

## L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente : dal Notaro alla *Vita nuova* attraverso i due Guidi<sup>1</sup>

---

A paragone dell'ambiente delle corti provenzali e francesi, in cui era fiorita la tradizione dei « versi d'amore » e delle « prose di romanzi » (*Purg.* XXVI 118), il contesto nel quale nasce e si sviluppa la lirica italiana del Duecento può essere definito post-cortese. Ciò vale soprattutto per i poeti attivi nelle città-stato dell'Italia centro-settentrionale, ossia i rimatori siculo-toscani o tosco-emiliani prima (che sono notai, giuristi, medici e *dictatores*, banchieri e mercanti del loro comune) e gli esponenti della nuova maniera stilnovista poi (i quali, benché caratterizzati da un'identità socio-culturale forse più aristocratica rispetto ai predecessori, sono pur sempre dei cittadini-poeti). Ma ciò vale, in fondo, già per i poeti della scuola siciliana attiva presso la *Magna Curia* di Federico II, nella quale i più stretti collaboratori dell'imperatore non sono tanto *baros*, *cavaliers* o *joglars*, quanto funzionari e ufficiali pubblici : esperti di retorica e di diritto, più che nobili, professionisti della guerra o giullari.

L'assenza di un pubblico e di un ambiente di riferimento strettamente cortesi per la lirica in volgare determina in Italia una perdita di interesse per gli aspetti più squisitamente sociali della *fin' amors* e un progressivo svuotamento di significato dei topoi della tradizione. La produzione di Guittone d'Arezzo è, in tal senso, esemplare : da un lato Guittone smaschera le ipocrisie del linguaggio e dei *clichés* cortesi<sup>2</sup>, dall'altro, una volta entrato nell'ordine militare dei frati gaudenti, abbandona del tutto i versi d'amore, un po' perché li giudicava davvero « venenosi » e « mortali » (son.

---

<sup>1</sup> La versione scritta conserva l'andamento colloquiale della comunicazione orale; per questo motivo i riferimenti bibliografici in nota sono ridotti all'essenziale. Sono grato agli organizzatori Marina Gagliano, Philippe Guérin e Raffaella Zanni per la pazienza e l'assistenza.

<sup>2</sup> Si veda Leonardi, Lino, 1994, *Introduzione* a Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, G. Einaudi, p. XLI.

*A te, Montuccio, ed agli altri, il cui nomo*, indirizzato a Monte Andrea), un po' perché, forse, li considerava non più idonei a rispondere alle esigenze di rinnovamento della società comunale, nel delicato momento di passaggio dall'età del comune prima consolare e poi podestarile, guidato dall'aristocrazia militare della *societas militum*, a quella del comune di popolo (l'esperimento dei Frati gaudenti, l'ordine militare di cui Guittone entra a far parte intorno al 1265, rappresenta di fatto il tentativo di ricompattare il ceto dei *nobiles et potentes*, indebolito dalle lotte di fazione).

In ambito lirico, la sopravvivenza della civiltà cortese e la trasmissione della sua grande eredità alle stagioni successive fu però assicurata da una sostanziale rifunzionalizzazione e risemantizzazione del lessico e dei luoghi principali di quella stessa tradizione. A partire dai siciliani, l'attenzione dei poeti si sposta dall'esteriorità delle relazioni sociali e dei *praecepta* cortesi della *fin'amors* all'interiorità dei processi psico-fisici connessi alla passione d'amore, analizzati facendo ricorso alla dottrina medica e alla *scientia de anima* medievale di tradizione aristotelica. Magistero retorico e poetico da un lato e scienza naturale dall'altro contribuiscono insieme a un sostanziale approfondimento della *quaestio amoris*. La convergenza dei due ambiti è meno singolare di quanto potrebbe apparire, oggi, a una lettura ingenua : presso la facoltà bolognese di *artes*, infatti, non si studiava solo l'*ars dictaminis*, ma anche l'*ars medica*, il che – fino ai casi eclatanti del Cavalcanti di *Donna me prega* e del Dante della *Vita nuova* – spiega l'alto tasso di competenze retoriche e medico-filosofiche dei principali rimatori italiani del Duecento.

Vero e proprio iniziatore di tale nuova maniera 'speculativa' può essere considerato il Notaro Giacomo da Lentini, il principale poeta della Scuola siciliana. Giacomo approfondisce i temi della natura e della fenomenologia d'amore soprattutto nella nuova forma metrica del sonetto, anche in tenzone ; si pensi, ad esempio, al celebre scambio di componimenti con l'Abate di Tivoli o a quello con Iacopo Mostacci e Pier della Vigna. Proprio da quest'ultima tenzone, di cui costituisce il terzo e ultimo membro, è tratto il sonetto *Amor è uno desio che ven da core*, con il quale vorrei dare inizio a questa breve rassegna dedicata al motivo dell'immagine nel cuore e dell'immagine nella mente<sup>3</sup>. Tale motivo si rivela uno dei più importanti della lirica del Duecento in lingua di *sì* : un'adeguata conoscenza della sua origine e del suo sviluppo, che molto deve proprio alla poesia del Notaro, è indispensabile per correttamente intendere larga parte – o, quanto meno,

<sup>3</sup> L'edizione di riferimento per il Notaro è *I Poeti della Scuola siciliana*, 2008, vol. I : *Giacomo da Lentini*, Antonelli, Roberto (éd.), Milano, Mondadori, « I Meridiani ».

un ampio filone – delle rime italiane antiche e per apprezzare e cogliere gli esiti poetici originali, complessi e fortemente intellettualizzati della lirica cavalcantiana o della *Vita nuova* – opera, quest'ultima, nella quale confluisce e si sublima un'intera tradizione e sulla quale intendo chiudere la presente relazione.

