 68 su un testo gravemente corrotto («perché lo mena chi da lui procede» e «absciso mezzo obscuro lucitate», cfr. *ibidem*, parr. 105-106).

⁵³ Pappalardo 1976 (p. 71) per questo segmento cita fedelmente Favati (anche se subito dopo se ne distaccherà); Contini (PD II, p. 528) invece, pur mantenendosi sulla stessa linea, preferisce citare direttamente uno stralcio del passo di Dino qui riportato. Dal canto suo Marti 1969 prende le mosse dall'ipotesi di Favati per costruire una parafrasi che non risulta del tutto chiara («l'aver appreso a distinguere il bianco dagli altri colori non ha luogo, non ha alcuna importanza rispetto all'amore se sia visibile o meno», p. 190); De Robertis 1986 infine segnala e sembra sostenere implicitamente l'analogia con la conoscenza proposta da Favati, ma si limita ad interpretare puntualmente le singole espressioni che compongono il verso, senza mai arrivare ad una lettura complessiva chiaramente orientata.

⁵⁴ Favati 1952, p. 430.

come una metonimia per “la capacità di distinguere il bianco e gli altri colori”, e poi operare un’altra traslazione di senso per far sì che quest’ultima espressione indichi un «rapporto di conoscibilità» tra due elementi.

Ben lungi dal risolvere i problemi connessi alla lettura appena enunciata, Maria Corti (sulla base del solito uso disinvolto delle *Quaestiones de anima* del cosiddetto Anonimo Giele) ha proposto per questi versi una parafrasi ancora più intricata e contraddittoria di quella dei suoi predecessori, che trasforma questi versi in una specie di racconto (totalmente slegato dal tema della visibilità) in cui una specie di idea platonica (l’amore) “cadere”, da una specie di iperuranio, dentro all’anima dell’innamorato: «l’amore, in sé bianco, luminoso perché generato dalla *forma intellecta*, [...] *cade* giù nell’anima sensitiva (*obiectum*) che lo ha avvinto a sé». ⁵⁵ Per trovare quindi una ipotesi esegetica che risolva almeno alcune delle difficoltà inerenti ai versi in esame, bisogna di fatto giungere a esaminare il già più volte citato saggio di Savona, che almeno sul problema specifico del *bianco* risulta convincente.

Partendo infatti dal fondamentale assunto del *De anima* aristotelico per cui «*Illud igitur cui attribuitur visus est visibile. Et visibile est color*», ⁵⁶ lo studioso interpreta il *bianco* proprio come una metonimia per indicare il colore nella sua dimensione visibile, secondo un uso effettivamente documentato in *Met.*, X 2 («*Sed et in coloribus est quid color unus, ut album, deinde alia ex hoc et nigro videntur genita, nigrum vero privatio albi est ut lucis tenebre*», [1053b, 29-31]) ⁵⁷ e la cui diffusione è testimoniata dal fatto che Dante se ne serve in *DVE*, I XVI 2 («*in coloribus omnes albo mesurantur – nam visibles magis et minus dicuntur secundum quod accedunt vel recedunt ab albo*»). In quest’ottica dunque il “cadere” del «bianco» rappresenta un’assenza di colore (peraltro ribadita *apertis verbis* da Guido stesso al v. 67) che sta alla radice dell’invisibilità dell’amore.

Se però questa lettura, giustamente seguita dalla maggior parte dei commenti più recenti, ⁵⁸ costituisce per noi un punto di partenza sufficientemente solido per

⁵⁵ Corti 1983, p. 35.

⁵⁶ *De an.*, II 7 (418a, 26-27).

⁵⁷ Leggermente diversa la dottrina nel *De sensu et sensato*, dove invece si parla di bianco e nero come dei due colori “puri” o “estremi” dalla cui mescolanza risultano tutti gli altri.

⁵⁸ In particolare, hanno sostenuto questa ipotesi Fenzi 1999 e Berisso 2006, mentre Inglese 1995 e Tonelli 2000 non prendono in considerazione, nell’ambito della loro discussione, il passo qui in esame. Cassata 1993 dal canto suo sembra seguire De Robertis, ma dalle sue più che scarse note su questo passo non si riesce a cogliere nessuna linea interpretativa per questi versi presi nel loro insieme. Sul fronte delle interpretazioni recenti, varrà poi la pena spendere qualche parola sulle uniche due letture profondamente

interpretare il nesso «bianco [...] cade», si deve anche registrare che da questo punto in poi il quadro esegetico diventa ampiamente insoddisfacente, dal momento che per il termine «compriso», per l'espressione «in tale oggetto» e per l'intero v. 65 non si trova a tutt'oggi nemmeno una interpretazione che sia insieme convincente dal punto di vista del senso letterale e illustrata in modo perspicuo sul piano dei possibili riferimenti culturali. Facendo dunque un ulteriore sforzo di pazienza prima di arrivare finalmente al punto, passiamo in rassegna nella maniera più sintetica possibile le diverse soluzioni finora tentate per ciascuno di questi tre passaggi, sottolineandone di volta in volta punti di forza e di debolezza.

alternative a quella di Savona, proposte rispettivamente in Gagliardi 1997 (riproposta poi in Gagliardi 2001) e Mangini 2005.

Cominciamo con Gagliardi, il quale, nel quadro di un radicale ripensamento delle esperienze poetiche di Cavalcanti e Dante condotto alla luce una peculiare lettura della filosofia averroista, ipotizza che il v. 64 di *Donna me prega* ricalchi in realtà l'espressione «*cecidit albedo in scriptura*», utilizzata da Averroè nel suo *Commentarium magnum* al *De anima* per segnalare una lacuna che gli si presenta (o che ipotizza) all'interno del testo commentato. Il risultato di questo tentativo di rilettura è un'interpretazione per cui «Come una lacuna (*bianco=albedo*) nella scrittura non lascia comprendere il testo così non è possibile accedere direttamente alla lettura dell'immaginazione. Sia la *veduta forma* che l'amore, che da lei *procede*, è generato, sono invisibili direttamete» (Gagliardi 2001, p. 35). Tuttavia, una simile lettura non può in alcun modo riuscire convincente, poiché per quanto l'assonanza formale tra le due espressioni possa essere accattivante, è evidente che la formula di Averroè ha una valenza estremamente "pratica" e limitata all'ambito della "filologia", valenza che non si vede come possa trasformarsi, nei versi di Cavalcanti, in un'ardita metafora volta a rappresentare una supposta "impossibilità di accedere ai contenuti dell'immaginazione", fenomeno peraltro mai menzionato in questi termini né da Aristotele, né da Averroè, né da nessun altro filosofo che nel Medioevo si sia occupato di questo genere di questioni.

Da questo punto di vista, l'ipotesi di Mangini appare sicuramente meno impressionistica e meglio documentata, poiché propone di legare il verso cavalcantiano all'espressione *accidit albus*, che si trova nel *Commentarium magnum* di Averroè e nelle *Quaestiones* dell'Anonimo Giele proprio trattando della natura della vista, del suo sensibile proprio (il colore) e delle condizioni della visibilità. Anche in questo caso però, se si osserva attentamente il contesto in cui il sintagma *accidit albus* si trova calato, ci possiamo accorgere di come sia in realtà forzato ricondurre il testo del poeta fiorentino a questa espressione.

Per capirlo, basterà prendere una frase dell'Anonimo Giele citata da Mangini: «Sed sive Diari filius accidat albus, sive alteri, ut parieti, eodem modo semper sensus patitur et immutatur; et ideo dicit littera quod nihil sensus patitur a Diari filius» (*An. Giele*, p. 91). Da questa e da altre espressioni analoghe, lo studioso prende infatti le mosse per sostenere che «Nel corso di quella complessa elaborazione cognitiva [...] che consente la conquista immaginaria e fantasmatica dell'essenza dell'oggetto d'amore, la *forma rei ymaginate*, in sé non sensibile, è tuttavia *coniuncta sensibilibuse* si può dire quindi che, in essa, *bianco cade*» (Mangini 2005, p. 181). Come dicevamo poc'anzi, se si legge con attenzione il testo latino e poi la parafrasi dello studioso, ci si accorge che il problema di questa suggestiva ricostruzione, che pure pesca da un ambito dottrinale a cui anche noi faremo riferimento (cfr. *infra*, pp. 315 e ss.), sta nel fatto che l'Anonimo con l'espressione *accidit albus* indica una dinamica per certi versi opposta a quella descritta da Mangini. L'Anonimo infatti sta dicendo che di per sé il colore bianco che vediamo non ci consente di distinguere che *quel* bianco è una parete e che *quell'altro* bianco è il figlio di Dario, ma che al contrario riconosciamo come tale il figlio di Dario in forza di una percezione di carattere diverso dalla visione, a cui la visione partecipa "accidentalmente", nel senso che essa percepisce come il figlio di Dario "sia bianco per accidente". Dunque, lungi dal descrivere una "sovrapposizione" tra *phantasma* mentale e sensibile colorato, questo e altri passi citati dicono come la percezione del colore e quindi la visione in senso stretto non sia ciò che ci fa percepire e distinguere l'individualità degli oggetti (dato che la visione ci fa percepire un accidente che "cade", viene eliminato dall'immagine concettualizzata).

Cominciamo dunque da «compriso» notando subito che, nonostante per questa voce Favati 1952 (come Contini) non offra una parafrasi precisa, Marti 1969 (sostenitore della medesima linea interpretativa adottata dallo studioso toscano) sceglie di chiosare il termine in maniera più precisa, specificando che «Intendiamo “compriso bianco” come soggetto di “cade”: l’aver appreso a distinguere il bianco dagli altri colori non ha importanza».⁵⁹ Se però si presta attenzione alla lettera del testo, il problema di questa nota di commento consiste nel voler intendere la sintetica dizione “compriso bianco” come equivalente alla lunga e articolata frase proposta come parafrasi («l’aver appreso a distinguere il bianco dagli altri colori») aggiungendo troppi concetti che non possono agevolmente essere sottintesi o implicati da un’espressione così breve.

Diverso, ma sempre originato dalla volontà di collegare *compriso* ai termini circostanti, risulta poi il problema posto dal tentativo di Fenzi 1999 (ripreso da Berisso 2006) di leggere «per lo viso compriso» come un’unica espressione, significante il fatto che l’amore «non è una qualcosa che [...], attraverso la vista, possa approdare ad un’immagine intellettuale».⁶⁰ Stavolta infatti la difficoltà sta nel fatto che questa scansione dividerebbe il v. 63 in due parti, di cui la prima («e non si pò conoscer») finirebbe per essere un’affermazione totalmente slegata dal contesto e dal quesito a cui Guido risponde, mettendo a tema il problema della conoscenza al posto di quello dell’invisibilità di amore.

Più convincente delle ultime due opzioni proposte, almeno dal punto di vista del senso, appare infine l’ipotesi di Corti 1983 (seguita da De Robertis 1986 e Savona 1989), per cui *compriso* significherebbe che «l’amore in quanto preso dentro, legato a sé dalla virtù sensitiva»;⁶¹ anche stavolta però la soluzione non risulta del tutto soddisfacente, poiché in questo modo il senso di *compriso* risulterebbe troppo vago, impedendoci di capire se con questa parola Guido intende riferirsi ad un atto legato alla percezione degli organi di senso o alle facoltà interiori dell’anima sensibile (*imaginativa, cogitativa, memorativa, etc.*).

Per quanto riguarda invece l’espressione «in tale obietto», la questione sarà insieme più semplice da definire e più complicata da affrontare. Stavolta infatti quasi tutti gli interpreti sono concordi nel sostenere che l’*obietto* in questione sia l’amore,⁶² ipotesi a

⁵⁹ Marti 1989, p. 190.

⁶⁰ Fenzi 1999, p. 163.

⁶¹ Corti 1983, p. 34.

⁶² Una parziale eccezione sembrerebbe essere costituita da Casella 1944 («L’amore o essere-tendenza non si conosce *sub specie*: non può essere afferrato mediante la vista: la quale si porta su tale oggetto (*in tale*

cui effettivamente ci spinge l'aggettivo *tale*, e che in generale è sicuramente più plausibile della platonizzante alternativa proposta dalla sola Corti, che identificava il referente dell'espressione in esame ancora una volta con l'anima sensitiva, luogo in cui a suo dire "cadrebbe" l'amore fattosi "bianco e luminoso".⁶³ Ma allora dove sta il problema in questa lettura comunemente accettata? Sostanzialmente, nel fatto che essa presenta in realtà una grave falla dal punto di vista concettuale, perché se l'*obietto* da cui il *bianco* si dilegua fosse davvero l'amore, ne conseguirebbe che esiste un momento in cui l'amore porta in sé il colore bianco, cosa che sarebbe in evidente contraddizione con l'assunto iniziale (l'invisibilità della passione), e in generale contrasta con la natura accidentale dell'amore, che portando in sé un accidente come il colore bianco si qualificerebbe come sostanza a tutti gli effetti.

Evitando ancora per un poco di addentrarci ulteriormente in questo specifico problema, proviamo adesso a tracciare il quadro delle diverse proposte che si sono avvicinate attorno al v. 65, per poi provare finalmente ad elaborare una possibile soluzione che tenga nella dovuta considerazione tutte le difficoltà sinora incontrate.

Per quanto riguarda «chi ben aude», lo scenario da delineare risulta decisamente semplice: la critica infatti si divide tra coloro che interpretano questa espressione come un generico richiamo ai "conoscenti",⁶⁴ e chi invece ritiene che con un tale inciso Cavalcanti voglia richiamare un concetto già espresso nel corso della canzone.⁶⁵ Per contro, come è logico aspettarsi, le cose si complicano notevolmente attorno all'emistichio «forma non si vede».

Come è stato più volte notato, le difficoltà di interpretazione legate a questo passo sono in gran parte dovute alla necessità di disinnescare in qualche modo la contraddizione che sembrerebbe esplodere tra questa *forma* che «non si vede» e la «veduta forma» del v. 21. Una prima soluzione, tentata secondo diverse prospettive da Nardi, Calcaterra, Ciccuto, Casella e in parte Pappalardo, consiste nel ritenere che la *forma* del v. 65 non si riferisca ad un dato sensoriale, ma ad una nozione di carattere

obietto cade)) e Marti 1969 (cfr. *infra*, n. 71), che sembrano distinguere tra l'amore e l'*obietto*, ma non danno modo nelle loro note di capire a che cosa allora questa espressione si possa riferire. Contini e Cassata 1993 invece, pur offrendo una parafrasi precisa per questo sintagma, mostrano nelle loro osservazioni sul passo di trovarsi comunque in linea con l'opinione più diffusa.

⁶³ Cfr. Corti 1983, p. 35.

⁶⁴ Cfr. Favati 1952, p. 450; Ciccuto 1978; Corti 1983, p. 35; De Robertis 1986, p. 106 (che segnala anche una possibile assonanza con l'evangelico «qui habet aures audiendi, audiat» [*Matth.*, 9 15]); Savona 1989, p. 96; Berisso 2006, p. 172.

⁶⁵ Cfr. Contini (PD II, p. 528) e soprattutto Fenzi 1999, pp. 163-164. Non prendono invece nessuna posizione esplicita Marti 1969, Cassata 1993.

ontologico, individuando quindi «l'essere, come atto primo o forma» (Casella),⁶⁶ l'«intimo principio formativo» (Calcaterra e, con diverso accento, Ciccuto),⁶⁷ o più semplicemente, «l'anima» (Nardi e, più confusamente, Pappalardo),⁶⁸ che in effetti è invisibile, e di cui l'amore costituisce un'affezione.

Nonostante si leghi ad un'interpretazione del *bianco* che abbiamo visto essere poco convincente, bisogna riconoscere che questa ingegnosa ipotesi, nella declinazione concretamente “fisica” offerta dal Nardi, risulta ineccepibile dal punto di vista dottrinale, tanto che si potrebbe accettare tranquillamente, se solo non si legasse in maniera decisamente precaria ai versi che la precedono. Accettando una simile lettura infatti, il discorso sull'invisibilità dell'amore diventerebbe piuttosto disorganico, e non si capirebbe il senso di sottolineare la “caduta” del colore (che coinvolge evidentemente un *sensatum*), se poi il vero argomento che determina l'invisibilità dell'amore riguarda un dato del tutto indipendente dalla sfera della sensazione.

Una seconda strada, per certi versi agli antipodi di quella appena osservata, è stata invece percorsa da Favati, che a differenza degli interpreti sopra citati cerca di mantenere una stessa accezione del termine *forma* tanto al v. 21 quanto al v. 46, ipotizzando quindi che Cavalcanti stia qui ribadendo quella “inconoscibilità” dell'amore già teorizzata (secondo lo studioso) nella seconda stanza. Usando quindi le stesse parole di Favati, «A *si vede* si dovrà assegnare, piuttosto che senso fisico, senso spirituale (*si vede* = si comprende). Il verso ha pertanto questo significato: “del resto, chi ben comprende, neppure la *forma* si attingeva nella sua conoscibilità”».⁶⁹

Come è noto (e come abbiamo visto commentando la terza stanza), attorno a questo problema della forma ruoterà gran parte della più volte citata polemica che Favati

⁶⁶ Cfr. Casella 1944, p. 143: «l'essere, come atto primo o forma, non è oggetto di apprensione sensibile; e tanto meno perciò lo sarà l'amore *che procede dalla forma*, che tien dietro alla forma come inclinazione dell'essere a sovrabbondare in se stesso e a comunicarsi».

⁶⁷ Cfr. Calcaterra 1946, p. 98: «chi ben intende, sa che la forma, vale a dire l'intimo principio formativo, non si vede; dunque meno si vede il piacere, che procede da quel principio formativo, nell'intimo»; e Ciccuto 1978: «e, per chi bene intende, non si vede una forma: a maggior ragione non si vedrà l'amore, che si genera da tale *veduta forma*».

⁶⁸ Cfr. Nardi 1949a, p. 33: «inoltre, [sott. l'amore è invisibile] perché la forma come l'anima, per chi bene intende, non si vede; dunque tanto meno se ne vede una qualità com'è l'amore, il quale appunto è una qualità o accidente che procede dalla forma dell'uomo che è l'anima sensitiva»; e Pappalardo 1976, p. 71: «del resto, chi ben conosce i principi della filosofia naturale, comprenderà che l'amore non può essere rappresentato, perché la facoltà dell'anima da cui esso si genera non può essere conosciuta attraverso la vista [...], a mio parere, tuttavia, la *forma* del v. 65 non richiama quella del v. 21, come sostengono Favati [...] e Contini [...], ma piuttosto la *perfezione* di verso 30». Quest'ultima precisazione di Pappalardo però, lungi dall'apportare qualche elemento di novità rispetto all'ipotesi di Nardi, risulta in realtà inutilmente complicata, perché non si capisce come mai la forma che non si vede debba essere una facoltà soltanto e non l'anima nel suo insieme.

⁶⁹ Favati 1952, p. 450.

intratterrà con Bruno Nardi; tuttavia, a ben vedere, il problema di questa lettura sembra piuttosto risiedere in un dato molto concreto e circoscritto, relativo proprio al senso letterale del testo: perché infatti, in un contesto in cui si parla dell'invisibilità dell'amore, un'espressione chiara e pertinente come «non si vede» dovrebbe essere intesa come metafora per “non si comprende”? In questa sede, un tale slittamento di significato sembra essere una vera e propria forzatura, al punto che, qualora si fosse decisi ad accettare come un dato insuperabile il contrasto tra la forma «veduta» e quella che «non si vede», sembra preferibile parlare esplicitamente, come fa Contini, di un vero e proprio «paradosso» sottoscritto da Cavalcanti, solo in parte giustificato dal fatto che «non la vista in quanto tale produce l'amore, bensì la fissa immaginazione».⁷⁰

Naturalmente, tra questi due “estremi” interpretativi non sono mancate le soluzioni intermedie, così come quelle fondate su prospettive ancora diverse. Tralasciando quindi le letture di Marti (oggettivamente confusa),⁷¹ e di Maria Corti (derivante da una prospettiva che abbiamo già visto essere incompatibile con quella qui seguita),⁷² concludiamo questa panoramica osservando le ipotesi esegetiche offerte da De Robertis,⁷³ Savona e Fenzi.⁷⁴

Cominciamo dunque dalla proposta di Fenzi, che delle tre appare la meno convincente. Per spiegare il verso in esame, infatti, lo studioso afferma che: «lo *stato* di amore è definito da una oscurità, e dunque da una invisibilità, che deriva dal maligno influsso di Marte: è dunque escluso che da amore si possa risalire a una qualche forma visibile, perché appunto esso è ‘informato’ da una invisibilità originaria e costitutiva. La conclusione dunque è obbligata, a mo’ di sillogismo: se tutto ciò è vero, amore, che *procede* da una invisibilità, sarà doppiamente invisibile».⁷⁵

⁷⁰ PD II, p. 528.

⁷¹ Cfr. Marti 1969, p. 190: «a intender bene, neanche una forma si vede. Il che vuol dire che amore non ha né colore né forma; e il sillogismo si conclude: dunque, se, in tale oggetto, forma non si vede, assai meno visibile sarà Amore, che non è forma, ma procede da veduta forma». In questa ipotesi di parafrasi non è per nulla chiaro il valore del termine “forma”, né che cosa sia il «tale oggetto» in (?) cui la forma non si vede, senza contare che l'affermazione per cui «Amore non è forma», oltre ad essere un'inferenza assolutamente non desumibile dal contesto, non è molto perspicua dal punto di vista filosofico (le sostanze e gli accidenti in generale non “sono” forme perché *hanno* una forma).

⁷² Cfr. Corti 1983, p. 35: «chi ben comprende le ragioni filosofiche, chi è cosciente e quindi *ben aude*, sa che nessuna forma si vede; perciò men che meno si vedrà l'amore, che da una forma è generato». Questa lettura, che di per sé ricorda quelle di Calcaterra e Ciccuto, andrà però calata nel contesto di un saggio in cui il concetto di *forma* si confonde spesso con quelli di *intentio* e *forma intellecta*.

⁷³ Ripresa alcuni anni dopo da Cassata 1993.

⁷⁴ Recentemente ripresa da Berisso 2006.

⁷⁵ Fenzi 1999, p. 164. Come accennato in precedenza, Berisso 2006 riprende questa lettura, commentando così il verso in esame: «provenendo da una oscurità, l'amore non ha “forma” intelleggibile, e quindi è ancora più oscuro (ha “meno” visibilità, come dice al v. successivo) della “scuritate” da cui è “formato”»

Nonostante non manchi certo di ingegnosità e sia sicuramente suggestiva, se la si osserva attentamente questa interpretazione presenta delle serie difficoltà dal punto di vista concettuale, poiché mescola dati fisici ed estensioni metaforiche in maniera ben poco controllata. Ammesso e non concesso infatti che la metaforica “condizione oscura” dell’amore (secondo una lettura di *stato* da noi già contestata al cap. VII) possa implicare una invisibilità fisica, dal punto di vista dei meccanismi fisiologici cosa significa che l’amore si trova ad essere «informato da una invisibilità originaria e costitutiva»? Come già accennato commentando la lettura di Favati, se la visione è un fenomeno fisico ben preciso, connesso alla conoscenza, ma comunque distinto da essa, allora l’assenza di visione andrà trattata fondandosi su argomenti di carattere strettamente fisico, e non da immagini e metafore; tanto più che Guido, qui più che mai, utilizza termini che, come vedremo, calzano perfettamente nell’ambito di una rigorosa descrizione dei meccanismi visivi descritti da Aristotele nel secondo libro del *De anima*.

