

Filologi, ai rostri!

La Vita Nuova: la “figura nova”¹

Difficile è in tutto il percorso cavalcantiano scindere quanto vi è di personale elaborazione che resta propria e privata e quanto di partecipato con i sodali della cerchia stilnovista, quanto, soprattutto nei suoi primi passi, diventa materia comune con i fedeli d'Amore, credo d'Amore condiviso: perché indubbiamente una prima fase comune esiste, una fase che vede un'organizzazione disciplinata intorno a un credo approvato e dai contenuti per noi in larga parte oscuri ma comunque intuibili molto impegnativi e perfino rischiosi dal punto di vista del coinvolgimento personale. Una fase in cui i fedeli d'Amore si configuravano come una setta, più o meno segreta, tra le tante tra il religioso e il politico che allora pullulavano nella rissosa Firenze duecentesca², una setta che bisogna credere si ritenesse migliore della “mala setta” di *Io sento sì*; una fase di ricerca e di un procedere non rettilineo entro argini certi, se pure per la sua stessa natura settaria non aliena da irrigidimenti dottrinali. In questo momento anima di questa cerchia è Cavalcanti, ma la sua figura si impone in quanto è quella di un pensatore che sovrasta gli altri, mentre egli per parte sua non aspira a dettare alcuna verità, il suo pensiero non è ancora fermo ma in continuo movimento, si interroga, non si contenta di teorie già date e ne vuol saggiare invece la validità secondo la propria ragione; non ha mire a formulare una dottrina che sia oggetto di interesse comune ma cerca una soluzione propria, soddisfacente a rispondere alle molte domande che si pone circa il sapere dogmaticamente imposto già come infallibile, che è poi il sapere che viene dalle fonti ecclesiastiche, nelle chiese e nelle università: e di questo passo, muovendo dalle prime domande sul contenuto stesso della religione, sollecitato dalle notizie d'oltralpe delle condanne parigine di tesi filosofiche incompatibili con la fede (l'eternità del mondo, la corruttibilità dell'anima, la negazione del libero arbitrio, l'estraneità di Dio dal mondo) e di disordini nell'università ad esse collegati, approda alla sorgente, al grande monumento di Aristotele, che riceve filtrato dal commento averroista, il quale a prima vista appariva in totale rottura con la tradizione patristica. In questo fermento Dante è, tra gli amici, il più geniale compagno che può condividere le esperienze del maestro, ma la sua natura già lo guida a diversamente interpretare le comuni acquisizioni e a seguire man mano il diverso orientamento che lo porterà alla separazione, e poi al tentativo, in gran parte riuscito, di cancellazione delle tracce da cui aveva preso le mosse e di oscuramento della stella di Cavalcanti, e parallelamente di proposizione di se stesso come autorità del gruppo, via via ridimensionato agli occhi del mondo nei limiti di una nuova moda letteraria, di un'altra maniera di poetare.

Il significato che Dante vorrà annettere nella *Commedia* alla canzone *Donne ch'avete* è quello di rivendicare a sé, cacciando dal ‘nido’ Cavalcanti, la posizione di caposcuola, “colui che fore / trasse le

nove rime” (*Purg.*, XXIV, 49-50), della nuova maniera, la quale egli farà per la prima volta designare a Bonagiunta “stil novo”³, suggerito come poetica comune di un gruppo di poeti, le “vostre penne” seguaci del “dittator”; e lo stesso intento è nel riconoscimento dell’altro Guido “padre” di quanti “rime d’amore usar dolci e leggiadre” del XXVI del *Purgatorio*. La nuova maniera corrisponde alla “matera nuova e più nobile che la passata” (VN, XVII 1), e perciò richiede un altro “parlare”, perché tratta la “loda” di Beatrice (VN, XVIII 8), lode puramente disinteressata e non finalizzata ad altra mercede che la “beatitudine” della lode stessa. La rinuncia al contraccambio aveva tuttavia già prima sciolto da qualsiasi ultimo retaggio cortese anche Cavalcanti, il quale pur “del tutto obliato” da Mercede non aveva però rinunciato alla Fede, una fede che anzi “ragiona di servire a grato”, arrendevolmente lasciandosi ‘piovere nel core’ la forza di “un dolce amor sì bono” (XIV) che detronizza la coscienza dell’io e consegna tutto l’essere alla ‘Donna’ oggetto della Fede, “quei che ’n lei ha tutta la sua fede” (XXV 21). Il “servire a grato” non si configura però come volontà attiva, come programmatica scelta della lode, se pure nella lode si risolve, dell’inattingibilità dell’intelletto di lei e della sua “anima sottile”; ma la ‘resa’ a tanta “vertù d’amor” è deporre il giudizio e ogni volontà per dar luogo alla semplice constatazione della meraviglia, “e non si pò di lei giudicar fòre / altro che dir: Quest’è novo splendore” (XXV, 16-17): qui è la resa della ragione a un’altra capacità, che appartiene all’anima sensitiva, l’immaginazione, laddove in Dante invece Amore non si scompagna più dal “consiglio de la ragione” (VN, II 9, IV 2), come era avvenuto nel *Fiore*. Apparentemente, lo stesso spirito della ballata cavalcantiana è anche quello di *Donne ch’avete*, dire della “maraviglia” che “nel mondo si vede” (vv. 16-17) e dei mirabili prodigi al suo andare “per via” (v. 32), al suo saluto e al fiammeggiare del suo sguardo che ferisce l’occhio di chi la guardi, che rendono ‘umile’ e sgombrano d’ira e disdegno (“ch’ogni offesa oblia”, v. 40) chi “degno sia / di veder lei” (vv. 37-38): e torna l’‘umiltà’, la cui centralità è confermata dalla ripresa dell’adespoto vaticano *Ben aggia* (quello scomodo documento da Contini neutralizzato con arbitraria attribuzione liquidatoria a un fantomatico “Amico di Dante”), perché è particolarmente accetta alle “donne” che rispondono alla canzone, congratulandosi col “bon conoscidore” di “quella” che esse riconoscono “per donna” e che “ciascuna” di loro “fa saccen-te”, perché egli l’“ha conosciuta sì perfettamente / e ’nclinatosi a lei col core umile” (vv. 5-10), perché tanto “istà inclino, e sì perfetto crede, / [...] e non contende” (vv. 21-22) che pregheranno “Amor che quella a cui s’arrende / sia a lui umiliata” (vv. 26-27).

Ciò che Cavalcanti propone come spontaneo moto personale, dell’animo, in *Donne ch’avete* e più nella risposta ad essa che ne rivela l’antefatto, prima che il suo inserimento nella *Vita Nuova* ne mutasse il senso strappandola alla contingenza storica nella quale aveva avuto autonoma circolazione, si fa codice di comportamento, rituale di ossequio religioso, di un “dritto istile” (*Ben aggia*, v. 11) che si riconosce quando “om naturale”, ossia conforme alla sua propria natura di uomo, “nel sommo ben disia ed ha sua cura, / né in altra vista crede né in pintura, / né non attende né vento né plova” (vv. 47-

