



ROBERTO REA

Perché non fuoro a me gli occhi dispentì  
di Guido Cavalcanti<sup>1</sup>

Come già nell'attacco di *Li mie' foll'occhi* (V), dove però non si va oltre l'accusa di sconsiderata temerarietà, l'istanza di rievocare l'evento supremo della vista della donna trova sfogo in una desolata imprecazione contro i propri occhi, primi responsabili della genesi di amore (vv. 1-2). L'esplicita presentazione della passione in termini di avvento di una «veduta forma» nella *mente* (cfr. XXVII<sup>b</sup>, 21; per una descrizione analitica del processo di generazione della *species* mentale della donna, anche se in termini eccezionalmente 'positivi', si veda XXVI, 5-12) implica quindi l'immediata definizione di uno spazio interiore, dove risuona la voce minacciosa del *phantasma* della stessa donna, cui risponde quella dell'*anima* sgomenta che ne implora la pietà (vv. 3-4). Emblematica trasfigurazione – e per Guido unica possibile realizzazione – del dialogo cortese nella dimensione alienata e autoreferenziale della psiche.

I commentatori, da Contini in poi, sono concordi nel protrarre la preghiera dell'anima fino alla conclusione del sonetto, includendovi l'ulteriore e misteriosa voce finale (vv. 12-14). Si tratta tuttavia di una lettura che comporta non solo un «vistoso effetto di tensione tra metro e sintassi» (CASSATA), ma anche una certa difficoltà nelle relazioni logico-temporali degli eventi rappresentati. Il rassegnato referto dei vv. 9-14 pare infatti richiedere un distanziamento e una diversa prospettiva rispetto al concitato grido d'aiuto dei vv. 7-8. La scelta di Cassata al v. 9 di preferire al perfetto «venne» del Chigiano L.VIII.305 e del Barberiniano lat. 4036, adottato da Favati e dagli altri editori, il presente «vène» del Magliabechiano VII.1060, dell'Escorialense e.III.23 e dell'ambrosiano o.63.sup. (anche se nei codici settentrionali, come nota Contini, la forma è ancipite) risolve solo in parte l'altrimenti poco perspicua successione dei tempi verbali (presente [v. 8 «rimagnàn»] – passato prossimo [v. 9 «ha' lasciati»] – passato remoto [v. 9 «venne»] – presente [v. 11 «s'ode»]). Sembra perciò opportuno limitare, come pure ipotizzato da De Robertis nel suo cappello introduttivo, le parole dell'anima alla disperata richiesta dei vv. 7-8. Anche perché il *verbum dicendi* che le introduce, «chiamò», latinismo per 'gridò', si addice bene ad una drammatica esclamazione, molto meno ad un'articolata descrizione. Al successivo v. 9 sarà quindi l'Io a rivolgersi direttamente alla donna, notificandole la fatalità di un destino di morte avvertito ormai come inesorabile, secondo un modulo allocutivo sperimentato altrove (si veda in particolare l'esordio di VIII, 1-3: «Tu m'hai sì piena di dolor la mente, / che l'anima si briga di partire, / e li sospir' che manda 'l cor dolente [...] Amor, che lo tuo grande valor sente, / dice...», con cui condivide impianto sintattico e successione dei tempi verbali). Implica uno straniamento tutto cavalcantiano il passaggio dall'iniziale terza alla





seconda persona (ma «l'onniatestato fosse del v. 3 potrebbe essere errore per *fossis*» [DE ROBERTIS]), che appare senz'altro meno sconcertante di quello che contrassegna in un più stretto giro di frase l'esordio di XVII, 1-4: «S'io prego questa donna che Pietate / non sia nemica del su' cor gentile, / tu di' ch'i' sono sconoscente e vile / e disperato e pien di vanitate», e risulta comunque attenuato dal 'tu' appena adottato dall'anima (v. 7), che è del resto proiezione dello stesso Io.

La cesura metrico-sintattica del sonetto rispecchia così lo scarto logico-temporale dal passato al presente. Alla rievocazione nelle quartine, scandite dai tempi al perfetto, dell'evento che ha scatenato la passione, si giustappone, nelle terzine, la rassegnata denuncia della conseguente condizione di angoscia, collocata in un presente quasi acronico che ne sancisce l'irriducibilità. Un'analoga opposizione tra le due dimensioni temporali si ritrova, variamente distribuita, nei componimenti contigui VII (presente vv. 1-8 e 12-14 *vs* perfetto vv. 9-11); IX (perfetto vv. 1-14 *vs* presente vv. 15-56); X (presente vv. 1-12 *vs* perfetto vv. 13-20); XIII (perfetto vv. 1-2 e 9-14 *vs* presente vv. 2-8).