Migliore di quella appena osservata, ma non del tutto convincente, quindi l’ipotesi di Savona, che recita: «*chi ben aude*, chi ben capisce che cosa significhi essere privo di colore, capirà anche che, senza colore, non si può nemmeno vedere la *forma*. “Visibile è il colore”, aveva detto Aristotele, e dunque, senza colore, nessun oggetto è visibile: vien meno infatti la *species visibilis (forma non si vede)* che nell’atto del vedere è presente nell’organo della vista». ⁷⁶

In questo caso lo studioso ha quanto meno il merito di impostare correttamente il problema della visibilità, segnalando che per Aristotele il visibile in senso stretto è il colore, non la forma. Tuttavia, è proprio a questo punto che emerge il vero nodo problematico di questa lettura, poiché inferire dal dato dottrinale appena citato che «senza colore, non si può nemmeno vedere la *forma*», è del tutto arbitrario, sia dal punto di vista filosofico, sia da quello della comprensione del testo cavalcantiano. Sul piano teorico infatti, benché il rapporto tra colore e forma nella sensazione sia piuttosto complesso (come vedremo in seguito), né in Aristotele né in qualunque altro autore si trova scritto che la forma sia un dato dipendente dal colore, quasi che in forza della presenza attuale di quest’ultimo, la forma potesse allora essere visibile. Per quanto riguarda invece il piano della semplice lettura, il problema sta nel fatto che la *e* che collega «bianco in tale oggetto cade» a «forma non si vede» non consente in nessun

⁷⁶ Savona 1989, p. 96.

modo di ipotizzare che la seconda affermazione possa essere intesa come conseguenza della prima.

Ancora migliore di quella di Savona, anche se decisamente più sintetica, è infine da considerarsi il commento a questo verso elaborato da De Robertis, il quale ha parafrasato l'affermazione cavalcantiana in esame con queste parole: «una forma, la 'forma' (non, beninteso – donde “chi ben aude” – la “veduta forma”, ma la “veduta forma che s'intende”) non è visibile».⁷⁷

Il tratto più acuto di questa proposta consiste nel fatto che, a differenza delle due precedenti, poiché la distinzione posta dal critico tra la «veduta forma» (cioè la semplice percezione) e la sua elaborazione mentale (indicata dall'espressione «che s'intende»), è di per sé decisamente acuta e andrà tenuta attentamente in considerazione, perché consente di evidenziare il necessario rapporto che deve intercorrere tra la *forma* del v. 21 e quella del v. 65, distinguendo nel contempo i due concetti espressi da quest'unico termine. Tutto sommato quindi, l'unico difetto che si può rimproverare a questa chiosa risiede proprio nel suo carattere generale e inevitabilmente vago, privo di ogni rimando dottrinale (anche soltanto accennato), che impedisce di capire chiaramente in che senso sia possibile affermare che l'immagine mentale «non si vede», essendo essa, ad ogni buon conto, «veduta», cioè derivante da una percezione visiva.

Terminata quindi questa lunga *pars destruens*, è giunto finalmente il momento di provare a tratteggiare un'interpretazione complessiva dei vv. 63-66 che sia coerente con il contesto, fondata su basi dottrinali chiaramente riconoscibili e tenga conto di tutti i fattori messi in gioco dalla questione dell'invisibilità dell'amore.

Cominciamo allora con il v. 64, ricordando innanzitutto che, come si è visto in precedenza, l'*obietto* menzionato da Guido non può essere l'amore, poiché da un accidente, per sua natura privo di colore, non può “cadere” il *bianco*. A rigor di logica quindi l'amore non potrà nemmeno essere il soggetto di *compriso*, poiché la voce latina *comprehendere* è un vero e proprio tecnicismo aristotelico per indicare l'apprensione sensibile,⁷⁸ e l'amore non è qualcosa che dall'esterno viene percepito e si introduce

⁷⁷ De Robertis 1986, p. 106. Questa nota si trova citata *verbum de verbo* in Cassata 1993.

⁷⁸ Questa voce è attestata sia nel commento averroistico al *De anima* (si veda per esempio il passo citato *infra*, p. 315), sia nel diffusissimo compendio del *De sensu et sensato* redatto sempre dal filosofo di Cordoba, ampiamente utilizzato anche da Tommaso d'Aquino (come si puntualizza con ampiezza di riscontri alle pp. 111-116 dell'ampia *Introduzione* preposta all'edizione Leonina della sua *Sententia de sensu*). Cfr. ad esempio: «proprium est tribus sensibus comprehendere per medium» (*Versio vulgata*,

nell'uomo, ma è un processo tutto “endogeno” all'individuo predisposto (dalla *scuritate* di cui al cap. VII), e in cui la donna ha come unico ruolo quello di fattore scatenante, mostrando la propria forma e scagliando lo sguardo che promette un illusorio piacere (vv. 58-59), e fa così nascere il «voler [...] ch'oltra misura di natura torna» (vv. 43-44).

Stando così le cose, l'*obietto* che viene *compriso* e da cui il «bianco [...] cade» potrà essere soltanto la donna, che dopo essere stata percepita dal senso della vista, viene progressivamente spogliata dei propri accidenti, all'interno di quel processo che porta l'immagine a “intendersi” nel «possibile intelletto», ormai ridotta a pura forma slegata da ogni individualità. A questo punto quindi non resterà che intendere *tale* come un aggettivo che indichi “proprio l'oggetto che è stato *compriso*”, per rendersi conto che qui Cavalcanti non espone subito la ragione dell'invisibilità dell'amore, ma riassume il meccanismo della visione illustrandone precisamente il limite, situato nel momento in cui dall'immagine “comprisa”, cioè “percepita”, *cade il bianco*, cioè viene eliminato quel colore che è il *visibile per se*.

Parafrasando questo primo verso, potremmo dire che “dopo che un oggetto [*scil.* ‘la donna’] è stato percepito, esso [*tale*] perde il proprio colore”. Ma perché mai ricorrere a questa apparente digressione? E perché mettere a tema il momento in cui dal visibile si passa (nei sensi interni) al non-visibile? La ragione di questo modo di procedere emerge nei due versi successivi, che giocano sul filo di un aspetto particolarmente raffinato della teoria aristotelica della visione, tanto raffinato che Guido lo introduce con un avvertimento: «chi ben aude», che come il «ché si pone tale» del v. 30 non è un generico richiamo ai «conoscenti», ma costituisce un preciso avvertimento, posto non a caso in corrispondenza di punti dove è particolarmente importante riconoscere con precisione la dottrina da cui nascono questi versi, e più precisamente l'affermazione «forma non si vede».

Per individuare questa dottrina, risulta straordinariamente utile un suggerimento che ci viene inaspettatamente dalla (peraltro zoppicante) chiosa di Dino del Garbo, quando afferma:

Sed cum subdit Et chi bene aude forma non si vede vult ostendere et probare quod amor
non possit comprehendi per visum ratione rei amate, quia per visum non potest cognosci

192rb, rr. 3-4) o «Et quando declarabitur quomodo est comprehensio ab istis sensibus, tunc declarabuntur iste res» (*ibidem*, rr. 17-18). Ovviamente, questo particolare uso tecnico di *comprehendere* non esclude assolutamente la possibilità che questo verbo possa essere impiegato per indicare un “capire”, cioè una “comprensione” in senso stretto, come si vede *ibidem* 193ra, rr. 20-65.

quod illa est res amata. Nam forte alicui videretur quod amor solum esset res que haberet pulchritudinem coloris et figure et talium que comprehenduntur per visum. [101] Modo auctor vult ostendendere hoc non esse verum [...].⁷⁹

In sostanza, il medico fiorentino osserva acutamente che l'amore non si lega ad un dato visibile in quanto tale («pulchritudinem coloris et figure»), ma è originato da una persona precisa nella sua individualità. In altre parole, l'amore sorge dal *volere* che si origina dalla «veduta forma» di Giovanna e Beatrice nella loro individuale *complexione*, e non dalla bellezza dei capelli biondi, o dalla bellezza della donna come puro concetto o come modello mentale. Ciò che però ci interessa di questa osservazione, è il fatto che con essa Dino collega implicitamente il rapporto amore-visibilità alla dottrina aristotelica del *sensibile per accidens*.

Se infatti si tiene presente che, come già detto più volte, per lo Stagirita «visibile est color»,⁸⁰ una situazione come quella appena descritta nella nostra “parafrasi” della glossa garbiana poneva un problema di non facile risoluzione, perché nel momento in cui si vede un colore, come si può riconoscere che a quel colore “corrisponde” ora Giovanna e ora Beatrice, distinguendo l'una dall'altra, e mettendo così in moto tutti quei processi dell'anima sensitiva (*immaginativa, cogitativa, rememorativa*, etc.) che portano ad innamorarsi di una e non dell'altra?

Per ovviare a questo problema, Aristotele ricorre ad un *escamotage*, dicendo che Giovanna, Beatrice o qualunque ente individualmente “qualificato” che viene percepito visualmente (perché è da questo che una persona si “riconosce”) è senza dubbio un *sensibile*, ma soltanto *per accidens*. Riportiamo dunque il passo in questione del *De anima*, accompagnato da un brano della ancor più interessante chiosa di Averroè, che presenta un'importante corrispondenza proprio con il testo cavalcantiano:

Accidentaliter autem dicitur in re quod est sensibilis, quasi sit album Socrates; iste enim non sentitur nisi accidentaliter; accidit enim albo quod fuit iste. Et ideo non patitur a sensibili secundum quod est sic. [...]

[...] Et dixit: *album enim quod est Socrates non sentitur nisi accidentaliter*. Idest, iudicare enim quod illud album est Socrates est sentire accidentaliter. Deinde dedit causam. Et dixit: *accidit enim quod album quod sentitur sit istud*. Idest, et dicimus quod ista comprehensio est per accidens quia non sentimus per visum quod illud est Socrates nisi secundum quod est coloratum, et coloratum illud esse Socratem est per accidens secundum quod est coloratum. [...] color autem non est necesse ut sit in Socrate aut Platone, neque necessitate propinqua neque remota.⁸¹

⁷⁹ *DDG*, § 100-101.

⁸⁰ *De an.*, II 7 (418a, 27)

⁸¹ *CM*, II 65. Data l'importanza e la complessità del passo, se ne riporta qui in nota uno stralcio più ampio (qui e a testo, si segue la convenzione adottata dall'editore del commento, scrivendo quindi in corsivo il

Secondo Averroè dunque «non sentimus per visum quod illud est Socrates nisi secundum quod est coloratum», cioè, in altre parole, il *bianco* di Socrate si conosce «per lo viso», ma la *forma* (termine che proprio Averroè faceva coincidere *tout-court* con la sostanza⁸²) che ce lo fa riconoscere come “il tale Socrate” no. A questo punto però basterà trasportare questo concetto nel contesto del problema della visibilità dell’amore, per ottenere un’ipotesi di senso perfettamente coerente riguardo ai nostri versi cavalcantiani, ipotesi riassumibile in questa parafrasi dei vv. 63-66: “L’amore non può essere percepito con la vista. Infatti, dopo che un oggetto è stato percepito sensibilmente, esso viene spogliato del colore (oltre che degli altri accidenti), e visto che la forma individuale della donna amata (da cui si genera l’amore) non è un vero oggetto di visione (perché ormai priva dell’accidente del *bianco*), non lo potrà essere nemmeno l’amore, che nasce dall’azione di questa forma.”

Chiarito questo nodo particolarmente importante e complesso, passiamo ora ad osservare i vv. 67-68, con cui Cavalcanti esaurisce il tema dell’invisibilità dell’amore, e la cui interpretazione risentirà inevitabilmente di quanto detto in precedenza, dato che in essi Guido richiama diverse nozioni già espresse in altri contesti.

testo di Aristotele e in tondo il testo del commento): «*Accidentaliter autem dicitur in re quod est sensibilis, quasi sit album Socrates; iste enim non sentitur nisi accidentaliter; accidit enim albo quod fuit iste. Et ideo non patitur a sensibili secundum quod est sic. [...] Cum declaravit duos modos sensibilium per se, scilicet propriorum et communium, incepit declarare tertium modum, qui est sensibilis per accidens. Et dixit: *Accidentaliter autem dicitur in re quod est sensibilis*, ides hoc modo. Deinde dedit exemplum. Et dixit: *album enim quod est Socrates non sentitur nisi accidentaliter*. Idest, iudicare enim quod illud album est Socrates est sentire accidentaliter. Deinde dedit causam. Et dixit: *accidit enim quod album quod sentitur sit istud*. Idest, et dicimus quod ista comprehensio est per accidens quia non sentimus per visum quod illud est Socrates nisi secundum quod est coloratum, et coloratum illud esse Socratem est per accidens secundum quod est coloratum. [...] color autem non est necesse ut sit in Socrate aut Platone, neque necessitate propinqua neque remota. Et etiam sensibilia communia, ut declarabitur, sunt propria sensui communi (quemadmodum ista sunt propria unicuique sensuum), et comprehensio intentionis individui non, licet sit actio sensus communis; et ideo pluries indiget in comprehensione intentionis individui uti pluribus uno sensu, ut utuntur Medici, in sciendo vitam eius quod existimatur habere superpositionem venarum, pluribus uno sensu. [...] Iste igitur est etiam alius modus modorum secundum accidens, scilicet quod accidit sensibus comprehendere differentias individuorum (secundum quod sunt individua) non secundum quod sunt sensus simplices, sed secundum quod sunt sensus humani; et precipue differentias substantiales; videtur enim quod comprehensio intentionum individualium substantiarum, de quibus intellectus considerat, est propria sensibus hominis. Et debet scire quod comprehensio intentionis individui est sensuum, et comprehensio intentionis universalis est intellectus, et universalitas et individualitas comprehenduntur per intellectum, scilicet diffinitio universalis et individui».*

⁸² Questo concetto è stato recentemente sostenuto, con dovizia di argomenti più che convincenti, da Di Giovanni 2008, che (pur facendo ampio ricorso a diverse opere del Commentatore) si è concentrato in particolare proprio sul commento di Averroè al libro VII della *Metafisica*, dedicato precisamente allo studio del concetto di sostanza nelle sue diverse accezioni e inclinazioni.

Il sintagma «For di colore», ad esempio, nella prospettiva qui adottata non andrà semplicemente inteso nel senso di “privo di colore” (affermazione corretta, ma quasi ovvia), poiché se si ritiene convincente l’interpretazione offerta per i versi precedenti, questa espressione indicherà anche il fatto che l’amore è “estraneo al colore”, “sciolto” da esso e quindi da ogni dato meramente visivo, dal momento che è la forma della donna (di cui fa parte anche la *complezione*) a provocare la passione amorosa.

Con i due emistichi «D’essere diviso» e «assiso in mezzo scuro», Cavalcanti richiama quindi due nozioni esposte addirittura tra prima e seconda stanza, poiché attraverso di essi il poeta ribadisce da un lato la natura accidentale dell’amore (che non ha una propria autonoma sussistenza, ed è quindi *non ens, sed entis*) e dall’altro il collocarsi della passione non già in una generica o metaforica oscurità, bensì, come abbiamo visto al cap. VII, nell’anima sensitiva “oscurata” dalla patologia malinconica. Tuttavia, il punto più interessante di questi due versi è senza dubbio costituito dall’ultimo quadrisillabo del v. 68, «luce rade», emistichio che finora la critica si è sempre limitata a parafrasare (e magari a intendere ancora una volta in senso metaforico⁸³), senza mai interrogarsi sul significato preciso di questa espressione che, letteralmente indica come l’amore “elimini” o “escluda la luce”.

Posto che, da quanto affermato circa la *scuritate* della seconda stanza e il «mezzo scuro» dello stesso v. 68, non sembra accettabile per questa espressione alcuna interpretazione di carattere metaforico, riguardante magari una supposta “cecità” dell’amore o dell’amante. Piuttosto, dal contesto filosofico emerso durante la trattazione dei vv. 65-66, sembrerebbe decisamente più plausibile ipotizzare che «luce rade» serva a completare il discorso iniziato nei versi precedenti, chiarendo quindi che non solo l’amore non ha nessun rapporto diretto con la visibilità nel suo aspetto più proprio (cioè il colore), ma non viene toccato nemmeno dall’altra condizione fondamentale per la visibilità, e cioè la presenza di luce.

Tornando ad osservare il settimo capitolo del II libro *De anima*, si potrebbe infatti osservare che, se il colore è *visibile per se*, un requisito decisivo perché questa percezione si verifichi è la *perspicuitas*, data proprio dal fatto che tra il colore e l’organo percettivo sia interposto un mezzo diafano e illuminato:

⁸³ Espliciti su questo punto sono Marti 1969, p. 191 («opera nell’angosciosa scurità del’anima sensitiva, mettendo in fuga la luce del “bon perfetto”, della razionale conoscenza»); Savona 1989, p. 98 («luce rade: esclude, elimina la luce della ragione»); Cassata 1993 (che cita Monte, *Ahi, misero tapino*, v. 78: «ogne lume a l’alma spegne»).

Et omnis color est movens diaffonum in actu; et hoc est natura eius. Et ideo non est visibilis absque luce, sed necessario unusquisque colorum non est visibilis nisi in luce.⁸⁴

Se però al contrario il *medium* tra l'oggetto e l'occhio è oscuro, non "portato in atto" (illuminato) da una fonte di luce, anche un oggetto di per sé colorato non può essere percepito, esattamente come avviene per l'amore, che oltre ad essere del tutto indipendente dal colore e sprovvisto anche di una sostanzialità sua propria, a causa della sua collocazione non potrebbe neppure venire illuminato, denunciando una volta per tutte il carattere strutturale e ineludibile dell'invisibilità dell'amore.

Quest'ultima affermazione di Guido può considerarsi la conclusione vera e propria delle risposte agli otto quesiti posti nella prima stanza di *Donna me prega*. Al poeta non resta dunque che porre un ultimo sigillo sulla propria trattazione, prima del classico *envoi* contenuto nel congedo:

For d'ogne fraude - dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede.

70

In questo caso, essendo di fatto minime le incertezze circa il senso letterale di queste due frasi (legate sostanzialmente alla possibilità di riferire *solo* tanto a *di costui* quanto a *mercede*), a dividere i critici è stato più che altro l'intendimento generale che ad esse si deve attribuire, intendimento che in effetti, se attentamente valutato, risulta tutt'altro che immediato da comprendere.

Se infatti Favati non ritrovava in questa *combinatio* alcun carattere particolare da sottolineare, Contini, Pappalardo, De Robertis e Cassata hanno ritenuto che qui Cavalcanti proponesse, in virtù dell'affinità semantica tra *merto* e *mercede*, una ripresa di quanto già detto al v. 62 («consegue merto spirito ch'è punto»), con Contini e De Robertis ad insistere particolarmente sul carattere paradossale di una simile affermazione (che per De Robertis lascerebbe spazio per pensare ad una venatura ironica), vista la connotazione tutt'altro che euforica della passione descritta da Guido.⁸⁵ Sempre insistendo su una venatura di paradosso, Natascia Tonelli ha poi accennato (per

⁸⁴ *De an.*, II 7 (418a, 31-34).

⁸⁵ Cfr. PD II, pp. 528-529: «Sembra ripetersi (*mercede* è lo stesso che *merto*) la nozione di 62, con una giustapposizione senz'avversativa evidente che rafforza il paradosso» e De Robertis 1986, p. 107: «*di costui*: com'è descritto in questa strofa, cosa 'piena di timore' e oscura. Con tutto ciò amore è unica (cfr. I 43) fonte di mercé [...]. Se non è ironico: è da uno stato come questo (a questo prezzo?) che nasce mercé: figuriamoci quanta».

la verità senza dettagliarne le caratteristiche) un collegamento tra la *mercede* e il *piacere* illusorio promesso al v.58,⁸⁶ mentre Maria Corti ha voluto vedere per questo passo di un «finale giocato anche sulla sorpresa», in cui il poeta, «dopo tanta serietà scientifica»⁸⁷ annuncia che l'accidente di cui ha trattato è proprio quell'amor cortese da cui la gioia d'amore nasce come ricompensa.

Dal canto suo, Inglese ha cercato di interpretare questi due versi rendendoli consequenziali con il resto della canzone, sostenendo che «nella situazione patologica creata dal domino d'amore, nulla può dare mercede se non l'amore medesimo»;⁸⁸ in una prospettiva del tutto diversa si sono mossi invece Savona, Tanturli e Fenzi, con il primo a ravvisare nei vv. 69-70 una forte connotazione antifrastica (nel senso che in realtà non ci sarebbe nessuna ricompensa in un simile amore),⁸⁹ e gli altri due a leggere in essi un'affermazione spiccatamente polemica nei confronti della *Vita Nova*.⁹⁰ In particolare Tanturli ipotizza «di riferire *solo* non a *di costui* [...] ma, per iperbato, a *mercede* [...] cioè: l'unico suo frutto, l'unica cosa che è legittimo aspettarsi da lui è la corrispondenza della donna»,⁹¹ mentre Fenzi (oltre a condividere nella sostanza la parafrasi appena enunciata per il v. 70) ritiene anche «largamente insufficienti le spiegazioni sin qui disponibili»⁹² sull'espressione «For d'ogne fraude», che a suo dire è comprensibile solo come riferimento implicito alle “fraudi” sostenute nel libello dantesco.

Provando dunque a mettere ordine nella questione, sarà forse utile per prima cosa scartare le ipotesi che appaiono meno adeguate, che qui significa abbandonare tanto l'interpretazione antifrastica di questa conclusione, quanto quella che vi legge una sorta di “finale a sorpresa”, in cui si verifica un rovesciamento dell'atteggiamento del poeta e una sua improvvisa identificazione dell'amore descritto sinora con la *fin'amors* della più classica tradizione cortese. Per quanto infatti questi due versi possano essere indipendenti dal resto della trattazione, un simile ribaltamento della prospettiva e del metodo sin qui così scrupolosamente osservato appare francamente poco probabile.

Per contro, proprio questa sostanziale “autonomia” dei vv. 69-70 dal resto della trattazione orchestrata dal poeta, è ciò che ci fa ritenere non del tutto convincenti né le (pur plausibili) ipotesi avanzate con diverse sfumature da Contini, Inglese e Tonelli,

⁸⁶ Cfr. Tonelli 2000, pp. 506-507.

⁸⁷ Corti 1983, p. 36.

⁸⁸ Inglese 1995, p. 208.

⁸⁹ Cfr. Savona 1989, pp. 100-101.

⁹⁰ Cfr. Tanturli 1993, pp. 8-10 e Fenzi 1999, pp. 51-54 e 164-165.

⁹¹ Tanturli 1993, p. 9.

⁹² Fenzi 1999, p. 164.

poiché se è vero che *mercede* sembra avere un significato molto vicino a quello di *merto* (mentre appare meno perspicuo identificare la *mercede* col *piacere* o con la “corrispondenza” da parte della donna), non si capisce tuttavia perché Cavalcanti dovrebbe ribadire qui un concetto già espresso in modo ben più circostanziato soltanto pochi versi prima, né per quale ragione Guido dovrebbe sostenere che solo l’amore stesso può ricompensare l’innamorato per il suo soffrire, proponendo di fatto quella che sembra più un’ovvietà che una considerazione pertinente.