50): insomma, per quello che possiamo intendere senza possedere la chiave di questo vero e proprio codice, il richiedente, esaminato, si dimostra “infra gl’innamorati / quel che ’n perfetto amar passa, e più gio’ v’ha” (vv. 53-54), significativamente guadagnandosi la promozione al “paradiso” da parte delle ‘donne’ (che ha relazione con un “inferno” soltanto visitato, nella parola divina del v. 27 di *Donne ch’avete?*). Ma tutto il componimento assolve al compito di una promozione allo stato di ‘perfetto’ si direbbe, nella regolata associazione delle ‘donne’ al cui giudizio Dante si è sottoposto (perché “parlare di lei non si convenia [...] se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine”, VN, XIX 1) dopo essere stato già da loro una prima volta rimbrottato per aver peccato di insufficiente umiltà parlando di sé anziché della lode della sua donna (XVIII 7), le ‘donne’ essendo le uniche depositarie della “lode” (“che non è cosa da parlarne altrui”, v. 14), lode che se pure dall’aspirante è ancora solo “cominzata” e da “compiere” (vv. 31-32) - sempre, quando mai occorresse ricordarlo, “sott’un velo” (v. 33) -, è già dimostrazione che “conosciuta egli ha la dritta via, / sì che le sue parole son compiute” (vv. 37-38): le donne, con tanto di scrutinio (“di ciò in accordo essute”, v. 39), consentono nel privilegio dell’elezione da parte di “nostra donna”, che esse evidentemente rappresentano, di “tale innamorato” (vv. 40-41). La situazione che qui tocca a Dante sembra la stessa per Lapo del sonetto cavalcantiano *Se vedi Amore* (XXXIX), nel quale l’autore ricorda a Dante i precetti della “corte” d’Amore e impone a lui il compito di sorvegliarne l’osservanza verificando la conformità ad essi da parte di Lapo, sottoposto a una sorta di esame (d’ammissione?) che certifichi che il suo non sia “d’amor far sembante”; con tanto di nero su bianco, perché gli chiede che “mi riscrivi”! Come retrospettivamente illumina la canzone adespota, scritta da qualsivoglia appartenente della cerchia delle ‘donne’, e con attardato stile che risente ancora di modi guittoniani, oltreché prosaico e talora goffo come opportunamente rilevato da Barbi (il che ci dà il senso della precocità di questo testo, non ancora aduso ai dolci modi del ‘nuovo’ stile), con *Donne ch’avete* Dante non inaugura con la “loda” la stagione originata dalla sua privatissima vicenda poetica delle “nove rime”, ma si attiene a un dettato, diciamo, già di scuola, come si evince dalle parole delle ‘donne’ che gli rispondono, “com’have ’n sua laude dolce fede, / che ben ha cominzato e meglio prende” (vv. 17-18) e “’n tutto vol quella laude compiere /c’ha cominzata per sua cortesia” (vv. 31-32), cioè si attiene alla formula già mostrata da Cavalcanti della “Fede” (“e sì perfetto crede”, v. 21, “v’ha / tanta di fê”, vv. 51-52, e pure “né in altra vista crede né in pintura”, v. 49, dice l’adespoto, dove peraltro è notevole l’esclusione del culto delle immagini, che subito fa pensare a un divieto di rappresentazione della divinità) e del “servire a grato” e passata ora, nella sua applicazione estesa agli altri sodali, a un di più di intenti e di finalità oltre la propria persona, condivisi con la comunità delle “penne” seguaci del “dittator”, della lode ‘dittata dentro’ direttamente da Amore, cioè quella dei suoi fedeli, cui la tela intessuta nella *Vita Nuova*, a raccordare i componimenti già dotati di vita propria e perciò noti e circolati, intende rivolgersi, mentre insieme si dirige a Cavalcanti come al-

la personalità che ne rappresentava la mente direttiva. Il di più che Dante si proponeva in questo caso, della canzone della lode, nel momento in cui fu scritta, era proporre se stesso, ottenere a sé l'elezione⁴ a "innamorato" di "nostra donna", e il risultato fu raggiunto come certifica la risposta; e non è un caso che le due canzoni si trovino insieme e in successione nel codice Vat. 3793, ambedue adespote - ma la prima, evidentemente da retrodatare di parecchio, di Dante, di un vero poeta, la seconda di un signor Nessuno appena letterato -, perché insieme sono documenti agli atti dei fedeli d'Amore; e la seconda si palesa documento fortemente sbilanciato nella direzione di un radicalismo che si direbbe religioso (lo stesso Barbi annota a "crede" del v. 49: "Creder è il verbo dell'ossequio religioso come a Dio"). In essa ricorrono alcuni temi propri al movimento cataro, o comunque ai margini dell'eterodossia, come l'insistenza sul concetto di 'perfetto'⁵ (al v. 9 "ha conosciuta [la "nostra donna"] sì perfettamente", e soprattutto, v. 21, "sì perfetto crede", e il "perfetto amar" che supera la prova, v. 54), nozione definitoria di una classe a cui era ammesso con cerimonia rituale chi accedeva alla salvezza eterna ("noi donne il metteremmo in paradiso", v. 55), il divieto delle immagini ("né in altra vista crede né in pittura", v. 49)⁶, lo stesso verbo "tria" al v. 40 ("la nostra donna tria"), col significato di una speciale ammissione ("ex multis eligere", Du Cange), e infine "la fontana / d'insegnamento, tua donna sovrana", vv. 64-65, con richiamo all'immagine della fontana della Sapienza della tradizione iniziatica; particolari tutti che non si possono non osservare se pure sembrano rispecchiare la fase di un brancolare un po' dilettantesco nel mare dei fermenti di reazione all'invadenza della Chiesa in tutte le forme sociali e politiche e culturali.

Nel tempo corso dalla poesia alla prosa della *Vita Nuova* sono intervenuti importanti cambiamenti che non si devono vedere, la prosa deve trasferire nel passato gli effetti di queste trasformazioni senza che se ne avverta il processo e lo fa attraverso un'opera di intarsio che restituisce le tessere preesistenti del tutto riplasmate, e qui lo fa inserendo la "loda" tra la prosa del dialogo con le donne del cap. XVIII, seguita da quella dell'illuminazione col miracoloso affiorare dal profondo delle parole dell'*incipit*, parlando la lingua "come per se stessa mossa" (XIX), e (dopo la sua canonica 'divisione' in parti) la prosa successiva alla canzone che già la promuove ad altro senso, ormai "alquanto divulgata tra le genti", che è quello di sovrapporsi all'autorità di Cavalcanti, rispondendo a propria volta alla richiesta di un "amico", o meglio 'preghiera', di "dire che è Amore" (XX 1), negando con un esibito sfoggio di modestia non necessaria - che l'amico nutrisse "speranza di me oltre che degna" - che non sia proprio quello il nuovo intento cui aveva piegato la canzone, di cimentarsi con lui, e batterlo⁷. Ma batterlo su questioni dottrinali e non poetiche; e non nel sonetto *Amore e 'l cor gentil*, che ripete i concetti cavalcantiani, ma nella canzone stessa e soprattutto nel sonetto *Io mi senti' svegliar* (XXIV) - essendo già inaugurata con la canzone *Donna pietosa* la stagione visionaria - contenente la rivelazione del nome segreto di Beatrice, Amore: sotto il travestimento amoroso si cela la questione dottrinale, e la domanda cui si deve rispondere è quella secolare 'che cos'è Amore?', Amore è Beatrice.

La stagione visionaria ha inizio dall'“infermitade”, di “nove dì” (XXIII 1), seguita alla morte di “colui che era stato genitore di tanta meraviglia”, XXII 1⁸, (“chi prima la vide”, e perciò “è laudato”, del sonetto precedente *Ne li occhi porta?*) e al dolore di lei stessa⁹, che provoca la trasfigurazione degli astanti¹⁰: l'“infermitade” è dominata dal pensiero della morte, la propria (ne “lo errare” della “fantasia” sente pronunciare “Tu pur morrai” e “Tu se' morto”, XXIII 4) e - collegata - la “necessitade” (XXIII 3) di quella di Beatrice, annunciata dai prodigi della morte di Cristo, e poi constatata di persona nel corpo esanime, la cui “imaginatione” nell'“erronea fantasia” porta il delirante, investito dalla “umiltade” di quella “faccia”, a invocare “Morte, vieni a me”, dopo che “in tal parte se' stata” (XXIII 8-9); la “forte fantasia” (XXIII 13) sopravviene al pensiero della “necessitade” della morte di Beatrice ed è legata a una propria forma di morte (“tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore”, XXIII 9), che è il processo di ‘trasfigurazione’ in corso. Questa prima “imaginatione” è il presupposto di una seconda visione offerta dal recupero di quell'altro testo preesistente e inviato a Guido, *Io mi senti' svegliar*, la cui nuova funzione di innalzare Beatrice viene ora a dipendere, dice la prosa, da quella prima “imaginatione del suo fedele”: si tratta di una “imaginatione d'Amore” che “allegro” (v. 4) viene “da quella parte ove la mia donna stava” (corrispondente al “da lungi” del sonetto) e chiede, parlando nel cuore, di essere ringraziato per “lo dì che io ti presi” (XXIV 2); lo seguono la “gentile donna” che “fue già molto donna di questo”¹¹ primo mio amico” (XXIV 3), Giovanna detta Primavera, e “appresso lei [...] la mirabile Beatrice”. Amore, sempre parlando “nel cuore”, spiega: “Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginatione del suo fedele” (XXIV 4). Ecco il punto cui si mirava: senza tanti preamboli o riguardi, Dante si arroga il diritto di dare interpretazione retroattiva all'imposizione del nome Primavera da parte del suo “imponentore”, Cavalcanti (*Fresca rosa novella*, v. 2), in funzione de “lo die” di cui sta parlando, quello congegnato dalla prima visione preparatrice alla trasformazione, il giorno del ‘mostrarsi’ di Beatrice “dopo l'imaginatione del suo fedele”, una vera epifania di Beatrice dopo la visione della sua morte con assunzione in cielo e osanna angelico, corroborata da un nuovo significato aggiunto all'etimologia del nome Primavera, che esplicita l'oggetto del “prima verrà”, quello del nome Giovanna come Giovanni precursore di Cristo. Tutta questa simbologia cristologica così esibita intanto ottiene di sviare dal chiedersi: perché Giovanna deve percorrere Beatrice? ovvero, il trionfo di questa significa l'affossamento dell'influenza di Cavalcanti? la fine della sua preminenza di caposcuola? un rimpicciolirne la figura fino a fare della donna da lui cantata soltanto un prodromo del vero oggetto di fede? Infatti Amore soggiunge capziosamente: “E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore” per essere la vera rappresentanza (“per molta simiglianza”) di lui; Amore secondo Dante e non secondo Cavalcanti, la cui accezione di Amore è soltanto precorritrice della vera, la propria¹². E la finzione di una ricostruzione ‘ingenua’ e libera da secondi fini della situazione da cui scaturì il sonetto, nato invece forse con ispi-

