

P.R.I.S.M.I. n° 16
Revue d'études italiennes

HERMÉNEUTIQUE ET COMMENTAIRE

Textes réunis et présentés par
Patrizia Gasparini
et Estelle Zunino

Sommaire

- « Modus praedicandi, modus concionandi » :
quelques observations sur François prédicateur.....**Philippe GUÉRIN**
- Gli *Actus / Fioretti* :
dal politico francescano alle sirocchie uccelli.....**Antonio MONTEFUSCO**
- Inchiesta sul Dolce stil novo.....**Donato PIROVANO**
- Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti.....**Marco GRIMALDI**
- Le comique chez les deux Guidi : un divertissement sérieux ?...**Philippe GUÉRIN**
- Langue de la *Comédie*, langage(s) du *Paradis*.....**Philippe GUÉRIN**
- Saint François par Dante : *humilitas* et *sublimitas*.....**Estelle ZUNINO**
- Polysémie de l'expérience dans l'écriture scientifique de Léonard :
le manuscrit A.....**Romain DESCENDRE**
- « Modi di figurare »,
le récit 'visionnaire' chez Léonard de Vinci.....**Anna SCONZA**
- Trasparenza e opacità :
strategie di rappresentazione della Storia nel *Furioso*.....**Giancarlo ALFANO**
- « Il pittore [è] poeta mutolo, et il poeta pittore che parla » :
ecfrasi cortigiana nell'*Orlando furioso*.....**Patrizia GASPARINI**
- Lo spettro del Rivale (sul finale del *Furioso*).....**Giuseppe SANGIRARDI**
- Sovraincisioni.
Oralità e scrittura nella novella del Rinascimento.....**Giancarlo ALFANO**
- L'amour du bouffon et la justice du seigneur : Matteo Bandello, *Novelle*, IV, 17
.....**Romain DESCENDRE**
- Hasard et fortune dans les nouvelles de la Renaissance.....**Pierre MUSITELLI**
- Le parole e le cose nell'opera poetica di Campanella.....**Silvia GERACI**
- Campanella et la tradition hébraïque.....**Vittorio FRAJESE**

SACRO E PROFANO IN GUINIZZELLI E CAVALCANTI

Si dixerimus quoniam peccatum non habemus
ipsi nos seducimus et veritas in nobis non est
(Prima lettera di Giovanni, 1 8)

1. Etica e poesia

In uno dei più importanti saggi dedicati alla poesia italiana del XIII secolo, d'Arco Silvio AValle affronta, tra l'altro, il problema del conflitto tra l'amore sacro e l'amore profano nella tradizione trobadorica e, più in generale, nei poeti volgari del Medioevo. La grande novità nella storia del sentimento e dei rapporti tra i sessi è rappresentata secondo AValle dal collegamento fra l'amore profano e la « *morum probitas* » (« onestà, purezza di costumi ») di cui discute Andrea Cappellano nel *De amore*. Prendendo il via dalla riflessione della scuola di Chartres attorno all'amore profano, AValle spiega :

È come se un nuovo patto venisse stipulato fra l'uomo e la donna. Dalla decadenza del peccato originale, di cui ultime e vistose tracce sono facilmente reperibili nella coeva letteratura misogina, si passa ad un nuovo genere di rapporto dominato dalla figura enigmatica e « tirannica » di Amore. Le responsabilità della vita morale scendono, in un certo qual senso, dal cielo alla terra, e l'uomo riscopre le radici del bene nel suo rapporto solitario con la donna.¹

Tuttavia, continua AValle, nel XII secolo :

L'opinione pubblica [...] non era ancora matura per un tale ribaltamento dei valori comunemente accettati, ed era quindi necessario che l'amore profano portasse in sé tutte le stigmate ed i segni del riconoscimento dell'amore sacro. Di qui il gioco analogico del metaforismo "cortese". Che, peraltro, si badi bene, non costituisce un semplice omaggio verbale alle verità

¹ D'Arco Silvio AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, cap. « Due tesi di Andrea Cappellano », Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

riconosciute, ma esprime una convinzione di fondo, la misura di un'etica caparbiamente terrestre.¹

Se l'amore nobilita, « restava da determinare a chi spettasse la *morum probitas* »²; e Avalle prende spunto da qui per una puntuale discussione sul modo in cui, in Andrea Cappellano e poi nella canzone *Al cor gentil* di Guido Guinizzelli, viene affrontato il problema del rapporto tra amore e nobiltà d'animo. Nella visione di Avalle, alla fine del XIII secolo l'ondata di interesse per la psicopatologia amorosa si infrangerebbe contro la scolastica, « sull'argine di un drastico *rappel à l'ordre* » : « Le interdizioni si infittiscono e l'etica dell'"amore cortese" viene definitivamente risospinta dal regno del sogno a quello della retorica »³. Il fenomeno, secondo Avalle, è già evidente in Petrarca e avrà poi sanzione definitiva coi suoi imitatori, « mai sufficientemente vituperati, e con l'opera di trivializzazione da loro compiuta ai danni di una passione sincera, di una speranza non ignobile »⁴. Il disegno complessivo mi sembra chiaro : nel XII secolo vi sarebbero le prime avvisaglie di un processo di separazione della sfera morale da quella religiosa che si concretizzerebbe soprattutto nella possibilità di ritrovare le radici dell'etica nel rapporto solitario con la donna. La poesia d'amore profana appare quindi come uno degli strumenti principali di questo ribaltamento dei valori. Il processo subirebbe una battuta d'arresto alla fine del Duecento, perdendo infine del tutto efficacia, nel Trecento, con i petrarchisti.

Una sintesi così ampia deve necessariamente rinunciare a dare conto di tutti i particolari e di tutte le prevedibili eccezioni ; quello che vorrei fare in queste pagine è quindi analizzare alcuni testi di Guido Guinizzelli e di Guido Cavalcanti al fine di verificare in che misura il quadro generale di Avalle risulti ancora valido e più precisamente se siano effettivamente individuabili, nella produzione dei due maggiori poeti lirici italiani prima di Dante, elementi

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

eterodossi che possano essere valutati quali segni di un effettivo conflitto tra sacro e profano.

2. Evoluzioni convergenti : dai trovatori all'Italia

Non si può discutere di sacro e profano in Guinizzelli e in Cavalcanti senza porsi il problema di ciò che accade nei trovatori. La parabola storica della poesia trobadorica è ampia e complessa. A partire dalla dialettica tra sacro e profano possiamo provare tuttavia a distinguere tre fasi principali : a) le origini (tra Guglielmo IX e Marcabru) ; b) il periodo cosiddetto aureo (fine XII sec.) ; c) il Duecento e i trovatori tardi. In ciascuno di questi autori e in ciascuna di queste fasi la dialettica tra sacro e profano assume conformazioni diverse.

Con Guglielmo IX parrebbe provata una forma di attrito con la morale religiosa e con le istituzioni ecclesiastiche. Guglielmo di Malmesbury, nei *De gestis regum Anglorum libri quinque*, fornisce infatti del duca di Aquitania «un ritratto di libertino *avant la lettre* »¹. Orderico Vitale lo descrive ancor più esplicitamente come un istrione accennando ai suoi « versi ritmici »². Non è tuttavia certo che questo ritratto sia effettivamente legato alla produzione volgare in versi e soprattutto è difficile stabilire a quale delle due anime di Guglielmo risulti meglio applicabile : se a quella più esplicitamente erotica e giocosa o se a quella che oggi definiamo cortese. Ammesso e non concesso che, agli occhi di un contemporaneo, le due anime del trovatore cosiddetto bifronte fossero effettivamente distinguibili.

Il caso di Marcabru è completamente diverso. Il trovatore guascone è forse il più moralista tra i poeti occitani, e il suo rapporto

¹ GUGLIELMO IX, *Vers*, a cura di Mario EUSEBI, Roma, Carocci, 2003 (I ed. 1995), p. 10. Il testo si legge in *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, [édités par] Jean BOUTIÈRE et Alexander-Herman SCHUTZ, éd. ref., augm. d'une trad. française, d'un app., d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le "trobar", par Jean BOUTIÈRE ; avec la collaboration d'Irénée-Marcel CLUZEL, Paris, Nizet, 1964, p. 586-87. Vd. anche Mario MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche, 1984, p. 59-76.

² Cf. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, [édités par] Jean BOUTIÈRE et Alexander-Herman SCHUTZ, *op. cit.*, p. 585.

con ciò che definiamo amore cortese è particolarmente problematico. Si potrebbe dire che Marcabru incarnò, in parte, una sorta di reazione della morale cristiana di fronte alla crescente diffusione e alle degenerazioni della dottrina dell'amore cortese nella società occitana medievale.