La commossa e straordinaria partecipazione di Amore in lacrime (vv. 9-10), altrove solo iperbolicamente prospettata (cfr. XI, 8: «fare'ne di pietà pianger Amore»), è segno di uno stato di desolazione che non può più trovare alcuna rispondenza al di fuori di sé, al punto che alla pietosa attenzione del prossimo, in genere spontaneamente suscitata (cfr. in part. IX, 24-28 e X, 8-12), si sostituisce l'eco di una misteriosa e terribile voce interiore, estrema attualizzazione dell'incombente sentimento di morte (vv. 11-14).

La drammatica absolutezza della vicenda è avvalorata dall'alta densità di immagini e allusioni scritturali: dal grido di dolore di Giobbe, che risuona dietro il movimento d'esordio, alla geremiana ricerca di commiserazione, che trova esito nel tragico appello finale.

Sonetto: ABBA ABBA CDE DCE (come XVII, XVIII, XXI, XXII, XXXIII, L), con quasi rima AD e assonanza CE. Presentano ulteriori assonanze o consonanze i rimanti 1 «*dispenti*» : 4 «*sentì*»; 2 «*veduta*» : 3 «*venuta*»; 5 «*tormenti*» : 8 «*dolenti*»; 6 «*aguta*» : 7 «*aiuta*»; 10 «*pietosamente*» : 12 «*pena sente*»; 13 «*core*» : 14 «*croce*».

Perché non fuoro a me gli occhi dispenti  
o tolti, sì che de la lor veduta  
non fosse nella mente mia venuta  
4 a dir: «Ascolta se nel cor mi senti?»  
Ch'una paura di novi tormenti  
m'aparve allor, sì crudel e aguta,  
che l'anima chiamò: «Donna, or ci aiuta,  
8 che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!»  
Tu gli ha' lasciati sì, che vènè Amore





- 11 a pianger sovra lor pietosamente,  
 tanto che s'ode una profonda voce  
     la quale dice: «Chi gran pena sente  
 guardi costui, e vederà 'l su' core  
 14 che morto 'l porta 'n man, tagliato in croce».

1-4: Tardiva esecrazione (la forma interrogativa ne rimarca il senso di vanità) dei proprii occhi colpevoli dell'avvento funesto della donna nella *mente*, con echi di biblica desolazione (cfr. *Iob* 3, 10-11: «quia non conclusit ostia ventris qui portavit me nec abstulit mala ab oculis meis quare non in vulva mortuus sum» [DE ROBERTIS]), ma anche con probabile memoria di Arnaut Daniel 11 (*BdT* 29,9), 42-43: «e tragua'm ambs los huelhs crancx / s'a leis vezer no'ls estug» (dove però, più convenzionalmente, è la mancata vista della donna a far condannare gli occhi). Di qui forse lo spunto dell'esordio dantesco «No me poriano zamaï far emenda / de lor gran fallo gl'ocli mei, set elli / non s'acceser, poi la Garisenda / torre miraro cum li sguardi belli» (*Rime* 42, 1-4).

1. *Perché non*: rimangono nel complesso distanti, nonostante l'uso della medesima formula introduttiva, le simili interrogazioni di Giacomo da Lentini 5, 52-53: «Hoi tu, meo core, / perché non ti more?» e Guittone 117, 9: «Ahi Deo! Perché non m'ave morto Amore?». Più vicino, ma solo formalmente, Cecco Angiolieri, *Rime* 54, 8: «perché non hai chi mi tolse spento?» (in un sonetto che presenta altri contatti con la poesia di Guido, cfr. REA 332). Serbano memoria dell'incipit cavalcantiano Cino da Pistoia (ed. Contini) 1, 12-13: «Perché non dipartisti da me, lasso, / lo spirito angoscioso ch'io porto?» e, sul piano verbale, Petrarca *Rvf* 50, 60-62: «i miei sospiri a me perché non tolti / quando che sia? perché no 'l grave giogo? / perché di et notte gli occhi miei son molli?» e 339, 7: «perché non furo a l'intellecto eguali». ~ *fuoro*: 'furono', forma dittongata senza epitesi della sillaba *-no* analogica sulla terza plurale del presente (cfr. ROHLFS § 583). ~ *occhi*: in qualità di tradizionale principio della passione, spesso in *incipit* di componimento (cfr. V, 1; XIII, 1; XX, 1; XXIII, 1; XXV, 1; XXVI, 1; XXVIII, 1; XXXI, 1), qui con infrazione della collocazione prediletta sotto accento principale di quarta (cfr. V, 1; XIII, 1; XXIII, 1; XXV, 1; XXVI, 1). ~ *dispenti*: 'spenti, accecati', con divaricazione fra ausiliare e participio (come al v. 3). Il prefisso *dis-* (esprimente negazione o alterazione di uno stato) è frequente in Guido (cfr. ad es. XX, 12: «disconforta»; XIII, 9: «disfatto»; XIV, 4: «dispietato»). Il participio si ritrova in clausola (e in analogo movimento interrogativo) nel solo Monte Andrea son. 13, 5 (con modifiche): «Perché, Amore, m'ài così dispeno?»; in relazione ad *occhi* ritornerà più volte nel Canzoniere di Petrarca (cfr. in part. 282, 3; 283, 2).