razione non lontana da *Guido i' vorrei*, mente e ci confonde nel dire che il sonetto sottace per reticenza “certe parole le quali pareano da tacere”, quelle riduttive di “monna Vanna”, per una delicata discrezione attenta a non ferire chi ancora ne “lo suo cuore” mirava “la bieltade di questa Primavera gentile”, ma le tace perché allora non erano ancora attuali, mentre queste parole sono scritte oggi, nella prosa che inquadra il sonetto nella “imaginazione d'Amore” che consacra il nuovo eletto chiamato a rappresentarlo, e solo ora il sonetto (già inviato, e in tale forma circolato, a Guido, confidente e *secretarius* del nome segreto dell'amata) è piegato ad altro senso¹³, contro Guido. E si noti che l'intenzione vera, sotterranea ma palpabile, è forse rispecchiata nella perdita del dimostrativo “questo” a “lo mio primo amico”, che isola quel sintagma “primo amico” facendo sospettare un nuovo senso, non più di quello che “io chiamo primo de li miei amici” (III 14), ma di ‘quello che fu il primo amico’, della prima ora. Soltanto adesso prosa e sonetto costruiscono questa personale mitologia che vela e giustifica la realtà dell'avvenuta separazione di Dante da Cavalcanti sostanziandola delle superiori ragioni cui è chiamato il ‘fedele di Beatrice’, Beatrice-Amore: tutta la trascrizione dal “libro de la mia memoria” è un'artificiosa ricostruzione a posteriori del percorso immaginato in funzione di quel punto, della rottura e del conseguente nuovo impegno da Dante prefissatosi di fondere tutta la dottrina insieme elaborata in un unico libello che ne costituisse il testo ufficiale¹⁴ e della collegata autopromozione di portatore del Verbo, un lucido e rigoroso puntiglio di far tornare in un difficile mosaico architettato da una volontà determinata le tessere di verità della poesia già nota e circolata tra il pubblico delle ‘donne’ a cui si era rivolta, sforzo di alterare e coordinare a un unico senso quanto di riferimento alla realtà fosse contenuto in quelle tessere, sforzo intellettuale che non conosce abbandoni né autentiche esperienze estatiche o visioni¹⁵. A definire in che modo Beatrice sia Amore provvede la seguente prosa teorica (XXV), che si propone come trattazione letteraria¹⁶ ma in realtà muove da un preambolo che ne costituisce il vero primo obiettivo: Amore è “solamente sustanzia intelligente” e non “corporale”, ma poi “non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia”; cioè è “sustanzia intelligente” per accidente presente in una “sustanzia” individuale uomo, sostanza in una sostanza? Ciò che a prima vista si rileva come scorretto uso del termine “sustanzia”¹⁷, dicendosi “come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente” come se la sostanza intelligente aristotelicamente non avesse propria esistenza separata (e allora nemmeno Dio l'avrebbe), in realtà sembra scoprire un pensiero più sotterraneo e contraddittorio, che Amore sia invece vera sostanza, intelligente e immateriale, cioè trascendente ma potenzialmente presente nell'uomo - dove Cavalcanti al contrario quando esce dall'uso simbolico, dice che amore non è sostanza e nemmeno accidente, è qualità dell'uomo, è insieme nostra risorsa e nostra sofferenza, ma nostra e non trascendente, deriva in noi dall'influsso di Marte sui sensi e sulla memoria, è pertinenza dell'anima sensitiva e non, come per Dante, di quella razionale.

Dunque, se Beatrice è Amore, essa sarà non donna reale ma ‘sostanza intelligente’, immateriale, trascendente. La ‘necessità’ della morte sua, e insieme della propria, è morte di ciò che essa aveva significato fino ad allora, secondo ‘colui che primo la vide’, come dice il sonetto *Ne li occhi porta*, cioè, azzarderei, lo stesso Cavalcanti, se intendiamo sotto il nome di Beatrice non una donna vera ma l’entità intelligente e trascendente a cui singolarmente ciascuno dei fedeli dà proprio nome. A far diventare tale morte simbolica elemento narrativo provvisto di apparenza reale sono necessari alcuni passaggi, la cui attuazione si è poi rivelata di sicura efficacia: se non si ammette la storicità del personaggio Beatrice, infatti, ciò che più osta alla sua riduzione a puro simbolo è l’aver voluto da parte di Dante introdurre il tema della morte - funzionale a prepararne lo spostamento su di lei e su lui stesso (XXIII) - passando per quella realisticamente presentata toccata al padre, a “colui che era stato genitore di tanta meraviglia” (XXII 1), così indicato subito dopo che nel sonetto *Ne li occhi porta* era stato nominato come “laudato chi prima la vide” (XXI 3). Da tali sparse tracce residuali del lavoro di composizione emerge una costruzione voluta e non una morte fatto naturale casuale; o forse queste sono tracce intenzionalmente lasciate come chiavi di un senso recondito; ma a significare che cosa? L’unica ipotesi che mi è parsa possibile, per quanto possa sembrare peregrina, è che, se per ‘chi prima la vide’ intendiamo lo stesso Cavalcanti, questi allora potrebbe essere il ‘genitore di tanta meraviglia’, chi per primo sulle orme dei provenzali ha messo in atto in Firenze l’idea di rappresentare nella forma di una donna singolare l’oggetto del culto comune, vuoi coperto col nome di lei vuoi con quello di Amore, e allora se il ‘genitore’ muore e scompare è per dar luogo al “fedele” cui è riservato il privilegio della nuova epifania; mentre a lui stesso, il primo ad aver congegnato la dottrina intorno al nome di una donna, era dato invece di giungere, distanziandosi in un isolamento ormai da tutti i fedeli, a farsi cantore non più dell’entità trascendente ma del soggetto reale particolare irriducibile all’omologazione universalizzante astratta: agli antipodi della beatrice essenza intelligente trascendente e universale. Il percorso arduo e personalissimo di Cavalcanti potrebbe perciò configurarsi in una prima fase in cui la donna rappresenta un oggetto troppo alto, un intelletto troppo forte perché la mente umana lo possa comprendere, poi, nella progressiva acquisizione di convinzioni personali con l’approfondimento della filosofia, egli doveva arrivare a chiarirsi, nel sonetto all’Orlandi (XLIXa, *La bella donna dove Amor si mostra*), che l’impedimento non è nell’oggetto, il quale è accessibile all’intelletto umano, perché mortale anch’esso come lui: ma non per questo la difficoltà a comprenderlo è superata, bensì si specifica come limite del metodo razionale astratto, che può cogliere l’oggetto solo nella sua essenza universale senza mai poter raggiungere il suo particolare. Certo Cavalcanti non poteva essere seguito su questa strada né da Dante né da nessun altro, e venire allo scontro era inevitabile, ma nella prima fase ipotizzata il tema del canto, o della lode, poteva essere comune, se pure è verosimile che per ciascuno dovesse valere una personale interpretazione come, del resto, anche un personale *senhal*, un nome convenzionale diverso per ogni componente del gruppo a de-

signare però lo stesso ideale di ‘donna’. Ora la nuova fede di Dante, morta Beatrice, la portatrice che ancora si finge incarnata, e rinata come puro spirito (che è trasformazione di importanza da doversi comunicare ai ‘principi della terra’: si tratterà dei capi di altre congreghe di fedeli vincolati dallo stesso credo?), è novità che deve ricoprire e cancellare qualsiasi vestigio del travaglio che ha condotto ad essa.