Da considerare con maggiore attenzione è invece la possibilità che nei versi ora in esame si celi un qualche riferimento polemico. Se infatti l’interpretazione offerta da Fenzi rispetto a «for d’ogne fraude» appare forse leggermente forzata, poiché la Corti aveva visto giusto quando sosteneva che l’intero v. 69 ricalca formule giuridiche (come possiamo constatare dal continuo ricorrere di formule come «a bona fede senza frode» in tutti gli statuti toscani due-trecenteschi),⁹³ resta comunque vero il fatto che la fermezza dell’avverbio *solo* implica l’esclusione di “altre” possibilità che da qualche parte dovevano pur essere state avanzate. Il punto però è che la scelta di identificare proprio la *Vita Nova* come testo “fraudolento” da sconfessare può essere desunta soltanto se si sceglie di leggere sin dall’inizio tutta la canzone come una contestazione del libello, dato che in questi endecasillabi “finali”, e nel concetto di *mercede* in particolare, si afferma sicuramente (come in tutto il resto della canzone) un punto di vista sicuramente inconciliabile con le teorizzazioni vitanovesche, senza che si sia costretti a indirizzare la volontà “agonistica” di Guido soltanto contro l’opera dell’Alighieri.

Come già annunciato in altre occasioni, di questo problema ci occuperemo con maggiori dettagli in una apposita sezione; nel frattempo tuttavia sarà forse utile cercare una prospettiva in cui quest’ultimo distico della quinta stanza possa essere letto in maniera convincente *iuxta propria principia*, senza cioè bisogno di riferirsi ad altri testi per ottenere un significato coerente con il *modus operandi* messo in atto da Cavalcanti all’interno di *Donna me prega*.

⁹³ Limitandosi ad esempi duecenteschi (ma ce ne sarebbero diversi anche del primo Trecento), possiamo citare il *Breve di Montieri* (datato al 1219), in cui la formula «a bona fede senza frode» torna in continuazione, all’interno di frasi di questo tipo: «si iurano [...], d’aitare (e) di co(n)silliare cului dela co(m)pagnia p(er) razione a bona fede senza frode» (testo cit. da Castellani 1982, p. 44). Lo stesso discorso si può fare per lo *Statuto dell’Università ed Arte della lana di Siena*, del 1298 (pubblicato in Polidori 1863), dove compaiono affermazioni come la seguente: «El quale sindaco giuri a le sante Dio guagnele, bene e sollicitamente, a buona fede, senza frode, tutti e’ decti malefici».

Per raggiungere questo obiettivo, un buon punto di paragone potrà forse essere offerto proprio dall'*incipit* della canzone, dove, come si è detto, il poeta intende porsi in dialogo da un lato con una tradizione lirica che risale a Giacomo da Lentini (la "volontà di dire" dell'amore a una donna), e dall'altro con un *topos* iniziale (la scrittura "su richiesta") tipico dei trattati.⁹⁴ Ai vv. 69-70 infatti vediamo comparire prima una formula di carattere giuridico, con cui si dà un carattere particolarmente forte ad una professione di "sincerità" e in generale di aderenza al vero non sconosciuta alla lirica d'amore,⁹⁵ e poi un riferimento (si badi bene, non specificato in alcun modo) ad una *mercede* che nasce dall'amore, cioè un altro termine centrale (così come lo era il *Donna* iniziale) del *dire d'amore*.

Tenendo presenti questi fattori, potremmo quindi ipotizzare che qui Guido stia chiudendo il proprio discorso con una movenza per certi versi simile a quella d'esordio, ma stavolta proiettata ad affermare, a conclusione del proprio discorso che "essendo io [*scil.* Cavalcanti] estraneo ad ogni volontà di ingannare e degno nel mio richiedere la fiducia del mio lettore [in forza dell'aver condotto sin qui un discorso rigorosamente logico e motivato attraverso nozioni scientifiche inoppugnabili], dico che solo dall'amore descritto qui può nascere una qualunque forma di ricompensa".

A prescindere dalla possibilità di identificare con la *mercede* la pietà della donna, una nobilitazione interiore, o un *merto* di qualunque genere, forse il punto chiave per intendere correttamente questi distici è leggere *costui* in senso forte, ad indicare cioè l'amore nella sua verità naturale, per come emerge da questi versi. In questo modo dunque, oltre a mantenere la scansione sintattica più naturale per la frase in questione, possiamo tenere in considerazione l'intonazione polemica di questo assunto, proiettandola però su tutti quelli che, come i "negatori" adombrati al v. 4, distorcevano o male interpretavano le caratteristiche della passione.

Detto questo, ecco che il congedo di questa canzone "invia" il testo sin qui commentato non già alla *Donna* menzionata all'inizio, ma alle «persone ch'hanno intendimento», cioè i «conoscenti» del v. 5, che possono capire come l'"ornamento" di questa canzone («ch'io t'ho sì adornata») sia tutto concepito in modo da dimostrare rigorosamente la verità sull'amore.

Tu puoi sicuramente gir, canzone,

⁹⁴ Cfr. *supra*, pp. 130-136.

⁹⁵ De Robertis 1986 cita ad esempio la formula provenzale *sans mentir*.

là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata
ch'assai laudata - sarà tua ragione
da le persone - c'hanno intendimento:
di star con l'altre tu non hai talento.

APPENDICI:

OSSERVAZIONI SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA

Osservazioni appunto, perché per *Donna me prega* risulta più che mai vera l'asserzione di Giorgio Inglese per cui la costituzione testuale «si risolve quasi interamente nell'esegesi dei luoghi critici e nell'interpretazione d'insieme del testo»;¹ e quindi, proprio alla luce delle interpretazioni proposte per alcuni snodi problematici della canzone, non sarà forse inutile fare alcune considerazioni, da un lato sull'ancora importantissimo *stemma codicum* costruito da Favati nel 1953,² e dall'altro su una sintetica proposta di revisione di questo stemma, avanzata proprio da Inglese circa dieci anni fa.³

Come è noto, nello schema interpretativo di Favati i testimoni di *Donna me prega* si dividono in tre famiglie:⁴

x: Un primo gruppo di questa famiglia è composto dal famoso *Chig. L. VIII. 305* (Ca), dallo *Stroziano 170* (Lm), dai codd. Magliabechiani *VII 1208* (Mc), e *VII 722* (Mv), e dal *Ricc. 1142* (Rl), a cui andranno aggiunte la cosiddetta *Giuntina di rime antiche* (Giunt) e una copia della stessa Giuntina con postille di Lorenzo Bartolini apposte a partire da un perduto codice del Bembo (Bibl. Trivulziana *L. 1566* [Bt]). L'altro gruppo principale di *x* è poi una sottofamiglia denominata α , composta di 12 manoscritti (in parte ricondotti da De Robertis al gruppo di Ca).⁵

¹ Inglese 1999, p. 141

² Cfr. Favati 1953, p. 487. Questo stemma sarà ripreso dallo studioso anche nella sua edizione cavalcantiana, pubblicata alcuni anni più tardi (cfr. Favati 1957, pp. 217-240). Per la rappresentazione di questo stemma, cfr. TAV. 1.

³ Cfr. Inglese 2001, pp. 151-152.

⁴ Per una descrizione più dettagliata (per quanto in qualche punto inevitabilmente datata, soprattutto a livello bibliografico) dei codici menzionati si veda soprattutto l'ancora fondamentale *Introduzione* a Favati 1957.

⁵ Trattandosi di una distinzione inutile agli effetti della presente indagine, ci si limita a rimandare a Favati 1953 pp. 442-450 per una descrizione e classificazione dei codici, e all'*Introduzione* a De Robertis 1986 per le relative puntualizzazioni e correzioni.

Infine, sembrarono a Favati collaterali di α il ms. Marciano *Zanetti 63* (M'e) e soprattutto PsCol, cioè la glossa dello Pseudo-Egidio.⁶

k: Uno dei codici più autorevoli di questo ramo è il *Capitolare 445* (Cap¹), che costituisce un ramo a sé stante. Il secondo gruppo della famiglia è composto dal cod. *Conv. Soppr. SS. Annunziata 122* (Lk), dal *Magl. XXIV 1* (Mq), dai codici Marciani *it. cl. IX 191* (M'a) e *it. cl. IX 364* (M'b), dal *Vat. Lat. 4823* (Vc) e infine dalla stampa Aldina (Ald).

y: Sicuramente la più complessa delle tre famiglie, *y* presenta nello stemma di Favati un ampio sottogruppo Z a cui si riconducono innanzitutto il *Laur. Pl. XLI 20* (Lbc) e i codici affini *Barb. Lat. 3953* (Ba) e Ginori Conti (G), poi i manoscritti "garbiani" (contenenti il commento di Dino e contrassegnati nel loro insieme dalla sigla Garb, tranne nei casi in cui il loro testo riporta una lezione diversa da quella che si desume dal commento), e infine un altro sottogruppo composto dai mss. *Laur. Pl. XL 46* (Ld), dai Riccardiani *1100* (Rg) e *2735* (Ri) e dal cod. *Magl. II II 140* (Mb). Collaterali al supposto antografo comune al gruppo Z sarebbero innanzitutto il cod. *Martelli bass. I 12* (Mart), e poi i mss. *Ricc. 1050* (Rb), *Chig. L. VI. 110* (Cd), *Med. Pal. 118* (Ln), *Magl. VI 143* (Mt), oltre al ms. *101* della Bibl. Naz. «Vittorio Emanuele» di Roma (Rom). Di un ramo ancora distinto farebbe invece parte il cod. *Panciaticiano 24* (Pan).

Naturalmente, all'interno di ciascuno di questi tre gruppi lo studioso porta avanti tutta una serie di minuziosi confronti, ma fermandoci per ora ad un livello più generale, sarà importante concentrarci principalmente su un dato in particolare, che spicca tra gli altri a causa delle sue decisive implicazioni sulla conformazione e sul valore dei diversi rami dello stemma: la lezione del v. 66, da cui di fatto dipende in massima parte la valutazione del ruolo di PsCol in relazione alla famiglia *y*.

Il prospetto delle varianti del v. 66, «dunqu'elli meno, che da lei procede», ci rende infatti uno dei pochissimi casi in cui i diversi aspetti testuali abbiano davvero un valore

⁶ Per il testo di questa glossa si veda però ora Fenzi 1999, pp. 178-186, dove vengono presi in considerazione e discussi nei loro rapporti tutti i testimoni di questo commento (mentre Favati si rifaceva alla tradizionale edizione Cittadini-Mattioli, attingendo occasionalmente al manoscritto vaticano *Barb. Lat. 3953*), arrivando di conseguenza ad un testo nel complesso più affidabile di quello a disposizione di Favati.

inequivocabilmente distintivo, poiché mentre i manoscritti della famiglia *k* riportano la lezione del verso normalmente accettata a testo (*dunq'elli meno*), alla famiglia *x* invece lo studioso ha fatto risalire le due distinte lezioni errate *da quelli meno* (Ca e affini, con *α* ad alternare *mena*), e *perché li mena*, che in realtà è la lezione di PsCol (col tardo M'e che riporta *per quelli mena*), che si ritrova anche in tutta la famiglia *y*. A detta di Favati, questi due diversi errori deriverebbero da una lacuna che l'antigrafo di *x* doveva presentare ad inizio verso (*-quelli meno*), poi integrata dai copisti attraverso le congetture *da* e *per* (da cui *perché*), che a loro volta avrebbero innescato l'oscillazione *meno/mena*; ma l'aspetto più denso di implicazioni che caratterizza questa ipotesi sta nel fatto che l'origine della lezione *perché li mena* è individuata dal filologo proprio in PsCol,⁷ il quale a sua volta, per contaminazione, avrebbe provocato la diffusione di questo errore *perché li mena* nell'intera famiglia *y* (ovviamente declinato secondo diverse varianti meramente formali o comunque per nulla incidenti, come *perchelmena* o *perche lo mena*).

In una simile prospettiva, che vede in generale l'intera tradizione *y* «informata» dall'influsso di PsCol, le conseguenze dei fatti appena esposti risultano abbastanza evidenti, poiché per quanto il ramo *y* non risulti ovviamente da scartare *in toto*, saranno invece sicuramente da eliminare tutte quelle lezioni diverse da *x* o *k* che presentino l'accordo *y* + PsCol, come Favati affermerà in termini particolarmente chiari nella sua edizione del cavalcantiana 1957:

essendo le lezioni del testo e del commento pseudo-egidiano derivate da un testo *x*, ed essendo quindi la tradizione di *y* una tradizione contaminata, le uniche lezioni autorevoli che esso rechi, da tener presenti in sede di determinazione del testo critico, sono quelle che si dimostrano immuni da Ps. Col.⁸

Dal punto di vista del procedimento filologico, questo ragionamento sembrerebbe essere perfettamente coerente e consequenziale. Tuttavia, nel corso del nostro commento, abbiamo visto almeno due casi in cui delle lezioni comuni a *y* e PsCol risultano nettamente preferibili rispetto a quelle di *x* (o, più precisamente, di [*x* -PsCol]) e *k*: il v. 19, «Elli è creato da sensato, nom'è» (vs. *elli è creato ed ha sensato nome*), e il v. 51, «e vol ch'om miri in un formato loco» (vs. *e vol ch'om miri in non formato loco*).

⁷ In base ad un ipotetico antigrafo comune con M'e. In altre parole, secondo Favati, da una integrazione congetturale *per quelli meno* si sarebbe originata per corruzioni successive da una parte il *per quello mena* di M'e e dall'altra *perché li mena* di PsCol.

⁸ Favati 1957, pp. 228-229.

Come dunque risolvere la contraddizione posta dalla necessità di mettere a testo per ragioni di senso delle lezioni che il dato stemmatico imporrebbe di scartare?

Un possibile rimedio a questa situazione si trova effettivamente nell'estremamente sintetico contributo di Giorgio Inglese a cui si è accennato all'inizio di questa sezione. Lo studioso infatti, che già dalla metà degli anni '90 difendeva le lezioni accolte a testo e analizzate nel nostro commento, ha proposto una revisione dello stemma tradizionale, a partire da un problema molto delicato, ma di grande incidenza per la storia del nostro testo.

Il nucleo centrale di questa nuova impostazione ruota di fatto attorno al complesso problema dei rapporti (in parte irrimediabilmente sfuggenti) tra le due glosse trecentesche a *Donna me prega*, rapporti che, in base al modo in cui sono definiti, concorrono inevitabilmente ad influenzare il loro ruolo all'interno della tradizione. Se infatti Favati, nel corso della sua disamina, aveva catalogato Garb tra i nodi della famiglia *y* contaminati dalle lezioni erronee di PsCol (implicando quindi una certa "dipendenza" della glossa latina da quella volgare), Inglese dal canto suo ha letteralmente rovesciato il rapporto tra questi due commenti, ridefinendo quindi di conseguenza lo *status* delle lezioni *y* + PsCol secondo una differente dinamica genetica.

Il punto di partenza dell'analisi di Inglese è costituito dal fatto che a suo dire le due antiche glosse sarebbero legate «da chiose aberranti che fungono a tutti gli effetti da errori congiuntivi»,⁹ analizzando le quali sarebbe possibile arrivare a stabilire che Garb costituisce a tutti gli effetti (insieme ad un antografo della famiglia *y*) una «fonte» di PsCol.

Nonostante lo studioso parli di «almeno sei [...] coincidenze significative tra i due commenti»,¹⁰ nel suo contributo si sofferma soltanto su due di esse, relative rispettivamente al v. 60, «non già selvagge le beltà son dardo» (per cui i due commenti riportano rispettivamente *non già selvaggio la belt'à suo dardo* [Garb] e *non g[i]à selvagge la beltà so dardo* [PsCol]) e al v. 39, «ma quanto che da buon perfetto tort'è».

In effetti, bisogna riconoscere che i risultati di questo raffronto sembrano essere tutto sommato abbastanza convincenti, dato che, almeno per i due casi esplicitamente analizzati, lo Pseudo-Egidio sembra aver davvero fatto ricorso ad alcuni spunti ben

⁹ Inglese 2001, p. 141.

¹⁰ *Ibidem*, p. 142.

riconducibili alla glossa del medico fiorentino.¹¹ Tuttavia, senza addentrarci oltre in questo spinoso tema, e tenendo comunque ben presente che questi accenni non sono certo sufficienti ad stabilire un vero e proprio rapporto di interdipendenza tra il testo volgare dal suo omologo latino (si pensi ad esempio ai molti altri punti in cui PsCol ignora il suo collega latino pur trovandosi chiaramente in difficoltà),¹² ciò che più ci interessa in questa nostra indagine saranno piuttosto le conseguenze di una simile l'ipotesi sul disegno complessivo della tradizione; e data l'estrema (per non dire eccessiva) sintesi con cui Inglese presenta la propria ipotesi, sarà forse utile citare per intero il testo stesso dello studioso:

A quel che pare, l'errore «non già selvagge *la bieltà* son dardo» è d'archetipo, corretto a senso in mss. di tutti e tre i rami riconosciuti dal Favati (x y z), antichi (Ch Ma) e recenziatori (Pan Marc). *S(u) dardo* è invece lezione di PsCol + Garb + α ; ma secondo quale sequenza genetica? PsCol si basa su un testo di tipo y, identificabile in positivo grazie a 19 da *sensato* (originale) > *eda* s. di k + x; lo stesso dicasi per 53 *nol prova* > *lo p.* Garb ha avuto accesso a due fonti: cfr. la glossa a 53: «*che nol pruova* [= y] aliter *che il pruova* [= k + x] et melius». Parrebbe dunque economico supporre che la fonte y di Garb sia appunto PsCol; di conseguenza, α sarebbe solo ricevitore di lezioni garbiane (cfr. anche 38 *opposto naturale* e 66 *percheli mena*: y > Garb > α), e la fonte non-y di garb sarebbe piuttosto di ascendenza k (cfr. 51 *fermato*; in tal caso poligenetico 28 *là gire* Garb PsCol B + x).

In alternativa: Garb dipenderebbe da y (dove 51 *fermato*) e da x (o meglio da α), donde 28 *là gire*; mentre PsCol dipenderebbe da y e da Garb (inesplicata comunque la coincidenza x PsCol B su *formato* a v. 51).¹³

Come si può agevolmente vedere, non tutti gli elementi di questo serrato procedere hanno lo stesso valore. Per prima cosa quindi varrà la pena non tenere conto di alcune osservazioni avanzate da Inglese in maniera forse troppo fiduciosa, come quando assegna a «*la bieltà*» il ruolo di errore d'archetipo, senza tenere nella dovuta considerazione il carattere poligenetico e non razionalizzabile di quest variante (tant'è

¹¹ Tra i due esempi portati da Inglese, il più evidente è senza dubbio il primo, poiché dove Dino afferma (DDG, § 95): «quasi dicat *la beltà*, idest res que videtur alicui pulchra [...] non habet dardum silvestrem, idest pigrum et debilem. Appellat autem iste auctor dardum talis rei, que hanc passionem facit, stimulus eius in movendum animum amantis» Egidio riprende chiaramente (*Ps.Eg.*, par. 96): «quasi dica *la biltà* cioè l'amore, *non già*, cioè non à, *suo dardo*, cioè sue arme, *selvagge*, cioè pigramente, e come pigro e come rozzo e come grosso, ma le sue arme ha sempre in mano come apparecchiato di fedire. Ov'è da sapere che 'l dardo de l'amore è lo suo stimolo per lo quale move l'animo». Oltre alla frase finale del passo citato, che in effetti è perfettamente identica, colpisce la transizione di Egidio «*non già*, cioè non à», che appare condotta non in base al testo della canzone che doveva trovarsi davanti, ma piuttosto in base alla chiosa di Dino, che scrive «non habet dardum silvestrem»

¹² Si vedano le chiose proposte dallo Pseudo-Egidio (e ricordate dallo stesso Inglese) per i vv. 42 e 47, che si presentano di fatto come divagazioni prive di ogni rapporto col testo.

¹³ Inglese 2001, p. 142.

che il corretto *le* si trova almeno in Ca e Mc per *x*, M'a e M'b per *k*, e Pan per *y*¹⁴), da porre sullo stesso piano di *posanza/possanza/pesanza* al v. 24, di *formato/fermato* al v. 51, di *opposto naturale/oppost'a naturale* al v. 38 e di *s(u)o dardo/son dardo*, tutte lezioni calate in un contesto estremamente ostico, e dove dunque il cambiamento dall'una all'altra forma (che infatti si ripresenta nei diversi rami dello stemma) poteva avvenire in qualunque momento e per le più svariate ragioni.

Dopo questa prima scrematura dei passi in esame, converrà inoltre sospendere il giudizio (almeno per il momento) sui casi particolarmente delicati di *là gire/largire* (v. 28) e *opposto naturale/oppost'a naturale*, poiché per quanto la loro distribuzione non possa considerarsi del tutto irrazionale (come invece accade per i casi sopra citati),¹⁵ restano tuttavia varianti fortemente poligenetiche, e che quindi non ci permettono di capire se il comparire di entrambe le alternative nelle diverse famiglie sia dovuto a contaminazione o ad una semplice oscillazione dovuta al fatto che in versi tanto oscuri e complessi non ci si può rifare al contesto per provare a determinare uno schema genetico delle diverse varianti. A questo punto però, i pochi casi che restano da considerare potranno infine apparire in tutta la loro importanza: si tratta infatti della già citata opposizione del v. 19 *creato da sensato* vs. *creato eda sensato*, del *perché li mena* variamente attestato per il v. 66 e da ultimo, ma non per importanza, la sconcertante doppia lezione riportata da Garb chiosando il v. 53: «*nol pruova aliter che il pruova*»¹⁶ (dove peraltro il commentatore sceglie l'alternativa peggiore). Da questi tre luoghi infatti è possibile considerare con maggiore chiarezza l'interpretazione di Inglese, scorgendone i principali punti di forza e valutando la possibilità di portare qualche miglioramento.

Senza dubbio, il tratto più interessante di questa lettura consiste nel fatto che in essa si definiscono chiaramente la natura e la vasta influenza della contaminazione evidente

¹⁴ Del resto, anche se si trattasse, come sostiene Inglese nel passo citato, di correzioni congetturali, saremmo comunque esitanti a parlare di "errore" (soprattutto d'archetipo!) per una innovazione del testo che può così facilmente essere sanata *ope ingenii* dal copista.

¹⁵ Mentre *x* riporta compattamente *là gir* e *k largir*, *y* si divide tra il gruppo Z che attesta in maggioranza *là gir*, e Pan, Mart e affini che leggono invece *largir*; per rendersi conto però di come la questione presenti contorni tutt'altro che netti, si tenga presente che nel gruppo Z i codici garbiani hanno *largir* (a dispetto della glossa del medico fiorentino, che parafrasava «non potest [...] illuc pervenire similis passio» [DDG, § 45]!) e Rb, collaterale di Mart presenta invece *là gier*. Per quanto riguarda invece *oppost'a naturale*, tra le famiglie *y* (a cui, come vedremo, andrà aggiunto PsCol) e *k* si registra un'opposizione abbastanza compatta, con la prima a riportare *opposto naturale* (con l'eccezione, ancora una volta, di Rb) e la seconda *opposta naturale* (evidente radice anche della lezione errata di Cap¹ *oppita naturale*); più complessa invece la situazione di *x*, perché se *opposta natural* si trova in Ca e affini, *a* riporta l'ambigua lezione *naturale opposto sia*.