2. *tolti*: 'cavati, strappati via', in enjambement e in climax rispetto al coordinato «dispenti». Si riverbera in Dante *Purg* XIII, 133: «“Li occhi”, diss' io, “mi fieno ancor qui tolti”» (dove però, riferendosi alla pena degli invidiosi, vale





‘chiusi, accecati’). ~ *sì che*: ‘in modo tale che’. ~ *de la lor veduta*: ‘a causa della loro vista’; in perfetta corrispondenza con la fortunata definizione di Andrea Cappellano dell’amore «*procedens ex visione*» (per la diffusione del topos nella lirica cortese cfr. ANTONELLI a Giacomo da Lentini 19c, 1-4 citato sotto), ma anche con personale sublimazione della «veduta» in termini di evento assoluto dalle conseguenze fatali, cfr. in part. IX, 41-42: «poi che l’avéi veduta, / per forza convenia che tu morissi» (fanno eccezione, pur mantenendo la medesima connotazione di assolutezza, alcuni miracolosi momenti salvici, cfr. in part. XXV, 4-5: «Questo novo plager che ’l meo cor sente / fu tratto sol d’una donna veduta»).

3. *mente*: sottratto alle formule convenzionali, e in accordo con la trattatistica filosofica e medica di derivazione aristotelica, lo psiconimo indica la specifica sede delle facoltà cognitive dell’anima sensitiva, che, preposte all’elaborazione e alla conservazione del *phantasma* della donna, vengono affette e dolorosamente disorganizzate dalla *passio* amorosa (cfr. XXVII<sup>b</sup>, 15-28). La drammatizzazione cavalcantiana del processo sensoriale di apprendimento della passione prevede quindi il passaggio diretto, e fulmineo (come rimarcato dalla rima baciata 2 «veduta»: 3 «venuta» [cfr. Giacomo da Lentini 5, 104 «mia venuta»: 106 «de la (...) veduta»]), dagli *occhi* alla *mente*, e non al *core* (evocato solo successivamente), come invece previsto dalla convenzione cortese (cfr. ad es. la celebre definizione lentiniana di 19c, 1-4 «Amor è uno desio che ven da core / per abbondanza di gran piacimento, / e li occhi imprima generan l’amore / e lo core li dà nutrimento»). Altre messe in scena del medesimo processo di apprendimento sono in VII, 9-11; X, 17-20; XIII, 1-2; XVII, 12-14; XXVIII, 1-4 (cfr. REA 337-348). ~ *venuta*: ‘penetrata, entrata’, con minore carica di inesplicabile trascendenza rispetto al metaforico *piovvere* di XVII, 12-13: «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa», ma con straordinaria ellissi del soggetto, che dà conto del processo di misteriosa trasfigurazione della donna in *phantasma* mentale. Il sintagma *venire nella mente*, inedito in ambito lirico, è ripreso alla lettera da Dante in VN 23, 7, 1-2: «Era venuta ne la mente mia / la gentil donna che per suo valore» (cfr. pure *Rime* 48, 1-2) e dagli altri stilnovisti, cfr. ad es. Dino Frescobaldi 22, 29: «Ch’allor che tu venisti ne la mente».