Nel sonetto *Amor è uno desio che ven da core*, scritto in risposta all'interrogativo del Mostacci su che cosa sia l'amore, Giacomo da Lentini definisce il fenomeno in forma nitida, trasfondendo il latino delle proprie *auctoritates* (su cui torneremo) nel lessico della giovane, ma già tanto matura lingua poetica della scuola siciliana. Il Notaro fa qui riferimento a una speciale tipologia di amore : quello che « stringe con furore » (v. 7), cioè quell'amore che lega, vincola l'amante rendendolo folle. Si tratta dell'amore che la tradizione medica indica come amore *hereos*, affezione melanconica (che si riteneva colpisse soprattutto gli individui di ceto sociale elevato) la quale conduce alla pazzia per via di un'abnorme e patologica fissazione del pensiero sull'oggetto d'amore – o meglio, come vedremo, sull'immagine mentale dell'oggetto d'amore<sup>4</sup> :

Amor è uno desio 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 à 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.

I poeti delle Origini si interrogano se amore sia un dio (magari con tanto di ali, arco e faretra, come il Cupido della tradizione antica), se sia sostanza oppure accidente; più in generale, e più in concreto, se sia rappresentabile e, se sì, come. Per Giacomo l'amore è un desiderio (« desio ») che muove

<sup>4</sup> Sull'amore *hereos* si veda Tonelli, Natascia, 2015, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, p. 3-70. Circa il fatto che tale tipo di amore colpisca per lo più individui di ceto elevato si veda il commento di Dino del Garbo alla canzone *Donna me prega* di Cavalcanti : Fenzi, Enrico (éd.), 2015, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, ristampa a cura di Paolo Borsa, Milano, Ledizioni, p. 120-177.

dal cuore, cioè dal centro dell'anima sensitiva, a causa del soverchio piacere nato dalla vista di un oggetto che il soggetto giudica bello (« piacimento »), e quindi sommamente desiderabile, tanto – appunto – da innamorarsene. L'amore, in quanto desiderio per un oggetto bello che sta al di fuori del soggetto, è generato dalla vista : gli occhi forniscono al cuore, o meglio al senso interno (che dal cuore dipende, in quanto potenza dell'anima sensitiva), una rappresentazione iconica veritiera dell'oggetto della loro vista, di cui ritraggono le caratteristiche positive e negative con le quali esso si presenta in natura ; il cuore, quindi, accoglie in sé l'immagine dell'oggetto, introiettata per mezzo degli occhi, e a quel punto, grazie alle proprie facoltà memoriale e fantastica, « imagina », ossia, pur in assenza della forma fisica esterna a sé, è in grado di riprodurre al proprio interno un'immagine fantasmatica dell'oggetto che gli piace, e che desidera, e che dunque ama. L'amore che signoreggia gli uomini (« regna fra la gente »), costringendoli a fare la sua volontà, è quel soverchio desiderio ; esso si manifesta nel continuo *imaginare*, riportare alla mente la figura dell'oggetto desiderato, in un circolo vizioso che si autoalimenta nel cuore (si tenga presente che il verbo 'ricordare' discende dall'idea che il cuore sia sede della memoria : lat. *recōrdari*, derivato da *cor*, *cordis* 'cuore' con prefisso *re-*) e si nutre dell'assenza dell'oggetto stesso, la quale vincola (« stringe ») il soggetto desiderante a una patologica fissazione del pensiero (« con furore ») sul simulacro o feticcio fantasmatico dell'oggetto, ossia sulla sua immagine mentale.

Il principale ipotesto del sonetto del Notaro è il *De amore* di Andrea Cappellano, fortunato trattato in latino in tre libri composto nella seconda metà del XII secolo, probabilmente alla corte di Maria di Champagne<sup>5</sup>. Ecco la definizione che Andrea dà dell'amore nel primo capitolo, intitolato *Quid sit amor* :

L'amore è una passione innata, che nasce dalla vista della bella figura di una persona dell'altro sesso e dalla smodata fissazione del pensiero su di essa, a causa delle quali si desidera al di sopra di ogni altra cosa di arrivare a congiungersi con l'altra persona e, nel congiungersi con lei, compiere per comune volontà tutto ciò che l'amore prescrive<sup>6</sup>.

Rispetto al *De amore*, in *Amor è uno desio che ven da core* Giacomo condensa nel termine *desio* la definizione dell'amore come 'passione' e

<sup>5</sup> Andreas Capellanus, 1892, *De amore libri tres*, Trojel, Emil (éd.), Haunia, in libreria Gadiana.

<sup>6</sup> « Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri. »

la constatazione che essa porta a ‘desiderare sopra ogni cosa’ la persona amata. Inoltre, come già il Cappellano, egli sostiene che l’amore nasca dalla vista e si sviluppi attraverso la contemplazione interiore della figura della persona amata; l’espressione utilizzata nel trattato è *immoderata cogitatio*, abnorme fissazione del pensiero (lett. ‘pensiero smodato’) sull’aspetto giudicato bello (*forma*), e dunque sommamente desiderabile, di una persona dell’altro sesso, la cui figura è conservata nella memoria dopo essere stata vista.