La strada percorsa passa attraverso la condivisione con i fedeli d’Amore di un bagaglio di dottrine che si spingono fino all’esperienza mistica e la cui natura esoterica è scandita dalle sottolineature della prosa, particolarmente nelle ‘divisioni’, della necessità del segreto e quindi dell’uso intenzionale di “dubbiose parole” il cui “dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d’Amore”, ragione per cui “non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione” a chi non lo sia perché sarebbe “indarno”, mentre per chi sia già istruito sarebbe “di soperchio” (XIV 14). Il processo con cui il segreto si insinua è graduale e trova la sua prima applicazione nella teoria della donna schermo oggetto di un “simulato amore”, come dice Amore apparso in veste di pellegrino (cioè egli stesso travestito) nel cap. IX (6) a proporre il secondo schermo. La necessità di “nascondere” il reale contenuto è tema della prosa VII, che si presenta come *ragione* del sonetto *O voi che per la via* (rinterzato, e quindi precoce perché ancora in una forma metrica artificiosa guittoniana poi presto abbandonata) dichiarato scritto per la “partita” della prima donna schermo ai “fedeli d’Amore” (7), cioè “a chi lo intende” (2), in lamento della perdita “bella difesa” che consentiva di toccare l’oggetto del proprio dire sotto copertura di un “simulato amore” con un nome di donna vera; e il sonetto si chiude su una dichiarazione che si potrebbe già dire di nicodemismo il cui “altro intendimento” come tale ai fedeli doveva essere aperto, “di fuor mostro allegranza, / e dentro da lo core struggo e ploro”, ovvero ciò che “mostro” è finzione e il vero stato è nascosto. Come osservò lo Zappia, nel sonetto non v’è traccia di quello che ci si aspetterebbe, né “il motivo [...] del dolore per la partenza o per la lontananza dell’amata” (che avrebbe dovuto allontanare i sospetti delle “persone”, che si “sarebbero accorte [...] de lo mio nascondere“ se “de la sua partita io non parlasse alquanto dolorosamente”, 2), né “uno spunto [...] della ‘bella difesa’ venuta meno”, ragion per cui già quello studioso concludeva a favore di “un abile travestimento”¹⁸ fatto del sonetto preesistente ai nuovi fini della prosa, sonetto che presentava, aggiungo da parte mia, qualche altro spunto di interesse. Se nella riutilizzazione del sonetto, ai vv. 13-20, l’“amoroso tesoro” è la ricchezza che conseguiva dal ricorso alla finzione amorosa della donna schermo, con la perdita di questa vien meno la “baldanza” di coprire con essa il vero tesoro della “vita sì dolce e soave” concessa da Amore che sta al centro del sonetto, e con essa vien meno per il timore il “dir”, sì che resta il vero struggimento di essere ridotto al silenzio, da dissimulare con finta “allegranza” esteriore che ‘celi la mancanza’: questo, secondo il dettato è il vero ‘disconforto’ per la perdita della “bella difesa”, che la prosa si propone di esprimere parlando “alquanto dolorosamente” in un sonetto di finta “lamentanza” per la partenza destinato alle “persone” che altrimenti si sarebbero

potute accorgere “de lo mio nascondere”. Siamo presi nella rete di un equivoco: se “l’altro intendimento” rispetto a quello mostrato da “l’estreme parti del sonetto” (i vv. 13-20) allude alla “mia donna ... immediata cagione di certe parole che ne lo sonetto sono, sì come appare a chi lo intende”, e cioè quelle riguardanti la “vita sì dolce e soave” (v. 9) “ove Amore m’avea posto” per Beatrice, questo ‘segreto’ non è un segreto, appartiene alla trama scoperta del racconto autobiografico e non è accessibile soltanto ai “fedeli d’Amore” chiamati ad ascoltare, “a chi lo intende”, ma a chiunque possa leggere il capitolo, è una finzione apertamente dichiarata, che come tale perde la sua efficacia di finzione con valore allusivo segreto. Se l’amore per la donna schermo è dichiaratamente escogitato nella finzione, quale vero segreto nutrive l’enfasi della chiamata dei fedeli perché “sofferino d’audire” parole che solo essi possono intendere? L’invenzione della donna schermo sembra suggerita dall’idea di dare un esempio concreto, a un primo livello di lettura, della finzione in sé usata come mezzo per nascondere un vero amore, una “donna schermo de la veritade” (V 3) per la quale si deve intendere una donna palesata fatta mezzo “de lo mio nascondere” la vera (VII 2); a un livello sottostante aperto solo ai fedeli un’altra causa d’amore, di un amore affatto diverso, muove la finzione che più preme ed è altrimenti nascosta e motivata, da “altro intendimento”, la necessità di allestire la copertura, attraverso l’esibizione della veste esteriore della poesia d’amore, di un altro significato più vero, attraverso la finzione dell’amore per una donna il rinvio a contenuti non comunicabili a ognuno, rischiosi a palesarsi e perciò riducenti alla ‘dottanza di dir’. Il nesso tra una finzione che si vuole tale, cioè segreta, dettata da ‘dottanza di dir’ e l’invenzione della donna schermo, di un amore esplicitamente dichiarato finzione (che tale è artificio già cortese), sembra costituire la novità di mostrare mediante una sorta di congegno a scatole cinesi l’*exemplum* di un amore fintamente dimostrato e, collegata, l’esibizione di un altro amore coperto da quello, usato a sua volta finalmente come “schermo de la [vera] veritade”: nel primo caso l’amore è “simulato” ma il nome è vero, nel secondo l’amore è vero ma dargli nome di donna è finzione; questo sembra essere il contenuto dell’insegnamento ai fedeli, fingere un amore per donna che sia soltanto schermo che dissimula altro, la ricerca di un bene, sottinteso e figurato (come nella tradizione esoterica a partire dal *Cantico*) nel nome di quella donna ideale e veramente agognato, la cui aperta dichiarazione costituisca un rischio (come subito rappresentato nella prosa seguente, ragione dei sonetti *Piangete, amanti e Morte villana*, esibenti la morte di una “gentile donna” già ‘compagna’ della gentilissima, della quale non si vuole oltre “discovrir qual donna sia”, ma la cui sorte, incappata nel “crucele adoperare” di una “Morte villana” capace di un “fallar d’ogni torto tortoso” sì da farne “cruccioso / chi d’amor per innanzi si notrica”, si dovrà intendere come persecuzione - dell’Inquisizione? - seguita a un comportamento improprio e imprudente, della quale deve saperne qualcosa la “indiffinita persona”, benché “quanto a lo mio intendimento [...] diffinita”, che non merita la “salute” largita dalla compagnia di quella donna).

Un incrociarsi e sovrapporsi delle finzioni modella l'incrociarsi delle figure di donna chiamate a sostenerne le parti, prima aneddoticamente in un interno di chiesa in cui la donna schermo siede "mezzo ... ne la linea retta" (V, 2) che corre tra gli occhi del riguardante e la "gentilissima Beatrice", e poi con più pregnanza nel fantomatico "serventese" (segnatamente una forma letteraria nostalgica del passato trobadorico coi suoi significati esoterici, ma verosimilmente soltanto un altro tassello della finzione) che doveva elencare i nomi delle sessanta "più belle donne" fiorentine per "una volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarlo di molti nomi di donne, e specialmente del nome di questa gentile donna" (VI 1): perché? perché specialmente di quel nome? 'con cura speciale', annota Gorni, "sarà per accreditare l'amore fittizio": su sessanta nomi? O sarà per inserire le due donne in un contesto molto più grande delle sessanta "più belle donne" di Firenze? quello richiamato dalla simbologia che già si affaccia segnando l'entrata della donna Sapienza del Cantico, l'eletta fra sessanta regine (che qui, nella numerologia dantesca, "altro numero non sofferse" che il nove), come sessanta sono le gemme della corona di Madonna Intelligenza nel poemetto omonimo: la donna schermo è "schermo de la veritade" di un'altra donna (che l'adespoto Vaticano aveva detto "fontana d'insegnamento") anch'essa schermo di un'altra veritade, questa la 'speciale' ragione della "volontà di volere [una deliberazione quanto mai determinata] ricordare lo nome" di Beatrice per "accompagnarlo" a quello dell'amore "simulato".