4. *Ascolta... mi senti*: l’esortativa seguita da interrogativa indiretta (...) vale l’interrogativa diretta ‘Mi senti...?’, a sua volta equivalente all’intimazione ‘Sentimi...’ o addirittura all’affermazione (‘Adsum’) della propria presenza e potenza» (DE ROBERTIS), aggettivazione dell’imminente collasso delle resistenze psicofisiche. ~ *nel cor*: non solo tradizionale centro del desiderio amoroso (cfr. in part. XXVII<sup>b</sup>, 20, dove l’amore, in quanto concupiscenza, è definito «di cor volontate»; e quindi XXX, 39-42: «Disse: “La donna che nel cor ti pose / co la forza d’amor tutto ’l su’ viso, / dentro per li occhi ti mirò sì fiso, / ch’Amor fece apparire”»; XXXII, 15-17: «Amor, che nasce di simil piacere, / dentro lo cor si posa / formando di disio nova persona»), ma anche organo in cui,





secondo le concezioni medico-filosofiche di origine aristotelica, risiedono o comunque si originano le virtù e le facoltà vitali dell'anima (cfr. v. 7), che da lì si irradiano in tutto il corpo (cfr. REA 221-243). ~ *mi senti*: 'mi avverti sensibilmente', (riferito alla 'percezione' della donna nel cuore anche in IX, 34-35: «che sofferire / non può lo cor sentendola venire»; è verbo assai frequente nella poesia cavalcantiana, che, rimandando alla concezione dell'amore come affezione dell'anima sensitiva (cfr. XXVII<sup>b</sup>, 29-31: «Non è vertute, – ma da quella vène / ch'è perfezione – (ché si pone – tale), / non razionale, – ma che sente, dico»), esprime la dimensione biologica e corporea della *passio* amorosa (cfr. REA 98-100). La vista della donna si fa *sentire* nel cuore anche in Azemar lo Nègre, *Ja d'ogan pel temps florit* (BdT 3, 4), 33-35: «qu'ayssi m'an vostr'uelh ferit / els mieus d'un esgart gentil / qu' ins el cor lo ·m fan sentir».

5. *Che*: ha valore dichiarativo, 'infatti'. ~ *una paura*: l'articolo indeterminativo, assieme al verbo *apparire* e all'aggettivo «novi», suggerisce un senso di indefinito e di ignoto (come, ma con una connotazione 'positiva', in XXVI, 3: «che porta uno piacer novo nel core»), dilatando, ben oltre i parametri cortesi del timore ovidiano, la semantica di incontrollato sgomento della *paura*, che corrisponde a uno stato di angoscia violento e pervasivo, inerente alla stessa passione amorosa (cfr. sotto la nota al v. 6), capace di provocare il collasso delle facoltà razionali: stando alla classificazione di matrice peripatetica di Cicerone, *Tusc.* 4, 8, 19, equivale non al *timor*, bensì al *pavor* dei latini, ovvero al «metus mentem loco movens» (cfr. REA 62-96). Ai medesimi effetti di indeterminazione mira Gianni Alfani 3, 3-4: «una paura nel cor mi discende / che dentro un pianto di morte v'accende». ~ *novi tormenti*: 'inaudite sofferenze' (come in X, 12 «novi martiri»), forse con memoria del biblico *Apc* 18, 15: «propter timorem tormentorum eius flentes et lugentes», ma in Guido il genitivo di specificazione rimanda a una causa tutta interna al soggetto. Di qui Dino Frescobaldi 4, 13: «Novo tormento conven che t'uccida»; Cino da Pistoia (ed. CONTINI) 16, 12: «E però, se tu sai novo tormento»; nonché l'attacco dantesco di *Inf.* VI 4: «novi tormenti e novi tormentati» (CONTINI).

6. *m'aparve*: è verbo cavalcantiano per esprimere il repentino e inesplicabile manifestarsi dei fenomeni interiori (è riferito al medesimo sentimento della paura in XVIII, 8: «cose dubbiose nel core apparite»): in part. al perfetto, forma di ascendenza guinizzelliana (cfr. LEONARDI 215, con rinvio a Guinizzelli 8, 9: «Apparve luce, che rendé splendore») e scritturale (cfr. in part. *Tt* 2, 11 «apparuit enim gratia Dei salutaris», che si riverbera in XXVI, 11-12 «da la qual par ch'una stella si mova / e dica: "La salute tua è apparita"»), ritorna in XXI, 12; XXX, 32; XXXVI, 3; XXXVII, 12; XLII, 4 (viene quindi ampiamente ripreso da Dante e Petrarca). La possibilità di «identificare questa 'apparizione' con la "venuta" del v. 3 (e al v. 7 "Donna!")» (DE ROBERTIS), ovvero di far coincidere l'insorgere della paura con la vista della donna, è avallata da XXII, 1-2: «Veder poteste, quando v'insconrai, / quel pauroso spirito d'amore» e XXIII, 1-2: «Io vidi li occhi dove Amor si mise / quando mi fece di sé pauro-