La discussione del processo per cui la figura dell’oggetto d’amore, esterno al soggetto vedente e amante, viene riprodotto o ritratto all’interno del soggetto, nel suo cuore, è il tema di un altro sonetto ‘speculativo’ di Giacomo, il quale si domanda come sia possibile che la donna, tanto grande in proporzione agli occhi che la guardano, possa passare attraverso di essi, che sono piccoli, raggiungere il cuore e lì collocarsi, tanto che il poeta l’ha sempre con sé, ovunque egli vada. Il Notaro paragona il processo a quello per cui il lume, posto dietro a un vetro, fa passare il proprio chiarore al di là del vetro stesso, senza romperlo, estinguersi o mutare sede. Allo stesso modo, la donna non si trasferisce al cuore dell’amante attraverso un varco negli occhi, assimilabile alla rottura del vetro del secondo termine di paragone; ciò che passa al cuore, attraverso la vitrea trasparenza degli occhi, è la sua « figura », la quale consente all’amante di rinnovare di giorno in giorno il proprio amore, e di rinnovarsi in esso. La presenza fisica di madonna non è necessaria; basta la sua immagine, conservata nel cuore, richiamata alla memoria e riproposta in forma ossessiva al pensiero (*ricordata*, appunto) :

Or come pote sì gran donna entrare  
per gli ochi mei che sì piccioli sone?  
e nel mio core come pote stare,  
che ’n entr’esso la porto laonque i’ vone?

Lo loco là onde entra già non pare,  
ond’io gran meraviglia me ne dònè;  
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.

Associato ad altri motivi, come quello dei malparlieri, della timidezza dell’amante e della sincerità del suo sentimento, il tema dell’immagine

interiore dell'amata è svolto da Giacomo anche nella forma più distesa della canzone, o « canzonetta », *Meravigliosa-mente*. Qui il processo per il quale l'immagine, còlta dal senso esterno della vista, è portata dall'esterno verso l'interiorità del soggetto senziente, dove opera il senso interno, è paragonato all'operazione del pittore, che riproduce su una superficie il proprio « exemplo », ossia il proprio modello. La figura della donna si diffrange in una triade : 1) la donna in carne ed ossa, definita non a caso – e non solo qui – « bella »; 2) la sua immagine dipinta su una superficie, visto che il poeta ha realizzato un ritratto dell'amata allo scopo di poter contemplare l'oggetto del proprio desiderio (« desio ») anche in sua assenza; 3) l'immagine di madonna 'dipinta' nel cuore, ossia la sua immagine fantasmatica conservata nella memoria dell'amante. Il poeta-amante è dunque, concretamente e metaforicamente, anche 'pittore' : in entrambi i casi – la « pittura » e l'immagine mentale di madonna, ambedue copie fedeli del modello ritratto – oggetto di contemplazione è la « figura » dell'amata, ossia la sua riproduzione, che sostituisce e surroga la visione diretta della donna. Tale contemplazione assume i tratti, leggermente blasfemi, della devozione per le sacre immagini, la cui adorazione conduce i fedeli alla meditazione sulle verità sovrasensibili e, di lì, alla salvezza :

Meravigliosa-mente  
 un amor mi distringe  
 e soven ad ogn'ora.  
 Com'omo che ten mente  
 in altro exemplo pinge  
 la simile pintura,  
 così, bella, facc'eo,  
 che 'nfra lo core meo  
 porto la tua figura.

In cor par ch'eo vi porti  
 pinta como parete,  
 e non pare di fore ;  
 o Deo, co' mi par forte  
 non so se vi savete,  
 com' v'amo di bon core,  
 ca son sì vergognoso  
 ca pur vi guardo ascoso  
 e non vi mostro amore.

Avendo gran disio,  
 dipinsi una pintura,  
 bella, voi simigliante,  
 e quando voi non vio  
 guardo 'n quella figura

e par ch'eo v'aggia avante,  
 sì com'om che si crede  
 salvare per sua fede,  
 ancor non via davante. (v. 1-27)

La rappresentazione dell'amante come idolatra è un motivo dell'iconografia cristiana medievale. Non lontano dal luogo di questo seminario, ad esempio, l'amore folle è raffigurato in uno dei medaglioni presenti sul portale centrale – quello del Giudizio universale – della facciata occidentale della cattedrale di Notre-Dame. Il tondo, collocato in basso a sinistra, nella fascia inferiore dei bassorilievi che simboleggiano i vizi, rappresenta un uomo a mani giunte, il quale appare in adorazione dinanzi al ritratto della propria donna<sup>7</sup>.



Il motivo della presenza dell'immagine dell'amata nella mente dell'amante, congiunto a quello della sua sacralizzazione, è svolto anche da Guittone nel sonetto *Con più m'allungo, più m'è prossimana*<sup>8</sup>. Nel componimento ritroviamo il tema della « follia » o « forsenaria » dell'amante, come conseguenza dell'*immoderata cogitatio* della figura (« fazon ») della sua donna, e quello della sostituzione dell'amata con il suo fantasma mentale, che rende non solo tollerabile, ma addirittura gioiosa la separazione fisica da lei : più il poeta si allontana da madonna, più la sua immagine gli appare prossima, tanto che, anche quando egli si trova in terra straniera, gli sembra di averla di fronte a sé, ben visibile e quasi fosse presente in carne e

<sup>7</sup> La fotografia, scattata per l'occasione, è mia; per un'immagine più nitida, e con maggior contrasto, si veda Agamben, Giorgio, 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, fig. 22.