Nei trovatori del periodo aureo, e in particolare in Bernart de Ventadorn, la dialettica tra sacro e profano sembra giungere a un punto di equilibrio. Il movimento trobadorico è al suo apice, sia dal punto di vista tecnico-letterario sia sul piano della fortuna e della diffusione, e l'espressione poetica dell'amore profano e la dottrina morale che ne deriva giungono a costituire un peculiare codice di comportamento. Resta da capire se, come rilevato da Avals, tale codice si sia posto effettivamente in conflitto con la morale religiosa e con la sfera del sacro o se l'idea di un « gioco analogico » della metafora cortese non sia applicabile solo ad alcuni trovatori (come Peire Vidal).

Gli equilibri mutano ancora con i trovatori tardi della seconda metà del Duecento, benché alcuni segni di trasformazione siano leggibili già a partire dai primi decenni del secolo, in particolare in alcuni trovatori italiani come Lanfranc Cigala. In questa fase, i processi evolutivi dei quali parlerò tra poco fanno sì che la produzione trobadorica giunga ad essere ancor più profondamente pervasa dalla religiosità e dal sentimento del sacro. Basti pensare a un trovatore come Guiraut Riquier, che annovera nel suo *libre* alcune importanti canzoni di argomento religioso.

Inoltre, se esaminiamo il *corpus* trobadorico nel suo complesso non possiamo non notare la presenza di un insieme rilevante di elementi riconducibili alla sfera del sacro. Innanzitutto, si deve tenere conto dei generi poetici di chiara ispirazione religiosa : a partire dal *planh* – il genere del compianto funebre che nei trovatori presenta tutte le caratteristiche fondanti del *planctus* mediolatino – e dalla canzone mariana. Trasversalmente ai generi poetici principali, è poi necessario considerare l'insieme dei temi e dei motivi che possiamo definire « sacri » : come quello della donna-angelo, che ritroveremo nei poeti italiani del Duecento.

Esaminando un arco cronologico così ampio, è necessaria una premessa sul rapporto tra la poesia trobadorica e la poesia italiana dei primi secoli. La storia letteraria procede sempre per ampie generalizzazioni e tende a stabilire rapporti di derivazione tra fenomeni successivi nel tempo. Nel caso della fortuna e della diffusione europea della poesia trobadorica, le storie letterarie presentano tradizionalmente un quadro generale all'interno del quale i trovatori costituiscono il modello lirico principale delle successive letterature profane medievali. Ciò è indubitabile per quanto riguarda le fasi iniziali, ad esempio nel momento in cui in Italia non esiste ancora una tradizione poetica e il movimento trobadorico è invece dominante e soprattutto modellizzante a livello europeo. L'influenza dei trovatori resta senza dubbio determinante ancora a lungo; basti pensare alla riflessione dantesca sull'origine della poesia volgare nella *Vita nuova*, dove i trovatori costituiscono la radice prima del canto d'amore profano. Questo rapporto diviene tuttavia più sfumato e complesso nel momento in cui la letteratura italiana inizia ad affermarsi e ad acquisire autonomia rispetto ai modelli. Se applichiamo agli studi storici e letterari il concetto di *convergent evolution* elaborato nell'ambito della biologia evolutiva, possiamo osservare come nel corso del XIII secolo si siano verificati in parallelo dei fenomeni che modificano sia il sistema poetico in lingua d'oc sia quello in lingua di si. In questo periodo non sembra infatti lecito stabilire una direzione univoca ed esatta delle innovazioni poiché esse dipendono da fenomeni storici più ampi che abbracciano entrambe le aree geografiche ed entrambi i contesti sociali e culturali.

Limitandomi ai fenomeni più rilevanti nella prospettiva di questo studio, ritengo di poter individuare tre evoluzioni convergenti principali.

A. *Poesia cittadina*

La poesia trobadorica nasce legata alle corti feudali del *Midi* francese: dal punto di vista sociologico i poeti sono quindi espressione di quel dato sistema politico ed economico. La tradizione

poetica italiana replica questo modello nel momento in cui attorno alla corte di Federico II di Svevia prende vita la prima tradizione autoctona. Nel corso del XIII secolo la poesia italiana tende invece a slegarsi dalle corti, benché, per ovvi motivi, esse restino comunque al centro del sistema: la rete cittadina che costituisce il tratto peculiare della conformazione socio-politica peninsulare diviene difatti protagonista dell'evoluzione letteraria, ragion per cui le esposizioni storiche moderne tendono a procedere per regioni o città. Tuttavia, nel corso del Duecento, anche il contesto socio-politico occitanico si trasforma radicalmente. A séguito di alcuni eventi capitali come la crociata contro gli albigesi, nel *Midi* si affermano poeti legati più ai contesti cittadini che alle corti o che si muovono tra città e corti legandosi di volta in volta alle diverse élite locali¹.

B. Livelli di cultura

Il problema del livello di cultura dei trovatori è complesso e dibattuto². La critica si divide tra chi tende a collocare i trovatori ai vertici dell'elaborazione culturale della loro epoca, tra chi li considera più simili a dei giullari o a dei cantautori moderni e chi ritiene di dover adottare una prospettiva meno rigida che tenga nel debito conto fattori storici e sociologici. Il movimento trobadorico è infatti un insieme estremamente variegato che contiene in sé poeti appartenenti agli strati più alti della società, poeti-giullari di umili

¹ Sullo scambio reciproco tra gli ambienti dell'Italia centro-settentrionale e la Provenza, cf. Simone BALOSSINO, *I podestà sulle sponde del Rodano. Artes e Avignone nei secoli XII e XIII*, Roma, Viella, 2015; e Antonio MONTEFUSCO, « Livelli di cultura e distribuzione sociale dei saperi nell'Italia dei trovatori », in *L'Italia dei trovatori*, a cura di Paolo DI LUCA e Marco GRIMALDI, Roma, Viella, 2017.

² Cf. almeno, ma con prospettive diverse, Marco GRIMALDI, « La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone », in *Romania*, CXXXI, 2013, p. 200-11; ID., *L'identità italiana nella poesia dei trovatori*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza*, a cura di Federico SAVIOTTI e Giuseppe MASCHERPA, Pavia, Pavia University Press, 2016, p. 81-100; Francisco RICO, « *Tant fort gramavi* », in *Romania*, CXXXI, 2013, p. 452-66; e Lucia LAZZERINI, *Les troubadours et la sagesse. Pour une lecture de la lyrique occitane du moyen Age à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de figura*, Moustier-Ventadour, Association Carrefour Ventadour, 2013.

origini che vagano da una corte all'altra e molte figure intermedie (chierici, cavalieri, borghesi ecc.). Ogni ragionamento sul livello di cultura dei trovatori deve quindi tenere conto di una pluralità di fattori. All'interno di questo quadro sembra comunque possibile identificare un momento di svolta attorno alla metà del XIII secolo. In questo periodo, parallelamente a un generale innalzamento del livello di cultura in tutta l'Europa occidentale e alla diffusione delle Università, diviene infatti più frequente la figura del poeta-teologo e del poeta-filosofo. Questa evoluzione si verifica in maniera convergente in Italia e in Francia; per cui avremo poeti come Guiraut Riquier, N'At de Mons e Matfre Ermengaut nel *Midi* e come Guido Cavalcanti, Dante Alighieri e Francesco da Barberino in Italia. Sarebbe quindi scorretto ritenere che il modello trobadorico abbia continuato a influenzare univocamente la produzione poetica italiana.

C. Elementi morali e religiosi

Il terzo fenomeno corre in parallelo ai due appena descritti. Il mutamento dei contesti socio-politici e delle condizioni culturali complessive si accompagna a una evoluzione delle forme della religiosità individuale e collettiva. Il Duecento è il secolo degli ordini mendicanti e delle sette ereticali ed è l'epoca in cui la Chiesa si ristruttura e studia nuove forme di relazione tra spiritualità e vita quotidiana. All'interno di questo quadro non deve stupire che, di nuovo in maniera convergente, in Italia e nel sud della Francia (e non solo, in realtà), si verifichi un innalzamento quantitativo dell'elemento sacro e religioso all'interno della produzione poetica profana. O meglio: che una tradizione sorta come essenzialmente profana, in quanto strutturata attorno alla celebrazione di un amore, appunto, profano, si trasformi fino ad accogliere al suo interno, anche senza conflitto, la modalità del canto religioso.

