

VALENTINA DI BLASI

*Un'incursione nel corpus cavalcantiano:
l'esperienza della 'disavventura'*

*A foray into Cavalcanti's corpus:
the experience of 'disaventure'*

ABSTRACT

Il saggio si propone di indagare i tre componimenti di Guido Cavalcanti posti in chiusura delle *Rime*: *Io temo che la mia disavventura*, *La forte e nova mia disavventura* e *Perch'ì no spero tornar giammai*. L'analisi dei testi permette di rilevare alcuni elementi centrali nella poesia del "poeta filosofo" fiorentino, primo tra tutti lo sviluppo del sentimento amoroso nei termini, appunto, di una *disavventura* cui è impossibile sottrarsi. Prima di arrivare al commento, mi è parso opportuno dedicare qualche osservazione, attraverso un rapido *excursus* all'interno dei gruppi in cui sono suddivisi i trentacinque testi, all'ordinamento che attualmente ne caratterizza l'edizione. Infatti, oltre a ragionare sulla valenza delle singole rime, è interessante interrogarsi sulle modalità di organizzazione e di presentazione di un corpus come questo; modalità che si devono confrontare con le caratteristiche insite nella struttura stessa della lirica di Cavalcanti.

The essay aims to analyse three poems by Guido Cavalcanti: Io temo che la mia disavventura, La forte e nova mia disavventura and Perch'ì no spero tornar giammai. These texts are placed at the end of the collection of poems, and they allow to trace some of the weightiest elements that distinguish the work of the Florentine poet and philosopher, first among everything the characterization of loves' sentiment as a poignant disavventura. Before getting to the comment itself, it seemed useful to make a few observations on the organization that underlies the edition of the thirty-five poems: the system in which Cavalcanti's work is divided and presented stands for the inherent features of his lyrical production.

*Un'incursione nel corpus cavalcantiano:
l'esperienza della 'disavventura'*

*Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra delle mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero.*

(A. Rosselli)¹

L'analisi che si presenta in questo saggio, dedicata ai testi della *disavventura*², nasce come premessa e conclusione in direzione di un più ampio ragionamento sulla

- 1 *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin [et al.], saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 160 (all'interno della raccolta *Variazioni belliche*). Mi limito qui a constatare che sono sette gli incipit causali nel suo corpus (oltre a quello citato, *Perché iddio (io) mi perdonasse era necessario; Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire; perché io non voli, purché tu; Perché morendo ci fai venir a festa? Semmai; Perché non mai morii, seppia e sé; perché non ti posso dire che sono brava. Credi a me, v'è*). Oltre all'evidente *topos* dell'allontanamento – contro la propria volontà – da una città sentita “propria”, è suggestiva l'idea, presente tanto in Cavalcanti che in Rosselli, della perdita di sé non “motivata” e geograficamente connotata in un altrove indefinito (si sa da dove si è lontani, dove non si è, ma non c'è possibilità di sapere dove si è).
- 2 La bibliografia di riferimento per i tre testi coincide con quella generalmente cavalcantiana. In particolare: *Alle origini dell'io lirico – Cavalcanti o dell'interiorità*, Atti del convegno di studi, Roma, 2001, a cura di R. Antonelli, Roma, Viella, 2001; *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, Atti del convegno di studi, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; D.S. Avalle, *Nota sull'edizione critica delle «Rime» di Guido Cavalcanti a cura di Guido Favati*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 135 (1958), pp. 319-62; C. Calenda, *Per altezza d'ingegno: saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori, 1976; M. Corti, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983; E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999; C. Giunta, *Codici: saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005 (in part. il saggio dedicato a *Perch' i' no spero*); *Les deux Guidi (Guinizzelli e Cavalcanti) – Mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di M. Gagliano, P. Guerin, R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016; M. Picone, *Percorsi della lirica duecentesca*, Firenze, Cadmo, 2003; R. Rea, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto libri, 2007 e *Cavalcanti poeta: uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008; E. Taddeo, *Aspetti della temporalità in Cavalcanti*, «Italianistica», vol. 21, 2/3 (1992); N. Tonelli, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e*