¹⁶ DDG, § 85.

in Garb ($\alpha + y$), per poi modificare profondamente la percezione il ruolo di PsCol nella tradizione, che da puro elemento perturbante della lezione di y si trasforma in uno snodo fondamentale, di cui y (e non più x) costituisce «la fonte “verticale” [...] essendo Garb, come si suggerisce di sopra, la sua fonte secondaria».¹⁷ In questo modo infatti non solo la concordanza $y + \text{PsCol}$ nella lezione corretta *creato da sensato* diventa legittima e non frutto di contaminazione (in quanto confluita da y in PsCol e non viceversa), ma il valore congiuntivo della variante banalizzata *creato ed a sensato* introduce «la possibilità di un raccordo $k + x$, con la conseguente – ben nota! – incertezza finale dell’editore fra bipartizione e tripartizione dello stemma».¹⁸

Da quanto appena detto, questa ipotesi sembrerebbe una soluzione abbastanza convincente ai problemi di cui parlavamo all’inizio, e in effetti bisogna dire che gli aspetti meno soddisfacenti di questa interpretazione li limitano ad alcune inesattezze nella descrizione dei dati codicologici¹⁹ (a volte anche rilevanti, ma che non compromettono del tutto l’argomentazione) e, più in generale, a uno scetticismo forse fin troppo marcato circa la possibilità di definire certe aree dello stemma.²⁰ Tuttavia, riguardo al disegno generale della tradizione proposto da Inglese, si potrà fare una puntualizzazione forse di non poco momento per definire in maniera più precisa lo stemma e porre le basi per una migliore possibilità di razionalizzazione dei rapporti tra i testimoni della famiglia y .

In sostanza, si tratta di ridefinire in parte i rapporti e la collocazione di Garb e PsCol tra le due famiglie x e y . Se infatti osserviamo con attenzione la lezione di PsCol, ci possiamo accorgere di come da un lato i suoi legami con la famiglia x siano in realtà

¹⁷ Inglese 2001, p. 151.

¹⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹⁹ Le due più gravi imprecisioni presenti nello studio di Inglese consistono nel sostenere che al v. 53 *che il pruova sia tout court* lezione di x e k (quando in realtà α nella famiglia x e Ald nella famiglia k riportano *che nol pruova*) e che la lezione del v. 66 *perché li mena* derivi a Garb da α , mentre in realtà questo ramo di x riporta *da quelli mena*.

²⁰ Inglese sceglie infatti di «denominare y^* il testo configuratosi dopo la composizione di PsCol e ad esso congiunto, ossia a fonte effettiva di B Mart Ma [= *Mt nel nostro schema*] Pan ecc.» (Inglese 2001, p. 151), per poi affermare, partendo dal fatto (in realtà asserito in maniera piuttosto semplificatoria) che « y^* poteva offrire ai suoi discendenti doppie lezioni: quella originaria di y e quella che PsCol aveva eventualmente rilevato da Garb» (*ibidem*) che «ne consegue l’impossibilità di un’articolazione stemmatica credibile nei suoi discendenti (anche a prescindere dalla presumibile contaminazione di Ma e Pan con x : cfr. v. 37)» (*ibidem*). In realtà, per quanto quello della contaminazione e delle coincidenze irrazionali sia effettivamente un problema, una simile affermazione avrebbe bisogno di una serie di riscontri che, ad ogni buon conto, lo studioso non tenta neppure di fornire. Per contro, l’ipotesi tentata a testo nei paragrafi successivi (per quanto sicuramente con ampi margini di approfondimento), vorrebbe segnalare la possibilità e l’opportunità di fare almeno un tentativo di definire rapporti che, per quanto non del tutto razionalizzabili, non risultano nemmeno totalmente caotici.

pressoché inesistenti, e dall'altro i suoi contatti con Garb si possano per certi aspetti limitare alle chiose individuate da Inglese.

Per dimostrare questa osservazione, basterà tenere presente che Favati riconduceva PsCol al ramo *x* sulla base di questo argomento:

Chi osservi le lezioni del v. 28 *là ire*²¹] e del v. 66 *li mena* non potrà non constatare, forse con meraviglia, che esse sono fra le varianti peculiari di X! Anzi, il *mena* del v. 66 ci conduce più specificamente in direzione di α . Ma, se proseguiamo in tale direzione, riscontreremo affinità ulteriori: v. 5 *al presente*; v. 38 *opposto*; v. 60 *la belta*.²²

Sinceramente sembra davvero improbabile provare a ricostruire, sulla base di una simile sequenza di varianti, una dipendenza di PsCol dalla famiglia *x*, dal momento che l'alternarsi delle due varianti più significative citate in questo breve passo, e cioè quelle dei vv. 28 e 38 (*là ire/largire* e *opposto/oppost'a*), sono fortemente sospette di poligenesi, mentre tutte le altre presentano un quadro semplicemente non razionalizzabile.

Ovviamente, a questo punto si potrebbe forse obiettare (e così in effetti fa Favati nella sua edizione del 1957²³) che resterebbe comunque dirimente a questo punto la prima parte del v. 66, quel *perché li mena* che Inglese, prendendo un abbaglio, faceva risalire ad α per mediazione di Garb (ma α riporta *da quelli mena!*), e che Favati, con maggiore accuratezza, riconduceva a un tentativo di integrazione di quella lacuna di inizio verso (*-quelli meno*) che nella famiglia *x* dava origine anche alla variante *da quelli meno* (α : *mena*). Ma forse in questo caso ad essere ridiscussa dovrà essere proprio la modalità con cui questa variante si è generata.

A nostro avviso infatti l'alternanza *da quelli meno* e *perché li mena* è il frutto di due errori ben distinti, perché con ogni probabilità *da quelli*, più che da una lacuna, sarà stato originato da una sequenza *dūquelli* in cui il *tilulus* sulla prima *u* (che indicava la nasale di *dunque*) sarà stato confuso con una *a*. In quest'ottica quindi *perché li mena*, errore che accomuna l'intera famiglia *y* e anche i contaminati Garb e Par², potrà essere considerata a tutti gli effetti (data la sua natura evidentemente congiuntiva e separativa) la variante distintiva del ramo *y*, mentre la lezione del tardo codice M'e (*per quelli*) non sarà la copia da un improbabile e vetustissimo antografo comune a PsCol, ma più semplicemente l'esito di una grossolana contaminazione tra due diverse varianti.

²¹ In realtà Fenzi, sulla base di una ricostruzione testuale più approfondita di quella di Favati, *là gire*.

²² Favati 1953, p. 479.

²³ Cfr. Favati 1957, p. 227.

Se dunque si prosegue sul filo del ragionamento, si potrà ipotizzare un quadro leggermente meno disperante di quello rappresentato da Inglese, per cui PsCol, dal punto di vista del testo, deriva dal solo ramo *y*, servendosi dell'apporto di Garb per la redazione di qualche chiosa. Per quanto riguarda invece Garb (che riporta *perché li mena*) si può ragionevolmente supporre che costituisca il proprio testo partendo anch'egli da una base *y* (magari un antigrafo comune al testo di PsCol, se proprio si volesse prestare attenzione alla concordanza sull'insidioso *là gire* del v. 28) per poi collazionarla con un codice non della famiglia α (come ipotizza erroneamente Inglese), ma più probabilmente affine a Ca, poiché da quest'ultimo sottogruppo di *x* che viene la lezione *che lo prova*, cioè la variante del v. 53 che il medico fiorentino ritiene migliore («aliter [...] et melius»²⁴) rispetto a quella del testo *y* (*che nol prova*).

Il risultato forse più interessante a cui questa ipotesi giungerebbe può quindi considerarsi quello di ridurre l'incidenza della contaminazione in PsCol e in generale nella famiglia *y*, rendendone quanto meno identificabili i contorni, benché non sempre in maniera nitida. A questo punto, non resta che Nell'ambito quadro appena tracciato dunque si potranno fare alcune osservazioni, forse non del tutto inutili:

- a) Per il v. 51 («E vol ch'om miri in un formato loco»), pur abbandonando ogni velleità di razionalizzare l'alternanza *formato/fermato*, sarà di un qualche interesse osservare l'oscillazione che si verifica tra le lezioni *miri non* (*x + k*), *miri in un* (*y*) e *miri in non* (Mart e il suo collaterale Ln). In questo caso infatti, riconducendo PsCol (che riporta *miri in un*) alla famiglia *y*, si ottiene ancora una volta un'opposizione *x + k* (che riportano *miri non*) vs. *y*, che converge a larga maggioranza sulla (preferibile) lezione *miri in un*, con le sole eccezioni di Garb, che anche in questo caso mostra di preferire la lezione di *x* (*miri non*), e Mart, che assieme al suo collaterale Ln riporta la lezione “composita” *miri in non* (Ln in particolare mostra i segni dell' “aggiustamento” del testo per collazione, riportando la peculiare variante *miri non in*). Risulta così confermata, in quanto testo non contaminato della famiglia *y*, la scelta operata nel commento di «miri in un formato», e si può quindi a buon diritto abbandonare lo scetticismo

²⁴ Cfr. *supra*, n. 16.

mostrato da Inglese, che riteneva questa lezione non difendibile dal punto di vista stemmatico.²⁵

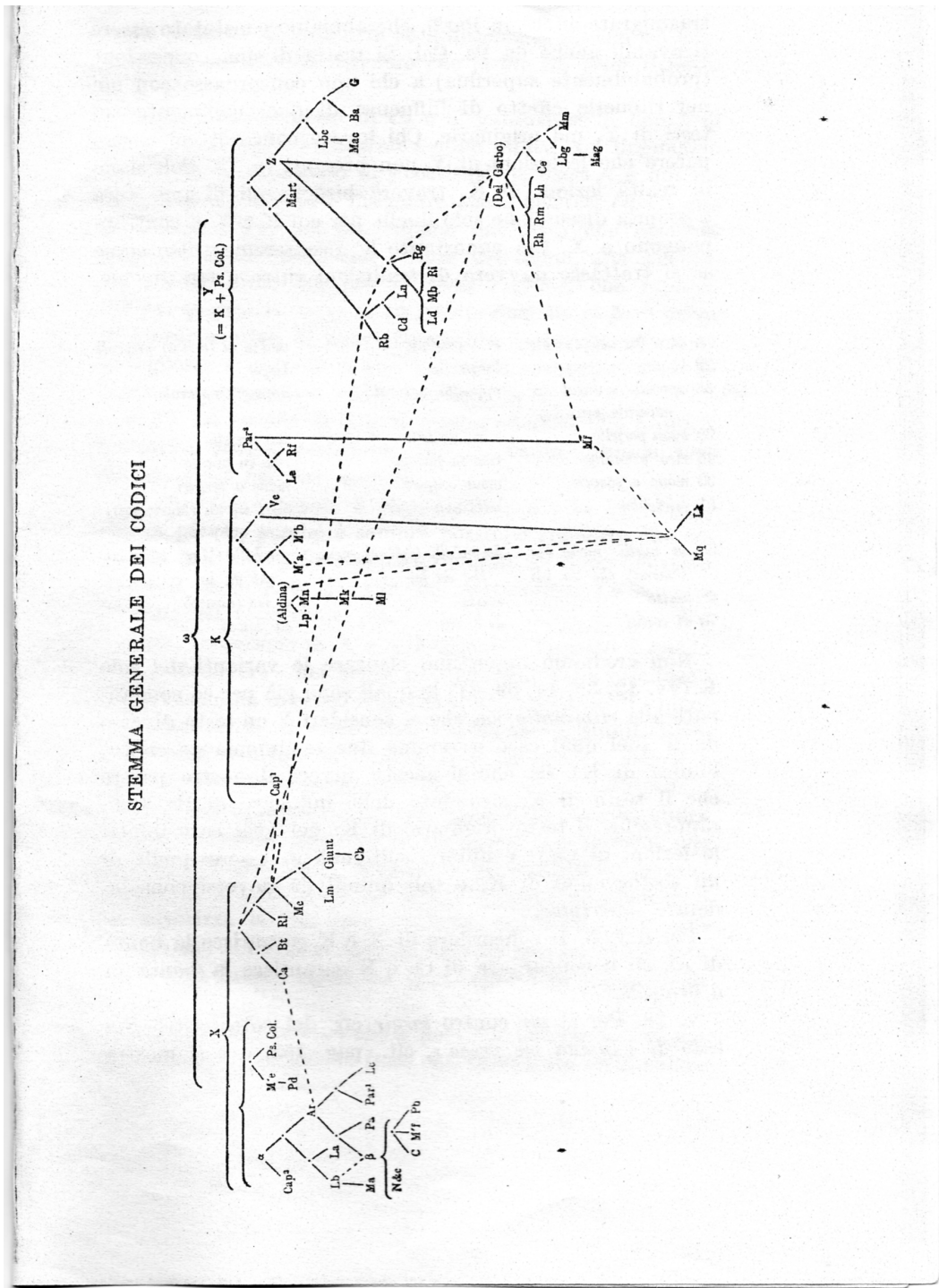
- b) Nello scenario da noi delineato diventa invece più problematica e indecidibile che mai l'alternanza *là gire/largire*, dal momento che alla contrapposizione tra i due rami del "macrogruppo" $x + k$ si somma ora una situazione ancor più divisa e frastagliata all'interno della famiglia y . Detto questo dunque, potrà non essere del tutto irragionevole ricorrere alla lezione di PsCol, più che altro per uno spirito di coerenza (o forza d'inerzia?) col fatto che si tratta del testo seguito, seppur con ben altre ragioni, negli spinosi casi del v. 19 e del v. 51.
- c) Garb e Pan, presentano al v. 19 la stessa lezione contaminata, *creato eda* (da Pan deriva peraltro il codice *Par. It. 557* [*olim 7778*, indicato come *Par²*], che oltre ad evidenti segni di contaminazione riporta anche una serie di doppie lezioni²⁶), cosa che peraltro può abbastanza facilmente essere ricondotta alla dinamica per cui una variante più banale (come in questo caso) tende a soppiantare quella più complessa e significativa.²⁷

Naturalmente, siamo ben consci del fatto che, per suffragare davvero l'ipotesi qui proposta, servirebbero verifiche molto più sistematiche, una serie di tavole, note codicologiche e altri dispositivi indispensabili a chi abbia l'ambizione di offrire un'edizione che abbia il coraggio di definirsi "critica". Tuttavia, queste note poranno forse costituire un buon punto di partenza per rivedere il pur meritorio lavoro di Favati, tenendo ovviamente presente che, affrontando un testo come *Donna me prega*, non mancheranno zone d'ombra, concordanze irrazionali da risolvere in base ad un'ipotesi formulata ad un livello diverso di quello del raffronto delle varianti, e che riguardi per l'appunto il significato vero e proprio della canzone cavalcantiana.

²⁵ «51: *non fermato*, imposta dal consenso $y + k$, continua a non darmi un senso decifrabile». Anche in questo caso però, come può verificare da quanto detto a testo, il "consenso di y " è affermato dal filologo piuttosto sbrigativamente, anche a prescindere dal ruolo effettivamente decisivo che in questo caso gioca l'inclusione di PsCol a tutti gli effetti (riducendo cioè l'incidenza della contaminazione) nella famiglia y .

²⁶ Per la relazione Pan-Par2 si veda Favati 1957, pp. 238-239; per la lista di queste doppie lezioni di questo secondo codice (contrassegnate dalla sigla *al'*) si veda invece Favati 1953, pp. 435-436.

²⁷ A margine di quanto detto, e come pura suggestione, si potrebbe forse pensare alla possibilità che la grande diffusione di *creato eda* sia dovuto al fatto che in una lezione originale *elli creato è da sensato* si sia versificato in un caso il fraintendimento della sequenza *eda* (originando un *elli creato ed à sensato*, con successiva integrazione della prima *è* in *elli è creato* etc.) e nell'altro un cambiamento dell'*ordo verborum*, ottenendo la variante *elli è creato da sensato*. Naturalmente però, mancando elementi solidi per seguire una simile ipotesi, questa riflessione sarà da considerare di fatto una semplice speculazione, offerta solo per amor di completezza.



Tav. 1: Stemma della tradizione di *Donna me prega* secondo Favati 1953. L'unica modifica operata dallo studioso nella sua edizione del 1957 consiste nell'aggiunta del cod. Pan., che diventerebbe antifrato diretto di Par² nel ramo y.

POSTILLE SUL CONTRASTO TRA
DONNA ME PREGA E VITA NOVA

La *querelle* sulla cronologia relativa tra *Donna me prega* e *Vita nova*, benché da qualche anno ormai poco o per nulla frequentata, è uno di quegli argomenti su cui risulta imbarazzante anche solo pensare di aggiungere qualche parola, tanti sono gli elementi che ci sfuggono, e tanto gli angusti margini cronologici in cui si articola il problema eludono la limitata precisione degli strumenti analitici in nostro possesso.

Tuttavia, in coda ad uno studio che abbia come proprio centro la canzone cavalcantiana, non ci si può esimere dal tentare alcune considerazioni anche su questo delicatissimo problema, non foss'altro perché ogni tentativo condotto in passato di stabilire se il più famoso testo di Guido fosse o no da considerarsi una «contestazione globale»¹ del libello dantesco, ha dovuto inevitabilmente fondare la propria posizione su un'interpretazione del testo in questione; e dato che per gran parte della nostra indagine si è precisamente tentato di interpretare *Donna me prega*, siamo di fatto obbligati a riflettere se quanto detto sulla canzone ci possa portare in qualche modo ad una maggiore comprensione anche di questo nodo, di per sé tanto sfuggente.

Procediamo dunque con ordine, riassumendo sinteticamente i termini della questione, e partendo con il constatare come, da un certo punto di vista, tutto nasca con due sintetiche osservazioni poste nel “cappello” con cui De Robertis introduceva la canzone nella sua già più volte ricordata edizione cavalcantiana:

I più evidenti riflessi di questo atteggiamento [*scil.* l’“atteggiamento” generale di Cavalcanti in *Donna me prega*, su cui si sofferma lo studioso nei paragrafi precedenti] si

¹ Malato 1997, p. 22 e *passim*.

leggono nelle “ragioni” della *Vita Nuova* (ciò che non esclude ne sia in atto qui una sottile contestazione) [...].²

Certo la dedica a Guido della *Vita Nuova* non poteva essere di un testo in linea di principio più distante dal nostro.³

Queste due affermazioni infatti, pur nella loro essenzialità, impostano in maniera ineccepibile i termini della questione su cui negli anni successivi si incardinerà il dibattito, perché da un lato si mette l'accento sul fatto che *Donna me prega* e *Vita nova* sono due testi irriducibilmente antitetici, e dall'altro si apre alla possibilità che tra essi corra una consapevole (e inevitabilmente polemica) relazione in cui l'ordine degli addendi non sia meccanicamente ricalcato su una illusoria successione Cavalcanti-Dante.

Il primo ad approfondire questa seconda possibilità, avanzando esplicitamente l'ipotesi della posteriorità di *Donna me prega* alla *Vita nova*, sarebbe stato pochi anni più tardi proprio un importante collaboratore dell'edizione derobertisiana delle rime di Guido: Giuliano Tantarli, il cui intervento del 1993 dà inizio ad un rapido susseguirsi di contributi volti a confermare o a contestare questa innovativa lettura della turbolenta amicizia tra i due poeti fiorentini.

Nel suo saggio, Tantarli comincia con il dettagliare l'opposta prospettiva che informa i due testi concentrandosi soprattutto su alcuni luoghi in cui, a riprese formali e lessicali più o meno evidenti, corrisponde l'esplicitazione di due concezioni antitetiche dell'amore, che da una parte è virtù, possibilità di conoscenza nuova e di sviluppare la natura umana fino al suo apice, e dall'altra è un tragico impedimento e un ostacolo insormontabile verso ogni possibilità di compimento e di reale soddisfazione.⁴ A dire il vero, le interpretazioni che Tantarli offre per i vari passi di *Donna me prega* sono molto diverse da quelle avanzate lungo la nostra indagine, e in sé tutt'altro che convincenti; ma dal momento che le contrapposizioni tra i due componimenti analizzati restano

² De Robertis 1986, p. 94.

³ *Ibidem*.

⁴ Accanto ad alcune comparazioni più “ampie”, come quelle che contrappongono alcuni dati contenutistici della seconda e della terza stanza di *Donna me prega* (tutti ricondotti nell'alveo del più tipico “pessimismo” cavalcantiano) con i capp. 10-12 [XXVIII-XX] della *Vita nova*, Tantarli 1993 mette a confronto in maniera particolarmente stretta i seguenti passi: 1) i due *incipit*: «Donna me prega perch'eo voglio dire» vs. «Donne ch'avete intelletto d'amore» (insieme alla frase della prosa introduttiva «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine»); 2) il v. 15 di *Donna me prega*, «In quella parte dove sta memora» vs. l'attacco del libello, «In quella parte del libro della mia memora»; 3) il v. 70 della canzone cavalcantiana «che solo di costui nasce mercede» vs. il concetto di amore “gratuito” che domina la poetica della lode.

innegabili, ciò su cui davvero conta concentrarsi sarà piuttosto la ragione per cui lo studioso ritiene che sia Guido a contestare Dante e non viceversa.

Posto infatti che ad uno dei due estremi di questa antitesi ci deve essere un evidente intento di contestazione, Tanturli argomenta così:

questo intento polemico e parodico non mi pare verosimile in chi nel libro della *Vita nuova* parla di Guido con aria di perfetta intesa [...]. L'intenzione di Dante non è di contrapporsi all'amico, ma di coordinarsi, o meglio di coordinare lui a sé. La polemica contraddirebbe non solo l'atteggiamento, ma l'intenzione del libro nei suoi confronti. [...] In *Donna me prega*, invece, nella quale si è avvertito l'insistente appuntarsi del ragionamento non tanto a negare, ma a confutare un concetto dell'amore promosso dall'ambito concupiscibile e irascibile dell'anima a quello intellettuale, da desiderio a contemplazione, da distruzione a elevamento, che di fatto è quello proposto come scoperta dai capitoli centrali della *Vita nuova*, la carica polemica e parodica della citazione non solo è congrua all'intenzione e all'atteggiamento, ma viene a indicare il destinatario: premeva spiegare che sulla base della poesia d'amore cavalcantiana quello sviluppo non era possibile, anzi contraddittorio.⁵

La scelta di citare un brano così lungo è dovuta al fatto che in esso si trova esposto in maniera particolarmente lucida l'argomento più importante, solido ed efficace in base al quale, dopo Tanturli, diversi importanti studiosi hanno ritenuto di poter confermare e approfondire questa ipotesi di lettura "correlata" dei due grandi capolavori del nostro Duecento letterario.

Soltanto cinque anni più tardi infatti Nicolò Pasero è tornato sul tema, prima ampliando a dismisura il dossier delle corrispondenze e delle antitesi tra *Donna me prega* e *Vita nova* (un ampliamento forse eccessivo, ma compensato in parte dall'equilibrio con cui lo studioso valuta di volta in volta i passi analizzati), e poi ribadendo come la coloritura inequivocabilmente polemica del primo dei due testi non possa che spingere a dedurre la posteriorità.⁶ E nell'anno ancora successivo Enrico Fenzi, introducendo il proprio volume sugli antichi commenti a *Donna me prega* con un saggio dedicato in generale alla vicenda Dante-Cavalcanti, accoglie le letture di Tanturli e Pasero soprattutto considerando come «Dante vada dritto allo scopo, senza ostacoli o termini di confronto che lo rallentino»,⁷ per poi dedurre che

è del tutto evidente che egli [*scil.* Dante] non sia andato a urtare nel solido muro di *Donna me prega*, ma è pure altrettanto evidente che non avrebbe potuto evitarlo, una volta che se lo fosse trovato davanti: pensarlo, significa attribuirgli una missione quasi

⁵ Tanturli 1993, pp. 8-9.