3. La religione dei poeti del Duecento

È a questo punto opportuna una precisazione sul concetto di eterodossia. C'è innanzitutto una differenza tra l'eterodossia

sanzionata e l'eterodossia consapevole : non sempre chi è definito eterodosso in materia religiosa aveva piena consapevolezza della propria eterodossia¹. Questa distinzione è utile per la definizione dei fenomeni ereticali, a proposito dei quali la sanzione ecclesiastica non prova in sé e per sé la consapevolezza dell'eresia, ma appare pregnante anche qualora si rifletta sull'elemento eterodosso nella poesia volgare. I poeti volgari sembrano infatti trovarsi spesso, proprio come alcuni eretici, al confine tra sacro e profano : l'attraversamento continuo del confine è infatti legato alla natura stessa dell'amore cosiddetto cortese. Si potrebbe quindi affermare che i poeti amorosi medievali scoprono a volte di essere eterodossi solo quando l'ortodossia li definisce e li esclude.

Proverò ora a classificare le diverse presenze del sacro nella poesia di Guinizzelli e Cavalcanti, utilizzando a riscontro anche Dante. All'interno del quadro generale di evoluzione convergente che ho provato a descrivere, possiamo infatti osservare una serie di mutamenti peculiari.

A. Religione testuale

Delimiterei innanzitutto una religione "testuale" che consiste nella presenza diffusa di elementi riconducibili ai testi religiosi che passano all'interno della poesia volgare. In questi casi, a mio giudizio, è molto problematico provare a identificare, nell'utilizzo stesso di tali elementi, una esplicita volontà da parte del poeta di porsi in rapporto critico con l'ortodossia.

Comincio da un caso dantesco, il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate* (V)² :

¹ Cf. almeno Ovidio CAPITANI, « Eresie nel medioevo o medioevo ereticale ? », in *Società, istituzioni, spiritualità. Studi in onore di Cinzio Violante*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, vol. I, p. 142-62.

² Cf. Dante ALIGHIERI, *Rime*, in *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato PIROVANO e Marco GRIMALDI, Introduzione di Enrico MALATO, tomo I. *Vita nuova ; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 353-54, cui rimando anche per una discussione più ampia su fonti e modelli. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni dalle *Rime* dantesche.

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'egli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave ;
e prego sol ch'audir mi sofferiate,
e poi imagináte
s'io son d'ogne tormento ostale e chiave.

In questo attacco, ricalcato sulle *Lamentationes* (1 12), risalta una sintesi di elementi sacri e profani del tutto tipica della poesia medievale. In Dante non c'è nessun intento polemico. Non pare infatti di poter scorgere né una « duplice dissacrazione »¹, né alcuna audace trasposizione in senso cortese². Eppure, un recente commentatore del sonetto ritiene che questa combinazione di elementi « sembra comportare anche una sottile dissacrazione del dettato biblico »³. Ma a mio avviso non c'è bisogno di pensare a una intenzione dissacrante.

Innanzitutto, la ripresa delle *Lamentationes* non è esclusiva di Dante. Si trova ad esempio nel compianto di Rutebeuf per Guillaume de Saint-Amour, composto tra il 1258 e il 1259, dove la citazione è posta sulle labbra della personificazione della Chiesa (*La complainte maistre Guillaume*, v. 1-3) :

Vos qui alez parmi la voie,
aresteiz vous et chascuns voie
s'il est dolor tel com la moie.

¹ Cf. John A. SCOTT, « Il sacro profanato in una poesia della *Vita Nova* », in *Letteratura italiana antica*, a. VI, 2005, p. 225-32.

² Come sottolineano invece ad locum *Dante's Lyric Poetry*, I. *The Poems. Text and translation* ; II. *Commentary*, [edited by Kenelm FOSTER and Patrick BOYDE,] Oxford, Clarendon Press, 1967 ; e Dante ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita nuova*, Cura, saggio introd. e introduzioni alle rime di Teodolinda BAROLINI, Note di Manuele GRAGNOLATI, Milano, Rizzoli, 2009.

³ Cf. Furio BRUGNOLO, « Il cuore "leggiadro" del giovane Dante. Commento al sonetto 'O voi che per la via d'amor passate' (*Vita nuova*, VII [2]) », in « *Una brigata di voci* ». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di Chiara SCHIAVON e Andrea CECCHINATO, Padova, Cleup, 2012, p. 119-32, a p. 122 ; cf. anche Dante ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita nuova*, *op. cit.*, p. 106.

Ed è ancora, circa una generazione prima, nel *Lai mortel* del *Tristan en prose*¹. Inoltre, Dante riutilizzerà il passo biblico in *Inf.*, XXX, v. 60-61 (e vedi oltre per la presenza delle *Lamentazioni* in Cavalcanti)². Si può aggiungere che Petrarca, nel *Canzoniere*, riscriverà lo pseudo-Geremia avendo forse in mente Dante (*RFV*, CLXI 12-14). Ma c'è anche un'altra ragione per escludere un intento dissacrante. Nei versetti successivi delle *Lamentationes* si spiega infatti che il dolore dipende da una punizione divina. Questo è quello che Dante non dice e che per i lettori poteva invece essere implicito: il poeta è colpevole come ogni cristiano. La citazione di un passo che doveva essere ben presente nella memoria culturale dei suoi lettori potenziali sembra servire quindi a completare il messaggio del sonetto.

La religione testuale è presente in vari testi dei due Guidi. Partiamo da Guinizzelli³.

1) *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*⁴. Qui, nei primi versi, sembrano incrociarsi il tema del dardo d'amore tratto da Ovidio e un passo del *Cantico dei Cantici*: «Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum» (2 9).

2) *Vedut'ò la lucente stella diana*. L'immagine della stella, qui associata alla donna, era tradizionalmente riferita alla Vergine Maria, ad esempio in San Bernardo, *O quisquis te intelligis*, 11: «respice stellam, voca Mariam». Il v. 3, «ch'à preso forma di figura umana», utilizza un lessico riconducibile forse al vangelo di Giovanni (1 14: «et Verbum caro factum est et habitavit in nobis»).

¹ Cf. *Dante's Lyric Poetry*, I. *The Poems. Text and translation*; II. *Commentary*, [edited by Kenelm FOSTER and Patrick BOYDE,], *op. cit.*, ad locum; per una sintesi dei rapporti tra Dante e i testi francesi, cf. Alain CORBELLARI, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 224-25.

² In *Vita nuova*, XXVIII 1, Dante cita Lam., 1 1.

³ Traggio le informazioni seguenti principalmente da Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano ROSSI, Torino, Einaudi, 2002.

⁴ Tutte le citazioni da Guinizzelli e Cavalcanti sono tratte da *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Donato PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2012.

3) *I vo'[glio] del ver la mia donna laudare*. Il sonetto è profondamente intessuto di recuperi biblici. Nel v. 2, « ed asembrarli la rosa e lo giglio », è leggibile forse il *Cantico dei Cantici*, 2 2 : « sicut liliū inter spinas, sic amica mea inter filias » ; in generale, la rosa e il giglio erano tradizionalmente riferiti alla Vergine (ma già prima erano stati riutilizzati nella poesia profana)¹. I v. 10-11, « ch'abassa orgoglio a cui dona salute, / e fa 'l de nostra fé se non la crede », parrebbero invece recuperare un motivo di *Isaia*, 2 11 : « oculi sublimis hominis humiliati sunt et incurvabitur altitudo virorum exaltabitur autem Dominus solus in die illa » (« L'uomo abbasserà gli occhi orgogliosi, l'alterigia umana si piegherà ; sarà esaltato il Signore, lui solo in quel giorno »).

Il *corpus* di Cavalcanti, come è stato sottolineato dai maggiori commentatori, è ancor più ricco di prelievi dai testi sacri². Offro anche qui una essenziale esemplificazione :

1) II *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*. Il v. 2, « e ciò che luce ed è bello a vedere », sembrerebbe una eco da *Isaia*, 2 16 : « omne quod visu pulchrum est ».

2) IV *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*. Il primo verso è una citazione biblica, forse dal *Cantico dei Cantici* (6, 9 : « Quae est ista quae progreditur ») o da *Isaia*, 63, 1 : « Qui est iste qui venit ». Ma vedi oltre per questo *incipit*.

3) VI *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*. L'attacco contiene, come nel passo dantesco citato sopra, una ripresa delle *Lamentationes*. I v. 1-4 (« Deh, spiriti miei, quando mi vedete / con tanta pena, come non mandate / fuor della mente parole adornate / di pianto, dolorose

¹ Ma vedi anche oltre a proposito di *Chi è questa che vèn*.