natura e sullo statuto del libro delle rime cavalcantiane. A fronte di una tradizione manoscritta consistente ma frammentata³, i testi sono disposti e letti da ormai più di sessant'anni secondo il criterio proposto dall'edizione Favati, di cui parlerò tra poco. Muovo dal presupposto che, in un caso come questo, trattare del testo senza considerare i contorni dell'intero canzoniere vorrebbe dire, mi pare, intraprendere un'operazione mutila in partenza: non tanto per il venir meno della consapevolezza di una cornice teoricamente sempre funzionale al posizionamento e all'analisi della singola lirica, quanto nel correre, semmai, il rischio di operare un eccessivo isolamento dei nuclei dell'esperienza poetica di Cavalcanti, ampliandoli o restringendoli di volta in volta senza tener conto del più generale equilibrio delle parti. I tre componimenti inseriti in chiusura di tale ordinamento (*Io temo che la mia disaventura, La forte e nova mia disaventura, Perch' i' no spero tornar giammai*), in fin dei conti, non fanno che portare alla luce svariati elementi di "trama"; elementi non meno evidenti, anche se forse meno espliciti, di quelli ad oggi riconosciuti come tali.

La questione, che qui si accenna solo in alcune delle sue sfaccettature, si profila indagabile su diversi piani. L'esperienza cavalcantiana non è a posteriori ricostruibile in maniera molto diversa da quanto lo sia seguendo il percorso multiforme dei singoli testi; raccolta non d'autore, non rimaneggiata a posteriori, ma forse semmai «libro di poesia»⁴. Premesso che, sia pure in assenza di elementi probanti, mi sembra si debba propendere per l'ipotesi di un sostanziale rifiuto da parte di Guido di una composizione che fosse "strutturata", rimane degno di considerazione il fatto che nessun dato testuale induce ad immaginare un'evoluzione, mentre alcuni (non pochi) indicano un'involuzione progressiva e in-

3 Per la presenza nei canzonieri delle origini e la disposizione dei testi si veda almeno *«Intavolare». Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da A. Ferrari, Modena, Mucchi, 2006, in part. III. *Canzonieri italiani – 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L. VIII. 305)*, p. 176 e sgg. Definizioni sulla natura delle seriazioni e del materiale dei tre canzonieri delle origini in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV – Studi critici*, a cura di L. Leonardi (per il Vat. lat. 3793 p. 19 e sgg., per il R ed. 9 p. 156 e sgg., per il Pal. 418 p. 308 e sgg.); D.S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di studi, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1985.

4 W. Meliga, *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica*, in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D.S. Avalle. Atti del convegno di studi, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi e N. Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 81-92.

medicina da Cavalcanti a Boccaccio, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015. Le edizioni consultate sono: *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957 (d'ora in poi cito Favati, *Rime*); *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (citato come De Robertis, *Rime*); *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011 (a cui si fa riferimento per i testi: Rea, *Rime*).

sorabile. Ciò implica non solo la mancanza di una scansione in due tempi come da impianto guittoniano⁵ (e poi del Dante giovane) – eludendo così definitivamente l'impressione di momenti diversi che corrispondono a diversi stadi del sentimento d'amore – ma evidenzia anche come nessuna storia sopravviva più a lungo che nel singolo testo: a riproporsi con martellante costanza è invece lo stato, diremmo oggi, psicofisico in cui versa l'amante. Questo non toglie che i testi necessitino di una griglia, e anzi ne abbiano a maggior ragione bisogno. Più avanti si ragionerà anche dei nuclei tematici che emergono direttamente dai testi: tale modalità di lettura, se non altro, tiene conto degli snodi più evidenti. Se la pratica di rimaneggiare i testi al fine di dar loro una chiara direzione è a questa altezza ancora embrionale, non tarda invece ad emergere la volontà di avvicinare l'Io lirico a quello biografico; in questo senso Cavalcanti sembrerebbe essere o particolarmente “resistente” ad alcune delle più importanti istanze portate avanti dai suoi sodali (una prodromica eccezione, interna all'ambiente), oppure uno degli ultimi proscrittori di una stagione appena passata.