so» (cui si può aggiungere XXX, 29–33, dove la medesima forma verbale è riferita appunto all'incontro con la donna). ~ *crudel e aguta*: la sola paura della sofferenza genera a sua volta viva sofferenza, decretando così l'ineluttabile circolarità dei processi psichici dolorosi; stessa coppia aggettivale, sempre in clausola, in Neri de' Visdomini 3, 33: «Oi potente Amore, / che mi desti feruta / molto crudel e aguta» (CARIDI citata da DE ROBERTIS). ~ *aguta*: 'penetrante, lancinante' (cfr. TLIO s.v. *acuto* § 5.1), forma con sonorizzazione della velare (come in IX, 38).

7. *anima*: l'anima sensitiva, che, in qualità di specifica sede delle passioni e delle facoltà preposte all'apprendimento della conoscenza sensibile, è direttamente soggetta al dolore amoroso (cfr. in part. XVI, 4: «l'anima sento ricoprir di pene» e XXXIII, 9: «de la gran doglia che l'anima sente»; cui si aggiunga il già citato XXVII<sup>b</sup>, 20), tradizionalmente riservato invece al cuore, divenendo così, nella drammatizzazione lirica dei processi interiori, una delle principali *personae* della rappresentazione cavalcantiana (cfr. REA 200–213). ~ *chiamò*: 'gridò, implorò gridando' (cfr. GDLI III 45 § 18): altra eco dal libro di Giobbe, cfr. *Iob* 24, 12: «et anima vulneratorum clamavit» (cfr. anche *Bar* 3, 1: «anima in angustiis et spiritus anxius clamat ad te»), con recupero quindi del significato originario del verbo a discapito di quello codificato nella lirica cortese all'interno della formula trobadorica *merce clamar* 'chiedere, domandare mercé' (cfr. LR II 400 s.v. *clamar* e CROPP 211), comunque recepito in XIX, 14: «che sospirando pietà chiamereste». Di qui le messe in scena di Lapo Gianni 4, 15–17: «Poi, quando l'alma fu rinvigorita, / chiamava il cor gridando: "Or sè tu morto, / ch' io non ti sento nel tu' loco stare?"»; Cino da Pistoia (ed. Marti) 118, 54–55: «se da me parte, chiamando Selvaggia, / l'anima mia ch' a voi servente vène». ~ *Donna*: siamo sempre all'interno della dimensione psichica: l'estremo appello dell'anima è rivolto al *phantasma* della donna (e cfr. XXXIV, 4–14, dove si lamenta la sparizione dello stesso fantasma), altro episodio emblematico di una passione «assolutamente egocentrica e priva della possibilità di rispecchiamento in altro da sé» (TONELLI 505). ~ *or ci aiuta*: 'aiutaci', comune in italiano antico con l'imperativo il pronome atono proclitico (ROHLFS § 470); più che possibili precedenti cortesi (si veda comunque Peire Milon, *Quant on troba* [BdT 349, 7], 22: «or m'aiudatz, si vos platz, gentils res»), il movimento ricorda da vicino le invocazioni alla Vergine, cfr. in part. *Poes. an. Urb.* 11, 52–53: «O donna gratiosa / ora m'aiuta, k'io non sia dannato», derivandone un'ulteriore connotazione di trascendenza.

8. *che*: finale, seguito dalla negazione corrisponde al lat. *ne* (DE ROBERTIS). ~ *gli occhi ed i'*: tornano come vittime i colpevoli del dramma; il simultaneo coinvolgimento, e disfacimento, di occhi e anima è tema già biblico, cfr. *Lv* 26, 16: «qui conficiat oculos vestros et consumat animas»; *1Sm* 2, 33: «sed ut deficiant oculi tui et tabescat anima tua»; poi ripreso anche dagli altri stilnovisti, cfr. ad es. Gianni Alfani 1, 8–10 «lo quale sbigottì sì gli occhi miei, / che li 'ncherchiò di stridi / l'anima mia che li pingea di fòre»; Cino da Pistoia (ed. Con-





tini) 34, 1-2: «Io sento pianger l'anima nel core, / sì che fa pianger gli occhi li soi guai». ~ *rimagnàn*: 'rimaniamo', forma apocopata fiorentina con palatizzazione del nesso  $n + j$  e sostituzione di  $m$  con  $n$  (cfr. ROHLFS § 530). ~ *dolenti*: 'in preda al dolore', cfr. Cino da Pistoia 143, 7-8 «che non posso parlare, anzi rimagno, / più ch' i' non soglio, doglioso e pensivo»; l'aggettivo è attribuito all'anima anche in XVII, 9; XIX, 5; XX, 4.