² Traggio le informazioni seguenti da Guido CAVALCANTI, *Rime d'amore e di corrispondenza*, revisione del testo e commento di Roberto REA ; *Donna me prega*, revisione del testo e commento di Giorgio INGLESE, Roma, Carocci, 2011 ; per una discussione complessiva di questi aspetti, cf. Carlo PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il dolce stil novo tra Scrittura e Ars poetica*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

e sbigottite »), rievocano infatti *Lam.*, 1 12 : « videte si est dolor sicut dolor meus », e 18 : « et videte dolor meum ». Anche le « parole sbigottite » possono essere ricondotte ai testi biblici, in particolare a *Giobbe*, 6, 3 : « verba mea dolore sunt plena ».

4) VII *L'anima mia vilment'è sbigotita*. L'*incipit* può essere accostato ai *Salmi* (6, 4) : « anima mea turbata est valde ». Al v. 4, secondo Roberto Rea, l'immagine dell'anima che muore (« che s'ella sente pur un poco Amore / più presso a lui che non sòle, ella more »), potrebbe rimandare a *Matteo*, 26, 38 o *Marco*, 14, 34 : « tristi anima mea usque ad mortem ».

5) VIII *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*. Per l'*incipit* è possibile citare vari passi biblici : « et implet me amaritudinibus » (*Giobbe*, 9, 18) ; « replevit me amaritudinis » (*Lamentationes* 3, 15).

Si potrebbe continuare a lungo per confermare come la presenza testuale della Bibbia nella poesia di Cavalcanti sia indubitabile e intensa. In tutti questi casi non c'è bisogno di ipotizzare un conflitto. L'impressione che si ricava è piuttosto quella di una coesistenza dialettica di sacro e profano : i testi sacri sono reimpiegati nella lirica profana solo in quanto materiale verbale di ampia diffusione.

B. *Religione reale*

Si può individuare poi una religione « reale ». Classificherei così tutti testi che hanno una finalità o un uso direttamente collegati alla sfera del sacro. La tipologia è ampia. Si va dai compianti funebri, come in questo esempio dantesco tratto dalle rime della *Vita nuova* (VI), che tra l'altro ci offre l'immagine di un Dante poeta d'occasione, che compone su commissione :

Piangete, amanti, poi che piange Amore,
udendo qual cagion lui fa plorare.
Amor sente a Pietà donne chiamare,
mostrando amaro duol per li occhi fore,

perché villana Morte in gentil core
ha messo il suo crudele adoperare,
guastando ciò ch'al mondo è da laudare
in gentil donna sora de l'onore.
Udite quanto Amor le fece orranza,
ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
sopra la morta imagine avvenente ;
e riguardava ver' lo ciel sovente,
ove l'alma gentil già locata era,
che donna fu di sì gaia sembianza.

Ci sono poi i testi propriamente morali, come in Guido Guinizzelli (XIV) :

Pur a pensar mi par gran meraviglia
come l'umana gent' è sì smarrita
che largamente questo mondo piglia
com' regnasse così senza finita,
e 'n adagiarsi ciascun s'assottiglia
come non fusse mai più altra vita :
e poi vène la morte e lo scompiglia,
e tutta sua 'ntenzion li vèn fallita ;
e sempre vede l'un l'altro morire
e vede ch'ogni cosa muta stato,
e non si sa 'l meschin om rifenire ;
e però credo solo che 'l peccato
accieca l'omo e sí lo fa finire,
e vive come pecora nel prato.

In questo caso ci troviamo di fronte a un testo di carattere pienamente religioso : il poeta si scaglia contro le persone che vivono come se non esistesse una vita ultraterrena e non ci fossero né pene né ricompense ; e poi, quando giunge la morte, tutti i proponimenti vengono sconvolti. Il peccato, sancisce il poeta, rende gli uomini simili alle bestie. Vale in questo caso per Guinizzelli quanto si diceva sopra a proposito della presenza più intensa dell'elemento sacro nella produzione dei trovatori del XIII secolo : un poeta che canta prevalentemente d'amore profano può accogliere nella propria produzione, senza contrasto apparente, un testo morale intessuto di immagini e concetti tipici della trattatistica morale cristiana.

L'esempio che ho scelto per Cavalcanti è più problematico¹. Si tratta del sonetto *Una figura della Donna mia* (XLVIIIa), da leggere assieme alla risposta rinterzata di Guido Orlandi, *S'avessi detto, amico, di Maria* (XLVIIIb) :

Una figura della Donna mia
s'adora, Guido, a San Michele in Orto,
che, di bella sembianza onesta e pia,
de' peccatori è gran rifugio e porto.
E qual con devozion lei s'umilia,
chi più languisce, più n' à di conforto :
li 'nfermi sana, e' domon caccia via,
e gli occhi orbati fa vedere scorto.
Sana 'n pubblico loco gran langori ;
con reverenza la gente la 'nchina ;
d[i] luminara l'adornan di fori.
La voce va per lontane camina,
ma dicon ch'è idolatra i Fra' Minori :
per invidia che non è lor vicina.

La lettera del sonetto è chiara. Cavalcanti descrive i miracoli compiuti da un'immagine sacra che si trovava a San Michele in Orto (l'attuale Orsanmichele), la cui fama si stava diffondendo mentre i frati si mostravano invidiosi reputandola « idolatra » (cioè « falsa » ; ritornerò in séguito sull'accusa di invidia) : « Guido, a San Michele in Orto si adora un'immagine (*figura*) della Madonna (*Donna mia*) [un'immagine] dall'aspetto bello, onesto e pio, che è rifugio e porto dei peccatori. E chi si umilia dinanzi a lei con devozione, quanto più languisce tanto più ottiene conforto : [essa] sana gli infermi, caccia via i demoni e fa sì che gli occhi divenuti ciechi vedano perfettamente. Risana i più grandi malori sulla pubblica piazza ; la gente si inchina a essa con reverenza ; e all'esterno (*di fori*) la

¹ Da qui in poi rimando, per una trattazione più analitica, a Marco GRIMALDI, « L'incredulità di Cavalcanti », in *Filologia e Critica*, a. XXXVIII, 2013, p. 3-32. La lettura tradizionale del sonetto è ribadita da Marcello CICCUTO, « Guido Cavalcanti laico ed eretico ? », in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Marina GAGLIANO, Philippe GUÉRIN, Raffaella ZANNI (éds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 171-179.

adornano con luminarie. La voce si sparge in luoghi lontani, ma i frati minori dicono che è idolatra, per invidia [del fatto che] non sta presso di loro ».

Le circostanze storiche sono note grazie alla *Nuova cronica* di Giovanni Villani. Alla fine dell'ottavo libro, nel capitolo *De' miracoli che apparirono in Firenze per santa Maria d'Orto Sammichele* (CLV), Villani descrive i miracoli dell'immagine della Madonna e lo scetticismo dei frati predicatori e dei minori. Sembra dunque che Guido parli di un evento storico reale in modo più o meno oggettivo. Guido potrebbe essere stato colpito da vari aspetti di novità di questo culto pubblico : una pratica normalmente riservata a pochi che si svolgeva invece sulla piazza del Mercato era infatti un evento insolito. Il modo più semplice per spiegare perché Guido scrisse il sonetto è quindi forse l'eccezionale rilevanza degli eventi del luglio del 1292.

I commentatori hanno invece perlopiù ritenuto inconsueto il modo in cui Guido definisce la Madonna : « Donna mia ». Tuttavia, l'uso serio dell'espressione era raro, ma possibile. Insomma, Cavalcanti non mette in burla il lessico religioso. Come fa altrove, usa lo stile di un genere letterario diverso dalla poesia lirica profana.

Proviamo quindi a interpretare alla lettera le corrispondenze con il lessico della poesia sacra che potranno essere singolarmente classificate nella religione "testuale" di cui abbiamo già discusso. Il *trilocon* « di bella sembianza, onesta e pia » (v. 3) riecheggia il *Salve Regina* : « O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria », pur con *variatio* ; Maria è « de' peccatori [...] gran rifugio e porto » (v. 4), secondo il modulo collaudatissimo del *refugium peccatorum* (vd. *Salmi*, 1 18), tipico delle laude, ma che aveva avuto fortuna anche nella poesia profana ; i versi nei quali Guido descrive i miracoli, « li 'nfermi sana e' domon caccia via / e gli occhio orbati fa vedere scorto » (v. 7-8) e « Sana 'n publico loco gran langori » (v. 9), prendono a piene mani dai Vangeli : « Infirmos curate, mortuos suscite, leprosos mundate, daemones eiicite », « caeci vident, claudi ambulant, leprosi mundantur », « sanans omnem languorem et omnem infirmitatem » (*Matteo*, 10 8 ; 11 5 ; 4 23), descrivendo al contempo una scena che possiamo ritenere realistica secondo un

modo di procedere tipico della letteratura (non solo medievale) : parlare del reale con le parole della tradizione.