Il segreto viene a raggiungere il suo culmine di pienezza di significato con le "dubbiose parole" della prosa della "trasfigurazione" e del "gabbo" (XIV) che le corrisponde, una trasfigurazione in una "pietosa vista" (XV 8), in uno stato a tutti apparente di tramortimento dei sensi tale da indurre pietà, tramortimento che è di "tutti li miei spiriti" tranne "li visivi" che "rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro" (XIV 14); a questo stato corrisponde il 'gabbo' di madonna "con l'altre donne" dell'*incipit* (*Con l'altre donne mia vista gabbate*), che nel sonetto seguente *Ciò che m'incontra* (XV) è il "gabbo" che "ancide" quella "pietà" altrui che nasce "ne la vista morta / de li occhi", dall'evidenza della mancanza di funzione degli occhi, dallo sguardo assente e tramortito di chi è rapito da una visione degli spiriti visivi "fuori de li strumenti loro", da un'apparizione percepita fuori dal corpo in una morte mistica, un *excessus mentis*. È infatti "la ragione" a consigliare ad Amore di avvisare del pericolo e porre in guardia, "Fuggi, se 'l perir t'è noia" (XV 4), la ragione avvisa di fuggire prima che il "core" tramortisca e subentri quella "ebrietà" dell'esaltazione estatica che fin "le pietre par che gridin: Moia, moia", che fin le pietre¹⁹ par che chiedano la morte del 'core', e insieme della "ragione", nel rapimento di tutto l'essere e nella sua cancellazione tranne che nella dedizione totale senza "altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna" (XVI 3), "un spirito vivo solamente, / e que' riman perché di voi ragiona". In questo contesto il 'gabbo' sembra deridere lo sbigottimento per tanto sconvolgimento dell'esperienza dell'eccesso, in cui l'"alma sbigottita" (XV 6) si smarrisce per aver posto piede "in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendi-

mento di ritornare” (XIV 8); sembra sorridere del fanciullesco spavento di entrare in terra sconosciuta senza più l’ausilio della “ragione” e di quell’invocare la pietà altrui e di madonna da apprendista maldestro che chiede di essere consolato²⁰; sembra siglare un primo fallimento della padronanza della pratica della contemplazione, un negarsi della totalità di una matura esperienza estatica (così anche Lapo, *Donna se ’l prego*, VI, ripromettendosi da Amore che “I ben ch’attendo mi faccia perfetto / aver da vo”, vv. 33-34, registra per intanto un insuccesso dei suoi “desiri”, “n quel punto” in cui mirando “ne’ vostri occhi” e soffrendone “i dolorosi colpi e li martiri” sostenne “passione in ciascun membro”, vv. 39-41: “Donna, voi li gabbate sorridendo”, pur vedendo “la lor vita morendo”, vv. 50-51, la lor vita venir meno). Perché le “dubbiose parole” che “è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d’Amore” e che perciò “non è bene a me di dichiarare” sono circa la morte degli “spiriti”, tranne quelli “visivi” ma “fuori de li strumenti loro”²¹: si riferiscono cioè a una morte mistica, nella quale una ‘visione’ non materiale ma estatica offre uno scorcio della *vita nuova* che viene, annunciandosi, attraverso l’incursione nella morte, nella *trasfigurazione* nella *figura nova*, nella “figura d’altrui” (XIV, v. 12) del fedele entrato nella *vita nuova*.

Quello della trasfigurazione attraverso una morte e una rinascita in nuova forma, segno di una compiuta iniziazione, è però, apparentemente ancora entro i confini dell’esperienza amorosa sotto forma di trasformazione e assimilazione dell’amante alla persona amata, un vero e proprio tema²², almeno anche per Cavalcanti, ma si ha un analogo in Cecco d’Ascoli, nel cap. I del libro III, Amore “l’anima ne lo ben transfigura” (v. 129): “doi corpi” si fanno “una cosa animata”, quando “conformità de stelle” li ha uniti (vv. 2-4), “Consimel stella move le persone / E d’un volere ferma la vaghezza” (vv. 59-60), perché “Amor non fo già mai nostro volere; / Ma ven per natural conformitate” (vv. 19-20), e di tale “conformità” l’“effecto / Transforma l’alma ne la cosa amata, / Non variando l’esser del subiecto” (vv. 4-6), sì che di sé l’autore può dire “I son dal terzo celo trasformato / In questa donna, che non so chi foi [fui], / Per cui me sento onn’ora più beato” (vv. 133-135). Si tratta di un’esperienza che viene da sé senza deliberazione, portata da Amore, il quale “non fo già mai nostro volere”, e non dalla volontà, perché naturalmente segue “per natural conformitate”, viene dall’unione spontanea di due “persone” affini e di due “corpi” in una sola “cosa animata”, unione che è ‘trasformazione’ di ciascuno nell’altro, trasformazione de “l’alma ne la cosa amata”, uscita da sé che qui però non porta lo sgomento e il tormento ma la beatitudine in un abbandono che depone il dispotismo della volontà dell’io: Amore trasfigura l’io trasformandolo nella cosa amata, ed è trasfigurazione in figura della donna, uscita da sé che porta la beatitudine. È il medesimo fenomeno di trasformazione, ma con l’unione che viene dalla corresponsione, di *Vita Nuova* XIV, dove per la perdita di vigore degli “spiriti” all’improvvisa vista di Beatrice (sì che “non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso”, anch’essi però impediti e “fuori de li strumenti loro”, gli occhi, per averne Amore occupato il “nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna”, XIV 5) avviene la “trasfigurazione” (il “trasfiguramen-

to”, XIV 10, la “nuova trasfigurazione”, XV 1), accade che “io fossi altro che prima” (XIV 6), trasfigurazione in “figura nova” (XIV 11), che è cambiarsi “in figura d’altrui”; ma qui il cambiamento è in assenza dal corpo, nel quale resta solo Amore, che, cacciati gli “spiriti paurosi, [...] solo remane a veder vui” (XIV 12) dalle ‘finestre’ degli occhi: “campami un spirto vivo solamente, / e que’ riman perché di voi ragiona” (XVI 8), rimane solo il pensiero d’amore che guarda al suo oggetto attraverso le ‘finestre’ della contemplazione estatica. L’effetto, in questo caso, è che l’io risulta alterato perché spossessato delle proprie facoltà, cadute in preda di Amore, è possessione di Amore, che solo si abbevera di quella vista. È “fatta” invece dalla gioia in “figura d’Amore” la foresetta “piena di mercede” della ballata cavalcantiana XXX (v. 21-22), ma il suo ruolo sarà da intendersi, come quello della compagna, quasi l’intervenire di una emissaria o sacerdotessa del dio, che per ciò ne è posseduta; mentre la stessa situazione della *Vita Nuova* per Cavalcanti si ripropone nella stanza *Se m’ha del tutto obliato* (XIV), lo spossessamento dell’io da parte di Amore per l’effetto annichilente della sua forza quando “stringe tanto” che l’amore che ‘piove’ nel cuore cancella l’io consegnandolo alla Donna, in un’uscita da sé però accompagnata dal sentimento di piacere di un “dolce amor sì bono”. La trasformazione avviene a partire da una “Fede” che, per non aver trovato “Merzede”, non però vien meno, anzi “ragiona di servire a grato” e mantenersi ferma e incrollabile; questa, la situazione che corrisponde all’entrare in uno stato di possessione da parte di Amore: la consegna a lui incondizionata di sé, che trasfigura, la ‘figura storna’, sì che l’io, così trasfigurato, presa ‘nuova figura’ in tale “stato” di dedizione, così nuovamente “figurato, more”, vien meno, dando luogo alla totale consegna del proprio essere alla donna, alla cancellazione del proprio volere di individuo, accompagnato però anche qui come in Cecco da un senso di beatitudine. E nel sonetto XIII, quando gli spiriti vitali cedono, i “debolletti spiriti van via” e sopravvive solo la “figura nova”²³, “campa figura nova en signoria”²⁴, ‘signoreggiata’, da Amore: la trasfigurazione è il segno della caduta nella sua signoria, della iniziazione nella fede d’Amore. Ma con ciò che cosa s’intende?