<sup>8</sup> Edizione di riferimento : Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, Egidi, Francesco (éd.), 1940, Bari, Laterza.

ossa (« visibel » e « incarnat[a] »). La devozione dell'amante nei confronti della figura dell'amata, che lo guida rimanendo dinanzi ai suoi occhi, è assimilata a quella dei magi, che la « stella » – epifania luminosa, di cui dovremo ricordarci – condusse a incontrare il dio fattosi uomo :

Con più m'allungo, più m'è prossimana  
 la fazon dolce de la donna mia,  
 che m'aucide sovente e mi risana  
 e m'ave miso in tal forsenaria,  
 che 'n parte ch'eo dimor'in terra strana,  
 me par visibil ch'eo con ella sia ;  
 e or credo tale speranza vana  
 ed altra mi ritorno en la follia.

Così como guidò i Magi la stella,  
 guida sua fazon, gendome avante,  
 che visibel mi par e incarnat'ella :  
 però vivo gioioso e ben istante,  
 che certo senza ciò crudele e fella  
 morte m'auciderea immantenante.

Tratteggiato sommariamente il quadro di riferimento, veniamo ora al soggetto di questo seminario : *les deux Guidi*, Guinizelli e Cavalcanti. Per esigenze di argomentazione muoverò, con leggero anacronismo, dal secondo.

Nella ballata *Veggio negli occhi della donna mia* Guido Cavalcanti rappresenta il processo di appercezione dell'oggetto d'amore come una serie di figure femminili, seguite dall'apparizione di una stella<sup>9</sup>. In *Meravigliosamente* Giacomo da Lentini aveva diffratto la figura della propria donna in una triade : da un lato la sua figura fisica, vista con gli occhi e considerata alla stregua di un modello (« exemplo »); dall'altro la sua duplice riproduzione in forma di « pittura », ossia di ritratto dipinto, e di immagine fantasmatica, conservata nel cuore. Cavalcanti propone, invece, una sequela di figure – tre donne e una stella – che nascono l'una dall'altra per geminazione ; come scrive Roberto Rea, attraverso tale serie Guido « mette in scena il processo di apprensione e astrazione nell'immaginativa della *species* della donna [...], ovvero delle sue qualità separate dalla materia, rappresentate da quella eccelsa, e inconcepibile, della bellezza »<sup>10</sup>. Le tre

<sup>9</sup> L'edizione di riferimento per Cavalcanti è Cavalcanti, Guido, *Rime*, Rea, Roberto, Inglese, Giorgio (éds), 2011, Roma, Carocci; ma si veda anche Cavalcanti, Guido, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, De Robertis, Domenico (éd.), 2012 [1986, Torino, Einaudi], con una postfazione di Marrani, Giuseppe, Tonelli, Natascia, Ristampa a cura di Borsa, Paolo, Milano, Ledizioni.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 144.



donne, originate l'una dall'altra, sono interpretabili come la realizzazione in forma poetica di tre diversi 'stadi' dell'appercezione della figura muliebre. La « labbia » di madonna costituisce il suo aspetto esteriore, percepito attraverso il senso della vista. La seconda donna – « bella », come da tradizione – rappresenta la figura dell'amata che penetra attraverso gli occhi e muove non tanto verso il cuore, come nel sonetto del Notaro *Or come pote sì gran donna entrare*, quanto più precisamente verso la « mente », la quale non è però in grado di accogliere e trattenere il fantasma di madonna impressosi nella fantasia. Ne nasce quindi una terza figura di donna, caratterizzata da una nuova e straordinaria « bellezza », la quale viene presentata alla contemplazione dell'intelletto (già evocato come personificazione al v. 6) perché esso eserciti su di lei la propria peculiare funzione. Al processo di apprensione e astrazione consegue, nell'intelletto, un'epifania luminosa dagli effetti virtuosi e salvifici (« salute ») sul soggetto; la « stella » sembra raffigurare l'atto finale di intellezione, che la dottrina aristotelica presentava come un atto di illuminazione dell'intelletto agente sull'intelletto possibile. Un simile esito è raro, se non eccezionale, nella poesia di Cavalcanti, nella quale la passione, e più specificamente l'ira, in genere ottenebra la mente dell'amante, precludendogli l'intellezione finale del fantasma amoroso. In *Veggio negli occhi de la donna mia*, invece, l'esito della sequela mentale può essere interpretato come il processo, coronato da successo, di astrazione dell'universale intelligibile del 'bello' a partire dall'apprensione della figura contingente della « bella donna », il cui fantasma viene via via denudato nella « mente » di ogni qualità accidentale :

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

Cosa m'aven, quand'i' le son presente,  
 ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire :  
 veder mi par de la sua labbia uscire  
 una sì bella donna, che la mente  
 comprender no la può, che 'mmantenente  
 ne nasce un'altra di bellezza nova,  
 da la qual par ch'una stella si mova  
 e dica : « La salute tua è apparita ». (v. 1-12)

I motivi dell'inintelligibilità, ineffabilità e irrappresentabilità tanto di madonna quanto della passione amorosa sono tra i più caratterizzanti del corpus cavalcantiano. Anche prescindendo – come farò in questa sede – dal grande trattato in versi *Donna me prega*, è evidente come Guido, nell'af-

frontare la materia erotica e nel rappresentare se stesso come affetto dalla passione d'amore, si interessi alla questione del delicato rapporto tra anima sensitiva e anima intellettiva : tra la mente, che dell'anima sensitiva è la parte più alta, e l'intelletto. Tra i molti esempi possibili, si pensi al celebre sonetto *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*, in cui madonna appare in forma di mirabile manifestazione luminosa :

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,  
 che fa tremar di chiaritate l'âre  
 e mena seco Amor, sì che parlare  
 null'omo pote, ma ciascun sospira?  
 O Deo, che sembra quando li occhi gira!  
 dical' Amor, ch'i' nol savria contare :  
 cotanto d'umiltà donna mi pare,  
 ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira.  
 Non si poria contar la sua piagenza,  
 ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,  
 e la Beltate per sua dea la mostra.  
 Non fu sì alta già la mente nostra  
 e non si pose 'n noi tanta salute,  
 che propiamente n'aviàn canoscenza.