⁶ Cfr. Pasero 1998, pp. 411-413.

⁷ Fenzi 1999, p. 32.

intollerabile di sfrontatezza e ipocrisia, nel momento in cui fa di Guido il destinatario dell'opera.⁸

Bisogna dire che Fenzi inoltre dilata di molto le prospettive del proprio discorso, affermando che una «controprova» di quanto detto nel brano appena citato si può in realtà rintracciare osservando la produzione lirica dantesca dalle “petrose” in poi, dove invece il momento teorico e speculativo sulla natura dell'amore non solo appare in maniera più evidente rispetto al passato, ma viene anche espresso secondo linee di pensiero che davvero tengono conto delle dottrine esposte nella canzone cavalcantiana.⁹ Tuttavia, i due studi appena citati sono soltanto i momenti più significativi di un crescente consenso che si è sviluppato (in un giro temporale tutto sommato piuttosto breve) attorno all'ipotesi di Tanturli, a partire da un lungo saggio di Enrico Malato (che già nel 1997 presentava questa ipotesi come ormai passata in giudicato¹⁰), fino al parere positivo sinteticamente espresso da Brugnolo 2001,¹¹ passando per e per i più o meno ampi cenni di approvazione che compaiono in Pasquini 1995, Paolazzi 1998, Bologna 1998 e Tonelli 2000.¹²

Come però è logico aspettarsi, non sono mancate, all'interno dello scenario appena delineato, alcune voci di dissenso, che hanno sostenuto come l'idea di una successione *Vita nova-Donna me prega* fosse da ritenersi illusoria, o comunque non determinabile in base agli argomenti avanzati da Tanturli, Pasero e Fenzi. Gli studiosi “schieratisi” su questo fronte interpretativo sono di fatto soltanto tre: Giorgio Inglese, Mario Marti e Selene Sarteschi; considerando però il fatto che Marti si è di fatto limitato a contestare in questa ipotesi in due interventi molto rapidi, ma scarnamente argomentati,¹³ sarà più

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ In realtà, Malato afferma di aver già sostenuto questa ipotesi prima ancora di Tanturli, nell'ambito di un suo saggio di carattere più generale in cui si proponeva per *Donna me prega* una datazione tra il 1294 e il 1295 (cfr. Malato 1995, p. 849, per la proposta di datazione e Malato 1997, pp. 20 e 51-53, per la ripresa e l'affinamento di questo discorso). Si tenga presente però che tale datazione è fondata su un elemento estremamente labile, poiché lo studioso, a partire dall'osservazione di Contini che rintracciava in *Donna me prega* il modello della dantesca *Poscia ch'Amor* (databile tra il 1294-1295), deduce in maniera del tutto arbitraria che la canzone cavalcantiana debba essere stata scritta in quegli stessi anni. In ogni caso, una efficacemente confutazione complessiva dell'ipotesi di Malato si trova esposta in Marti 1998, pp. 276-281.

¹¹ Cfr. Brugnolo 2001, pp. 166-167, dove però lo studioso afferma giustamente di non voler intendere *Donna me prega* semplicemente “in funzione” della *Vita nova*, ma come un testo per cui il libello dantesco abbia costituito soltanto una tra delle molteplici provocazioni poste all'origine della scrittura.

¹² Precisamente, cfr. Pasquini 1995, p. 704; Paolazzi 1998, pp. 270-283; Bologna 1998, pp. 34 e 122-123; Tonelli 2000.

¹³ Cfr. Marti 1998 e 2000, dove in sostanza si sostiene seccamente che per quanto sicuramente inconciliabili, *Vita nova* e *Donna me prega* non siano i termini di una polemica, ma semplicemente due opposte derivazioni del guinizellismo.

che sufficiente per ottenere un fedele quadro dello *status questionis* considerare le obiezioni formulate dagli altri due critici nominati.

Prendendo le mosse da una generale rilettura della canzone cavalcantiana, volta a mostrare di volta in volta i limiti delle interpretazioni puntuali offerte da Tanturli, Giorgio Inglese ha scelto di muovere contro l'argomentazione dello studioso fiorentino due obiezioni sostanziali. La prima, ricavata proprio dall'esegesi approfondita del solo testo di *Donna me prega*, consiste nel rilevare come in realtà

una direzione polemica di *Donna me prega* è certo verso i "municipali": per soverchiarli con la potenza delle *auctoritates* (Aristotele, non Ovidio), il rigore dell'argomentazione [...], il virtuosismo metrico (sul loro terreno: con *Donna me prega*, Guido porta nella canzone – con stanze dell'estensione di un sonetto – un uso della rima interna che caratterizzava, su di uno spunto lentinano, proprio un tipo di sonetto di «largo successo tra i siculo toscani» [...]).¹⁴

La seconda invece si basa su quello che vuole essere un elemento esterno ai due testi in questione, poiché ipotizza come un passo del *De vulgari eloquentia* in cui Dante cita, in sequenza, proprio la canzone cavalcantiana prima della propria *Donne ch'avete intelletto d'amore* (si tratta, come è noto, di un elenco di casi di quel genere di canzone che «solis endecasillabis gaudet esse contexta»¹⁵), stia ad indicare una priorità e forse anche una funzione "modellizzante"¹⁶ del testo di Guido nei confronti non solo del libello, ma anche della canzone che ne costituisce il cuore.

Riguardo a quest'ultimo punto, bisogna dire che già Malato 1997 ha avuto buon gioco nel segnalare come ci sarebbero per la verità troppi fattori che potevano spingere Dante a nominare il proprio testo dopo quello del suo (ormai *ex*) "primo amico", e che dunque la sequenza del *De vulgari* non può certo essere dotata di un valore cronologico probante. Tuttavia, non si può negare che la prima obiezione abbia un suo fondamento, mettendo in luce l'effettiva possibilità che il conclamato spirito polemico di *Donna me prega* sia in realtà da considerarsi diretto contro un bersaglio diverso dall'Alighieri, mettendo quindi in discussione uno dei pilastri del ragionamento di Tanturli. E proprio sulla scia di questo spiraglio interpretativo si può dire che si sia mossa Selene Sareschi, che in un suo articolo apparso nel 2000 si concentra invece sulla possibilità che

¹⁴ Inglese 1995, p. 202.

¹⁵ *DVE*, II XIII 3: «Nam quedam stantia este que solis endecasillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia *Donna me prega*, perch'io voglio dire; et etiam nos dicimus: *Donne ch'avete intelletto d'amore*».

¹⁶ Come ipotizza Mengaldo nelle note di commento al passo del *De vulgari* citato alla nota precedente.

quell'«aria di perfetta intesa» ostentata da Dante nei confronti di Guido risponda in realtà ad una precisa strategia retorica.

Se infatti uno dei principali elementi a favore della seriorità di *Donna me prega* consisteva nel fatto che non i toni accomodanti del libello dantesco sembravano impossibili da giustificare senza ipotizzare che la canzone d'amore di Guido fosse ancora di là da venire, la Sarteschi decide di provare a ribaltare questa prospettiva, ipotizzando che l'Aligheri, chiamando continuamente in causa Cavalcanti insistendo proprio sul tasto dell'amicizia, stia ricorrendo alla figura retorica della dissimulazione, che Brunetto Latini (sulla scorta di Cicerone) diceva consistere nel «difendere quando mostra di biasimare, et accusare quando pare che dica lode». ¹⁷ A sostegno della propria tesi quindi la studiosa riprende in mano una nutrita serie di passaggi della *Vita nova*, provando a dimostrare come essi risultino ancor più significativi se immaginati come tessere di una contestazione condotta *ex silentio*, al fine di convincere il proprio amico senza volerlo umiliare.

A dire il vero, sono relativamente pochi i passaggi che in questa disamina si mostrano davvero azzeccati, e anche in quei casi bisogna ammettere che gli argomenti proposti dalla Sarteschi risultano inesorabilmente “reversibili”, nel senso che nel momento in cui si suppone che entrambe i testi siano portatori di una carica polemica (anche se, in questa prospettiva, quella di *Donna me prega* sarebbe indirizzata contro Guittone), diventa impossibile anche soltanto provare a stabilire una direzione univoca tra i due capi della discussione, perché ogni supposta contestazione che nell'ottica della Sarteschi Dante rivolgerebbe a Cavalcanti potrebbe essere rovesciata in una critica cavalcantiana appuntata sul libello. Anche stavolta però l'obiezione avanzata dalla studiosa appare a ben vedere tutt'altro che peregrina, perché mostra come dall'apparenza “pacifica” e inclusiva della *Vita nova* non si possa in realtà inferire così semplicemente l'assenza di ogni spunto polemico magari proprio nei confronti di quel “primo amico” a cui il libello inero è dedicato.

Volendo dunque provare a tracciare un rapido consuntivo del dibattito appena delineato, si potrebbe dire che quasi si rafforza quell'imbarazzo a cui abbiamo accennato cominciando questa parte della nostra indagine, poiché se alle argomentazioni di Tantarli, Pasero e Fenzi non si possono negare un indiscutibile fascino e la capacità di far emergere un quadro convincente della traiettoria dei rapporti

¹⁷ *Rett.*, 9-11.

Dante-Cavalcanti (o almeno, di un breve tratto di quella lunga vicenda), le obiezioni di Inglese e Sarteschi, pur non riuscendo a proporre uno scenario di uguale forza persuasiva, mettono comunque a nudo un inevitabile (e per certi versi angoscioso) margine di incertezza nelle costruzioni interpretative dei primi tre studiosi citati.

In particolare poi ci sembra azzeccata nella sua concretezza l'osservazione di Inglese citata pochi paragrafi sopra, poiché, da quanto visto nel commento, appare indubbio che sarebbe riduttivo ipotizzare che l'orizzonte polemico di *Donna me prega* possa essere esaurito dalla sola poesia dantesca. A questo proposito anzi sarà forse utile porre un doveroso *caveat*: se infatti è fuori discussione il fatto che la pretesa alighieriana di un amore razionale dovesse suonare alle orecchie di Guido come un vero e proprio tradimento (oltre che un'assurdità dal punto di vista strettamente scientifico), anche accettare la tesi dell'antioriorità della *Vita nova* dovrà semplicemente servire ad introdurre un'occasione particolarmente importante, una provocazione certamente ineludibile, ma non certo un termine di paragone capace di catalizzare e definire tutto l'impegno profuso da Guido per costruire *Donna me prega*, essendo essa pensata come ridefinizione di un intero codice lirico, di cui fanno parte a pieno titolo i primi Siciliani, Guinizzelli, Guittone, Chiaro e – almeno idealmente – tutti gli altri rimatori che prima di Cavalcanti siano caduti vittime della passione e abbiano inteso cimentarsi nell'impresa di “dire d'amore”.

Eppure, in questo quadro così povero di certezze, in cui sembra essere necessaria una certa dose di scetticismo circa la possibilità di arrivare ad una conclusione davvero soddisfacente sul problema della cronologia relativa di *Donna me prega* e *Vita nova*, resta forte l'impressione che non sia sterile dal punto di vista conoscitivo provare ad approfondire ulteriormente qualche tratto particolare della loro opposizione. Ovviamente con questo non si potrà pretendere di chiarire quale dei due componimenti sia stato scritto prima, ma forse le considerazioni che avizzeremo nei prossimi paragrafi potranno portarci a considerare la questione sotto una luce leggermente diversa.

Nel corso del nostro commento infatti abbiamo più volte insistito su quella che abbiamo chiamato la “strategia retorica” di *Donna me prega*, provando ad osservare di volta in volta come Cavalcanti in questa sua canzone abbia in realtà voluto tentare un nuovo “metodo” lirico, staccandosi anche dal proprio linguaggio tradizionale, o meglio, mettendone a nudo in maniera radicale (oltre che fortemente innovativa) i presupposti scientifici. Volendo poi essere ancora più precisi, abbiamo insistito a lungo sull'uso

particolarissimo che Cavalcanti fa di figure come la similitudine e la metafora, il cui uso viene ridotto al minimo e disciplinato in base a precisi requisiti di scientificità; ma se proviamo ad osservare anche la *Vita nova* in questa stessa prospettiva, non può non saltare subito agli occhi un passo particolarmente significativo, finora sfuggito o solo marginalmente considerato negli articoli citati, e dove oltre a trattare precisamente del tema della metafora, Dante fa esplicitamente il nome di Guido: stiamo parlando ovviamente della celeberrima prosa posta al cap. 16 [XXV], di cui converrà riportare un ampio stralcio.

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza. E che io dica di lui come se fosse corpo, ancora sì come se fosse uomo, appare per tre cose che dico di lui. Dico che lo vidi venire; onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale, e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e specialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo. [...] Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate sì come se avessero senso e ragione, e fáttele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie ed uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poi sia possibile d'aprire per prosa [...]; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.¹⁸

Nonostante la definizione di amore come «accidente in sostanza» compaia quasi costantemente quando si tratta di mettere a confronto il libello con la canzone cavalcantiana, ciò su cui non ci si sofferma mai è invece un dato molto più significativo, e che consiste nella doppia giustificazione che Dante offre prima della sua rappresentare personificata della passione amorosa, e poi del parlare figurato in generale, ponendo una netta distinzione tra “dire per rima” (in cui la figura è pienamente legittima) e “dire per prosa” (luogo deputato alla spiegazione degli artifici utilizzati). Da quanto detto parlando di *Donna me prega* però non possiamo non accorgerci di come Cavalcanti (che pure nel corso della sua opera aveva ampiamente fatto ricorso al tipo di figuratività di cui parla l'Alighieri) proponga invece un diverso atteggiamento nei confronti del linguaggio metaforico, perché invece che istituire la prosa come ipotetico “luogo parallelo” a cui destinare la spiegazione delle “belle menzogne” contenute nella poesia,

¹⁸ *VN*, 16 1-2, 8, 10 [xxv 1-2, 8, 10].

si sceglie di trasferire direttamente al linguaggio lirico il dovere tassativo di dire soltanto la verità.

Questa sostanziale differenza che i due testi presentano nel loro rispondere a un'esigenza evidentemente comune, non può che far sorgere una domanda: è *Donna me prega* che anche su questo punto contesta il procedere dantesco, o il Dante della *Vita nova* che non vuole cedere un millimetro alla profondità poetica mostrata dalla canzone cavalcantiana, richiamandosi a Guido proprio per porsi esplicitamente al suo stesso livello (nella medesima prospettiva di raggiungimento e superamento che si era appena mostrata nella successione Giovanna-Beatrice del cap. 15 [XXIV])?

AmMESSO e non concesso che sia possibile rispondere a questa domanda, teniamo presente le osservazioni appena formulate per passare ad esaminare un altro punto di estremo interesse della *Vita nova*, in cui vediamo un esempio particolarmente interessante per capire in che senso tra libello dantesco e canzone cavalcantiana si sviluppi un'opposizione che non si limita al (pur decisivo) livello concettuale, ma deborda immediatamente sul piano delle strategie retoriche, trovando proprio nel linguaggio figurale un terreno particolarmente fertile per svilupparsi.

Il passo in questione, notissimo e più volte utilizzato in questo genere di confronti, è la seconda stanza di *Donne ch'avete*:

Angelo clama in divino intelletto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto che procede
d'un'anima che 'nfin quassù risplende».
Lo cielo, che non have altro difetto
che d'aver lei, al suo signor la chiede,
e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
ché parla Dio, che di madonna intende:
«Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace
là ov' è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà ne lo inferno: «O malnati,
io vidi la speranza de' beati».¹⁹

Davanti a un passo del genere, orchestrato in paradiso, con angeli e santi che chiedono a Dio stesso di poter godere della contemplazione di una donna mortale, non c'è nemmeno bisogno di sprecare tempo per segnalare le dottrine inconciliabili con le fondamentali dottrinali su cui si costruisce *Donna me prega*. Più interessante invece (e

¹⁹ VN, 10 18-19 [XIX 7-8] (*Donne ch'avete*, vv. 15-28).

soprattutto non ancora tentato) è osservare come l'Alighieri allestisca qui un peculiare meccanismo di corrispondenza tra i concetti espressi e le figure utilizzate per esprimerli: dovendo infatti descrivere un miracolo (perché tale è senza dubbio l'essenza stessa di Beatrice), ed essendo il miracolo un evento reale, ma in contraddizione con le leggi naturali, Dante sceglie di ricorrere in questa scena alla figura dell'ossimoro (cioè l'accostamento di due termini in contraddizione l'uno con l'altro); e non un ossimoro qualunque, ma un ossimoro di carattere marcatamente "teologico" come «la speranza dei beati» (v. 28).²⁰

Da un certo punto di vista dunque non sarà forzato ricordare per contrasto come tutto il testo di Cavalcanti sia informato dal principio diametralmente opposto, per cui l'espressione della ferrea e inviolabile necessità delle leggi naturali passa proprio attraverso l'abolizione di ogni figura "irrazionale", limitando il ricorso alle immagini solo ai casi in cui si possa utilizzare una similitudine già adoperata in un contesto filosofico (la similitudine del diafano alla stanza II), o una metafora che possa essere adeguatamente inquadrata all'interno di un procedere logico e consequenziale (l'immagine del dardo alla stanza V). Per quanto riguarda però l'inevitabile domanda circa "quale dei due passi venga prima", stavolta forse potremmo avanzare una riflessione più articolata.

Sull'ampia tavola di riscontri tra *Donne ch'avete* e *Donna me prega* già in molti si sono soffermati, tanto da rendere superfluo riproporre un elenco di tutti gli elementi che portano a ritenere che ci debba essere un rapporto tra i due componimenti.²¹ E al tempo stesso, bisogna riconoscere che in questo caso risalta in maniera particolarmente evidente come la canzone dantesca si proponga come un qualcosa di "nuovo", ma senza alcun accenno polemico e in una totale autosufficienza rispetto alle dottrine cavalcantiane, tanto da rendere particolarmente convincenti (almeno in relazione a questo testo) gli argomenti proposti da Tanturli 1993, Pasero 1998 e Fenzi 1999.

Eppure, una constatazione di segno perfettamente opposto si potrebbe fare spostando lo sguardo sul momento in cui Dante, nella prosa introduttiva, mette in bocca al suo

²⁰ Per definizione infatti i beati, che già vedono il Sommo Bene, non sperano più nulla (cfr. *S.Th.*, II^a-II^{ae}, art. 18, a. 2 «[respondeo]: [...] bonum arduum possibile non cadit sub ratione spei nisi secundum quod est futurum, ideo, cum beatitudo iam non fuerit futura sed praesens, non potest ibi esse virtus spei. Et ideo spes, sicut et fides, evacuat in patria, et neutrum eorum in beatis esse potest»).

²¹ Tanturli 1993 si è concentrato proprio sull'*incipit*, ma è forse Pasero 1998 che più si è addentrato nella questione, proponendo anche un confronto delle serie rimiche comuni ai due testi (con esiti peraltro non sempre convincenti).

pubblico di donne una richiesta di “dire”, formulata con parole quasi identiche all’*incipit* «Donna me prega, perch’eo voglio dire»:

E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m’avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sia questa tua beatitudine».²²

In questo frangente infatti è il primo verso della canzone cavalcantiana a dare maggiormente l’idea di muoversi “in autonomia”, rifacendosi (come abbiamo visto) agli esordi tipici dei trattati e tenendo presente al tempo stesso il ruolo cruciale della donna come interlocutore privilegiato del “dire d’amore” in versi; l’Alighieri invece, con questa inserzione all’interno della prosa introduttiva, sembra quasi voler sottolineare in una diversa prospettiva il già di per sé innegabile dialogo tra che il componimento inaugurale le “nuove rime” e la canzone-manifesto della poetica cavalcantiana, motivando con l’aggiunta di una richiesta “esterna” l’impeto su cui si apre *Donne ch’avete*, dove al poeta non si richiede alcuna trattazione, ma i versi si originano da una necessità di parlare «per isfogar la mente».

Come dunque considerare questi due dati contrastanti? Si dovrà forse ipotizzare che *Donna me prega* si collochi nella esigua finestra temporale che sussiste tra l’elaborazione dei primi testi in lode di Beatrice e la stesura organica del libello (quindi con la costruzione delle varie cornici prosastiche ai testi lirici)?²³ Esposta semplicemente in questi termini, una simile teoria appare ancora più azzardata e impossibile da dimostrare delle due tesi contrapposte delineate nelle pagine precedenti. Eppure questa semplice suggestione potrà forse farci riflettere su un fenomeno preciso, riscontrabile nel libello, ma sino ad ora mai preso adeguatamente in considerazione: se infatti nel caso appena osservato si verifica un evidente contatto di tipo “formale” tra la *Vita nova* e *Donna me prega*, si possono trovare nei capitoli immediatamente successivi altri due brani in prosa in cui Dante fa un uso del linguaggio scientifico-filosofico che dal punto di vista del metodo ricorda molto da vicino alcuni aspetti della canzone cavalcantiana (che evidentemente risultano asserviti a un fine molto diverso).

²² *VN*, 10 8 [XVIII 6].

²³ Si tenga presente che la cosiddetta «tradizione estravagante» delle rime della *Vita nova* (per cui si veda soprattutto De Robertis 1967) attesta la presenza di *Donne ch’avete intelletto d’amore* già all’interno di un Memoriale bolognese del 1292, documentando quindi una sua circolazione anteriore alla composizione dell’intero libello.

Il primo di questi due brani è tratto dalle «divisioni» del sonetto *Amore e 'l cor gentil*:

Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico di lui in quanto è in potenza; ne la seconda dico di lui in quanto di potenza si riduce in atto. La seconda comincia quivi: "Bielate appare". La prima si divide in due: ne la prima dico in che soggetto sia questa potenza; ne la seconda dico sì come questo soggetto e questa potenza siano prodotti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia.²⁴

Come si può facilmente notare, in queste poche righe Dante analizza uno dei suoi testi più "guinizelliani" attraverso un uso particolarmente insistito del linguaggio scientifico, prima inquadrando l'intero sonetto all'interno delle categorie fondamentali di potenza e atto, e poi giustificando sul piano ontologico la coincidenza tra «amore e 'l cor gentil», attraverso una similitudine in cui il secondo termine di paragone è il principio aristotelico dell'unione tra forma e materia (sottolineando peraltro quella proporzione tipica dell'aristotelismo per cui la potenza sta alla materia come l'atto sta alla forma).

Naturalmente, una simile affermazione si potrebbe riconnettere con estrema facilità alla similitudine della «vertute in pietra preziosa» contenuta nella seconda stanza di *Al cor gentil reppara sempre amore* (che in effetti enuncia un principio di questo tipo), ma sarà forse utile notare che questo tono "tecnico" della similitudine scientifica si avvicina decisamente di più all'esattezza di *Donna me prega*, rafforzando in noi il dubbio che Dante (come già notato parlando del cap. 16) voglia evidenziare attraverso la prosa come i suoi versi non abbiano nella loro "intenzione" nulla da invidiare alla potenza e all'esattezza "conoscitiva" che emerge da ogni passo della canzone cavalcantiana.