Certo che una fede che non chiede restituzione e contraccambio, con la totale dedizione al ministro e all’oggetto di questa fede, rappresentata attraverso una morte e una rinascita in nuova forma, non può non far pensare che d’altro che di amore si stia parlando, di un credo in un’idea, più che in una donna; già anche Benedetto Croce a proposito di tali esiti giudicò che “piuttosto che poesia [...] si direbbero atti d’un culto, adempimenti di riti, cerimonie”²⁵, il che renderebbe subito molto più chiaramente evidente il significato della situazione, un rituale iniziatico di affiliazione, o di ingresso in un “grado” più alto di “fedele d’Amore”; ciò che si attaglia sia a una setta animata da intenti religiosi riformatori sia, come sembra più probabile almeno nella accezione di Cavalcanti, a una setta di indirizzo più filosofico in cui l’elemento di critica della religione praticata e officiata dal clero regolare sia infine prevalso in sé instaurandosi come metodo e generando una vera e propria scuola di radicalismo critico nel nome di Amore, in cui ciò che è insegnato è un modo di procedere sperimentale che rimette

in discussione tutte le certezze ontologiche su cui si fonda la società: una sorta di esperimento da parte di Cavalcanti caposcuola dello stilnovo di fondare una nuova dottrina di una scuola dell'obiezione e della disubbidienza all'autorità del dogma, dell'avviamento alla dissidenza ideologica che ponendo al centro il nome di Amore si estende alla critica di quanto esso mette in crisi, la volontà la ragione, tutta la teoria che dal suo punto di vista spiccatamente personale (seguendo il quale sarebbe venuto a distanziare i sodali, che non potevano spingersi a seguirlo su questa strada) sul primato di questi principi isolati dal corpo sentito come impaccio fonda la separazione dell'uomo dalla natura e lo pone al di sopra di essa proiettandolo verso una supposta realtà di là, trascendente e garante di una felicità più vera di quella che si insegue sulla terra. Viene alla mente il fiuto di segugio di Contini: "lo Stil Novo [...], che legittimamente potrebbe chiamarsi la scuola del Cavalcanti, appare una società letteraria fondata su un'amicizia i cui aneddoti, non sempre trasparenti, sono subito trasferiti in poesia e simbolo"²⁶. La fede che cementa questa 'amicizia' è quella richiamata in chiusura di *Donna me prega*, "dico degno in fede" non è formula degli atti notarili come dice la Corti ma spia del pubblico cui si rivolge la canzone, "le persone c'hanno intendimento", cioè è formula del linguaggio dei fedeli d'Amore, cui quella ora si dirige - nel momento, in realtà conclusivo, che quasi solo è dato a noi di cogliere e che segna ormai l'epilogo della loro parabola di militanti, dal punto di vista dell'autore. E a quell'amicizia e a quella fede "for d'ogne fraude" (fuori da fraudolente promesse di redenzione inculcate dai ministri del culto ufficiale - nelle quali Dante però crede) Cavalcanti questa volta si appella per una comunicazione di enorme importanza, che sovverte il credo fino ad allora comune e propone se stessa come il manifesto che inaugura un nuovo corso, la nuova fase del pensiero a cui Cavalcanti si è spinto nella sua autonoma riflessione e che ora egli sottopone alla sua cerchia: la situazione è la stessa che nella *Vita Nuova* (VII 7), quando Dante, al solito più esplicito, 'chiama' a raccolta "li fedeli d'Amore" pregandoli che "mi sofferino d'audire", come quelli che sono "chi lo [il sonetto allegato] intende" (VII 2). E in *Donna me prega* è presentato in apertura l'uditorio, accennato convenzionalmente sotto le vesti della 'donna' che ha posto il quesito, 'donne' sono i fedeli d'Amore, gli adepti ai quali il caposcuola divulga in istanza finale i risultati della propria personale ricerca proponendo loro le nuove indicazioni per il retto intendimento del fulcro della comune dottrina. E si può immaginare quanto queste dovessero loro apparire dirompenti: una lezione di fisica naturale impartita da un filosofo naturale su una materia per secoli servita a fare metafisica che per di più trascorreva dalla fisica alla morale, ma per trattare la morale secondo l'abito del filosofo naturale, legato unicamente all'esperienza come metodo di ricerca della verità. Intento dell'autore è reperire gli elementi e comporli per cominciare a ricostruire da capo una scienza dell'uomo fisica e non metafisica - troppo, nonché per l'Orlandi, per lo stesso Dante, che non lo seguì più e anzi da allora in Cavalcanti riconobbe il nemico. La 'nuova figura' in questo nuovo ordine di idee ha perduto il significato settario di segnale convenzionale della consegna di sé con tutta la persona alla fede d'Amore, e resta unicamente concentrata a definire i caratteri dei

passaggi della trasformazione indotta dall'abbandono all'amore come fenomeno emozionale fortemente commovente fino a provocare un'interruzione nel comportamento abituale, motivandosi come risultato della fase distruttiva richiesta da Amore delle credenze conformi all'imperio dottrinale dominante²⁷, cioè religioso, già nutrite e poi rinunciate, e giustificando la propria ragion d'essere nel travaglio (con l'ira e il disdegno di Marte) della ricerca di un'altra verità, come passaggio necessario attraverso lo scompiglio e l'alterazione e sospensione della coscienza, attraverso lo scandaglio e l'esperimento della passione e dell'irrazionale, per riemergere dall'abbandono incondizionato del sé al sentire naturale, alla luce di una nuova visuale della vita morale, libera da dogmi e terrena, a una 'vita nuova' secondo l'espressione coniata forse non per primo da Dante: quello di Cavalcanti ai suoi è insegnamento a patire, a 'sentire', ad ascoltare e comprendere la voce della perfezione "non razionale ma che sente", riabilitando la sfera rigettata come 'animale', la "natura quarta, de li animali, cioè sensitiva", che il *Convivio* bollerà come quella per la quale l'uomo "ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia" (III III 10). Perciò sono descritti gli effetti dell'amore-passione come febbrile e delirante alterazione, addirittura minacciante l'incolumità della vita: tutto è rimesso in gioco. Ma questo intendimento non sarà mai di Dante.