Un'ulteriore riflessione ha invece a che fare con la percezione della materia d'amore: la posizione di Cavalcanti, a cavallo tra il modello di fenomenologia guinizzelliana e quello della cerchia dei poeti fiorentini, rischia di essere letta attraverso l'introyettata idea che l'esperienza amorosa debba essere, in ultimo, ‘positiva’ (migliorativa, anche), fertile; che debba insomma dare il via ad un *movimento* essenzialmente verso l'alto. Se la si vuole far rientrare nel paradigma di una parabola ascensionale la tentazione è quindi di proiettare, sull'intera produzione, una lettura tutta spostata sul ‘blocco’ di questa esperienza, che appare non finita, sempre in potenza e mai in atto. Gli effetti, però, non sono in tutto negativi: indubbiamente, le vistose incongruenze con la poesia antecedente e coeva emergono (proprio, ma non solo) attraverso il dialogo oppositivo tra la maniera dell'uno e quella degli altri. Senza dimenticare, poi, che le istanze poetiche di Guido si rintracciano e isolano nella *Vita Nova*, e vengono utilizzate per delineare la fase del *gabbo*⁶; permeano una sezione del prosimetro, e si innestano

5 «La distinzione di due momenti della produzione guittoniana è (...) comune a tutti e quattro i canzonieri antichi, dove è realizzata l'identificazione di un “Guittone” distinto da un “Frate Guittone”, doppia identità che risale sicuramente all'autore stesso» (*Il canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 24).

6 Segnalo qualche titolo per una bibliografia a riguardo: per i primi, sistemaci, rinvii a Cavalcanti, Dante Alighieri, *Rime della Vita nuova e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956; Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999 (in part. p. 70 e sgg.); la “fase cavalcantiana” viene più volte richiamata in M. Gragnolati, *Trasformazioni e assenze: la “performance” della Vita Nova e le figure di Dante e Cavalcanti*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 35 (2010), 51, pp. 5-23; E. Malato, *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la «Vita nova» e il disdegno di Guido*, Roma, Salerno, 1997; M. Picone, *Modelli e struttura nella Vita*

anche in questo che è il contraltare per eccellenza non solo di *Donna me prega* ma della lirica cavalcantiana tutta. Che Dante superi la situazione di 'stallo' – che peraltro presenta le dovute differenze con quello del «primo amico» – oltre i cui confini Cavalcanti non si era mai spinto, non credo tuttavia getti un'ombra sulla parabola di quest'ultimo, che si presenta solo parzialmente incompleta (o meglio, è incompleta perché quasi nulla ne scaturisce se non *angoscia*, ma ciò non toglie che sia in sé chiara e definita). Se davvero si intendessero le due esperienze in successione, allora la “fase cavalcantiana” diventerebbe la summa, per molti versi erronea, di una ‘poetica’ diversa, il cui limite è (o si vorrebbe che sia) il non aver percorso una strada percorsa da altri (i quali figurano in un “dopo” letterario che amplifica la sensazione di un superamento): se questo si può comprendere in ottica dantesca, è invece un fraintendimento in ottica cavalcantiana. Si corre inoltre il rischio di schiacciare i testi dai toni meno drammatici in una lettura strumentalmente intertestuale e di ‘rimando’⁷, laddove non mancano le prove di una produzione dai toni *anche* leggeri. Piuttosto, è opportuno constatare quanto la costanza del significato nel macrotesto sia garantita non solo dalla rarefazione del linguaggio, ma anche dalla scelta limitata delle situazioni riportate nei testi. Certo è che la *dislocazione* dell’evento, quasi mai *narrato*, consegna scene che si ripetono e, a differenza di altri canzonieri, porta con sé una costante frammentazione di quella che altrove è invece una storia “ricostruita”. Se per Guittone è vero che «proprio queste fratture, correlate ad altri punti di svolta di diversa natura (come gli interventi della donna), individuano gli snodi dell’architettura sottostante al canzoniere (...)»⁸ e che «[la tecnica degli stacchi] garantisce il procedere della vicenda (...), affiancata da numerosi accorgimenti a tenere unite le scene che si susseguono, e insieme sottolinearne la progressione»⁹, è in Guido assente qualsiasi tentativo di predisporre un tessuto connettivo a fronte della dispersione delle liriche¹⁰.