9. *Tu*: si rivolge alla donna utilizzando la seconda persona (come in VIII, 1, citato nel cappello introduttivo; XVII, 3: «tu di' ch'i' sono sconoscente e vile»; XX, 1: «O tu, che porti nelli occhi sovente»; XXI, 1: «O donna mia, non vedestù colui»), che, opponendosi a *me* del primo verso, sancisce il passaggio dalla concitata rievocazione dell'origine della passione all'alienata denuncia della condizione presente, conferendo un tono di impotente accusa all'apostrofe. ~ *gli ha' lasciati*: 'li hai ridotti' (cfr. GDLVIII 789 § 31). ~ *sì*: 'in uno stato tale': le conseguenze di quella *venuta* si sono rivelate ben più tragiche di quanto l'anima non avesse paventato (cfr. «dolenti» del v. 8). ~ *vène*: il presente dà conto, insieme ai successivi «s'ode» e «dice», dell'inesorabile attualità dello stato di angoscia. ~ *Amore*: emotivamente partecipa agli accadimenti interiori del suo fedele (ovvero proiezione delle sue emozioni), come in IX, 32-36 (cfr. in part. v. 36: «ché sospirando dice: "Io ti dispero"»); XI, 8 (citato nel cappello); XXIII, 7: «ch' Amor medesimo ne farei cruccioso»; XXV, 3: «che di dolcezza ne sospir' Amore»; XXIX, 10: «ne lo qual face rallegrare Amore»).

10. *a pianger*: il compassionevole pianto di Amore ('realizzazione' l'iperbole di XI, 8 [cfr. sopra]), oggettivazione di un moto di autocommiserazione, è sintomo del ripiegamento all'interno di sé della ricerca di condivisione della propria pena (come in VI, 1-4 «Deh, spiriti miei, quando mi vedete...», dove l'appello è rivolto alle proprie facoltà, e in XVI, 1-2 «A me stesso di me pietate vène...», dove il moto di autocompassione si fa esplicito), di solito indirizzata invece verso l'esterno (cfr. in part. VII, 12-14; IX, 24-27; X, 1-4; XIX, 1-3; XXXIII, 12-14). Di qui probabilmente l'accusa dell'Orlandi in L<sup>c</sup>, 8-10: «In te non trovo mai ch'uno difetto: / che vai dicendo intra la savia gente / faresti Amore piangere in tuo stato» (ma cfr. anche Rustico Filippi 10, 8: «ca di pietà ne piangerebbe Amore» e Monte Andrea, son. 85, 5: «eo sacc[i]o che pietà n'avrebbe Amore»). ~ *sovra*: la preposizione, per quanto grammaticalizzata in dipendenza da *piangere*, suggerisce il gesto del chinarsi, dando forza di rappresentazione alla personificazione. ~ *lor*: gli occhi e l'anima; quindi, fuor di drammatizzazione, si potrebbe intendere: l'intimo dolore amoroso affiora in lacrime sugli occhi. ~ *pietosamente*: «è connotazione tipica di *piangere*» nella prosa della *Vita Nova*, cfr. 3, 1; 5, 11; 13, 3; 14, 6 (DE ROBERTIS).

11. *tanto che*: 'al punto che', l'ennesimo nesso consecutivo (cfr. vv. 2, 7, 9) ratifica la stringente consequenzialità delle dinamiche dolorose. ~ *s'ode*: la forma passiva, prolettica rispetto al soggetto, senza alcuna precisazione spaziale (né di eventuale agente) carica l'evento di indeterminatezza e sconcerto; cfr. XXVI,





14: «s'ode una voce che le vèn davanti», dove lo stesso movimento è adottato nella descrizione della trascendente epifania della donna. ~ *una profonda voce*: una misteriosa voce (la *iunctura* è inedita) che risuona *de profundis* nello spazio metafisico della mente; foriera di un annuncio di morte, rievoca le luttuose *voce* scritturali, cfr. in part. *Ier* 3, 21: «vox in viis audita est ploratus et ululatus filiorum Israhel» e 9, 19: «vox lamentationis audita est de Sion» (DE ROBERTIS). Immagine potentemente suggestiva, si riverbera in Dante, *Rime* 45, 12-14: «e fammi udire una boce sottile / che dice: “Dunque vuo' tu per neente / agli occhi tuoi sí bella donna tórre?”» e Dino Frescobaldi 16, 69-72: «Se ascolterete, nel vostro 'ntelletto / voi udirete, che sentir mi pare, / una voce chiamare / che parla con pietà, vinta e tremando».