NOTE

1. Anticipo qui, con poche modifiche, la pubblicazione del primo capitolo della terza parte (*Cavalcanti negato ai posteri*) del mio volume *Cavalcanti restituito agli epicuri*, in corso di stampa presso l'editore Vecchiarelli.
2. Cfr. il volume di Felice Tocco: *L'eresia nel Medio Evo. Studi di Felice Tocco*, Firenze, Sansoni, 1884.
3. Nome, Stilnovo, che doveva arridere alla modernità, da De Sanctis in poi, come etichetta di fenomeno letterario fiorentino utile a neutralizzare l'entità del fenomeno di più larga estensione dei Fedeli d'Amore, movimento di ispirazione anticlericale messianica probabilmente influenzato dalle dottrine gioachimite predicanti l'avvento dell'era dello Spirito, fuse insieme alla tradizione gnostica immessa nel filone della filosofia neoplatonica tardo-antica del culto dell'Intelligenza universale tramite della comunicazione tra l'uomo e dio.
4. L'oscuro "tria" del v. 40 dell'adespoto *Ben aggia* (prov. *triar*) rimanda appunto al senso di 'eleggere, scegliere', secondo l'esempio riportato dal Du Cange, che cita per il verbo *triare* un documento dell'Inquisizione (Inquisitio ann. 1268) che fa pensare a un significato del termine provenzale di uso specifico per dire l'elezione degli affiliati di una setta: "Et ipse venit ad dictas oves, ... et elegit sive Triavit oves pastorum". Infra: "Triaverunt per sacramentum dicti pastores avere eorum".
5. Del resto ricorrente perlomeno anche in Lapo Gianni: "e 'l ben ch'attendo mi faccia perfetto", VI 33; "Natura mise in lei perfetto bene", D. I 27; nella quale ultima canzone *Era 'n quel giorno*, intessuta di motivi anche danteschi e in particolare della VN (il "tremar" dello "spirito nel core", vv. 11-12, alla prima apparizione della donna, il raggiare "amor nel cor a chiunque la vede", v. 24, il dono di far "maravigliar ciascuna criatura", v. 31, lei "benigna e pura", v. 32, il "saluto", v. 47, la "benedizione" degli "spiriti" all'"ora il dì e l'anno / che prima vider questa ch'è lor duce", vv. 59-60), ricorre anche la consolazione, "Donna, tu ci hai consolati", v. 58, che potrebbe rimandare al *consolamentum* cataro, sorta di battesimo spirituale necessario alla salvezza eterna, la "salute che mi dona vita, / senza la qual non si può gir a vita, / né aver pace nel beato regno", vv. 72-74 (e l'attribuzione a Lapo potrebbe avvalersi di una firma d'autore, dall'accento al proprio nome, a "colei che mi chiamò per nome", v. 16, colei che nel suo nome indicò il mio, Lagia con le lettere iniziali del nome LAPo GIAnni).
6. Quando nel racconto della prima esperienza estatica del cap. XIV della VN, della visione della "mirabile donna" (5) a opera degli spiriti "visivi" ma "fuori de li strumenti loro" (14), Dante subito prima che la visione abbia inizio dice "io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura" (4), forse si dovrà intendere, in quel gesto, l'indicare nell'appoggiarsi "simulatamente" a una pittura, di carattere presumibilmente religioso, l'ossequio esteriore al culto ufficiale e ortodosso, che è culto delle immagini sacre, sotto il quale celare il culto altrimenti visionario verso il quale era invece da lui riservata vera osservanza.
7. "e allora dissi questo sonetto; lo qual comincia: *Amore e 'l cor gentil*" (VN, XX 2). E invece no, il sonetto, evidentemente preesistente, ripete fedelmente ogni concetto già detto da lui, anzi lo spiega nelle divisioni molto più apertamente: queste infatti distinguono apertamente la potenza e l'atto dell'amore, della prima dicendo che essa 'in gente di valor si trova', ma riferendo l'associazione di amore e cor gentil alla fonte prima, a Guinizzelli, già qui prefigurato come "padre" delle dolci rime al quale opportunamente l'omaggio dell'*incipit* conferisce una dignità che viene a oscurare e coprire l'influenza dell'altro Guido. Ma le divisioni ripristinano un altro ordine: "dico sì come questo soggetto e questa potenza siano prodotti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia", cioè come "natura" a "questo soggetto" dia "Amore per sire" e ne faccia " 'l cor per sua magione", nella quale esso amore "dormendo si riposa"; insomma amore è qualità necessaria all'uomo perché possa dirsi gentile, e cioè vivo, è connaturato alla sostanza migliore dell'uomo, che in quanto tale non l'oblia ma ha disposizione ad accoglierlo, Amore dorme in lui. Dorme finché "questa potenza si riduce in atto" allorché "bieltate" non selvaggia ma "saggia" piace alla vista, "piace a li occhi sì, che dentro al core / nasce un disio de la cosa piacente" svegliando "lo spirito d'Amore". Se già nella canzone guinizzelliana la materia è quella fondamentale stilnovista, la "bella donna" suscita e compie la disposizione al bene che già compete al "cor gentil", nel sonetto dantesco e nelle sue divisioni i concetti si adeguano a quel tratto scientifico che Cavalcanti ha dato alla trattazione e amore addirittura è 'forma' del "cor gentil" (della 'virtù che sente'! e quindi "senza lo fedele consiglio de la ragione", VN II 9) come la "ragione" lo è dell'"alma razional".
8. "Genitore" nel senso di 'creatore' dell'idea di Beatrice? Come risulterà ormai evidente in questo studio si prescinde dalla storiella raccontata a qualche fine di segretezza, quasi a distanza di ottant'anni, dal Boccaccio e non si tiene perciò conto di una Beatrice Portinari moglie di Simone de' Bardi nell'apoteosi della *Commedia* assunta a guardia del "plaustrò" della Chiesa.
9. Il dolore della figlia è "dimostrato grandissimo in base a un pedantesco, ma ineccepibile sillogismo", nota con acume Gorni (G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2008, p. 148); in realtà il sillogismo è anche complicato dal tirare in causa la "bontade", un di più inappariscende e non necessario al sillogismo (al quale era sufficiente il medio della parentela), che sembra avere la sola funzione di istituire una gerarchia di gradi della "bontade", in cui l'"alto grado" del padre va secondo all'"altissimo" della figlia. La giusta osservazione di Gorni mette in risalto come non sarebbe stato necessario dimostrare con sillogismo il dolore di una figlia per la perdita del genitore se non ci fosse stato altro da sottolineare.
10. Le donne che escono dalle stanze di Beatrice e vedono Dante dicono "non pare esso, tal è divenuto!" e poi ancora nel secondo sonetto (*Se' tu colui*) "Tu risomigli a la voce ben lui, / ma la figura ne par d'altra gente"; esse stesse appaiono alla vista "tornar sì sfigurate" (*Voi che portate*), e la trasfigurazione non significa 'stravolte' (come leggo