nuova (l'episodio del "gabbo"), «Pacific Coast Philology», vol. 13 (Oct., 1978); diversi i rimandi cavalcantiani in Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, in Id., *Le opere*, v. 1, t. 1, Roma, Salerno Editrice, 2015.

7 Come, pur in termini molto diversi (e riguardo a *Donna me prega*), «(...) non sarebbe legittimo ridurre la concezione che Cavalcanti ebbe dell'amore a una sorta di naturalismo «tecnico-medico», dal quale emergerebbe con il carattere di un deciso irrazionalismo (...). Malgrado la crudezza, a tratti persino compiaciuta, della rappresentazione che in *Donna me prega* Cavalcanti dette dell'amore; malgrado i toni scuri e tetri con cui, per questa parte, la condizione descrive l'esistenza umana, non deve dimenticarsi che se essa è, come per certi tratti certamente è, un documento averroistico (...)» (G. Sasso, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008, p. 116).

8 Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, p. xxxiv.

9 Ivi, p. xxxvi.

10 Sulla più generale questione del corpus stilnovista *tout court* rimando almeno a M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*,

1. *L'ordinamento Favati*

Leggere le *Rime* di Guido Cavalcanti vuol dire leggerle, ad oggi, secondo l'ordinamento che ne diede Guido Favati nell'edizione del 1957¹¹. La scelta di ordinare le rime secondo un'ipotetica parabola poetica rende indubbiamente più comprensibile un corpus sfuggente, che ha come interesse unico l'amore nel suo doppio binario di analisi (cause-conseguenze/effetti). Quello su cui però si tende a non porre sufficiente attenzione – almeno nella lettura e nell'utilizzo di questa edizione – è la (trascurabile in certi casi, meno in altri) implicazione che indirizza verso un'interpretazione diacronica (la *fabula*, per così dire, è ben chiara, tanto più se si tiene a mente che i primi testi sono i più arcaizzanti e gli ultimi i più patetici), che ha il suo centro ideale in *Donna me prega* e che soprattutto scandisce delle fasi che hanno confini estremamente labili. Il che non vuol dire ipotizzare una soluzione altra, senza dubbio difficilmente immaginabile: potrebbe voler

Ravenna, Liviana, 1989; per i casi di "autorialità" nelle raccolte O. Holmes, *Assembling the lyric self. Authorship from Troubadour song to Italian poetry book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