12. *la quale dice*: la medesima formula ricorre per riferire l'altrettanto sconcertante «romore» di X, 17-19: «Questi lasciaro gli occhi abbandonati / quando passò nella mente un romore / il qual dicea...». ~ *Chi gran pena sente*: la gemeriana ricerca di universale commiserazione (cfr. *Lam* 1, 12: «O vos omnes qui transitis per viam adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus») viene fondata sulla comune esperienza del dolore amoroso (significativa in tal senso la ripresa del rimante del v. 4 «senti»), ovvero riservata a un eletto pubblico di intendenti (come in XIV, 5: «e qual sì sente simil me, ciò crede; XIX, 1-3: «I' prego voi che di dolor parlate...» e 15-17: «E solamente voi lo 'ntendereste...»; XXVII<sup>b</sup>, 53: «imagnar nol pote om che nol prova»), con implicazioni decisive riguardo il problema della giustificazione della stessa parola lirica (sul versante cavalcantiano della questione cfr. almeno ANTONELLI e REA 169-182), che arriveranno a coinvolgere, passando per la svolta dantesca di *Donne c'avete*, il sonetto di apertura del canzoniere petrarchesco (*Rvf* 1, 1-8): «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / ... / ove sia chi per prova intenda amore...». Il secondo emistichio, che serba memoria di Giacomo da Lentini d. 3, 13: «cui ello prende grave pena sente», riecheggia a sua volta in Dante *Negli occhi porta* (VN 12, 2-4), 10 «nasce nel core a chi parlar la sente».

13-14. Il sentimento di morte viene infine oggettivato nella drammatica ostensione del cuore tenuto in mano e inciso da un segno di croce.

13. *guardi... e vederà*: lo sdoppiamento del *verbum videndi* riflette il modulo sintattico delle *Lamentationes* («adtendite et videte»), ma con sovrapposizione dell'analogo appello rivolto da Guinizzelli a “indiffinita persona” in *Ch'eo cor avesse*, 12-14: «e chi ne vol aver ferma certanza, / riguardimi, se sa legger d'amore, / ch'i' porto morte scritta ne la faccia», che si riverbera anche in XXXII, 13-14: «guardi ciascuno e miri / che Morte m'è nel viso già salita!». ~ *core*: simili visioni del cuore morto o morente sono in XIII, 14: «veggendo morto 'l cor nel lato manco» e XVII, 14 «che vegna per veder morir lo core». «Di qui discenderà “Vide cor tuum” di VN III, 5 [1, 15]» (DE ROBERTIS).

14. *che morto 'l porta 'n man*: si preferisce, anche sulla base dei riscontri interni appena indicati (XIII, 14 e XVII, 14), la lezione del Chigiano, del Vaticana-







no lat. 3214 e del Barberiniano con il participio «morto» (e pronomi personale pleonastico dopo relativo, che enfatizza l'oggetto della rappresentazione, come in IV, 1: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira» e XIII, 4 «che sospirando la distrugge Amore»), adottata da Cassata (che però legge «morto e' 'l porta»), e pure ipotizzata da De Robertis, con rinvio a Dante *Rime* 1, 75: «che m'infiamman lo cor ch'io porto anciso», cui si aggiunga Cino da Pistoia (ed. Marti) 27, 7-8: «e porto ne li occhi un cor feruto / che quasi morto si dimostra altrui», a quella con «Morte» soggetto («che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce») adottata dagli editori precedenti sulla base dell'Escorialense e del Magliabechiano. Come un martire che ostenta la parte di sé che simboleggia il proprio martirio (De Robertis rimanda a santa Lucia con i suoi occhi), Guido mostra nella propria mano il cuore «morto» (ai riscontri citati si aggiunga VIII, 13-14 «e porti ne lo core una ferita / che sia, com' egli è morto, aperto segno»), come fosse ormai di materia inerte, forse con ulteriore ricordo di *1Sm* 25, 37: «et emortum est cor eius intrinsecus et factus est quasi lapis» (luogo che si riverbera nella figura dell'automa «fatto di rame o di pietra o di legno» di VIII, 11). Si noti infine che «un'immagine simile (probabilmente ispirata al presente sonetto), del cuore del poeta in mano ad Amore, è nel primo sonetto della *Vita Nuova*» (CONTINI). ~ *tagliato in croce*: immagine inedita (altra cosa è il cuore spezzato dal dardo amoroso di Guinizelli 6, 5-6: «ché per mezzo lo cor me lanciò dardo / ched oltre 'n parte lo taglia e divide»), per la quale si può pensare alla «realizzazione», nei modi tipicamente cavalcantiani, dell'esortazione con cui Cristo, profetizzando la propria passione, invita ogni uomo a farsi carico delle proprie pene (*Mt* 16, 24): «tunc Iesus dixit discipulis suis si quis vult post me venire abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me», che nell'esegesi dà luogo appunto all'immagine della croce nel cuore (cfr. «crucem portabat in corde» di PL 76, 1234C; 92, 215A; 107, 995A) ripresa anche da Guittone in canz. 38, 106-110: «Dice Cristo: chi vol poi me venire / tolla la croce sua e segua meie; / cioè piaghe suoie deggia in cor sculpire / e nel suo dire e far portarle in sieie; / e chi non ciò, non po' ver cristian dire», che la precisa nell'idea del cuore scolpito di piaghe, assai vicino al cuore «tagliato in croce» che simbolizza il patimento di Guido.