In questa prospettiva dunque il secondo brano su cui vogliamo brevemente soffermarci risulta forse ancora più eclatante. Si tratta infatti dell'introduzione a *Negli occhi porta la mia donna Amore*, cioè il sonetto che segue immediatamente il passo sopra analizzato:

Poscia che trattai d'Amore ne la soprascritta rima, vènnemi volontade di volere dire, anche in loda di questa gentilissima, parole per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza, ella, mirabilmente operando, lo fa venire. E allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: "Negli occhi porta".²⁵

²⁴ *VN*, 11 6-7 [XX 6-7].

²⁵ *VN*, 12 1 [XXI 1].

Subito dopo il discorso fitto di tecnicismi delle precedenti divisioni, Dante mostra di volersi ricollegare alle medesime premesse scientifiche appena descritte, servendosene però per descrivere un evento che sfugge alla logica di queste premesse, cioè la capacità di Beatrice di *ex nihilo* l'amore o almeno la capacità di amare. In altre parole, è come se l'Alighieri prima avesse garantito attraverso la coppia concettuale potenza-atto la fondatezza scientifica della corrispondenza tra amore e gentilezza, e poi sottolineasse come Beatrice «mirabilmente» (cioè contro tutte queste premesse) riuscisse a violare questo vincolo naturale.

Come ha giustamente notato Maria Luisa Ardizzone²⁶ (che peraltro non prende posizione nel dibattito qui osservato), si può dire che nel passo appena citato sia posta una delle chiavi di volta del contrasto tra Dante e Cavalcanti, perché Guido, nella sua prospettiva tutta volta al puro riconoscimento dei dati naturali, non ci di certo tollerare una simile violazione, perpetrata ai danni di uno dei fondamenti stessi dell'ordine del cosmo. Tuttavia, c'è un aspetto del metodo dantesco che il brano al momento in esame ci aiuta a chiarire.

L'Alighieri infatti con osservazioni di questo genere mostra di prendere le mosse dalle stesse premesse scientifiche che costituiscono la base della poetica cavalcantiana, come del resto dimostrano proprio nella *Vita nova* quelle rime più chiaramente ispirate al magistero di Guido. Di conseguenza, ciò che in realtà distanzia irrimediabilmente i due amici è la possibilità che queste verità scientifiche condivise possano o meno venir violate da un evento chiaramente "sovranaturale". In questa prospettiva quindi può ben darsi che *Donna me prega*, con la sua pretesa di una rifondazione "universale" della poesia su basi chiaramente scientifiche (rifondazione che dialoga e polemizza con tutta la tradizione lirica italiana da *Madonna dir vo voglio* a *Donne ch'avete*) non facesse che rimarcare una differenza rispetto a Dante di cui l'Alighieri, elaborando i primi *specimina* della poetica della lode, doveva già essere ben conscio; e allora forse non sarà del tutto assurdo ipotizzare la costruzione del libello vero e proprio come un'operazione successiva (seppur di poco) alla canzone cavalcantiana, formulata rapportandosi ad essa non secondo un'ottica di sconfessione o di polemico rifiuto (poiché la base scientifica delle affermazioni di Guido resta vera anche per Dante), ma

²⁶ Cfr. Ardizzone 2002, pp. 42-46.

secondo quella volontà di “inclusione” e superamento perfettamente simboleggiata dalla successione Giovanna-Beatrice.

Evidentemente, per provare anche solo a portare qualche argomento in più ad un’ipotesi di per sé tanto “rischiosa”, sarebbe necessario condurre un’analisi della *Vita nova* sulla base del metodo qui adottato per *Donna me prega*, provando quindi ad evidenziare di volta in volta le strategie retoriche con cui Dante fa interagire il linguaggio scientifico (oltre ovviamente a quello teologico-scritturale) con le forme e gli schemi retorici più propri del linguaggio lirico. Tuttavia un simile compito sfugge alla presente ricerca, che ha come suo proposito soltanto di segnalare come esista la possibilità che la vicenda *Donna me prega-Vita nova* (o viceversa) possa essere ancor più complessa e articolata di quanto si sia immaginato fino ad ora.

DONNA ME PREGA: TESTO E PARAFRASI

Donna me prega, - per ch'eo voglio dire d'un accidente - ch'è ssovente - fero ed èsi altero - ch'è chiamato amore: sì chi lo nega - possa 'l ver sentire!	5
Ond' a presente - canoscente - chero, perch'io no spero - ch'om di basso core a tal ragione porti canoscenza: ché senza - natural dimostramento non ò talento - di voler provare là dov'e' posa, e che lo fa creare, e qual sia sua vertute e sua potenza, l'essenza - poi e ciascun suo movimento, e 'l piacimento - che 'l fa dire amare, e s'omo per veder lo pò mostrare	10
In quella parte - dove sta memora prende suo stato, - sì formato, - come diaffan da lume, - d'una scuritate la qual da Marte - vène, e fa demora; elli è creato - da sensato: - nom'è d'alma costume - e di cor volontate.	15
Vèn da veduta forma che s'intende, che prende - nel possibile intelletto, come in subietto, - loco e dimoranza. In quella parte mai non à posanza perché da qualitate non descende:	20
resplende - in sé perpetual effetto; non à diletto - ma consideranza, sì che non pote là gir simiglianza.	25
Non è vertute, - ma da quella vène ch'è perfezione - (ché si pone - tale), non razionale, - ma che sente, dico; for di salute - giudicar mantene, ché la 'ntenzione - per ragione - vale: discerne male - in cui è vizio amico.	30
Di sua potenza segue spesso morte, se forte - la virtù fosse impedita, la quale aita - la contraria via: non perché oppost'a naturale sia; ma quanto che da buon perfetto tort'è per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita, ché stabilita - non ha signoria.	35
A simil pò valer quand'om l'oblia.	40
L'essere è quando - lo voler è tanto ch'oltra misura - di natura - torna, poi non s'adorna - di riposo mai.	45

Move, cangiando - color, riso in pianto,
e la figura - con paura - storna;
poco soggiorna; - ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor lo più si trova.

La nova- qualità move sospiri, 50
e vol ch'om miri - 'n un formato loco,
destandos'ira la qual manda foco
(imaginar nol pote om che nol prova),
né mova - già però ch'a lui si tiri, 55
e non si giri - per trovarvi gioco,
né certamente gran saver né poco.

De simil tragge - complessione sguardo
che fa parere - lo piacere - certo:
non pò coverto - star, quand'è si giunto.
Non già selvagge - le bieltà son dardo, 60
ché tal volere - per temere - è sperto:
consiegue merto - spirito ch'è punto.

E non si pò conoscer per lo viso:
compriso, - bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, - forma non si vede: 65
dunqu' elli meno, che da lei procede.

For di colore, d'essere diviso,
assiso - 'n mezzo scuro, luce rade.
For d'ogne fraude - dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede. 70

Tu puoi sicuramente gir, canzone,
là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata
ch'assai laudata - sarà tua ragione
da le persone - c'hanno intendimento:
di star con l'altre tu non hai talento.

Dal momento che una Donna me lo chiede, intendo parlare di un accidente che spesso è crudele e potente, chiamato amore. Che chi nega la sua verità possa sperimentarla! Perciò in questa occasione chiedo di essere ascoltato da chi è davvero conosce il vero, perchè è impossibile che un uomo vile possa comprendere questa mia trattazione, dal momento che – senza mai distaccarmi da una dimostrazione razionalmente condotta in base a principi naturali – intendo dimostrare dove l'amore ha la sua sede, e che cosa fa sì che esso si crei; e quale sia la virtù ad esso collegata e quale il suo potere. Voglio inoltre dimostrare la sua essenza, e ciascun suo movimento; il piacere in ragione del quale lo si indica con la parola “amare”, e se sia possibile percepirlo con la vista.

L'amore risiede nell'anima sensitiva, portata in atto da una oscurità provocata da Marte, allo stesso modo in cui il diafano è portato in atto dalla luce; l'amore è creato da un oggetto percepito con i sensi, ed è definito “atteggiamento stabile dell'animo” e “desiderio del cuore”. L'amore viene da una forma percepita con la vista, che viene elaborata dalla mente e si insedia nell'intelletto possibile, come nel suo sostrato proprio. L'amore non si può in nessun modo insediare nell'intelletto, perché esso non discende dalla mistione delle qualità elementari; esso brilla di luce riflessa, essendo in sé il

termine di un perenne processo di attualizzazione; in esso non vi è nessuna forma di gioia, bensì la conoscenza, cosicché non è possibile che l'amore possa giungere sin là.

L'amore non è di per sé una virtù, ma proviene da quella perfezione (perché così è definita dalla vera dottrina) che non è razionale, ma capace di sensazioni; esso porta a giudicare fuori da ogni equilibrio e da ogni verità, poiché il criterio di valutazione non è più la ragione, ma le percezioni sensoriali che ossessionano la mente, e colui che si trova coinvolto con un simile difetto non può esercitare il retto discernimento. Il suo effetto è una morte che riaccade di continuo, qualora venga gravemente impedita la virtù che sostiene la vita: e non si intende dire qui che l'amore sia una passione che si oppone alla virtù naturale, ma piuttosto che quando qualcuno – a causa di un accidente – sia distolto dal sommo bene dell'attività intellettuale, non può dire di essere realmente vivo, poiché non è signore e padrone di se stesso. Si tratta insomma dello stesso risultato della completa dimenticanza di questo bene supremo.

L'amore può dirsi realmente tale quando il desiderio è talmente forte da oltrepassare il limite imposto dalla natura. Egli non attenua la sua azione in nessun momento, fa cambiare il colore dell'innamorato, lo fa passare continuamente dal riso al pianto, e ne stravolge la figura con la paura. Passa continuamente da uno stato all'altro, e di esso si nota anche che è proprio per lo più delle persone di valore. Il nuovo stato fisiologico produce con i suoi movimenti i sospiri, e fa sì che l'uomo guardi verso quella forma che ne ha acceso il desiderio, con la conseguenza di destare un impulso irascibile talmente intenso da essere infuocato (ma questo non può capirlo chi non ne ha fatto esperienza), e inoltre questo stato di cose fa sì che l'innamorato non possa muoversi verso l'oggetto desiderato, nonostante se ne senta attratto, ma al tempo stesso non se ne può nemmeno distogliere per allontanarsene, perché in esso sente comunque di poter trovare una soddisfazione (anche se non certo una qualunque forma di conoscenza).

Da una complessione simile a quella della persona predisposta, l'amore fa scoccare uno sguardo che fa sembrare certo il raggiungimento del piacere, e quando viene raggiunta da questo sguardo non può più tener nascosta la propria passione. Le donne vili non possono provocare di questo tipo di passione, poiché per essere sperimentato esso deve accompagnarsi al timore, e lo spirito che ne è colpito consegue una nobilitazione. L'amore non può essere percepito con la vista. Infatti, dopo che un oggetto è stato percepito sensibilmente, esso viene spogliato del colore, e visto che la forma individuale della donna amata non è un vero oggetto di visione, non lo potrà essere nemmeno l'amore, che nasce dall'azione di questa forma. Essendo poi slegato da ogni colore, privo di essere in sé stesso e collocato in un mezzo oscuro, l'amore non può nemmeno essere illuminato; e sono degno di fede e privo di ogni malizia, quando dico che solo da questo amore può giungere una qualunque ricompensa.

Canzone mia, tu puoi partire in tutta sicurezza e andare dove vuoi, perché ti ho abbellita in una maniera tale che le ragioni che esprimi saranno di sicuro lodate da coloro che intendono la verità delle cose, e tu del resto non desideri la compagnia di nessun altro.

CONCLUSIONI:

Quando si ha a che fare con uno dei componimenti più noti e forse più studiati di tutta la letteratura italiana, il massimo che ci si può augurare è di riuscire a modificare, a precisare e a rendere in qualche modo più “vitali” gli inevitabili (e in parte motivati) *clichés* critici che nel corso dei secoli ne hanno come cristallizzato la percezione agli occhi di noi lettori.

Giunti dunque al termine di questo lungo commento a *Donna me prega*, non resta che domandarci che cosa precisamente sia cambiato nel nostro modo di leggere la canzone, provando a valutare che incidenza abbiano questi cambiamenti nella nostra percezione della poetica cavalcantiana, e quali nuovi percorsi di ricerca possano eventualmente nascere da questa nostra indagine.

Un primo e più evidente elemento “innovativo” che speriamo possa emergere dalle pagine di questo saggio riguarda innanzitutto il significato concreto di alcuni passi della canzone. Per la parte iniziale della seconda stanza (i vv. 15-18, in cui si parla della sede dell’amore) e per i versi dedicati al tema dell’invisibilità della passione (vv. 63-68), si sono infatti proposte nuove parafrasi a tutti gli effetti, il cui senso letterale risulta diverso da quello delle chiose offerte dagli altri commentatori. A ben vedere però, restando sempre a questo primo, fondamentale livello, non sarà forse inutile ricordare anche i casi in cui, pur senza andare a incidere sulla percezione letterale del testo, sono state avanzate alcune precisazioni riguardo ai riferimenti culturali di un termine, di un’espressione o anche di un’intera sequenza argomentativa, suggerendo così alcune ipotesi di lettura che sembrerebbero essere più pregnanti rispetto a quelle tentate in passato. Si pensi ad esempio a come certi dettagli del discorso quasi sempre trascurati (il «sovente» del v. 2 o il «lo più» al v. 49, per non parlare del problema della «gente di valor» sempre al v. 49, o del riferimnto alla «complessione» posto al v. 57) sono stati messi in rapporto con alcune precise dottrine scientifico-filosofiche (come il concetto di *ut in pluribus*, utilizzato nell’analisi dei fenomeni naturali, o le teorie che sviluppavano l’idea della stretta interdipendenza tra struttura fisica e inclinazioni morali); oppure a quando sezioni più cospicue della trattazione cavalcantiana (il problema della «morte» intellettuale ai vv. 35-42 o quello dei moti d’amore ai vv. 50-56) sono state rilette

nell'ottica di un'analisi particolarmente approfondita delle categorie filosofiche ad esse sottese.

Se però le diverse interpretazioni avanzate nel corso della nostra ricerca risultano nel loro insieme convincenti, non potrà non delinearsi su un piano più generale un elemento forse ancora più interessante, su cui si è insistito a più riprese sin dall'inizio della trattazione, e che non può non influenzare in maniera decisa la nostra comprensione del "metodo" poetico di Guido.

Infatti, da quanto visto rispetto ad alcuni evidenti tratti retorici di *Donna me prega* (dalla similitudine del diafano dei vv. 16-17 alla articolata metafora del dardo ai vv. 57-62, passando per la rinuncia sistematica ad ogni immotivata coloritura figurale della dimostrazione), non resta che interrogarci sulle ragioni e sulle caratteristiche di questo tentativo condotto da Cavalcanti di rifondare il linguaggio lirico nel suo insieme (che pure resta incentrato sul soggetto "obbligato" dell'amore) su basi diverse non solo da quelle della tradizione cortese, ma anche da quelle su cui si fonda il resto del *corpus* cavalcantiano. Con questo ovviamente non si vuole suggerire che *Donna me prega* costituisca una sorta di palinodia di Cavalcanti, né tanto meno ipotizzare nel poeta fiorentino una sorta di "schizofrenia"; eppure, l'assenza di quasi tutti i termini distintivi della *langue* lirica di Guido (*in primis* i celeberrimi *spiriti*), il contemporaneo affollarsi di *hapax* e l'evidentissimo stravolgimento della prassi metrica in genere seguita dal poeta, sono tutti dati che, dopo esserci ampiamente soffermati sulle strategie retoriche della canzone nel corso dei capitoli precedenti, non possono non spingerci ad un'ultima riflessione.

In base a quanto abbiamo osservato lungo le varie fasi del commento, l'idea di orientare ogni scelta retorica in base a una precisa esigenza argomentativa permette a Cavalcanti da un lato di contestare tutti i precedenti tentativi di descrivere e definire la natura dell'amore in base a nozioni errate e a metafore fumose, e dall'altro di mettere in luce le basi filosofiche e scientifiche di quella rappresentazione dell'amore nel suo concreto manifestarsi, che costituisce il contenuto di quasi tutte le altre rime cavalcantiane. In questo modo dunque Guido vuole costruire una sorta di "prototipo", un esempio in sé già compiuto di una lirica che non sia semplicemente una efficace rappresentazione di ciò che si vede accadere, ma vada alla radice dei fenomeni descrivendone la verità nei termini più esatti ed essenziali.

Contestate quindi da una parte le pretese guittoniane di una poesia che privilegiasse la “missione” di convincere gli erranti anche rispetto all’approfondimento del vero, e scartata dall’altra la possibilità dantesca di un “miracolo” (che possa derogare alle tragiche necessità imposte dalle leggi naturali), Guido vuole dire la sua mostrando soprattutto *come* si debbano ricalibrare le forme del linguaggio lirico nel momento in cui il fuoco dell’attenzione si sposta dai tratti fenomenici dell’evento alle cause che ne costituiscono la radice.

Detto questo, sarà possibile infine fare qualche considerazione su un’ultima questione particolarmente delicata: quella dell’averroismo di Cavalcanti.

Evidentemente, su questo tema sarebbe illusorio immaginare di proporre argomenti rivoluzionari, perché in fondo sarebbe ingenuo pensare di poter desumere da una canzone di settantacinque versi (per quanto chiaramente costruita su un sistema di pensiero di matrice aristotelica) i tratti di un intero sistema filosofico. Tuttavia, anche su questo punto il commento qui costruito potrà forse offrire un contributo, che consiste da un lato nel provare ad identificare in maniera più precisa rispetto al passato le “spie” che indurrebbero ad ipotizzare l’adesione di Guido a questa corrente dell’aristotelismo (l’idea dell’intelletto possibile come *effetto*, o l’accento posto sul valore di *perfezione* della *virtus sensibilis*, o ancora il richiamo alla dottrina del *sensibile per accidens* ben dettagliata proprio nel *Commentarium magnum* al *De anima*); e dall’altro nel tentare di approfondire e di tratteggiare con maggior chiarezza come i richiami a queste dottrine non vadano ad inquadrare Guido nell’angusto (e in parte antistorico) profilo di un filosofo semplicemente “scettico”, genericamente “eterodosso” o addirittura “irrazionalista”, ma piuttosto illuminino in maniera particolarmente chiara quell’incompatibilità tra passione amorosa e attività intellettuale, che costituisce come è noto il cuore “tragico” di tutta la lirica cavalcantiana.

Sulla scia di ques’ultima osservazione, non resterà che concludere definitivamente la nostra ricerca delineando in maniera cursoria tre prospettive di studio che potrebbero rappresentarne il naturale proseguimento.

La prima, incentrata sempre su *Donna me prega*, consisterebbe in un’analisi sistematica della tradizione manoscritta, che da un lato vada oltre le semplici osservazioni qui esposte, arrivando alla definizione di un nuovo testo critico, e dall’altro

possa illuminare in maniera più soddisfacente le complesse (e in parte ancora poco note) vicende che costituiscono la “fortuna” di questa canzone.

La seconda, di orizzonte più ampio, ma sempre di ambito cavalcantiano, comporterebbe invece un’indagine volta a definire con maggiore chiarezza i rapporti tra *Donna me prega* e il resto del *corpus* cavalcantiano, individuando come la prospettiva adottata da Guido in questa canzone possa in qualche modo approfondire la nostra comprensione delle *Rime*.

La terza e ultima prospettiva di ricerca potrebbe infine rivolgersi ad analizzare la lirica tra fine Duecento e inizio Trecento, qui di fatto quasi del tutto ignorata, provando a verificare se dopo *Donna me prega* si possano registrare altri tentativi (oltre a quello dell’Alighieri) di costruire un linguaggio lirico paragonabile per potenza conoscitiva.

BIBLIOGRAFIA:

TESTI E REPERTORI:

Agno 1953 = IACOPONE DA TODI, *Laudi Trattato e Detti*, a cura di Franca Agno, Firenze, Le Monnier, 1953.

AL = *Aristoteles Latinus*, in Union Académique Internationale, *Corpus philosophorum Medii Aevi Academiatarum consociatarum auspiciis et consilio editum*, 1961-?.

Alberto, *De anima* = ALBERTUS MAGNUS, *De anima*, in *Alberti Magni Opera Omnia*, vol. VII 1: *De anima*, edidit Clemens Strocik, Monasterii Westfalorum, In Aedibus Aschendorff, 1968.

Alberto, *De motibus* = ALBERTUS MAGNUS, *De motibus animalium*, in Borgnet 1890, vol IX, pp. 305-321.

Alberto, *Meteora* = ALBERTUS MAGNUS, *De Meteoris*, in Borgnet 1890, vol IV, pp. 477-835.

An.Giele = MAURICE GIELE, *Un commentaire averroïste sue les livres I et II du traité de l'ame (Oxford, Merton College 275, f. 108-121)*, in *Trois commentaires anonymes sue le traité de l'ame d'Aristote*, Louvain-Paris, Publications Universitaires - Béatrice-Nauvelaerts, 1971, pp. 11-120.

An.Post. = ARISTOTELES, *Analytica Posteriora. Gerardo Cremonensi interprete*, edidit Laurentius Minio-Paluello, in *AL*, IV 3, Bruges-Paris, Desclée de Brower, 1954.

An.Pr. = ARISTOTELES, *Analytica Priora. Translatio Boethii. Recensio Florentina (partim recensio Carnutensis)*, edidit Laurentius Minio-Paluello, in *AL*, III 1-4, Bruges-Paris, Desclée de Brower, 1962.

Antonelli 1979 = GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, edizione critica a cura di Roberto Antonelli, vol. I, Roma, Bulzoni, 1979

Ars amatoria = PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Ars amatoria*, in ID., *Carmina amatoria. Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*, edidit Antonio Ramírez de Verger, München, K.G. Saur, 2003.

Avicenna, *De anima* = AVICENNA LATINUS, *Liber de anima seu sextus de natura liber*.

Introduction sur la doctrine psychologique d'Avicenne par G. Verbeke, édition critique, Louvain-Leiden, Editions Orientalistes-E.J. Brill, 1972.

Avicenna, *De medicinis cordialibus* = AVICENNA LATINUS, *De medicinis cordialibus*.

Fragmentum, in ID., *Liber de Anima seu Sextus de Naturalibus. IV-V*, édition critique de la traduction latine médiévale par S. Van Riet, introduction sur la doctrine psychologique d'Avicenne par G. Verbeke, Louvain - Leiden, Éditions Orientalistes - E.J.Brill, 1968.

Avicenna, *Metaphysica* = AVICENNA LATINUS, *Liber de Philosophia Prima sive Scientia Divina*, libri V-X, a cura di S. Van Riet, Louvain - Leiden 1980.

BdT = *Bibliographie der Troubadours*, von Dr. Alfred Pillet, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Dr. Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Berisso 2006 = *Poesie dello Stilnovo*, a cura di Marco Berisso, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

Bettarini 1969 = DANTE DA MAIANO, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.

Boni 1954 = SORDELLO, *Le poesie*, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1954.

Borgnet 1890 = *B. Alberti Magni Ratisboniensis Episcopi O.P., Opera Omnia*, cura ac labore Augusti Borgnet, vol IX, Parisiis, apud Ludovicum Vivès, 1890-1891.

Brambilla Ageno 1977 = *Le Rime di Panuccio del Bagno*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.

Can.Med. = AVICENNA, *Liber canonis*, Hildesheim, G. Olm, 1964 [= Venetiis 1507]

Capelli 2007 = GUITTONE D'AREZZO, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di Roberta Capelli, Roma, Carocci, 2007.