- 11 Favati, *Rime*, p. 121 e sgg. «(...) abbiamo disposto le composizioni di Guido secondo un ordine che ci pare rifletta almeno le tappe ideali del suo sviluppo (...). Così, abbiamo collocate per prime le poesie che ci sembravano meno personali o più chiaramente legate ad interessi di scuola e a modelli imperanti (...). Dopo di queste (...) abbiamo collocato un gruppo in cui s'annuncia (...) una prima nota dolente di sbiottamento. A concludere tale gruppo s'è collocata la prima delle canzoni di Guido (IX) non perché appartenente a questo periodo cronologicamente (molto matura è infatti in essa l'espressione, magistrale l'architettura), ma certo idealmente (...). Vieni poi un gruppo di ballate e di sonetti in cui compaiono elementi nuovi: quello del coro (...) e il motivo dell'autocommiserazione, che sono i primi segni di una personalità cavalcantiana (...). Con XIX inizia un altro ordine di ricerche: quello della rappresentazione mentale della donna come oggetto d'amore (...)». Per una rapida panoramica sugli ordinamenti precedenti: Avalle, *Note sull'edizione critica delle «Rime»* cit., p. 350: «Segue il testo delle rime disposte, come già dal Rivalta e dal Di Benedetto e sia pure con diversi risultati, «secondo un ordine (...) che ci pare rifletta almeno le tappe ideali del suo [del Cavalcanti] sviluppo (...), non senza aver fatto una sezione a parte delle sue rime di corrispondenza». Sebbene debba confessare qui un certo scetticismo nei confronti della possibilità di ottenere risultati soddisfacenti per questa via quando manchino elementi di giudizio precisi e termini di confronto non semplicemente opinabili, non si potrà non rilevare come tale soluzione sia tutto sommato migliore di quella dell'Arnone, che divide le rime del Cavalcanti secondo i generi e cioè prima le canzoni e poi le ballate ed i sonetti, disponendole nell'ordine che hanno in Ca ed aggiungendo di seguito quelle che mancano in questo ms. secondo l'ordine che hanno in Va, o di quella dell'Ercole, che nell'interno della seconda delle tre sezioni, vale a dire canzoni sonetti e ballate, distingue le rime a seconda del loro contenuto e cioè prima le rime per Giovanna e poi quelle per Mandetta, i sonetti di corrispondenza ed in ultimo i sonetti di altri poeti a Guido».

dire, piuttosto, accostare all'edizione (e alle edizioni in generale) un ragionamento di tipo critico-interpretativo, che parta dalla consapevolezza del dato filologico ma abbia poi respiro teorico, riconsiderando anche il rapporto tra l'uno (la grande canzone filosofica) e il molteplice.

I primi due raggruppamenti (I-IX) si inseriscono nella scia di una tradizione siciliana e toscana ben visibile, ma non mancano proposte nuove: una dura *recusatio* ai propri occhi, a causa dei quali Amore ha potuto colpire il poeta (in V); nello stesso testo, la rappresentazione della corte di coloro che soffrono per Amore, e che annunciano al poeta un destino di sofferenza. *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* (VI) segna invece l'inizio del dialogo con gli *spiriti*, ipostasi esterne e al contempo sineddochi per il poeta, che in mancanza di altri interlocutori raccolgono i lamenti e le preghiere del loro stesso corpo. Altrettanto potente è la trattazione della sofferenza amorosa come processo cui non è possibile opporsi, e che viene descritto, anche tramite l'uso del discorso diretto, mediante espressioni che per forza e incontestabilità sembrano quasi essere usate fuor di metafora (VIII). A partire dal terzo gruppo la classificazione risente di alcuni nodi, esistenti certo, ma di cui è difficile stabilire una gerarchia. Già in X, *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, sembra che la maniera stia, quasi impercettibilmente, cambiando per farsi più vicina a quella definitiva. La «angosciosa morte» che saluta l'amante in una sorta di parodia del saluto salvifico della donna viaggia in parallelo ad un coro che più volte apparirà in seguito – sempre, questo è importante, come presenza in grado di constatare il dolore del poeta senza rendersene tuttavia partecipe. Le parti in causa ci sono già tutte e da qui in avanti i testi si concentreranno talvolta sulle une e talvolta sulle altre. Stessa cosa valga per la canzone XI, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*. Sono i primi quattro versi a condensare e chiarire, con mirabile icasticità, che: (i) la condizione del poeta è quella paradossale di chi ama soffrendo e (ii) la forza di questo sentimento è tale che «ogni valore» è già «perduto». Il sonetto XII riprende il *topos* della *recusatio* ai propri occhi in quanto causa scatenante del doloroso *phantasma* della donna (nonché, quindi, l'idea di una lode della donna *in absentia*). Questo di una donna ri-vista nella mente più che vista dagli occhi è senz'altro uno dei tratti principali e più conosciuti della poesia cavalcantiana. Al di là di interpretazioni, anche molto suggestive¹², ciò che in questo momento è importante sottolineare è come, anche in una disposizione che vuole essere “per