- nell'edizione più divulgata, quella BUR curata da Marcello Ciccuti) ma "ingentilite", come è detto nelle divisioni, perché di "sembianza umile" e "sanz'atto vile"; è trasfigurazione benefica.
11. L'aggettivo "questo" costantemente accompagna la designazione di Cavalcanti come 'primo amico': sembra rispecchiarne la presenza aleggiante su ogni pagina del libello, continuamente presente alla mente del suo autore; ma, come si vedrà, per arrivare a disfarsene.
12. Nel rapporto di successione tra le due donne è stato visto quello tra vita attiva e vita contemplativa (Cfr. F. PEREZ, *La beatrice svelata. Preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Palermo, Stab. Tip. di Franc. Lao, 1865, pp. 383-384).
13. Lo testimonia la distanza che corre tra l'immagine dello svegliarsi dello "spirito amoroso che dormia" nunzio dell'arrivo di Amore nel sonetto e quella del "tremuoto nel cuore" che annuncia la visione nella prosa, scarto che le divisioni cercano opportunamente di colmare chiamando "tremore usato nel cuore" quel dolce svegliarsi; così come le stesse divisioni riconnettono "da lungi" del v. 3 con "da quella parte ove la mia donna stava" della prosa con il raccordo "da lunga parte". Inoltre lo testimonia il tono non solenne né disquisitorio ma familiare e affettuoso del sonetto, che designa le due donne, popolarmente 'monne', coi diminutivi domestici Vanna e Bice, ambedue ugualmente, "l'una appresso de l'altra", 'maraviglie', tanto che gli appellativi Primavera e Amore perdono il senso ordinativo di gerarchia che gli dà la prosa e restano ciascuno semplice *senhal* della poesia amorosa; anzi a qualcuno, come già al Cesareo, il rapporto di successione è potuto apparire rovesciato, come conferimento di maggior prestigio a Primavera nel precedere, nel venire prima e perciò subito dopo Amore.
14. Non a caso Cino dirà di Dante "scrive come Marco", per affermarne nel parallelo con l'evangelista il prestigio di autorità conferito direttamente da Amore, nel sonetto *Bernardo, quel gentil che porta l'arco*, che difende la maniera stilnovista contro l'attacco di Onesto da Bologna, il quale nel sonetto *Bernardo, quel dell'arco del Diamasco* (indirizzato allo stesso destinatario, Bernardo da Bologna, altrimenti noto soltanto per il son. a Cavalcanti *A quella amorosetta foresella* e per il sonetto, dantesco o più probabilmente ciniano, *Bernardo, io veggio ch'una donna vene*) aveva ironizzato su "quei che sogna e fa spirti dolenti" e scrollato da sé "novi accidenti"; e Cino gli rispondeva "quei che sogna scrive come Marco" ponendo se stesso al di sotto dell'eccellenza di quella "maniera" riferita verosimilmente a Dante; se pure, in particolare gli "spirti dolenti" e i "novi accidenti", non possono non richiamare, e forse prima, Guido. E infatti da altri sonetti scambiati fra i due emerge, come una visuale dal punto di osservazione dell'ambiente bolognese, il rilievo di un gruppo fiorentino geloso dei propri temi-chiave, i cui maestri riconosciuti e noti anche fuori sono Guido e Dante (cfr. son. di Onesto *Siete voi, messer Cino*: "né ciò mai vi mostrò Guido né Dante").
15. Il "dolce sonno" sfuggito da un contesto ragionativo del sonetto responsivo di Cavalcanti al primo sonetto di Dante: questo solo particolare, il ricorrere di un sintagma tanto classico, rivela un Cavalcanti tutt'altro che alieno dai poeti antichi, e magari proprio da quel Virgilio a proposito del quale, e della preponderanza epica della sua influenza, soprattutto per Dante, ci si è interrogati sul 'disdegno' di Guido: questo solo accostamento, dell'aggettivo 'dolce', epiteto obbligato della tradizione, a 'sonno', rivela invece in lui l'orecchio del vero poeta, che si è abbeverato alla lirica classica e ha acquistato quella superiore saggezza da essa trasmessa, che sa l'abbandono senza resistenza all'andamento regolare e immutabile della vita naturale; abbandono della volontà e dell'impulso a imporre il proprio io che è sconosciuto a Dante, nel quale infatti non si trovano simili accostamenti ("un soave sonno", che poi è della prosa, quella (III 3) introducente al primo sonetto cui Cavalcanti rispose, comunque non equivale al "dolce sonno" in questione: è soave "pensando di lei"), perché nel flusso narrativo della sua poesia ogni aggettivo ha un valore strettamente funzionale appropriato al caso e lucidamente determinato dalla scelta dell'autore. Il vero visionario è Cavalcanti, Dante costruisce i suoi abbandoni e le sue visioni.
16. L'argomento letterario, per spiegare l'uso poetico della prosopopea di Amore, tocca il volgare ascrivendo la ragione del primo parlare 'in lingua di si' alla necessità di "fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini", essendo che "cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore" (XXV 6). La necessità di fare intendere la materia 'amorosa' alle 'donne' prevede tuttavia una "licenza di parlare", come dar la parola alle "cose inanimate" e altre libertà, che deve rispondere a una "ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa" (8): perché "li poete" non parlano "così senza ragione" e "non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono", ma sanno "denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento" (10). Il "verace intendimento" delle "parole", di cui "questo mio primo amico e io ne sapemo bene", va oltre la prosopopea di Amore, sembra più che "una vesta di figura o di colore rettorico" un vero lessico, sembra già un 'velame', di cui "non ne pigli alcuna baldanza persona grossa" (ovvero "om di basso core"), perché rimerebbe "stoltamente", come bene possono dire i capi della nuova scuola: se ci sono rimatori che rimano stoltamente perché non sanno il verace intendimento delle parole che usano, quest'ultimo deve essere stabilito e fissato in una sorta di codice coperto da segreto, e non comunicato a tutti ma solo ai fedeli d'Amore, alle donne a cui deve essere accessibile la materia d'amore. Coerentemente è notevole che nella prosa XXX, seguente la morte di Beatrice, la fedeltà a questa scelta del volgare impedisca di riportare il testo scritto in latino (per superare le barriere linguistiche in comunicazioni dirette oltralpe?) per comunicare "a li principi de la terra" la perdita di Beatrice di "questa desolata cittade", e che tale scelta irrevocabile sia imputata a debito verso "questo mio primo amico a cui io ciò scrivo [il libello], cioè ch'io li scrivessi solamente volgare" (con che si certifica che la prima idea della *Vita Nuova* era concordata con lui e voluta accessibile ai fedeli cui era destinata) - scelta che peraltro ha un corrispettivo nella consuetudine degli ambienti ereticali catari di rendere, in opposizione alla Chiesa, accessibile al popolo la dottrina proibendo l'uso del latino. Il capitolo XXV peraltro risulta, a giudicare dall'attacco del seguente ("Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole"), inserito in quel punto in un secondo

momento, dettato dal verosimile collegamento con l'“imaginazione d'Amore” del sonetto del precedente, e voluto nel cuore del libello come *memento* del suo significato - più che la storia della propria vita un lascito pubblico ufficiale a uso dei fedeli d'Amore: “Atti del fedele di Beatrice” secondo la felice formula di Gorni (op. cit., p. 156). Nondimeno, esso sembra essere la traccia di uno stadio precedente e, nelle stratificazioni temporali della *Vita Nuova*, come dichiarazione di intenti mostra di risalire a un periodo anteriore alla rottura con Cavalcanti.

17. Non soltanto i componimenti poetici ma le stesse prose sembrano poter subire adattamenti o aggiustamenti che ne alterano le valenze, relative a tempi diversi di scrittura: così questo capitolo, in cui è ancora un solidale “E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente”, che denota la fraternità di un'intesa esclusiva nel nome di un patrimonio comune da contrapporre agli altri ad esso estranei, tutto questo testo denuncia di risalire a prima del distacco tra i due, a un periodo almeno anteriore a quello dello studio presso le “scuole de li religiosi” e le “dispute de li filosofanti”. Il perché si evince proprio da questo attacco: quando Dante dice che il suo parlare di Amore “come fosse sustanzia corporale” è ‘falso’, perché parla di Amore “come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente”, aggiungendo ancora esplicitamente che “Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia”, nel difendere l'uso poetico denuncia contemporaneamente una propria deficienza terminologica filosofica: che Amore non sia ‘sostanza corporale’ sembra significare per lui che esso non sia sostanza perché non è materiale ma “solamente sustanzia intelligente” e non “cosa per sé”; ma la cosa per sé non ‘corporale’ esiste eccome, per Aristotele e per lui stesso, ed è la sostanza separata, come sono le intelligenze motrici dei cieli, nonché lo stesso divino intelletto.

18. V. ZAPPÀ, *Della questione di Beatrice*, Roma, Ermanno Loescher, 1904, pp. 190 e 193.

19. Ad aumentare l'aura di sacralità della visione, il gridare delle pietre è probabile reminiscenza scritturale da Luca XIX, 40, alludente all'inevitabile trionfo di Cristo, che se mai non potesse più essere affermato dai discepoli, lo sarebbe fin dalle pietre.

20. Come “il fantolin corre alla mamma / quando ha paura o quando elli è afflito” (*Purg.*, XXX, 44-45), dirà al cospetto regale di Beatrice apparsa sul carro nella veste severa di riprensore e giudice, “quasi ammiraglio” (ibid., 58).

21. È già l'“occulta virtù” che “sanza delli occhi aver più conoscenza” (*Purg.*, XXX, 37-38) mette misteriosamente in contatto col soprannaturale.

22. Di ascendenza platonica (*Symp.*, XVI); la cui durata ininterrotta fino al neoplatonismo ficiniano e alla sua speculazione filosofico-mistica sull'amore (con il suo seguito di trattatisti cinquecenteschi) passa per il Petrarca del già ricordato *Triumphus Amoris*: “e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasforme” (III, 161-62).

23. Per l'immagine Letterio Cassata adduce come fonte la trasformazione ovidiana di Eco (*Met.*, III 398-99), le cui “ossa ferunt lapidis traxisse figuram”, alla quale qui si “aggiunge il tratto dello stravolgimento che l'amore opera sulla figura dell'amante, formando di disio nova persona (XXXII 17)”, verso al luogo chiosato appunto “un essere fisicamente trasfigurato”, che ha subito “l'alterazione fisica prodotta dall'amore, che la figura con paura storna”.

24. Mi sembra preferibile la lezione adottata dal solo Cassata tra tutti gli editori cavalcantiani (che preferiscono invece “riman figura sol”) perché mantiene il sintagma “figura nova” (nonché lo stesso verbo “campa” usato anche da Dante, “campami un spirto vivo solamente”, nella situazione che, come nota Ciccuto, ripropone un “paradigma cavalcantiano” di VN XVI 8) meglio rispondente al senso pregnante del termine “figura” qui sostenuto.

25. B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1952⁷, p. 29; prima ediz. 1920.

26. Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 488.

27. Cioè imposto dal clero e sostenuto dalla superiore autorità dei vertici ecclesiastici e laici, solidali e congiunti nel mantenere l'ordine sociale con la repressione dei pullulanti moti di reazione eterodossi e sovversivi secondo l'efficace ripartizione che assegnava la tortura e la condanna alla Chiesa (all'Inquisizione), che *abhorret a sanguine*, e alla giurisdizione civile l'esecuzione della sentenza capitale.

ROSSANA SODANO