Si può aggiungere, infine, che esiste un motivo letterario al quale è possibile accostare *Una figura della Donna mia* : il racconto dell'incredulo punito. Nelle fonti medievali sono infatti moltissimi gli episodi simili a quello narrato da Cavalcanti e da Villani. E lo schema è quasi sempre lo stesso : una comunità sceglie un santo ; qualcuno è scettico ; la comunità accusa lo scettico di invidia o di eresia.

La replica di Guido Orlandi, se riletta eliminando dal sonetto di Guido l'intenzione blasfema, sarà difficilmente interpretabile come una piena accusa di irreligiosità da parte di un poeta più bigotto dell'incredulo Cavalcanti. Credo infatti che la posizione sociale di Cavalcanti e le dinamiche politico-religiose dell'epoca potrebbero persino far pensare che la curiosità per il culto coincidesse con gli interessi del suo ceto e della sua famiglia.

In relazione alla lettura di *Una figura della donna mia* ci si deve porre necessariamente il problema della citazione di Guido nel decimo canto dell'*Inferno*. Se si rileggono tutte le testimonianze più antiche dell'irreligiosità di Guido, le prove sembrano infatti molto fragili e sembrano deporre più a favore del graduale processo di costruzione dell'immagine del Guido incredulo che di una oggettiva, reale miscredenza. La testimonianza di Dante nell'*Inferno* vale a rigore solo per il padre di Guido, Cavalcante : è lui il seguace delle dottrine di Epicuro, non il figlio, benché sia possibile che Dante volesse alludere a una adesione di Guido alle teorie del padre. Non posso ripercorrere qui tutte le tappe del processo che dalle tracce sparse nel *corpus* di Cavalcanti e dei suoi corrispondenti conduce all'immagine moderna di un Guido ateo e miscredente. Segnalo solo che le testimonianze non sono concordi né sistematiche e che di per sé potrebbero essere lette in modo diverso : anche nel caso di *Donna me prega* è perlomeno in dubbio che la canzone rechi tracce di un qualche scetticismo di Guido in materia religiosa¹. Ciò che unifica

¹ Cf. Dante ALIGHIERI, *Rime*, in *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato PIROVANO e Marco GRIMALDI, *op. cit.*, p. 533-34. Gli studi più recenti e filosoficamente attrezzati mi pare vadano in questa stessa direzione : cf. ad es. Paolo FALZONE,

tutte le testimonianze, specie quelle più tarde come la celebre novella del *Decamerone* che ha Guido per protagonista, è l'episodio infernale. È infatti molto probabile che Dante, nel poema, volesse fornire l'immagine di un Cavalcanti del tutto distante dal cammino sacro che stava intraprendendo con la composizione del poema.

In altre parole, anche nel caso dell'incredulità di Guido e del suo rapporto con il sacro è più probabile che la parola conclusiva, in realtà, l'abbia detta Dante. È infatti teoricamente possibile che Cavalcanti abbia lasciato trasparire nei suoi versi qualche elemento della sua ipotetica incredulità nei confronti del sacro. Ma l'impressione che ricaviamo dal *corpus* è piuttosto di un uso intenso della religione "testuale" e di quella "reale" nel caso di *Una figura della Donna mia*. Non c'è alcuna prova che Guido sia stato realmente un incredulo, un libertino *avant la lettre*. Ed è plausibile che classificando Cavalcanti tra gli atei e i materialisti medievali rischiamo di seguire una pista che è stata in parte tracciata da Dante, il quale forse voleva, senza poterlo dire chiaramente, che i suoi lettori attribuissero le colpe del padre Cavalcante al figlio Guido e che quel poeta che aveva percorso un tratto di strada assieme a lui venisse rimosso da quel cammino.

Queste conclusioni vanno messe in relazione con l'ultima tipologia di espressione del sacro che mi pare di poter individuare nella lirica amorosa italiana del Duecento.

C. Religione profana

C'è infatti una religione che chiamerei profana e che si esprime attraverso quei componimenti che riutilizzano e al contempo risemantizzano elementi della sfera sacra (anche mediante quella che ho chiamato religione testuale) per cantare un amore profano. L'esempio più cristallino è come sempre in Dante (XXII) :

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,

Sentimento d'angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti, in *Les deux Guidi...*, *op. cit.*, p. 181-197, a p. 190.

ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e gli occhi no l'ardiscon di guardare.
 Ella si va, sentendosi laudare,
 benignamente d'umiltà vestuta ;
 e par che sia una cosa venuta
 dal cielo in terra a miracol mostrare.
 Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core,
 che 'ntender no la pò chi no la prova :
 e par che della sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo all'anima : « Sospira ».

Non è questa la sede per soffermarsi sulle molte implicazioni di questo sonetto di importanza cruciale¹. Mi basta sottolineare due aspetti : l'umiltà della donna, che è un attributo mariano, e la sua capacità di incarnare un miracolo. Assegnando alla donna amata caratteri divini, Dante non è isolato. Accanto a lui ci sono, come spesso accade, Guinizzelli e Cavalcanti. Leggiamo *Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare* di Guinizzelli (X) :

Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare
 ed asembrarli la rosa e lo giglio :
 più che stella d'iana splende e pare,
 e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
 Verde river' a lei rasembro e l'âre,
 tutti color di fior', giano e vermiglio,
 oro ed azzurro e ricche gioi per dare :
 medesmo Amor per lei rafina meglio.
 Passa per via adorna, e sí gentile
 ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
 e fa 'l de nostra fé se non la crede ;
 e non le pò apressare om che sia vile ;
 ancor ve dirò c'ha maggior vertute :
 null' om pò mal pensar fin che la vede.

La donna, come la Vergine Maria, è capace di intervenire sulla natura degli uomini, di renderli umili e miti e persino di farli "cristiani" (« fa 'l de nostra fé se non la crede »). È un'iperbole,

¹ Cf. Dante ALIGHIERI, *Rime*, in *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato PIROVANO e Marco GRIMALDI, *op. cit.*, p. 474-83.

certo, ma rivela un pensiero abbastanza scontato e banale : che attraverso l'amore per le sue creature si conferma la fede in Dio. Non vedrei qui una volontà più o meno esplicita, eterodossa o provocatoria, di equiparare una donna in carne e ossa a una creatura divina, ma la consapevolezza che la massima bellezza coincide con la massima virtù e che questa virtù e questa bellezza, con la loro stessa esistenza, confermano la fede in Dio in quanto da Dio volute. Ritengo che lo stesso discorso possa svolgersi per quello che è forse il più bel sonetto di Cavalcanti (IV) e che come già sappiamo riutilizza in apertura un motivo biblico :

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sí 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 sí alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn canoscenza.

Si legga ora *Madonna mia, quel di ch'Amor consente* di Guido Guinizzelli (XII) :

Madonna mia, quel di ch'Amor consente
ch'i' cangi core, volere o maniera,
o ch'altra donna mi sia piú piacente,
tornerà l'acqua in su d'ogni riviera,
il cieco vederà, 'l muto parlente
ed ogni cosa grave fia leggera :
sí forte punto d'amore e possente
fu 'l giorno ch'io vi vidi a la 'mprimiera.
E questo posso dire in veritate :
ch'Amore e stella fermaron volere
ch'io fosse vostro, ed hanlo giudicato ;
e se da stella è dato, non crediate

ch'altra cosa mi possa mai piacere,
se Dio non rompe in ciel ciò c'ha firmato.

Il sonetto presenta vari motivi di interesse, a partire dall'utilizzo dell'*adynaton* (v. 1-8). L'elemento che più attira la nostra attenzione è però l'idea di destino che Guinizzelli esprime: la fedeltà alla donna dipende da Amore e dalle stelle (*stella*), quindi del destino, e solo Dio può rompere ciò che è stato deciso in cielo. Ci sarebbe molto da aggiungere, ma il sonetto è un esempio significativo del modo in cui i poeti volgari medievali possano legare senza contrasti il canto d'amore profano al sentimento religioso. L'amore è voluto da Dio, e solo Dio può scioglierlo.

In *Fresca rosa novella* di Guido Cavalcanti troviamo un altro segnale di una presenza non conflittuale del sacro nel canto profano (I):

Oltra natura umana
vostra fina piassenza
fece Dio, per essenza
che voi foste sovrana:
per che vostra parvenza
ver' me non sia luntana;
or non mi sia villana
la dolce provedenza!

L'immagine è accostabile innanzitutto a un passo del componimento forse più celebre del trovatore Jaufré Rudel: « Dieus, que fetz tot quant ve ni vai / e formet sest'amor de lonh, / mi don poder » (*Lancan li jorn son lonc en mai*, v. 36-38: « Dio, che ha fatto tutto ciò che viene e va e creò questo amore lontano, mi dia potere »)¹. Ma l'idea di Dio che crea una donna più bella di tutte le altre e la rende sovrana è analoga a quella, più diffusa, della donna come massima bellezza naturale che si trova ad esempio nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* di Dante (XIV):

¹ Cf. Jaufré RUDEL, *L'amore di lontano*, Edizione critica, con introduzione, note e glossario a cura di Giorgio CHIARINI, Roma, Carocci, 2003.

Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura :
ella è quanto de ben pò far natura ;
per essempro di lei bieltà si prova.

L'immagine è già nei trovatori ; ad esempio in Bernart de Ventadorn : « Om no·l pot lauzar tan gen / com la saup formar Natura » (*Conortz era sai eu be*, *BdT* 70.16, v. 47-48 : « Nessuno può lodarla tanto nobilmente quanto la seppe formare Natura »). O ancora, sempre in Bernart : « En greu pantais sui feblezitz / per leis cui Beutatz volc formar, / que com Natura poc triar, / del melhs es sos cors establitz » (*Can lo boschatges es floritz*, *BdT* 70.40, v. 25-28 : « Con grave angoscia sono stremato a causa di una donna cui Bellezza diede forma, che, per quanto può eleggere Natura, il suo corpo è dotato di ogni perfezione »)¹. Oppure in Raimon Menudet : « Qu'anc Natura non formet vostre par / per aver cap de totz belhs complimens / e de fin Pretz eratz sims e razitz / e Paratges s'era en vos noyritz » (*Ab grans dolors et ab grans marrimens*, *BdT* 405.1, v. 11-14 : « La Natura non creò ancora una creatura che fosse pari a voi per il fatto di avere in sé la somma di ogni perfezione ed eravate cima e radice di Pregio perfetto e Paraggio era stato allevato da voi »). Dio e la Natura creano perfetta la donna lodata dal canto profano.

Un caso più problematico di religione “profana” è nella principale canzone di Guido Guinizzelli, *Al cor gentil* (IV). Luciano Rossi ha chiarito come la tesi della consustanzialità di animo nobile e natura innamorata notoriamente espressa nella canzone non sia rivoluzionaria, ma si ricolleggi a tradizioni e fonti diverse e comunque individuabili, sia nella riflessione teorica sia nella lirica trobadorica ; tuttavia, Guinizzelli innova soprattutto utilizzando un lessico filosofico di matrice aristotelica². La struttura e il contenuto della canzone sono molto noti, ragion per cui mi concentro sulle ultime due stanze :

¹ Cf. Bernart DE VENTADORN, *Bernart de Ventadorn : seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl APPEL, Halle, Niemeyer, 1915.

² Cf. Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano ROSSI, *op. cit.*, p. 30-31.

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo
Deo criator piú che <'n> nostr'occhi 'l sole :
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole ;
e consegue, al primero,
del giusto Deo beato compimento,
cosí dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che <'n> gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà : « Che presomisti ? »,
sìando l'alma mia a lui davanti.
« Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti :
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude ».
Dir li porò : « Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno ;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza ».

Nella quarta stanza il poeta descrive il processo per cui Dio risplende nell'intelligenza motrice del cielo facendo sì che essa lo riconosca come proprio creatore e gli ubbidisca nel far ruotare il cielo stesso ottenendo in tal modo *beato compimento* ; allo stesso modo, la donna dovrebbe concedere la sua grazia, poiché ella risplende negli occhi dell'innamorato spingendolo a obbedirle. I termini della similitudine sono quindi : Dio = donna ; cielo = poeta. La quinta stanza mette in scena Dio che accusa il poeta di essere stato troppo ardito nel concepire la similitudine : « e desti in vano amor Me per semblanti », cioè « mi paragonasti a un amore vano, terreno ». Il poeta risponde che l'errore è stato generato dal fatto che la donna aveva l'aspetto di un angelo.

Su questi versi c'è una letteratura molto ricca¹. E vari studiosi hanno ritenuto di potervi individuare tracce di un contrasto tra amore

¹ In estrema sintesi : Karl VOSSLER, *Die philosophischen Grundlagen zum "sussen neuen Stil" des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, C. Winter, 1904, ha individuato qui un tentativo di riconciliazione fra la

sacro e amore profano e tra poesia cortese e religione cristiana. Secondo Pietro Boitani, in *Al cor gentil* :

L'accusa di Dio non è semplicemente rivolta contro l'idolatria, ma contro il suo stesso fondamento, cioè quella analogia che ha fino ad ora dominato la poesia e che, spinta all'estremo, porta il poeta a prendere Dio stesso come un semplice "semblanti", un termine di paragone del "vano amor". In altre parole, il poeta mette in scena qui la fondamentale condanna cristiana dell'amore e della letteratura cortese.¹

Che la presenza di elementi sacri o comunque di ispirazione biblica fosse una caratteristica di Guinizzelli potrebbe tra l'altro essere confermato dal celebre sonetto di Bonajunta Orbicciani rivolto a Guido (XVIIIa) :

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,

tradizione trobadorica e la filosofia scolastica ; Dimitri SCHELUKHO, « Guinizzelli und der Neuplatonismus », in *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III, 1934, p. 364-99, opta per una lettura in chiave neoplatonica, ritenendo che questa fosse la chiave per una soluzione del conflitto tra amore terreno e ortodossia religiosa ; Francesco TORRACA, « La canzone 'Al cor gentil ripara sempre amore' », in *Atti della reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n.s., XIII, 1933-1934 [1935], p. 41-66, rifiuta la spiegazione cristiana e il 'salvataggio' ortodosso ; Bruno NARDI, « Filosofia dell'amore nei rimatori del Duecento e in Dante », in ID., *Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di Paolo MAZZANTINI, Bari, Laterza, 1985, p. 9-80 (I ed. 1940), si allinea nel rifiuto della tesi neoplatonica ; Roncaglia 1967, parla ormai di "angelicazione irriverente" ; Stefan HARTUNG, « Guinizzelli e la teologia della grazia », in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di Furio BRUGNOLO e Gianfelice PERON, Padova, Il poligrafo, 2004, p. 147-70, cui si rimanda anche per la discussione degli studi pregressi, propone un parallelismo con la teoria agostiniana della grazia e conclude : « Al cor gentil sembra quindi sostenere la necessità di una concezione allegorica della lirica amorosa e allo stesso tempo la possibile eterodossia di una tale concezione » (p. 167-68). Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano ROSSI, *op. cit.*, parla invece di "superiore autoironia".

¹ Piero BOITANI, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 73.

avete fatto como la lumera,
ch'a le scure partite dà sprendore,
ma non quine ove luce l'alta spera,
la quale avansa e passa di chiarore.
Così passate voi di sottigliansa,
e non si può trovar chi ben ispogna,
cotant' è iscura vostra parlatura.
Ed è tenuta gran dissimigliansa,
ancor che 'l senno vegna da Bologna,
traier canson per forsa di scrittura.

L'interpretazione dell'ultimo verso non è pacifica, ma è possibile che l'espressione « forsa di scrittura » significhi « a colpi di stile scritturale » (è comunque più probabile che voglia dire in generale « a forza di sentenze »)¹. Bonagiunta accuserebbe quindi Guido di aver utilizzato uno stile eccessivamente ricco di immagini e di concetti di ispirazione biblica². Ebbene, se così fosse, in Bonagiunta non parrebbe comunque esserci alcuna condanna morale: il discorso si svolge forse su un piano esclusivamente tecnico-formale.

Ma ritorniamo ad *Al cor gentil*. È probabilmente il *presomisti* del discorso di Dio ad aver fatto ritenere agli interpreti che Guido potesse essere consapevole della potenziale irriverenza della canzone. Ritengo tuttavia, alla luce dei molti elementi di religione “testuale” e di religione “reale” presenti nel primo Guido, che si debba prendere in considerazione anche un'altra ipotesi: e cioè che il discorso di Dio riveli invece, al contrario, la volontà di Guinizzelli di stare dentro il confine dell'ortodossia e non al di fuori.

C'è da aggiungere che anche in questo caso sono individuabili dei possibili modelli letterari. Nella poesia trobadorica esisteva un tipo particolare di tenzone che metteva in scena il dialogo tra

¹ Cf. Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano ROSSI, *op. cit.*, p. 77. Sulla tenzone, cf. Claudio GIUNTA, *La poesia italiana prima di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998; e Paolo BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Cadmo, Firenze, 2007.