12 Come ad esempio Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., pp. 24-25: «(...) Si osservi che Dante non dice: perché allora Giovanna era la donna amata da Guido, ma: perché allora credevo che ancora lo fosse, testimoniando così che Guido non ama Giovanna ora (...) né l'amava allora (...). Onde il suo distacco da Cavalcanti non è solo affidato alla semplice geometria del rapporto Giovanna/Beatrice, ma a una complessa rete di ragioni che hanno finito per rendere incommensurabili le due diverse esperienze che infine divergono in un punto essenziale: Giovanna è una donna non amata, e Guido è un poeta d'amore che non ama».

tappe” (in cui quindi, in linea teorica, la vista della donna e il seguente innamoramento devono essere trattati nei primi testi) non si possa non fare i conti con un testo che viene sì collocato nel primo quarto del canzoniere, ma che già astrae dalla donna la sua «veduta forma». Così facendo, rende molto meno salda anche l’impalcatura sul “discorso” sullo sbigottimento, certamente descritto altrove (per esempio in XXII), e che diventa così uno stupore quasi a posteriori. Infatti, la «paura di novi tormenti» non ‘coglie’ il poeta, ma gli ‘appare’ «crudel e aguta». Ecco quindi, nonostante la vicinanza con i primissimi (e più “classificabili”) componimenti, che le coordinate si fanno fin d’ora più sfuggenti.

I componimenti successivi, fino al XVIII, vengono considerati nel loro insieme una micronarrazione dedicata alla richiesta di mercede presso la donna. Il fatto che si tratti di testi in cui il poeta si appella tanto alla donna quanto a *merzè* non deve però mettere in ombra un altro elemento fondante del mondo cavalcantiano: insieme alla richiesta di pietà vi è sempre la consapevolezza di una sorta di irreversibilità del processo amoroso: «E’ vèn tagliando di sì gran valore, / che’ deboletti spiriti van via: / riman figura sol en segnorìa / e voce alquanta, che parla dolore. / Questa virtù d’amor che m’ha disfatto / da’ vostr’occhi gentil’ presta si mosse: / un dardo mi gettò dentro dal fianco» (XIII, 5-11); «ch’Amor mi dona – un spirito ’n su’ stato, / che, figurato, – more» (XIV, 7-8); «Ma sì è al cor dolente tanta noia / e all’anima trista è tanto danno / che per disdegno uom non dà lor salute» (XV, 12-14); l’intero sonetto XVI, *A me stesso di me pietate vène*; «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa / che vegna per veder morir lo core» (XVI, 11-14); *Noi siàn le triste penne isbigotite*. Tutti i componimenti hanno al loro interno almeno un riferimento ad una vicenda che si è già conclusa (in XIII non solo sono presenti termini attinti direttamente dal lessico bellico, ma sono per di più al passato), o alludono (XIV) ad uno spirito amoroso che, nonostante sia stato “innestato” nel suo animo da Amore, non sopravvive. Tanto in XV (*Se Mercè fosse amica ai miei disiri*) che in XVII (*S’io prego questa donna che Pietate*) l’utilizzo prima dell’«uom» e poi della «donna pensosa» non fa altro che sottolineare l’avvenuta trasformazione, suggerire l’alienazione (tanto da non meritare il saluto di nessuno, forse ironicamente lo stesso cenno negato dalla donna) e constatare la morte del cuore a cui assiste la misteriosa figura femminile. Gli strumenti di scrittura chiamati in causa in XVIII poi, nonostante in chiusura si dichiarino pronti ad attendere il momento in cui la donna venga mossa a pietà, altro non fanno che attestare un dramma già conclusosi nell’animo del poeta. Quindi forse più che richiesta di *mercede* sarebbe la richiesta di un miracolo che riporti in vita l’anima ora perduta. In diciannovesima posizione troviamo invece una ballata (*I’ prego voi che di dolor parlate*) che potrebbe leggersi come una degli apici della rappresentazione, a tratti certamente teatrale¹³, della battaglia che investe il corpo e il cuore del poeta. A