Anche in questo caso il poeta si trova alla presenza di una bellezza (« piagenza ») che non si può « contar », cioè che non si può né dire né rappresentare. Madonna è il paradigma stesso della Bellezza; la quale, infatti, addirittura la addita come propria « dea ». Diversamente dalla ballata *Veggio negli occhi de la donna mia*, l'intelletto del poeta subisce qui uno scacco. Il difetto, però, è nella « mente », ossia nella facoltà deputata al processo di apprensione e astrazione della figura di colei che fa scintillare l'aria di luce; la mente umana (« la mente nostra ») si rivela inadeguata, infatti, rispetto al proprio oggetto, così da non poter fornire all'intelletto una materia atta a essere, appunto, intesa. Una « canoscenza » perfetta dell'oggetto – che è, in ultima analisi, la « Beltate » – non è dunque possibile a causa dell'insufficienza della *virtus apprehendendi a foris*, organizzata nei cinque sensi, e della *virtus apprehendendi ab intus*, cioè il senso interno che l'*Avicenna latinus* articola nelle cinque virtù di fantasia, immaginativa/cogitativa, estimativa e forza memoriale o reminiscibile<sup>11</sup>. Si noti nel sonetto l'occorrenza del termine « salute », già incontrato in *Veggio negli occhi de la donna mia*. Giusta un'occorrenza della canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (v. 31 : « Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire / a gentil core de la sua vertute, / i' trovo me di sì poca salute, / ch'i' non

<sup>11</sup> Agamben, *Stanze*, cit., p. 91-92.

ardisco di star nel pensiero »), il termine va inteso « nel senso di “valore, virtù”, cioè il potenziale espresso dalle facoltà intellettive e psichiche »<sup>12</sup>; tale potenziale rappresenta una « salute » perché proprio nella facoltà di *intelligēre* (nonché, aggiungo, di farlo in modo continuativo) si realizza la perfezione dell'individuo.

Quanto a Guinizelli, nel suo corpus non occorre il motivo dell'immagine nel cuore, o nella mente<sup>13</sup>. Guido accenna alla *immoderata cogitatio* in due luoghi: nel sonetto *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, in cui fa riferimento all'angoscia generata dal suo « profondo pensare » (v. 7), e nell'altro sonetto *Lamentomi di mia disaventura*, nel quale si duole del suo sventurato destino di amare « for misura » (v. 3) una donna da cui non è ricambiato<sup>14</sup>. Sulla linea che dal Notaro arriva a Cavalcanti, uno dei contributi più originali e, in prospettiva 'stilnovista', più produttivi di Guinizelli è rappresentato dallo sviluppo dell'antico topos del dardo d'amore che trafigge il cuore, facendolo ardere e conducendolo alla morte; a esso Guido associa l'altro motivo dello sguardo micidiale di madonna, che si manifesta come folgorazione luminosa insostenibile e distruttiva. Se lo spunto per l'associazione delle immagini del dardo e della luce può essere rintracciato, ancora una volta, nel Notaro<sup>15</sup>, gli esiti della poesia di Guido hanno tratti di notevole originalità.

Si legga, ad esempio, il sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, la cui immagine finale – la folgorazione dello sguardo e del saluto di madonna annienta l'interiorità del poeta, lasciandolo privo di vita quasi fosse divenuto una « statua d'ottone » – avrebbe ispirato quella dell'automa « fatto di rame o di pietra o di legno » del sonetto di Cavalcanti *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* :

<sup>12</sup> Così Rea in Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 59.

<sup>13</sup> Cito le rime di Guinizelli da Pirovano, Donato (éd.), 2012, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno, p. 11-72; ma si veda anche Guinizelli, Guido, *Rime*, Rossi, Luciano (éd.), 2002, Torino, Einaudi.

<sup>14</sup> I temi della mancanza di *mercede* o *guiderdone* e dell'assenza della *speranza* sono tra i più caratterizzanti della poesia del bolognese; a questa e ad altre questioni correlate, sulle quali mi sono soffermato in una comunicazione dal titolo *Teoria e fenomenologia d'amore in Guido Guinizelli*, presentata nel corso della *Journée d'études sur Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti* organizzata in questa stessa sede da Manuele Gragnolati lo scorso 12 dicembre 2015, spero di riuscire a tornare presto in un altro contributo.

<sup>15</sup> Basti pensare a questo noto sonetto: « Si 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 si s'aprende / di foco ch'arde dentro e fuor non pare. » (v. 1-11).

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo  
 che fate quando v'encontro, m'ancide :  
 Amor m'assale e già non ha reguardo  
 s'elli face peccato over merzede,

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo  
 ched oltre 'n parte lo taglia e divide ;  
 parlar non posso, ché 'n pene io ardo  
 sì come quelli che sua morte vede.

Per li occhi passa come fa lo trono,  
 che fer' per la finestra de la torre  
 e ciò che dentro trova spezza e fende :  
 remagno como statüa d'otono,  
 ove vita né spirto non ricorre,  
 se non che la figura d'omo rende.

L'immagine del dardo d'amore ha un'antica e fortunata tradizione iconografica. Si osservi, ad esempio, il disegno presente a c. 64r del Memoriale bolognese 164 (1328), nel quale lo sguardo di madonna, che colpisce al cuore l'amante, è rappresentato in forma di freccia<sup>16</sup>.