Carrai 1981 = STEFANO CARRAI, *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

Casella 1944 = MARIO CASELLA, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in «Studi di Filologia italiana», VII, 1944, pp. 97-160.

- Cassata 1993 = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, Edizione critica, commento, concordanze a cura di Letterio Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993.
- Castellani 1982 = *La prosa italiana delle origini*, vol. I: *Testi toscani di carattere pratico*, a cura di Arrigo Castellani, Bologna, Pàtron, 1982.
- Castellani 1997 = ARRIGO CASTELLANI, *Parlamenti in volgare di Guido Fava*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», II, 1997, pp. 231-49.
- Cat.* = ARISTOTELES, *Categoriae vel Predicamenta. Translatio Boethii – Editio composita. Translatio Guillelmi de Moerbeka. Lemmata e Simplicii commentario decerpta. Pseudo-Augustini Paraphrasis Themistiana*, edidit Laurentius Minio-Paluello, in *AL*, vol. I 1-5, Bruges-Paris, Desclée de Brower, 1961
- Catenazzi 1977 = FLAVIO CATENAZZI, *Poeti fiorentini del Duecento*, Brescia, Morcelliana, 1977.
- Catenazzi 1988 = FLAVIO CATENAZZI, *Per Maestro Torrigiano da Firenze*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1988, pp. 265-273.
- Ciccuto 1978 = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto, introduzione di Maria Corti, Milano, Rizzoli, 1978.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- CM* = *Averrois Cordubensis commentarium magnum in Aristotelis De anima libros*, recensuit F. Stuart Crawford, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1953.
- Commedia* = DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le lettere, 1994.
- Compendium de sensu* = *Averrois Cordubensis Compendium libri Aristotelis De sensu et sensato*, in *Averrois Cordubensis Compendia librorum Aristotelis qui Parva naturalia vocantur*, recensuit Æmilia Ledyard Shields, adiuvante Henrico Blumberg, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1949.
- Contini 1941 = *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società Filologica Romana, 1941.

- Corazzini 1858 = *Del reggimento de' principi di Egidio Romano. Volgarizzamento trascritto nel MCCLXXXVIII*, a cura di Francesco Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858.
- Costa 2008 = *Le questiones di Radulfo Brito sull'Etica Nicomachea*, Turnhout, Brepols, 2008.
- DDG = DINO DEL GARBO *Scriptum super cantilena Guidonis de Cavalcantibus*, in Fenzi 1999, pp. 86-132.
- De am. her.* = ARNALDUS DE VILLANOVA, *De amore heroico*, in *Arnaldi de Villanova opera medica omnia*, a cura di Michael R. McVaugh, vol. III, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985.
- De amore* = ANDREA CAPELLANO, *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum "De amore" libri tres*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perrella, 1947.
- De an.* = ARISTOTELES, *De anima*, interpr. Michaelis Scoti, in *CM*.
- De an. beat.* = AVERROÈS, *La béatitude de l'âme*, éditions, traductions et études par Marc Geoffroy et Carlos Steel, Vrin, Paris, 2001.
- De an. int.* = SIGERI DE BRABANTIA, *De anima intellectiva*, in BERNARDO BAZÁN, *Siger de Brabant. Quaestiones in tertium de anima; De anima intellectiva; De aeternitate mundi*, édition critique, Louvain-Paris, Publications Universitaires - Béatrice-Nauvelaerts, 1972.
- De Bartholomaeis 1926 = *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, a cura di Vincenzo De Bartholomaeis, Bologna, Zanichelli, 1926 (ed. anast. Bologna, Forni, 1977).
- De ente et essentia* = THOMAS AQUINAS, *De ente et essentia*, in *STAOO*, t. XLIII: *De principiis naturae, De aeternitate mundi, De motu cordis* [...], cura et studio Fratrum Praedicatorum, Roma, Editori di San Tommaso, 1976, pp. 315-381.
- De gen. an.* = ARISTOTELES, *De generatione animalium . Translatio Guillelmi de Moerbeka*, ed. H.J. Drossaart-Lulofs, in *AL*, XVII, 2.V, Bruges-Paris, Desclée De Brouwer, 1966.
- De int.* = ALBERTUS MAGNUS, *De intellectu et intelligibili*, Borgnet 1890, vol. IX, pp. 523-525.

- De mem. et rem* = ARISTOTELES, *De memoria et reminiscentia. Recensio Guillelmi de Morbeka*, ed. René Antoine Gauthier, in *STAOO*, vol. XLV.2, 1985.
- De Robertis 1986 = GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- De spir.* = THOMAS AQUINAS, *Quaestiones disputatae de spiritualibus creaturis*, in *STAOO* t. XXIV.2, Roma-Paris, Commissio Leonina, 2000.
- Delle Donne 1999 = FULVIO DELLE DONNE, *Una disputa sulla nobiltà alla corte di Federico II di Svevia*, in «Medioevo romanzo», XXIII, 1999, pp. 3-20.
- Di Benedetto 1926 = *Rimatori del dolce stil novo. Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi*, introduzione e note di Luigi Di Benedetto, Torino, UTET, 1926.
- Diretano bando* = *Lo diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, a cura di Rosa Casapullo, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.
- DUI* = THOMAS AQUINAS, *De unitate intellectus*, in *STAOO*, t. XLIII: *De principiis naturae, De aeternitate mundi, De motu cordis* [...], cura et studio Fratrum Praedicatorum, Roma, Editori di San Tommaso, 1976, pp. 243-314.
- DVE* = DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, vol. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
- Egidi 1940 = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Erl.* = *Questiones super libro Ethicorum*, Erlangen, Universitätsbibliothek, 213.
- Eth. Nic.* = ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*, translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis, sive *Liber Ethicorum*, t. B: *Recensio recognita*, edidit Rhenatus Antonius Gauthier, in *AL*, vol. XXVI 1-3, fasc. 4, Leiden-Bruxelles, E.J. Brill-Desclée De Brower, 1973.
- Etym.* = ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Wallace Martin Lindsay, Oxford, e Typographeo Clarendoniano, 1911.
- Faleri [TLIO] = FRANCESCA FALERI, *Il volgarizzamento Bargiacchi dei trattati di Albertano da Brescia*, ed. interna all'OVI, adottata nel *corpus* TLIO.

- Favati 1957 = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Guido Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.
- FdR* = BONO GIAMBONI, *Fiore di retorica*, a cura di Gian Battista Speroni, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura e dell'Arte Medioevale e Moderna, 1994.
- Fiore* = *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-.
- Gorni 1996 = DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996. [NOTA: per la lezione di quest'opera dantesca si farà costantemente riferimento a *VN*]
- Gresti 1992 = *Sonetti anonimi del Vaticano lat. 3793*, a cura di Paolo Gresti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1992.
- In II Sent.* = Aegidius Romanus, *Commentarium in II Sententiarum*, Venezia, 1581.
- Isag.* = JOANNITIUS, *Isagoge*, in *Thaddei Florentini expositiones*. [...], Venezia, Giunta, 1527.
- Kristeller 1955 = Paul Oskar Kristeller, *A philosophical treatise from Bologna dedicated to Guido Cavalcanti: Magister Jacobus de Pistorio and his Quaestio de felicitate*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, vol. I, pp. 427-463; poi ristampato in ID., *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1993, III, pp. 509-537.
- Leonardi 1994 = GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del Codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Lettere* = GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1990.
- Liber de Causis* = *Liber de Causis*, édition établie à l'aide de 90 manuscrits avec introduction et notes par Adriaan Pattin, Leuven, Tijdschrift voor Philosophie, 1966.

- Marti 1956 = *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1956.
- Marti 1969 = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Menichetti 1965 = CHIARO DAVANZATI, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965.
- Menichetti 1978a = ALDO MENICHETTI, *La canzone dell'onore di Bonagiunta da Lucca*, in «Études de Lettres», s. IV, t. 1, 1978, pp. 1-17.
- Met.* = ARISTOTELES, *Metaphysica. Lib. I-X, XII-XIV. Transaltio Anonyma sive 'Media'*, edidit Gudrun Vuillemin-Diem, in *AL*, vol. XXV, 2, Leiden, E.J. Brill, 1976.
- Minetti 1979 = MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979.
- Morino 1976 = RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, edizione critica a cura di Alberto Morino, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.
- Orlando 1975 = *Le rime di Onesto da Bologna*, edizione critica a cura di Sandro Orlando, Quaderni degli «Studi di Filologia italiana» pubblicati dall'Accademia della Crusca, Firenze, Sansoni, 1975.
- Pagani 1968 = WALTER PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica Editrice, 1968.
- Pasqualigo 1891 = FRANCESCO PASQUALIGO, *La canzone di Guido Cavalcanti 'Donna mi prega' ridotta a miglior lezione e comentata massimamente con Dante*, aggiunta una tavola comparativa de' comenti in ristretto: Egidio Colonna, Dino del Garbo, Paolo del Rosso e Girolamo Frachetta, Venezia, Leo S. Olschki, 1891 [estr. da «L'Alighieri», anno II].
- PD = *Poeti dei Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 tomi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960

- Pellegrini 1895 = FLAMINIO PELLEGRINI, recensione a GIULIO SALVADORI, *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXVI, 1895, pp. 195-214.
- Phys.* = ARISTOTELES, *Physica. Translatio vetus* (Iacobus Veneticus translator), conscripserunt et ediderunt Fernand Bossier et Jozef Brams, in *AL*, vol. VII 1, Leiden-New York, Brill, 1990.
- Phys.2* = ARISTOTELES, *Physica. Translatio Vaticana*, edidit Augustinus Mansion, in *AL*, vol. VII 2, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1957.
- Polidori 1863 = *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV*, vol. I, a cura di Filippo-Luigi Polidori, Bologna, Romagnoli, 1863 («Collezione di opere inedite o rare»), pp. 129-193, 200-220, 229-235, 239-241, 242-258, 260-301.
- Polidori 1864 = *La Tavola Ritonda o l'Istoria di Tristano*, a cura di Filippo-Luigi Polidori, Bologna, Romagnoli, 1864.
- Pollidori 1995 = VALENTINA POLLIDORI, *Le Rime di Guido Orlandi*, in «Studi di filologia italiana», LIII, 1995, pp. 55-202
- Ps.Eg.* = PSEUDO-EGIDIO COLONNA, *Esposizione del M^o Egidio Colonna Romano degli Eremitani sopra la canzone d'amore di Guido Cavalcanti fiorentino*, in Fenzi 1999, pp. 187-219.
- PSS = *I poeti della Scuola Siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I: *Giacomo da Lentini*, Edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, Edizione critica con commento diretta da Costanzo di Girolamo; vol. III: *Poeti siculo-toscani*, Edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia; Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2008.
- QdAn* = THOMAS AQUINAS, *Quaestiones disputatae de anima*, in *STAOO* t. XXIV.1, Roma-Paris, Commissio Leonina, 1996.
- QdF* = IACOBUS DE PISTORIO, *Quaestio de felicitate*, in Zavattero 2003, pp. 395-409.
- QiTda* = SIGERI DE BRABANTIA, *Quaestiones in tertium de anima*, in BERNARDO BAZÁN, *Siger de Brabant. Quaestiones in tertium de anima; De anima*

- intellectiva; De aeternitate mundi*, édition critique, Louvain-Paris, Publications Universitaires - Béatrice-Nauvelaerts, 1972.
- Quaglio 1970 = ANTONIO QUAGLIO, *I poeti siculo-toscani*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta, vol. I: *Il Duecento dalle origini a Dante*, t. I, Bari, Laterza, 1970, pp. 243-335.
- Rett.* = BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, a cura di Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Rivalta 1902 = *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di Ercole Rivalta, Bologna, Zanichelli, 1902.
- Rossi 1997 = *Stilnovo*, a cura di Luciano Rossi, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, [vol. I]: *Duecento*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 371-438.
- Rossi 2002 = GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- S.Th.* = THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae*, in *STAOO*, tt. IV-XII, Romae, Apud sedem commissionis leoninae, 1888-1906.
- Salvadori 1985 = GIULIO SALVADORI, *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, Roma, Dante Alighieri, 1895.
- Savona 1973 = EUGENIO SAVONA, *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, Adriatica Editrice, 1973.
- Schiaffini 1926 = *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di Alfredo Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926.
- SCG* = THOMAS AQUINAS, *Summa contra Gentiles. Ad codices manuscriptos praesertim sancti doctoris autographata exacta et Summo Pontifici Benedicto XV dedicata, cum commentariis Francisci de Sylvestris ferrariensis*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *STAOO*, tt. XIII-XV, Romae, Typis Riccardi Garroni, [poi] Apud sedem commissionis leoninae, 1918-1930.
- Selmi 1873 = *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di Francesco Selmi, Bologna, Romagnoli (Commissione per i Testi di Lingua), 1873.

Sentencia de sensu = THOMAS AQUINAS, *Sentencia libri De sensu et sensato* [...], cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *STAOO*, t. XLV 2, Roma-Paris, Commissio Leonina-Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

STAOO = *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, iussu Leonis XIII P.M. edita.

Stussi 1967 = *Zibaldone da Canal. Manoscritto mercantile del sec. XIV*, a cura di Alfredo Stussi, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967, pp. 101-108

Summ.Log. = PETRUS HISPANUS, *Summulae logicales*, quas e codice manu scripto *Reg. Lat. 1205* edidit Ioseph M. Bocheński, Torino, Marietti, 1947.

Summa Alexandrinorum = CONCETTO MARCHESI, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina Medievale: Documenti e appunti*, Messina, Trimarchi, 1904.

Super Sent. = THOMAS AQUINAS, *Scriptum super libros Sententiarum magistri Petri Lombardi episcopi parisiensis*, ed. P. Mandonnet, M.F. Moos, 4 voll., Parisiis, Sumptibus P. Lethielleux, 1929-1947.

SVV = *Summae virtutum ac vitiorum. Guilielmo Peraldo episcopo Lugudunensi, ordinis praedicatorum, authore*, Luguduni, Sub Scuto Coloniensi, 1546.

Tesoretto = BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, in PD II, pp. 175-277.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da Pietro G. Beltrami con la collaborazione di Pär Larson e di Paolo Squillacioti, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, vocabolario e banche dati consultabili all'URL <http://www.ovi.cnr.it/>.

Tusc. = CICERO, *Tusculanae disputationes*, in ID., *Opere politihe e filosofiche*, vol. II, a cura di Nino Marinone, Torino, UTET, 1980, pp. 453-863.

Vitale 1956 = *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di Maurizio Vitale, Torino, UTET, 1956 (ristampa 1965).

VN = DANTE ALIGHERI, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 [NOTA: Nonostante la lezione del testo dantesco sia tratta sistematicamente da questa edizione, limitatamente alla paragrafatura e al titolo del testo si farà riferimento a Gorni 1994. La scansione del testo della presente

edizione, stabilita per la prima volta da Michele Barbi nella sua edizione della *Vita nova* del 1909, sarà comunque indicata tra parentesi quadre.]

Zaccagnini 1935 = GUIDO ZACCAGNINI, *Due rimatori faentini del sec. XIII*, in «Archivum Romanicum», XIX, 1935, pp. 79-106.

Zavattero 2003 = IRENE ZAVATTERO, *La Quaestio de felicitate di Giacomo da Pistoia. Un tentativo di interpretazione alla luce di una edizione critica del testo*, in *Felicità nel Medioevo*, pp. 355-409.

STUDI:

Agamben 1977 = GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Ageno 1964 = FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Agrimi-Crisciani 1983 = JOLE AGRIMI - CHIARA CRISCIANI, «*Doctus et expertus*»: *La formazione del medico tra Due e Trecento*, in *Per una storia del costume educativo. Età classica e Medioevo*, in «Quaderni della Fondazione G.G. Feltrinelli», 23, 1983, pp. 149-171.

Agrimi-Crisciani 1988 = JOLE AGRIMI - CHIARA CRISCIANI, *Edocere medicos. Medicina scolastica nei secoli XIII-XV*, Milano, Guerini e Associati, 1988.

Agrimi-Crisciani 1992 = JOLE AGRIMI - CHIARA CRISCIANI, *Medicina e filosofia naturale nel Medioevo*, in *Storia delle scienze*, vol. III: *Natura e vita dall'antichità all' Illuminismo*, a cura di Ferdinando Abbri - Renato G. Mazzolini, Milano-Torino, Elimond-Einaudi, 1992, pp. 288-314.

Agrimi-Crisciani 1994 = JOLE AGRIMI - CHIARA CRISCIANI, *The science and practice of medicine in the 13th century according to Guglielmo da Saliceto, Italian surgeon*,

- in *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, edited by L. García-Ballester, *et alii*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 60-87.
- Allegretto 1980 = MANUELA ALLEGRETTO, *Figura amoris*, in «Cultura neolatina», XL, 1980, pp. 231-239.
- Antonelli 1977 = ROBERTO ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione ritmica nella poesia di Giacomo da Lentini. I: Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII, 1977.
- Antonelli 1989 = L'“invenzione” del sonetto, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, vol. I, Modena, Mucchi, 1989, pp. 35-75.
- Antonelli 1991 = ROBERTO ANTONELLI, *Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere*, in *La palinodia*, Atti del Convegno Interuniversitario di Bressanone (1991), a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 35-49.
- Antonelli 1992 = ROBERTO ANTONELLI, «Non truovo chi mi dica chi sia amore». *L'Eneas in Sicilia*, in *Studi di filologia e letteratura italiana. In onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di Pietro Frassica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 1-10.
- Antonelli 1997 = ROBERTO ANTONELLI, *Problematiche di una genesi letteraria: le “Origini” della Scuola siciliana e Giacomo da Lentini*, in *Atti di Barcellona*, pp. 45-57.
- Antonelli 1998 = ROBERTO ANTONELLI, *La tradizione manoscritta e la formazione del canone*, in *Atti di Lecce*, pp. 7-28.
- Antonelli 2001 = ROBERTO ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, in *Canzonieri, Studi*.
- Antonelli 2001b = ROBERTO ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in «CdT 2001», pp. 1-21
- Ardizzone 2002 = MARIA LUISA ARDIZZONE, *Guido Cavalcanti. The Ohter Middle Ages*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2002.
- Arquès 2001 = ROSSEND ARQUÈS, *La doppia morte di Guido Cavalcanti. Il dualismo poetico tra pneumatologia e arabismo*, in *Guido Cavalcanti laico*, pp. 181-201.

- Atti di Arezzo = Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 1995.*
- Atti di Barcellona = La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale, Atti del Convegno tenutosi all'Università Autonoma di Barcellona (16-18, 23-24 ottobre 1997), a cura di Rossend Arqués, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2000.*
- Atti di Lecce = Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone, atti del convegno (Lecce 21-23 aprile, 1998), a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, 1999.*
- Atti di Monselice = Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento, Atti del Convegno di studi Padova-Monselice, 10-22 maggio 2002, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Comune di Monselice-Padova, Il Poligrafo, 2004.*
- Atti di New York = Guido Cavalcanti tra i suoi lettori, Atti del convegno di New York (2000), a cura di Maria Luisa Ardizzone, Fiesole, Cadmo, 2003*
- Atti di Torino = Riso e comicità nel Cristianesimo antico, Atti del convegno (Torino, 14-16 febbraio 2005), a cura di Clementina Mazzucco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.*
- Atti di Zurigo = Intorno a Guido Guinizzelli, Atti della Giornata di Studi (Università di Zurigo, 16 giugno 2000), a cura di Luciano Rossi e Sara Alloatti Boller, Alessandria, 2002 («Revue critique de Philologie romane», Textes et Études).*
- Avalle 1977 = D'ARCO SILVIO AVALLE, Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.*
- Bianchi 1997 = LUCA BIANCHI, La filosofia nelle Università: Secoli XIII-XIV, Firenze, La Nuova Italia, 1997.*
- Bianchini 1996 = SIMONETTA BIANCHINI, Cielo d'Acamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella scuola poetica siciliana, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1996.*

- Bianchini 2000 = SIMONETTA BIANCHINI, *Lacrime e diamanti: Per Giacomo da Lentini «(S)ì alta amanza à pres'a lo me' core»*, in «Critica del testo», III, 2, 2000, pp. 803-806.
- Bologna 1998 = CORRADO BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, "petrose" e Commedia*, Roma, Salerno, 1998.
- Bologna 2001 = CORRADO BOLOGNA, *Fisiologia del Disamore*, in «CdT 2001», pp. 59-87.
- Bolzoni 2002 = LINA BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Borsa 2002 = PAOLO BORSA, *Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli*, in *Atti di Monselice*, pp. 171-188.
- Brenet 2006 = JEAN-BAPTISTE BRENET, *Théorie de l'intellect et organisation politique chez Dante et Averroès*, in «Rivista di Filosofia neoscolastica», 98, 2006, pp. 467-487.
- Brugnolo 1995 = FURIO BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. I: *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 265-337.
- Brugnolo 1999 = FURIO BRUGNOLO, *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci 'traduttori' dal provenzale*, in «La Parola del Testo», III, 1999, pp. 45-74.
- Brugnolo 2000 = FURIO BRUGNOLO, *Spunti per un nuovo commento a Guinizzelli*, in *Atti di Zurigo*, pp. 39-55
- Brugnolo 2001 = FURIO BRUGNOLO, *Cavalcanti "cortese". Ancora su Donna me prega*, vv. 57-62, in «CdT 2001», pp. 155-171.
- Brunetti 2000 = GIUSEPPINA BRUNETTI, *Il frammento inedito «Resplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Max Verlag, 2000.
- Bruni 1978 = FRANCESCO BRUNI, *Semantica della sottigliezza. Note sulla distribuzione della cultura nel Basso Medioevo*, in «Studi medievali», s. III, XIX, 1978, pp. 1-

- 36 (da cui si cita). Saggio ripubblicato con lo stesso titolo in ID., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991.
- Bruni 1990 = FRANCESCO BRUNI, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in *Storia della civiltà letteraria*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, vol. I, t. I, Torino, UTET, pp. 211-273.
- Calcaterra 1946 = CARLO CALCATERRA, «*Donna mi prega*» di Guido Cavalcanti, in ID., *Nuove indagini sull'arte di Dante, del Petrarca, del Cavalcanti, sul dramma lirico italiano, sull'arcadia e sull'antiarcadia. Lezioni di letteratura italiana tenute all'università di Bologna nell'anno accademico 1945-1946*, Bologna, Libreria Minerva Editrice, 1946.
- Canzonieri, Studi = I Canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a cura di Lino Leonardi, vol. 4, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007² [= 2001].
- Carpi 2004 = UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 tomi, Firenze, Polistampa, 2004.
- Carruthers 1990 = MARY CARRUTHERS, *The book of memory. A study in Medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Carruthers 1998 = MARY CARRUTHERS, *The craft of thought. Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Casella 1944 = MARIO CASELLA, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in «*Studi di Filologia italiana*», VII, 1944, pp. 97-160.
- Cassata 1990 = LETTERIO CASSATA, *Per il testo delle «Rime» di Guido Cavalcanti (Contributi a una nuova edizione critica)*, in «*Italianistica*», XIX, 1990, 271-318.
- Catenazzi 1977b = FLAVIO CATENAZZI, *L'influsso dei Provenzali sui temi e le immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977.
- CdT 2001 = *Alle origini dell'io lirico: Cavalcanti o dell'interiorità*, volume tematico di «*Critica del Testo*», IV, 1, 2001.
- Ciavolella 1976 = MASSIMO CIAVOLELLA, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Ciccuto 1985a = MARCELLO CICCUTO, *Da più a uno face un sollegismo*, in Ciccuto, *Il restauro*, pp. 13-48.