13 Il concetto di teatralità in Cavalcanti non è certamente una novità. *Mutatis mutandis*,

un'iniziale richiesta di una pietà che non sia, giammai, di empatica partecipazione ma risieda quantomeno nel voler ascoltare la sua pena, segue un'immagine decisamente potente: cuore e anima, in dittologia sinonimica, muoiono a causa di un colpo inferto da Amore ed enfatizzato da *madonna*.

Si prosegue poi con una rapida discesa verso un baratro in cui verranno mano a mano a mancare appigli dalla donna, da Amore, da coloro che dovrebbero provare compassione e invece rimangono apatici. Osservare il dispiegarsi dei testi implica inevitabilmente una riflessione sul *tempo* in Cavalcanti. Se si incorre in non poche complicazioni è anche perché l'impianto temporale è del tutto particolare: è lettura ormai consolidata quella di un Cavalcanti poeta «astorico»¹⁴ (interpretazione che favorisce anche quanti vogliano leggere nel "disprezzo" per la *Vita Nova* un fastidio nei confronti di una *storia* costruita e organizzata), e si caratterizza come tale tanto nel singolo testo quanto nel corpus *tout court*. La questione è duplice. È interna all'esperienza poetica, perché se la donna viene sottratta dalla narrazione (e riproposta come memoria, *imago*, *phantasma*) viene meno la parabola della vicenda amorosa: si instaura invece un costante "dialogo" interno al singolo testo, che alterna momenti di positiva introspezione dell'amore a momenti (i più frequenti) di sconforto e *angoscia*. È al contempo, per così dire, esterna perché con una tale "gestione" della materia temporale la stragrande maggioranza dei testi rimane immune alla costruzione di un'impalcatura dotata di un moto direzionale che permetta non solo di metterli in relazione tra loro, ma di leggerli attraverso un movimento diverso da quello metaforicamente oscillatorio che li caratterizza. Non che manchino eccezioni: i testi XXII e XXIII sono incardinati su di una serie di *quando* che viene reiterato ben quattro volte e su occorrenze verbali quasi tutte al passato remoto (*inscontraì, sostenne, soccorse, si mise, rise, ecc.*)¹⁵. La dimensione di passato viene dunque restituita nella sua in-

potrebbe valere quello che Bolzoni asserisce in tutt'altro contesto: «Il teatro è una *mens fenestrata*, una *mens artificialis*, una macchina che, rendendole visibili, porta fuori dall'interiorità le immagini che vi si nascondono, e ricostituisce così anche quella dimensione unitaria e universale che nel mondo dell'esperienza si frantuma nei mille e mille rivoli delle vicende abituali» (L. Bolzoni, *Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento*, «Lettere Italiane», vol. 55, 1 [gennaio-marzo 2003], pp. 24-26: 32). Con tutte le differenze del caso, credo che in qualche modo il ragionamento si applichi a Guido: la scomposizione, in particolare quella del sé, non comporta diluizione – piuttosto un dispiegamento delle potenzialità delle singole parti. «Recitare la passione comporta l'adeguamento al linguaggio del corpo e al suo immaginario. Soltanto la parola sensibile, la voce, è in grado di rappresentare la patologia delle passioni e costituisce il tramite tra l'interiorità dolente e un ascoltatore almeno virtualmente partecipe. La poesia diventa mimesi scenica (...)» (A. Gagliardi, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, cit. a p. 21).