La scena sembra svolgersi in un verziere : il poeta è in ginocchio di fronte alla donna, che lo ha già ferito al cuore e pare in procinto di saettare un secondo dardo ; dietro all'amante inginocchiato – perché trafitto, ma forse anche in quanto adorante – sta in piedi il dio d'amore, alato, il quale offre l'amante ai micidiali colpi di madonna. La raffigurazione di Amore, tipica, può essere accostata a quella, altrettanto tradizionale, pro-

<sup>16</sup> Archivio di Stato di Bologna, Ufficio dei memoriali, Memoriale 164 (1328), c. 64r; su autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Archivio di Stato di Bologna. L'immagine è pubblicata in Antonelli, Armando (éd.), 2013, *“Io voglio del ver la mia donna laudare”*. Bologna e l'antica poesia italiana. Palazzo Pepoli. Museo della Storia di Bologna San Giorgio in Poggiale. Biblioteca d'Arte e di Storia, 14 febbraio-14 aprile 2013, Bologna, Archivio di Stato di Bologna, p. 27.

posta nella ‘corona di sonetti contro il carnale amore’ di Guittone, già nota come *Trattato d’amore*, conservata nel ms. Escorialense lat. e.III.23 (« la figura de l’amore, pinta sì ch’el sia garçone, nudo, cieco, cum due ale su le spale... »)<sup>17</sup>; con la differenza che nella didascalia dell’Escorialense l’arciere che trafigge l’amante è Amore stesso (« cum un turcaschio a la cintura, [...] cum un arco en man, ch’el abia ferio d’una saita un çovene enamora... »)<sup>18</sup>, mentre nel disegno bolognese – e nel sonetto di Guinizelli – la saetta è scoccata dalla donna, che di Amore è strumento attraverso il proprio sguardo.

Rispetto alla tradizione iconografica e poetica, d’altro canto, la donna di Guido si caratterizza per una qualità nuova: la sua bellezza non si manifesta sotto forma di *species* o *figura*, bensì sotto forma di straordinaria epifania luminosa. È il caso, appunto, del sonetto riportato poc’anzi, in cui lo sguardo dell’amata, che colpisce gli occhi del poeta, ha un effetto sul suo animo paragonabile alla devastazione prodotta dal fulmine che entra nella torre attraverso la finestra e distrugge tutto ciò che vi trova all’interno, oppure del sonetto *Dolente, lasso, già non m’asecuro*, in cui la luce degli occhi di madonna è assimilata a un barbaglio, che passa per gli occhi dell’amante e arriva a colpirla il cuore, provocando una ferita che è metafora del suo desiderio:

Apparve luce, che rendé splendore,  
che passao per li occhi e ’l cor ferio  
ond’io ne sono a tal condizione:  
    ciò furo li belli occhi pien’ d’amore,  
che me feriro al cor d’uno disio  
come si fere augello di bolzone. (v. 9-14)

Ma è anche il caso della donna-stella di *Vedut’ho la lucente stella diana*, « c’ha preso forma di figura umana », o della donna-sole di *Io voglio del ver la mia donna laudare* (« più che stella diana splende e pare, / e ciò ch’è lassù bello a lei somiglio ») e, soprattutto, della canzone *Tegno de folle ’mpres’*, a lo ver dire, nella quale l’amata appare ora come balenio « troppo possente » per gli occhi dell’amante che, come specchi, ne riflettono immediatamente il colpo mortale fin « dentr’ al cor », ora come fonte luminosa vivificante, capace di rendere allegro « ciò che l’è d’incerchio » (e si osservi che nell’altra canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* madonna è assimilata tanto alla stella – v. 20, « donna a guisa di stella lo ’nnamora » –

<sup>17</sup> Guittone d’Arezzo, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, 2007, Cappelli, Roberta (éd.), Roma, Carocci, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*

quanto, nella stanza quinta, al sole). In quanto epifania luminosa, insomma, la donna di Guinizelli esercita un effetto ancipite : da un lato la sua natura è tale da eccedere o annientare le facoltà psichiche dell'amante, conducendolo presso alla morte, dall'altro il suo *valore* e la sua *vertute* hanno qualità tale da prefigurare per lui e per chiunque la veda – penso, in particolare, al sonetto *Io voglio del ver* – la *salute* e il bene morale e intellettuale (« null' om pò mal pensar fin che la vede », v. 14)<sup>19</sup>.

Ciò può forse contribuire a meglio spiegare il congedo di *Al cor gentil* e la frase con la quale il poeta, giunto nell'Empireo, immagina di replicare a Dio, che gli obietta di averlo utilizzato come termine di paragone (« sembranti ») per un amore « vano », ossia terreno. La risposta di Guido, « [...] Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno ; / non me fu fallo, s'eo li posi amanza », è a mio avviso più di uno « spiritoso epigramma », come ebbe a definirla Contini<sup>20</sup>. Spia di ciò potrebbe essere il termine *sembianza* 'aspetto'. Il poeta non ha commesso un peccato nell'amare madonna né nell'istituire una relazione omologica, nella quinta stanza della canzone, tra i livelli tassonomicamente distinti del rapporto tra il nobile amante e la « bella donna », gli uomini e il sole, le intelligenze angeliche e Dio creatore ; la sua donna, infatti, non gli è apparsa nella forma della canonica *figura*, di cui è possibile conservare un simulacro fantasmatico nel cuore o nella mente, né ella è semplicemente, e per iperbole, bella come un angelo, alla stregua dell'« angelica figura e comprobata » del Notaro (la quale è, in ogni caso, « femmina incarnata »). Madonna ha « sembianza » d'angelo perché si è manifestata al poeta come insostenibile epifania luminosa, come barbaglio accecante, ossia – e basti a questo proposito il riferimento al *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, posto a fondamento dell'angelologia medievale – nell'unica forma con la quale può manifestarsi ai nostri occhi un angelo, la cui natura sovrasensibile non è per definizione conoscibile, esprimibile o rappresentabile con strumenti umani.