² Per Borsa 2007, p. 144, in Guido si potrebbe ipotizzare una volontà di lodare “per analogia”, sull'autorità scritturale della Sapienza e dell'Apostolo, il Creatore attraverso il discorso sulle sue creature.

personaggi fittizi¹; a questo sottogenere appartengono alcuni componimenti nei quali il dibattito si svolge direttamente con Dio, come *L'autrier fuy en Paradis* (BdT 305.12) del Monge de Montaudon e la tenzone in sogno di Guilhelm d'Autpol, *Seinhos, auias, c'aves saber e sens* (BdT 206.4). Si possono associare a questa tradizione anche il sirventese contro Dio di Peire Cardenal, *Un sirventes novel voill comensar* e la canzone di crociata di Falquet de Romans, *Quan lo dous temps ven e vay la freydors* (BdT 156.12), nella quale Dio in persona pronuncia il giudizio sui salvati e su coloro che bruceranno all'inferno². Ciò che accomuna questi testi, oltre alla forma della tenzone con Dio, è l'importanza dei temi trattati: con Dio si discute di morale, di etica, di religione, di crociata. Dopo Guinizzelli sarà Dante, in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, a mettere in scena un consesso angelico che discute della sorte di una donna terrena. Da un certo punto di vista, quindi, Guinizzelli innova rispetto alla tradizione innestando sullo schema del dialogo poetico con Dio una tematica amorosa: i predecessori lo avevano infatti utilizzato prevalentemente per dibattere di argomenti morali. Ciò nonostante, il rimprovero divino sembra essere funzionale a una piena giustificazione della similitudine tra Dio e la Donna e conduce a quello che è il fulcro di tutta la stanza, l'enunciazione della *sembianza* angelica dell'amata.

Non è forse superfluo precisare che l'immagine della donna-angelo è diffusa³. In sé e per sé, il paragone non ha nulla di

¹ Cf. in generale François ZUFFEREY, « Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale », in *Il genere « tenzone » nelle letterature romanze delle Origini*. Atti del Convegno internazionale di Losanna, 13-15 novembre 1997, a cura di Matteo PEDRONI e Antonio STÄUBLE, Ravenna, Longo, 1999, p. 315-28.

² Sui dialoghi con Dio nei trovatori, cf. Gérard GONFROY, « *Os meum replebo increpationibus* (Job, XXIII, 4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaïco-portugaise », in *O cantar dos trovadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, p. 77-98.

³ Si rintraccia nei trovieri, per esempio in Thibaut de Blaison: « Avis m'est quant je la remir / que soit angres esperitais / que li rois celestiaus / ait fet de lasus venir / por moi la vie tolir » (Amors, que porra devenir, RS 1402, III, v. 35-39: « Quando la guardo mi accorgo che è un angelo spirituale che il sovrano celeste ha fatto venire di lassù per togliermi la vita »). È poi nei siciliani, già a partire da Giacomo da Lentini,

provocatorio. Guinizzelli utilizza un motivo ricorrente nella tradizione mediolatina e romanza e non credo si possa dimostrare che abbia voluto caricarlo di un significato metafisico più complesso. Il rimprovero divino può essere letto quindi come una strategia retorica che consente di esporre la natura angelica della donna amata e non come la consapevolezza di una eterodossia che resta tutta da dimostrare.

4. Conclusioni

Nella produzione poetica di Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti è possibile individuare un'attitudine nei confronti del sacro tipica della poesia amorosa profana del Medioevo e leggibile secondo tre modalità principali: 1) una religione "reale", che si esplica nei testi che aderiscono integralmente al sistema religioso e non presentano tracce di conflitto tra sacro e profano; 2) una religione "testuale", che prevede il riutilizzo nella lirica profana di elementi della sfera sacra e nella quale il grado di conflitto è perlopiù minimo o pari a zero; 3) una religione "profana", dove è più ampio il processo di ri-semantizzazione del linguaggio sacro e dove le tracce di un conflitto sono talvolta visibili ma comunque sempre sottili e problematiche.

Angelica figura, PdSS 1.37, v. 1-2: « Angelica figura e comprobata / dobiata di ricura e di grandezze ». Nei toscani (Guittone, *Gentile ed amorosa criatura*, son. CXXVII, v. 3: « voi ch'avite d'angel la figura »; Monte Andrea, *Chi ben riguarda, donna, vostre altezze*, son. LXXX, v. 16: « d'angel sembianza – in voi non mancòne »). Ma è anche nella poesia mediolatina, ad es. nei *Carmina rivicpullensia*: « Frons et gula / sine ruga / et visus angelicus / te caelestem, / non terrestrem, / denotant hominibus » (*Sidus clarum*, v. 43-48: « La fronte e la gola senza rughe e il viso angelico dimostrano agli uomini che sei celeste e non terrestre »). Il topos è quindi utilizzato da Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni e Dante da Maiano (vd. almeno Lapo Gianni, *Dolc'è il pensier*, v. 5-7: « Io non posso leggermente trare / il novo essempro ched ella simiglia, / quest'angela che par di ciel venuta »; e Cino da Pistoia, XXXIV, v. 1: « Angel di Deo simiglia in ciascun atto »; *Sì mi stringe l'amore*, XLIX, v. 50-53: « Com'io credo di piana, / v'ellesse Dio fra li angeli più bella, / e 'n far cosa novella / prender vi fece condizione umana »). Cf. Dante ALIGHIERI, *Rime*, in *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato PIROVANO e Marco GRIMALDI, *op. cit.*, p. 402-3.

Se ha ragione Avale, un conflitto tra sacro e profano, verso la fine del XIII secolo, c'è effettivamente stato, in particolare all'epoca della condanna del *De amore* di Andrea Cappellano all'interno del Sillabo parigino del 1277. Voler negare totalmente ogni contrasto tra la sfera religiosa e l'impianto ideologico della poesia amorosa in volgare sarebbe scorretto. Tuttavia, mi pare altrettanto oneroso descrivere la parabola della poesia profana medievale alla luce di un continuo contrasto con la morale cristiana, al punto che la codificazione dell'amore che chiamiamo cortese secondo un immaginario di tipo sacrale sarebbe interpretabile come una sorta di "doppia verità": così da immaginare dei poeti che sacralizzano l'amore profano per evitare di rendere palesi gli elementi di contrasto con le istituzioni religiose e con la morale tradizionale. È possibile invece che amore sacro e amore profano fossero perlopiù percepiti come due gradi di uno stesso percorso di raffinamento dei comportamenti e dei costumi individuali e collettivi e che fossero spesso avvertiti come complementari e non come potenzialmente ed effettivamente conflittuali. In generale, l'attitudine dei trovatori prima e dei poeti italiani duecenteschi poi pare confermare che la dottrina cortese non si ponesse sempre in diretta concorrenza con la morale religiosa.

Questa prospettiva non intende certo risolvere tutti i possibili contrasti, che pure sono precisamente individuabili, tra codice cortese e codice religioso. Tuttavia, come nel caso della definizione dell'eresia, mi pare più probabile che i poeti profani si muovessero su un confine incerto, nel quadro di un tentativo di sacralizzazione dell'amore profano che il più delle volte non sembra essere stato percepito come conflittuale e che tuttavia, dal punto di vista della morale tradizionale, rischiava talvolta di essere sanzionato come eterodosso, specie, forse, nelle sue realizzazioni più esplicitamente sensuali, ben presenti nella poesia trobadorica (benché posizionate ai margini del *corpus*).

Il quadro complessivo da cui ho preso le mosse sembra ancora solido: la diffusione della poesia erotica profana è sì legata a un ribaltamento dei valori per cui le « responsabilità della vita morale » scendevano « dal cielo alla terra » e l'uomo riscopriva « le radici del

bene nel suo rapporto solitario con la donna»¹. Quello che mi sembra non funzionare perfettamente, all'interno delle dinamiche descritte da AValle, è l'idea che la creazione del metaforismo cortese, con il suo impianto profondamente sacrale, dipendesse dall'incapacità di una opinione pubblica ancora immatura nell'accettare tale ribaltamento. Credo piuttosto che il metaforismo cortese sia riconducibile a un tentativo di sintesi tra sacro e profano e che quel tentativo abbia attraversato, non senza contrasti, fasi diverse : da una fase di apparente conflitto tra i due amori alle origini della poesia trobadorica a una fase di equilibrio non conflittuale nelle epoche di maggiore fortuna e diffusione del modello trobadorico ; fino a una fase in cui, nella poesia italiana della seconda metà del Duecento, sacro e profano possono convivere, nella maggior parte della produzione poetica di Guinizzelli, Cavalcanti e Dante, senza apparente contrasto ; in un momento storico in cui, per altri versi, il conflitto tra i due amori rischia di divenire più acuto – come è evidente nella condanna parigina del *De amore*.