- Ciccuto 1985b = MARCELLO CICCUTO, *Il restauro de L'Intelligenza*, in Ciccuto, *Il restauro*, pp. 194-295.
- Ciccuto 1985c = MARCELLO CICCUTO, *Parlare scuro in Guittone ed epigoni*, in Ciccuto, *Il restauro*, pp. 159-191
- Ciccuto 1993 = MARCELLO CICCUTO, *Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato*, in ID., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 13-52.
- Ciccuto 1994 = MARCELLO CICCUTO, *L'«altezza scura». Guittone, la superbia e le polemiche con gli stilnovisti*, in *Atti di Arezzo*, pp. 253-268.
- Ciccuto 2002 = MARCELLO CICCUTO, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in ID., *Figure d'artista: la nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 13-53.
- Ciccuto, *Il restauro* = MARCELLO CICCUTO, *Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985.
- CILIE IV (1983) = *Spiritus*, IV Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, Roma 7-9 gennaio 1983, atti a cura di Marta Fattori e Massimo Luigi Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- CILIE V (1986) = *Phantasia imaginatio*, V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, Roma 9-11 gennaio 1986, atti a cura di Marta Fattori e Massimo Luigi Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- CILIE VIII (1995) = *Sensus sensatio*, VIII Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, Roma 6-8 gennaio 1995, atti a cura di Massimo Luigi Bianchi, Firenze, Olschki 1996.
- Cipollone 2000 = ANNALISA CIPOLLONE, *I quattro sensi della scrittura di Bonagiunta. Ancora sulla tenzone con Guinizzelli*, in *Atti di Zurigo*, pp. 99-135
- Coccia 2005 = EMANUELE COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Introduzione di Giorgio Agamben, Milano, Mondadori, 2005.
- Conte 1984 = GIAN BIAGIO CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.

- Corpo e anima* = *Corpo e anima, sensi interni e intelletto dal secolo XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, Dipartimento di Scienze dell'educazione e dei processi culturali e formativi, 18-20 settembre 2003, a cura di Graziella Federici Vescovini, Valeria Sorge e Carlo Vinti, introduzione di Graziella Federici Vescovini, Turnhout, Brepols, 2005.
- Corti 1959 = MARIA CORTI, *Le fonti del Fiore di virtù e la teoria della nobiltà nel Duecento*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CXXXV, 1959, pp. 1-82.
- Corti 1960 = MARIA CORTI, *La lingua del «Lapidario estense» (con una premessa sulle fonti)*, in «Archivio glottologico italiano», XLV, 1960, pp. 97-126.
- Corti 1983 = MARIA CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.
- Crespo 1980 = ROBERTO CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'arx mentis della tradizione mediolatina*, in "Quaderni di Semantica", I (1980), pp. 135-141
- De Libera 1991 = ALAIN DE LIBERA, *Penser au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1991.
- De Libera 2004 = ALAIN DE LIBERA, *L'unité de l'intellect. Commentaire du De unitate intellectus contra averroistas de Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2004.
- De Robertis 1967 = DOMENICO DE ROBERTIS, *Sulla tradizione estravagante delle rime della Vita Nuova*, in «Studi Danteschi», XLIV, 1967, pp. 5-84.
- Desideri 2001a = GIOVANNELLA DESIDERI, *Sed rideret Aristotiles si audiret... «Da più a uno face un sollegismo»*, in «Critica del Testo», 1, 2001, pp. 199-221.
- Desideri 2001b = GIOVANNELLA DESIDERI, *«Da più a uno face un sollegismo» (v. 11, e 6 e 12) e il cuore duro di Nerone Cavalcanti*, in «Critica del Testo», IV, 2, 2001, pp. 470-480.
- Di Giovanni 2008 = MATTEO DI GIOVANNI, *Averroes on Substance. Selected Translations with a Philosophical Study of Averroes' Long Commentary (Tafsîr) on Aristotle's Metaphysics, Book Zây (Zeta)*, Tesi di Perfezionamento in Discipline filosofiche, discussa presso la Scuola Normale Superiore, a.a. 2007/2008.

- Favati 1950 = GUIDO FAVATI, *Tecnica ed arte nella poesia cavalcantiana*, in «Studi petrarcheschi», III, 1950, pp. 117-141.
- Favati 1952 = GUIDO FAVATI, *La canzone d'amore del Cavalcanti*, in «Letterature moderne», III, 4, 1952, pp. 422-437.
- Favati 1953 = GUIDO FAVATI, *La tradizione manoscritta di "Donna me prega" di Guido Cavalcanti*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 471-494.
- Favati 1955 = GUIDO FAVATI, *Guido Cavalcanti, Dino del Garbo e l'averroismo di Bruno Nardi*, in «Filologia romanza», II, 1, 1955, pp. 67-83.
- Favati 1975 = GUIDO FAVATI, *Inchiesta sul dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Fenzi 1999 = ENRICO FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999.
- Felicità nel Medioevo = Le Felicità nel Medioevo*, Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (SISPM) Milano, 12-13 Settembre 2003, a cura di Maria Bettetini e Francesco D. Paparella, Louvain-la-Neuve, Brepols, 2005.
- Fioravanti 1992 = GIANFRANCO FIORAVANTI, *Sermones in lode della filosofia e della logica a Bologna nella prima metà del XIV secolo*, in *L'insegnamento della logica a Bologna nel XIV secolo*, a cura di Dino Buzzetti, Maurizio Ferriani, Andrea Tabarroni, Istituto per la Storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992, pp. 165-185.
- Fioravanti 2011 = GIANFRANCO FIORAVANTI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, Milano, Mondadori, in c.s.
- Folena 1965 = GIANFRANCO FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. I: *Origini e Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-347.
- Frede 1974 = MICHAEL FREDE, *Stoic vs. Aristotelian syllogistic*, in «Archiv für Geschichte der Philosophie», 56, 1974, pp. 1-32.
- Gagliardi 1997 = ANTONIO GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti e Dante. Una questione d'amore*, Catanzaro, Pullano, 1997.

- Gagliardi 2001 = ANTONIO GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Gauthier 1948 = RENE ANTOINE GAUTHIER, *Trois commentaires averroïstes sur l'Éthique à Nicomaque*, «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», XVI, 1947-1948, pp. 187-336.
- Gauthier 1984 = RENÉ ANTOINE GAUTHIER, *Notes sur Siger de Brabant II: Siger de Brabant en 1272-75. Aubry de Reims et la scission des Normands*, «Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques», LXVIII, 1984, pp. 29-48.
- Gentili 2005 = SONIA GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, prefazione di Peter Dronke, Roma, Carocci, 2005.
- Giele 1960 = MAURICE GIELE, *La date d'un commentaire médiéval anonyme et inédit sur le Traité de l'âme d'Aristote (Oxford, Merton College 275, fol. 108r-121v)*, in «Revue philosophique de Louvain», LVIII, 1960, pp. 529-555.
- Gilhus 1997 = INGVILD GILHUS, *Laughing Gods, weeping virgins: Laughter in the history of religion*, London - New York, Routledge, 1997.
- Gili 2010 = LUCA GILI, *La sillogistica di Aristotele. La riduzione di tutte le deduzioni valide al sillogismo*, Milano, Lampi di Stampa, 2010.
- Gilson 1929 = ÉTIENNE GILSON, *Les sources gréco-arabes de l'Augustinisme avicennisant*, in «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», IV, 1929-1930, pp. 5-149.
- Giunta 1998 = CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Giunta 1999 = CLAUDIO GIUNTA, *Chi era il fi' Aldobrandino*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», II, 1, 1999, pp. 27-151.
- Giunta 2000 = CLAUDIO GIUNTA, *Due poesie probabilmente duecentesche dal codice Mezzabarba*, in «Medioevo Romano», XXV, 3, 2000, pp. 321-345.
- Giunta 2002 = CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

- Giunta 2005 = CLAUDIO GIUNTA, *Poesie che commentano poesie nel Medioevo. Il caso di Guittone d'Arezzo*, in ID., *Codici: Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 317-341.
- Giunta 2006 = CLAUDIO GIUNTA, *Una parola di Guido Cavalcanti: «orismo»?», in «Lingua e Stile», XLI, 1, 2006, pp. 101-108.*
- Gorni 1981 = GUGLIELMO GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.
- Guido Cavalcanti laico = Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia e ricezione*, Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Hartung 2002 = STEFAN HARTUNG, *Guido Guinizzelli e la teologia della grazia*, in *Atti di Monselice*, pp. 147-170.
- Hissette 1977 = ROLAND HISSETTE, *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain, Publications universitaires - Vander-Oyez, 1977.
- Holmes 1997 = OLIVIA HOLMES, *“S' eo varrò quanto valer già soglio”. The construction of authenticity in the «Canzoniere» of Frate Guittone and Guittone d'Arezzo (MS Laurenziano-Rediano 9)*, in «Modern Philology», 95, 1997, pp. 170-199.
- Inglese 1992 = GIORGIO INGLESE, *Per Guido “filosofo”*, in «La Cultura», XXX, 1992, pp. 75-95.
- Inglese 1995 = GIORGIO INGLESE, *«...illa Guidonis de Florentia ‘Donna me prega’» (tra Cavalcanti e Dante)*, in «Cultura neolatina», LV, 1995, pp. 179-210.
- Inglese 1999 = GIORGIO INGLESE, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 1999.
- Inglese 2000 = GIORGIO INGLESE, *Appunti sulla canzone Al cor gentil: “inselva” e altro*, in *Atti di Zurigo*, pp. 57-65.
- Inglese 2001 = GIORGIO INGLESE, *Dubbi d'amore*, in «Critica del Testo», IV/1, 2001, pp. 141-154.

- Köhler 1987 = ERICH KÖHLER, *Zum Begriff des Wissens im Höfischen Kulturbild*, in ID., *Trobadorilyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin, Rütten & Loening, pp. 29-43.
- Köhler 1987 = ERICH KÖHLER, “*Vers*” und *Kanzone*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II. *Les genres lyiques*, t. I, fasc. 3, Heidelberg, Winter, pp. 45-176.
- Lafleur 1988 = CLAUDE LAFLEUR, *Quatre Introductions à la philosophie au XIII^e siècle. Textes critiques et étude historique*, Montréal-Paris, Vrin, 1988.
- Lafleur 1994 = CLAUDE LAFLEUR, *La Philosophia d’Hervé le Breton (alias Henri le Breton) et le recueil d’introductions à la philosophie du ms. Oxford, Corpus Christi College 283*, in «Archives d’Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», LXI, 1994, pp. 149-226 e LXII, 1995, pp. 359-442.
- Larson 2000 = PÄR LARSON, *A ciascun'alma presa*, vv. 1-4, in «Studi mediolatini e volgari», XLVI, 2000, pp. 85-119.
- Leonardi 1991 = LINO LEONARDI, *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici*, Atti del convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, pp. 443-480.
- Leonardi 2001 = LINO LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d’autore*, in *Canzonieri, Studi*, pp. 155-214.
- Leporatti 2001 = ROBERTO LEPORATTI, *Il ‘libro’ di Guittone e la “Vita Nova”*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I, 2001, pp. 41-150.
- Lindberg 1976 = DAVID C. LINDBERG, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1976.
- Lingue della scienza* = ROSARIO COLUCCIA - ANTONIO MONTINARO - CRISTINA SCARPINO, *Lingue della scienza e Scuola poetica siciliana*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*, Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004), a cura di Rita Librandi e Rosa Piro, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2006 (Micrologus’ Library, n. 16), pp. 19-46.
- Maierù 2003 = ALFONSO MAIERÙ, *La logica nell’età di Cavalcanti*, in *Atti di New York*, pp. 27-49.

- Malato 1989 = ENRICO MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in ID., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, pp. 126-227, poi ripubblicato in ID., *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2005, pp. 571-657 (da cui si cita).
- Malato 1995 = ENRICO MALATO, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. I: *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 773-1052.
- Malato 1997 = ENRICO MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il «disdegno» di Guido*, Roma, Salerno, 1997.
- Mancini 1969 = MARIO MANCINI, *Recenti interpretazioni del "Trobar clus"*, in: «Studi di Letteratura francese», vol. 105, t. 2, 1969, pp. 241-259
- Mancini 1988 = FRANCO MANCINI, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- Mangini 2004 = ANGELO MARIA MANGINI, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXIX, 2004, pp. 53-102.
- Mangini 2005 = ANGELO MARIA MANGINI, *Il «bianco» che «cade». Nota filosofica ad un verso di Guido Cavalcanti (Donna me prega, 64)*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi *et alii*, Bologna, Gedit Edizioni, 2005, pp. 169-182
- Margueron 1966 = CLAUDE MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, P.U.F., 1966.
- Marti 1998 = MARIO MARTI, *Rassegna di studi danteschi*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXXV, 1998, pp. 269-284.
- Marti 2000 = MARIO MARTI, *Acque agitate per Donna me prega*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXXVII, 2000, pp. 161-167.
- Mascetta Caracci 1925 = CORRADO MASCETTA CARACCI, *La poesia politica di Chiaro Davanzati*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1925
- Meneghetti 2005 = MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il sacro e il profano*, in *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, atti del Convegno di Bergamo, 14-15 novembre 2003, a cura

- di Maria Grazia Cammarota, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante, 2005.
- Menichetti 1978b = ALDO MENICHETTI, *Riletture di testi antichi: 1. Neri de' Visdomini - 2. Bonagiunta e Dante*, in «Medioevo Romanzo», V, 1978, pp. 347-361.
- Menichetti 2000 = Aldo Menichetti, *Sull'attribuzione a Bonagiunta di In quanto la natura*, in *Atti di Zurigo*, pp. 85-97.
- Minois 2000 = GEORGES MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- Mocan 2004 = MIRA MOCAN, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale «cossirar»*, Roma, Bagatto Libri, 2004.
- Mocan 2007 = MIRA MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, 2007.
- Moleta 1980 = VINCENT MOLETA, *Guinizzelli in Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.
- Mölk 1968 = ULRICH MÖLK, *Trobar clus - Trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Fink, 1968.
- Mölk 1971 = ULRICH MÖLK, *Le Sonnet «Amor è un desio» de Giacomo da Lentini et le problème de la genèse de l'amour*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XIV, 1971, pp. 329-339.
- Morros Mestres 1997 = *Medicina y literatura en Giacomo da Lentini*, in *Atti di Barcellona*, pp. 105-136.
- Nardi 1949a = BRUNO NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, pp. 9-79.
- Nardi 1949b = BRUNO NARDI, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, pp. 93-129.
- Nardi 1949c = BRUNO NARDI, *Di un nuovo commento alla canzone del Cavalcanti*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, pp. 130-152.
- Nardi 1949d = *L'averroismo bolognese nel secolo XIII e Taddeo Alderotto*, in «Rivista di Storia della Filosofia», IV, 1, 1949, pp. 11-22.

- Nardi 1954 = BRUNO NARDI, *Noterella polemica sull'averroismo di Guido Cavalcanti*, in «Rassegna di Filosofia», III, 1, 1954, pp. 47-71.
- Nardi 1959 = BRUNO NARDI, *L'amore e i medici medievali*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, vol. II, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, pp. 517-542, poi ripubblicato in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 238-267 (da cui si cita).
- Nardi, *Dante e la cultura medievale* = BRUNO NARDI, *Dante e la cultura medievale*, nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini, introduzione di Tullio Gregory, Bari, Laterza, 1983.
- Paolazzi 1998 = CARLO PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il "dolce stil novo" tra Scrittura e "Ars poetica"*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
- Papahagi 1993 = MARIAN PAPAHAĞI, *Una lezione di logica nel Duecento (per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano Da più a uno face un sollegismo)*, in «Studia Universitatis Babeş-Bolyai: Philologia», XXXVIII, 4, 1993, pp. 3-24.
- Pappalardo 1976 = FERDINANDO PAPPALARDO, *Per una rilettura della canzone d'amore del Cavalcanti*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», XIII, 1976, pp. 47-76.
- Pasero 1998 = NICOLÒ PASERO, *Dante in Cavalcanti. Ancora sui rapporti tra Vita Nuova e Donna me prega*, in «Medioevo Romanzo», 22, 1998, pp. 388-414.
- Pasquini 1995 = EMILIO PASQUINI, *Il "Dolce Stil Novo"*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. I: *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 649-721.
- Paterson 1975 = LINDA M. PATERSON, *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Petagine 2004 = ANTONIO PETAGINE, *Aristotelismo difficile. L'intelletto umano nella prospettiva di Alberto Magno, Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Picone 1976 = MICHELANGELO PICONE, *Generalità ecdotiche sui Toscani prestilnovisti*, in *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, II, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, pp. 727-734.

- Picone 1987 = MICHELANGELO PICONE, *Immagine e somiglianza nella poesia italiana del Duecento*, in «Versants», 12, 1987, pp. 63-73.
- Picone 1994 = MICHELANGELO PICONE, *Guittone e i due tempi del Canzoniere*, in *Atti di Arezzo*, pp. 73-88, successivamente ripubblicato in IDEM, *Percorsi della lirica duecentesca: Dai Siciliani alla "Vita nova"*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 105-122 (da cui si cita).
- Pinto 1997 = RAFFAELE PINTO, *La parola del cuore*, in *Atti di Barcellona*, pp. 169-191.
- Pinto 2001 = RAFFAELE PINTO, *La simiglianza come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante*, in *Guido Cavalcanti laico*, pp. 27-47.
- Pötters 1998 = WILHELM PÖTTERS, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, presentazione di Furio Brugnolo, Ravenna, Longo, 1998.
- Rea 2003 = ROBERTO REA, «*Avete fatto come la humera*» (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli), in «Critica del Testo» VI/3 (2003), pp. 933-958.
- Rea 2008 = ROBERTO REA, *Cavalcanti poetia. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- Risus mediaevalis* = *Risus mediævalis: Laughter in medieval literature and art*, edited by Herman Braet - Guido Latré - Werner Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 2003.
- Robiglio 2005 = ANDREA ROBIGLIO, *Dante "bene nato". Guido Cavalcanti e Margherita Porete in Par. V, 115*, in «L'Alighieri», 26, 2005, pp. 45-62.
- Robiglio2007 = ANDREA ROBIGLIO, *Nobiltà e riconoscimento in Dante. In margine a una recente edizione del IV libro del Convivio*, in «L'Alighieri», 30, 2007, pp. 83-102.
- Roncaglia 1975 = AURELIO RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, [a cura di Walter Binni, Arrigo Castellani et alii,] vol. II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 1-36.
- Santagata 1979 = MARCO SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana Editrice, 1989² [1^a ed. 1979].

- Santangelo 1928 = SALVATORE SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928.
- Sarteschi 2000 = SELENE SARTESCHI, *Donna me prega - Vita Nuova: la direzione di una polemica*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 15, 2000, pp. 9-35.
- Savona 1975 = EUGENIO SAVONA, *Cultura e ideologia nell'età comunale. Ricerche sulla letteratura italiana dell'età comunale*, Ravenna, Longo, 1975.
- Savona 1989 = EUGENIO SAVONA, *Per un commento a «Donna me prega» di Guido Cavalcanti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- Scarabelli 2009 = MAURO SCARABELLI, «Una figura della Donna mia»: un episodio di polemica antifi gurativa nelle Rime di Guido Cavalcanti, in «Italianistica», XXXVIII, 1-2, 2009, pp. 21-37.
- Scarabelli 2010 = MAURO SCARABELLI, *Una «pintura» nella Vita Nova (e una proposta di lettura per il sonetto della Garisenda)*, in «Humanistica», V, 2, 2010, in corso di stampa.
- Scarabelli-Codebò 2011 = MAURO SCARABELLI - GIAN PAOLO CODEBÒ, *Ipotesi su una nuova silloge guittoniana. Con un'edizione di Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira*, in «Studi di Filologia italiana», in corso di pubblicazione.
- Schutz 1958 = ALEXANDER H. SCHUTZ, *Some Provençal words indicative of knowledge*, in «Speculum», XXXIII, 1958, pp. 508-514.
- Shaw 1949 = JAMES E. SHAW, *Guido Cavalcanti's theory of love. The "Canzone d'amore" and other related problems*, Toronto, University of Toronto Press, 1949.
- Simonelli 1982 = MARIA PICCHIO SIMONELLI, *Il "grande canto cortese" dai provenzali ai siciliani*, in «Cultura neolatina», XLII, 1982, pp. 201-238.
- Singleton 1958 = CHARLES S. SINGLETON, *An essay on the Vita Nuova*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958.
- Siraisi 1981 = NANCY G. SIRAI SI, *Taddeo Alderotti and his pupils. Two generations of italian medical learning*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

- Spampinato Beretta 1998 = MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA, *Tra "siciliani" e "siculo-toscani": casi-limite di incerta collocazione*, in *Atti di Lecce*, pp. 107-119.
- Spruit 1994 = LEEN SPRUIT, *Species intelligibilis. From perception to knowledge*, Leiden, Brill, 1994.
- Stabile 2007 = GIORGIO STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 9-29
- Tanturli 1993 = GIULIANO TANTURLI, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi offerti a Domenico de Robertis* a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 3-13.
- Taylor 1999 = RICHARD C. TAYLOR, *Remarks on cogitatio in Averroes' Commentarium magnum in Aristotelis De anima libros*, in *Averroes and the aristotelian tradition. Sources, Constitution and Reception of the Philosophy of Ibn Rushd (1126-1198). Proceedings of the Fourth Symposium Averroicum (Cologne 1996)*, edited by G. Endress and J. A. Aertsen, with assistance of K. Braun, Leiden-Boston-Koln, Brill, 1999, pp. 217-255.
- Torrel 1993 = JEAN-PIERRE TORREL, *Initiation à Saint Thomas d'Aquin. Sa personne et son oeuvre*, Fribourg - Paris, Éditions Universitaires - Éditions du Cerf, 1993 – tr. it. di Pasquale Giustiniani e Giovanni Matera, *Tommaso d'Aquino. L'uomo e il teologo*, Casale Monferrato, Piemme, 1994 (da cui si cita).

INDICE:

INTRODUZIONE	p. 1
SEZIONE I: RETORICHE DELLA CONOSCENZA	
cap. I: La Scuola Siciliana	p. 7
cap. II: Tra Emilia e Toscana. Bonagiunta, un anonimo e Guido Guinizzelli	p. 35
cap. III: Frate Guittone	p. 67
cap. IV: A Firenze. Chiaro e i “Maestri”	p. 95
SEZIONE II: «IL VER SENTIRE»	
cap. V: <i>Da più a uno face un sollegismo</i> . Retorica e filosofia contro Guittone d’Arezzo	p. 109
cap. VI: <i>Donna me prega</i> : stanza I	p. 129
cap. VII: Stanza II	p. 161
cap. VIII: Stanza III	p. 211
cap. IX: Stanza IV	p. 251
cap. X: Stanza V	p. 287
APPENDICI	
app. I: Osservazioni sulla tradizione manoscritta	p. 325
app. II: Postille sul contrasto tra <i>Donna me prega</i> e <i>Vita nova</i>	p. 337
app. III: <i>Donna me prega</i> : testo e parafrasi	p. 351
CONCLUSIONI	p. 355
BIBLIOGRAFIA	p. 361