Su questa linea il debito di Cavalcanti e Dante nei confronti di Guinizelli è patente. Oltre al tema della luminosità, Cavalcanti approfondisce da un lato i motivi dell'inintelligibilità e dell'ineffabilità e dall'altro quello degli effetti devastanti di Amore sulla psiche dell'amante. Quanto a Dante, di là dalla lode di madonna (che non riprende solo l'analogo motivo guinizelliano, ma anche quello, meno valorizzato dalla critica, dell'autosufficienza

<sup>19</sup> Cf. Borsa, Paolo, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, 2007, Fiesole, Cadmo, p. 97; il volume è disponibile in *open access* al seguente indirizzo : [https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23669/506505/Paolo\\_Borsa\\_-\\_La\\_nuova\\_poesia\\_di\\_Guido\\_Guinizelli.pdf](https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/23669/506505/Paolo_Borsa_-_La_nuova_poesia_di_Guido_Guinizelli.pdf).

<sup>20</sup> Contini, Gianfranco (éd.), 1960, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, II, p. 449.

dell'amore, che prescinde dalla concessione della *mercede* o del *guiderdone* e può addirittura – come nella canzone *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* – fare a meno della *speranza*), nella *Vita nuova* egli sviluppa il tema della donna-angelo; se, però, in Guinizelli la questione si colloca al livello della *sembianza*, che in fin dei conti riguarda la natura della percezione di madonna da parte dell'amante più che la natura stessa di madonna, in Dante essa si pone al livello dell'essenza della propria donna<sup>21</sup>. Come è detto già in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Beatrice è un angelo; inoltre, Dante lascia intendere di aver visto Beatrice in forma angelica, nel momento della sua ascensione al cielo, e forse di averla addirittura seguita per un tratto, rapito al cielo come san Paolo (a ciò parrebbe alludere la sua dichiarazione di non voler trattare della dipartita di Beatrice per non farsi « laudatore di se medesimo », la quale rimanda al passaggio della seconda lettera ai Corinzi [2 Cor 12.1-9] in cui l'apostolo racconta di essere stato trasportato « usque ad tertium caelum » : *Vn XXVIII 2*)<sup>22</sup>. Non è un caso che, nell'anniversario della morte di Beatrice, e ben prima che il suo « spirito pellegrino », tratto verso l'alto da una « intelligenza nova », ascenda a contemplare la donna in gloria (son. *Oltre la spera che più larga gira* : *Vn XLI 10-11*), Dante si ritrovi a disegnare angeli su « certe tavolette » (*Vn XXXIV 1-3*), nel vano tentativo di dare forma iconica a un contenuto memoriale – Beatrice trasfigurata in angelo – che forma, appunto, non poteva avere.

Con il motivo della rappresentazione della figura dell'amata si torna, così, al tema dell'immagine nel cuore o nella mente, da cui ha preso le mosse questa comunicazione. Dante sviluppa il motivo guinizelliano della donna-angelo e lo connette strettamente a quello dell'*immoderata cogitatio* dell'immagine fantasmatica e memoriale di madonna, quale era stato formulato da Giacomo da Lentini sulla base del *De amore* e attraverso la riflessione poetica sul tema della figura dell'amata nel cuore dell'amante, e quale era poi stato rielaborato dal « primo amico » Cavalcanti per mezzo di un inedito approfondimento lirico sul rapporto tra mente e intelletto, reso possibile dall'apporto delle teorie scientifiche pneumo-fantasmatiche di matrice aristotelica. La questione meriterebbe un'ampia discussione, che non può trovare spazio in questa sede. Mi limito a far notare come nella *Vita nuova* il tema della memoria sia decisivo e fondante sin dall'*incipit* del

<sup>21</sup> L'edizione di riferimento per il prosimetro è Alighieri, Dante, *Vita nuova. Le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Pirovano, Donato (éd.), 2015, Roma, Salerno, p. 1-289.

<sup>22</sup> Si veda Tavoni, Mirko, 2007, « "Converrebbe essere me laudatore di me medesimo" (*Vita nova* XXVIII 2) », in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, I, p. 253-261.



prosimetro : come la figura dell'amata del Notaro è ritratta, nel cuore e su un supporto fisico, a partire dal suo *exemplo*, vale a dire dal modello originale, così il libello viene composto 'assemblando' dal libro della memoria del poeta, cioè copiando e selezionando dal metaforico originale antigrafo nel quale è serbata e organizzata l'intera materia memoriale dell'autore. Inoltre, benché la vicenda d'amore della *Vita nuova* si apra nel finale all'inedita dimensione dell'intelletto e venga posta fin dal principio sotto l'egida del « fedel consiglio de la ragione » (II 9), essa si svolge quasi completamente all'interno dell'anima sensitiva, di cui la memoria costituisce la facoltà più alta. Dante è esplicito fin dalle prime pagine del prosimetro : oltre che (con prolessi) « gloriosa », Beatrice è « donna », cioè signora, della sua « mente ». La sua « imagine », contemplata assiduamente, non abbandona mai l'amante (si pensi a questo proposito al sonetto di Guittone *Con più m'allungo, più m'è prossimana*), cosicché, per via di tale costante « imaginazione », Amore si è insignorito della sua anima (II 1 7-9). *Donna* è Beatrice, *dominus* Amore attraverso l'*immoderata cogitatio* della figura fantasmatica della donna : in tal senso, l'immagine mentale di Beatrice è Amore, secondo una fenomenologia amorosa che non si discosta da quella 'lentiniana' illustrata in apertura.