C'è un altro aspetto, infine, che mi pare problematico. Nella sintesi di AValle, con l'intensificarsi delle interdizioni da parte della morale tradizionale, l'etica cortese sarebbe stata «risospinta dal regno del sogno a quello della retorica»². Le ragioni per cui l'etica cortese passa dal sogno alla retorica non sono tuttavia legate esclusivamente alle interdizioni di cui parla AValle : la fine di quel modello etico, in Italia come nel *Midi* francese, a séguito anche delle evoluzioni convergenti che ho descritto, è determinato dal mutamento complessivo delle condizioni sociali, economiche, politiche e culturali. Ma quel modello aveva subito varie trasformazioni, che la dialettica tra sogno e realtà non spiega, a mio modo di vedere, in modo efficace. Esiste ad esempio nel Duecento, com'è noto, un modello di cortesia “borghese” e “cittadina”³ ; un modello poetico all'interno del quale sarebbe difficile discernere tra sogno e realtà. E, nonostante Petrarca, per il quale occorrerebbe fare

¹ D'Arco Silvio AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni...*, op. cit., p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 55.

³ Cf. almeno Cinzio VIOLANTE, *La cortesia chiericale e borghese nel Duecento*, Firenze, L. S. Olschki, 1995.

un discorso in parte diverso, esiste nel Trecento una poesia cortese (e di corte), nella quale il rapporto amoroso tra uomo e donna è ancora la base di un'etica non del tutto sovrapponibile a quella tradizionale ma che con essa non entra necessariamente in conflitto¹. A meno di sancire una frattura sostanziale fra i trovatori "sinceri" che vivono l'etica cortese come un sogno e i "falsi" poeti trecenteschi che la riducono a materia di retorica.

La dialettica tra sacro e profano nella poesia amorosa medievale può forse essere compresa più efficacemente ripartendo da una pagina di Henri-Irénée Marrou, il quale, dopo aver ricordato la *Prima Epistola* di San Giovanni nella quale si legge che « l'amore è da Dio : chiunque ama è generato da Dio e conosce Dio. Chi non ama non ha conosciuto Dio, perché Dio è amore » (4 7-8)², spiegava :

Fin dalle origini il cristianesimo autentico [...] ha proclamato la sua predilezione per le anime capaci di amare [...], anche di un amore colpevole, cioè disordinato. È chiaro che da queste anime il cristianesimo esige una conversione, una rinuncia, una correzione totale, ma non si potrà mai dire che esse hanno amato inutilmente.

Analogamente, si può dire dei trovatori che non invano hanno diretto i loro sforzi verso un tale approfondimento del desiderio : ciò significava sviluppare nel cuore dell'uomo la sete e la fame, la capacità di assoluto. Certo, bisogna ammetterlo, il loro amore era contaminato dall'errore, viziato, assurdo, perché una donna, per bella e nobile che possa apparire, non potrà mai sostituire l'Unico. Ma non era totalmente illusorio riconoscere

¹ Si legga ad esempio un testo, scelto quasi a caso, di Lorenzo Moschi, un rimatore della fine del Trecento : « Iddio vi salvi, donne oneste e car, / e tra vo' sia onore e caritate ; / per Dio, vi priego il vero mi diciate / se vedesti una donna quinci andare. / P' credo ch'Onestà si fa chiamare / e parmi quinci veder sue pedate : / per vostra cortesia la m'insegnate, / ch'i' sol per me non la posso trovare. / Amor mi manda a lei per servidore / e porto per segnale un quaderletto / che mi passò il petto infino al core. / Non so se egli è ver, ma e' m'è detto / ch'ella mi serrerà con lo sprendore / degli occhi del ben viso benedetto » (*Poeti minori del Trecento*, a cura di Natalino SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 187). Mi pare difficile distinguere tra "sogno" e "retorica" in un componimento di questo tipo.

² Questo il testo della Vulgata : « caritas ex Deo est et omnis qui diligit ex Deo natus est et cognoscit Deum 4 : 8 qui non diligit non novit Deum quoniam Deus caritas est ».

in essa un riflesso dello splendore divino, della sua luce, chiarezza, « dolcezza ».¹

Questa prospettiva non è applicabile né a tutti i trovatori né a tutti i poeti italiani duecenteschi ; tuttavia, in Guinizzelli e in Cavalcanti e poi di Dante, non è forse troppo difficile individuare dei tentativi di cogliere nella donna amata il riflesso dello splendore divino, della sua chiarezza, della sua dolcezza.

Guardando le cose da una prospettiva di lungo periodo, bisogna ancora notare che nella storia delle passioni esiste probabilmente un confine culturale tra il mondo classico e l'occidente medievale. Se per i filosofi pagani le passioni erano malattie dell'anima o movimenti irrazionali da moderare attraverso l'esercizio della saggezza, per i cristiani, specie dopo Agostino, le passioni « s'impongono come mezzi necessari per raggiungere una perfetta ed eterna felicità, dalla quale peraltro non sono completamente escluse »². Dopo Agostino esisterà anche una linea del pensiero medievale, di ambito soprattutto monastico, che alle passioni guarderà con sospetto ; ma Agostino, per il quale « sono strumento necessario per la salvezza nella vita futura », inaugura « un modo di pensare e usare l'affettività che [...] dominerà i secoli medievali »³. Insomma : le passioni sono necessarie ed è necessario l'amore, anche se può condurre al peccato.

È quello che sembrano esprimere anche poeti meno raffinati e meno colti di Dante, Cavalcanti e Guinizzelli. Poeti come il trovatore del XIII sec. Bertran Carbonel, che lega le proprie passioni a quelle di Adamo (*BdT* 82.37)⁴ :

Dieus fè Adam et Eva carnalmens,
ses tot peccat, l'un ab l'autr' ajustar.
En totz aquels que fes d'els derivar,

¹ Henri-Irénée MARROU, *I trovatori*, Milano, Jaca Book, 1994 (I ed. it. 1983 ; éd. or. fr. Paris, Éditions du Seuil, 1971), p. 167.

² Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Les poésies de Bertran Carbonel*, éd. par Michael J. ROUTLEDGE, Birmingham, Univ. of Birmingham, Department of French, AIEO, 2000, n. 46, p. 155-156.

Dieus volc fos faitz carnals ajustamens.
E pos Adams fon de totz la razitz,
senes razitz nulhs arbres es floritz,
per c'amans fis et amairitz complida
cant s'ajuston, dic que non fan falhida.

[« Dio fece unire Adamo ed Eva l'uno con l'altro carnalmente, senza alcun peccato. In tutti quelli che fece discendere da loro, Dio volle che ci fosse unione carnale. E poiché Adamo fu la radice di tutti, e che senza radice nessun albero fiorisce, dico che quando un amante e un'amata fedeli si uniscono, non commettono peccato. »]

Come l'anonimo del rondello francese duecentesco *Est il paradis, amie*, nel quale, secondo Peter Dronke, si propone « la coincidenza completa di Paradiso e amore umano »¹ e dove non è chiaro se il riferimento sia al Paradiso terrestre oppure a quello celeste² :

*Est il paradis, amie,
est il paradis qu'amer ?
Nenil voir, ma douce amie.
Est il paradis, amie ?
Cil qui dort és braz s'amie
a bien paradis trové.
Est il paradis, amie,
est il paradis qu'amer ?*

[« Esiste un paradiso, amica, esiste il paradiso al di fuori dell'amore ? No, mia dolce amica. Esiste il paradiso, amica ? Chi dorme tra le braccia della sua amica ha trovato il paradiso. Esiste il paradiso, amica, esiste il paradiso al di fuori dell'amore ? »]

O come l'autore del sirventese *Io faccio prego all'alto dio potente*, un testo di fine Duecento trädito dai Memoriali bolognesi,

¹ Peter DRONKE, *Sacred and profane thought in the Early Middle Ages*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, p. 47-48.

² *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts mit den Überlieferten Melodien*, herausgegeben von Friedrich GENNRICH, Dresden, Göttingen, 1921-1927, vol. 1 p. 83, n. 104.

per il quale tra Dio e la « donna mia » non c'è nessun contrasto, se può scrivere¹ :

Vostre mammelle ben mi sono aviso
che ssiano pome nate in Paradiso :
la boca avete dolce col bel do' riso
e l'co' capo biondo

[...]

La vostra boca aulisce tuttavia
più che non face rosa né lomìa,
e più andate conta per la via
che reina. (13-16, 37-40)

Ed è forse un altro modo per dire in poesia quello che chiunque poteva e può leggere ancora nella prima lettera di Giovanni : « Se diciamo che siamo senza peccato, inganniamo noi stessi e la verità che è in noi. »

Marco GRIMALDI
Sapienza, Università di Roma

¹ *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di Sandro ORLANDO, con la consulenza archivistica di Giorgio Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005 (il termine ante quem è il 1299-1300).