## NOTE

<sup>1</sup> Il presente contributo costituisce un'anticipazione dell'edizione commentata delle *Rime* di Guido Cavalcanti che sto preparando per la collana *Classici Italiani* diretta da G. Inglese, S. Carrai, G. M. Anselmi per l'editore Carocci.

Si adotta come edizione di riferimento Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (citato come DE ROBERTIS). Altri commenti citati in forma abbreviata sono CONTINI = *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 487-567; CASSATA = Guido Cavalcanti, *Rime. Edizione critica, commentata, concordanze*, a cura di L. Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993. Le citazioni si intendono *ad locum*.

Gli altri autori e testi sono citati dalle seguenti edizioni: Arnaut Daniel, *L'aura amara*, a cura di M. Eusebi, Parma, Pratiche, 1995; *Biblia Sacra, iuxta vulgatam versionem*, rec. R. Weber, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1994; M. Tulli Ciceronis, *Tusculanarum disputationum libri*





*quinque*, H. Drexler recognovit, Milano, Arnoldo Mondadori, 1964; Cecco Angiolieri, in *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 119-250; Cino da Pistoia, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 431-923; Cino da Pistoia, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 629-90; Dante Alighieri, *Rime*, Edizione commentata, a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2005; Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1997; Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009; Dino Frescobaldi, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 353-419; Giacomo da Lentini, edizione critica con commento a cura di R. Antonelli, in *I poeti della Scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I., Milano, Mondadori, 2008; Gianni Alfani, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 606-14; Guido Orlandi, in V. Pollidori, *Le Rime di Guido Orlandi*, «Studi di Filologia Italiana», 53, 1995, pp. 55-202; Guido Guinizzelli, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 447-85; Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940 (testo rivisto e corretto dall'Ufficio Filologico dell'OVI con G. Contini, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 117, 1941, pp. 55-82); Lapo Gianni in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 571-603; *Laudario della scuola urbinata*, in R. Bettarini, *Iacopone e il Laudario Urbinata*, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 539-628; Monte Andrea, *Rime*, ed. critica a cura di FF Minetti, Accademia della Crusca, Firenze, 1979; Neri de' Visdomini, in *I poeti della Scuola siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, pp. 47-95; F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005; Peire Milon, in C. Appel, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, «Revue des langues romanes», 40, 1897, pp. 405-26; R. Filippi, *Sonetti*, edizione critica commentata, a cura di G. Marrani, «Studi di filologia italiana», 57, 1999, pp. 33-199.

Studi e opere di consultazione citati in forma abbreviata: ANTONELLI = R. Antonelli, «Per forza convenia che tu morissi», in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel VII centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale (Barcelona, 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-16; CROPP = G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975; GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002; LEONARDI = L. Leonardi, *Guinizzelli e Cavalcanti*, 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 F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 207-26; TLIO = Opera del Vocabolario Italiano, *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile in Internet all'indirizzo <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO>>; LR = F. Raynouard, *Lexique roman, ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, 1838-1844; PL = *Patrologiae latinae cursus completus*, Paris, ed. J.P. Migne, 1857-1904; REA = R. Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008; ROHLFS = G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1968; TONELLI = N. Tonelli, «De Guidone de Cavalcantibus physico» (con una notarella su Giacomo da Lentini ottico), in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508.