Nella *Vita nuova* il dialogo di Dante con la tradizione della lirica d'amore e i suoi presupposti teoretici è serrato. Il capitolo XXV è un ampio e circostanziato intervento in merito al dibattito sulla natura di Amore, giudicato un « accidente in sustanzia », e sulla sua rappresentabilità : associando a sé il « primo amico » Cavalcanti, nella coda velenosa contro « quelli che così rimano stoltamente » e non sono in grado di spiegare in modo adeguato ciò di cui hanno rimato « sotto vesta di figura o di colore rettorico », Dante attacca forse anche il Guittone della corona di sonetti contro il carnale amore. Dopo la morte di Beatrice, l'episodio di Dante che disegna « figure d'angeli » e quello del suo interessamento per la donna gentile o pietosa rappresentano altrettanti tentativi falliti del poeta di ricostruire l'immagine mentale della propria donna, distrutta probabilmente dalla visione insostenibile della sua nuova forma angelica. L'atto di disegnare « uno angelo sopra certe tavolette » rimanda all'operazione descritta da Giacomo da Lentini in *Meravigliosa-mente*, con la differenza che alla *pintura* della *figura* di madonna si sostituisce nella *Vita nuova* una figura d'angelo, che vorrebbe farsi segno della nuova natura dell'amata ma che, nella sua forma iconica, risulta di necessità inadeguata rispetto al proprio oggetto, inconoscibile e irrepresentabile. L'episodio della donna gentile o pietosa costituisce invece, probabilmente, il tentativo – riconosciuto poi come contrario alla *ragione* che aveva retto fin lì il poeta – di ricostruire



per somiglianza l'immagine mentale di madonna, quale era prima della sua trasfigurazione : è possibile che, per lo sviluppo del motivo, Dante guardi ancora alla poesia del « primo amico », in particolare al sonetto *Una giovane donna di Tolosa*, nel quale il desiderio amoroso nasce nel cuore del poeta perché Amore, quiescente appunto nel cuore, riconosce negli occhi della nuova donna, rallegrandosene, l'immagine « dritta e simigliante » della « sua donna », da cui il poeta si è allontanato lasciando la propria città.

Infine, l'episodio dei pellegrini che si recano a Roma per vedere il vero volto di Gesù impresso sul velo della Veronica, che prefigura il viaggio finale del « peregrino spirito » verso l'Empireo e la sua contemplazione di Beatrice in gloria, rielabora in chiave sacra il motivo lentiniano dell'immagine dipinta e fatta oggetto di devozione da parte dell'amante, che abbiamo trovato sempre nella canzone *Meravigliosa-mente*. Ciò permette a Dante di fornire un esito insieme pneumo-fantasmatico e metafisico al mistero dell'incarnazione e del ritorno al cielo della gentilissima. L'ultima « immaginazione », nella quale Beatrice fanciulla appare a Dante « con quelle vestimenta sanguigne » con cui gli si era manifestata al principio della storia, consente al poeta di ricostruire a ritroso, « secondo l'ordine del tempo passato », l'intera esperienza fantasmatica e memoriale (*Vn* XXXIX 1), distrutta dalla folgorante visione della nuova condizione angelica dell'amata. Si faccia caso al lessico utilizzato da Dante. La Veronica adorata dai fedeli rappresenta « quella imagine benedetta » che Gesù Cristo ha lasciato agli uomini « per esemplo de la sua bellissima figura », che ora Beatrice in gloria può contemplare senza schermi in paradiso (XL 1); i pellegrini la venerano perché l'immagine di Cristo uomo, impressa sul velo, è segno di Cristo Dio, il che rinsalda la loro fede nel mistero dell'incarnazione. Similmente, Beatrice è un angelo e al contempo, dopo l'ultima « immaginazione », torna a essere donna della mente del poeta, suscettibile di *immoderata cogitatio* e, dunque, di un amore *anche* terreno; la sua « imagine », ripristinata nella mente dell'amante, si fa così segno della nuova natura della gentilissima, ascesa al cielo. Nella prospettiva del confronto con la tradizione cortese, l'eccezionale esperienza dantesca narrata nella *Vita nuova* sottrae l'amante al peccato di idolatria (si ripensi, a questo proposito, tanto ai testi del Notaro e di Guittone quanto al bassorilievo di Notre-Dame), facendone invece l'adoratore di un'immagine sacra che prefigura una verità intellettuale e sovrasensibile.

Al culmine dell'elaborazione del motivo dell'immagine nella mente, attraverso la storia del proprio amore per Beatrice, Dante nella *Vita nuova* sviluppa in forma organica i presupposti della poesia del Notaro,

del « padre » Guinizelli e del « primo amico » Cavalcanti. Dischiudendo all'amore (pur sempre concepito in termini pneumo-fantasmatici) la dimensione dell'intelletto, egli per un verso supera il mero rifiuto guittoniano del paradigma cortese e per l'altro, esplicitando la natura eccezionale della propria donna e i termini del proprio amore, porta a compimento la svolta speculativa implicita nell'uso culto e allusivo del lessico della tradizione già sperimentato dai due Guidi.

Paolo BORSA