14 R. Mercuri, *Il poeta della morte*, in *Alle origini dell'Io lirico – Cavalcanti o dell'interiorità* cit., pp. 173-97.

terezza, costituendo una parentesi all'interno della materia altrimenti magmatica delle rime. D'altronde, solo nove componimenti riportano verbi al passato (o meglio, solo in nove componimenti – e per esser più precisi neanche in tutti – l'insieme dei verbi crea una narrazione al passato)¹⁶. *Veder poteste, quando v'incontrai* e *Io vidi li occhi dove Amor si mise* sono tanto radicati ed isolati nel passato da suonare incredibilmente “leggeri”, quasi a inserirsi in una lettura parallela dell'avvenimento (l'incontro con gli occhi della donna che portano, eccezionalmente, «un lume di merzede» e «un amoroso sguardo spiritale»). In questa dimensione l'innamoramento è rievocato come vero e proprio evento solo nei primi testi: è evidente in *Li mie' foll'occhi*, ma già molto meno in *Chi è questa che ven* perché (come le simili *Io voglio del ver* e *Tanto gentile*) non è ascrivibile al solo *giorno e punto* dell'innamoramento, ma anzi ampliabile ad una dimensione di eterno presente¹⁷. Un testo impostato in maniera più logica (e cronologica) è *Io non pensava che lo cor giammai*: la prima stanza torna al giorno di *Chi è questa che ven*, quando il poeta ha trovato «Amore e madonna» e sono quindi iniziati i sospiri, la perdita di *pace e riposo*, la fuga di virtù che lascia il campo a madonna e la premonizione di Amore («lo qual mi disse: “Tu non camperai, / che troppo è lo valor di costei forte”»); si passa poi per la condizione presente, in cui il ragionare provoca dolore («quand'eo penso bene, / l'anima sento per lo cor tremare», o più avanti «Quando 'l pensier mi ven ch'i' voglia dire / ... / i' trovo me di sì poca salute»). Il congedo, in cui il poeta si rivolge alla canzone, è uno dei pochi legami che uniscono il testo ad un evento, almeno nelle intenzioni dell'autore, preciso e definibile (v. 44, «io t'asemplai quando madonna vidi»). Esulano da questa prospettiva XXIX e XXX-XXXI, i testi dedicati rispettivamente all'incontro con la donna di Tolosa e con le forosette. Conseguenza di questo assetto è, specularmente, l'assenza di una dimensione di futuro, un tempo che per la natura stessa della parabola amorosa di Cavalcanti non può essere altro che una sorta di 'eterno ritorno dell'uguale'. La speranza, qualora si affacci, è sempre frustrata già sul nascere: dalla *gente*, come in V («dissermi: “Fatto sé di tal servente, / che mai non dèi sperare in altro che morte”»); da Amore, in VIII («dice: “E' mi duol che ti convien morire / per questa bella donna, chè niente / par che Pietate di te voglia udire”»), o in IX («lo qual mi disse: “Tu non camperai / ché troppo è lo valor di costei forte”»); dall'animo del poeta, come in XVI («A me stessevo di me pietate vene / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio»); dai sospiri, in XXXIII («si parte da lo core uno sospiro / che va dicendo: “Spiriti, fuggite”»).

Questi sono gli esempi che più saltano agli occhi per formulazioni esplicite (e non a caso spesso sotto forma di discorso diretto), ma si potrebbe leggere in

15 Vd. Taddeo, *Aspetti della temporalità in Cavalcanti* cit.

16 Ad esempio: XXI, XXII, XXIII.

17 Tanto più che, come ha notato De Robertis, prevale il punto di vista non del poeta ma quello 'impersonale' degli astanti (De Robertis, *Rime*, p.16).

questa prospettiva l'intero corpus, e anzi portarla alle 'estreme' conseguenze¹⁸. Le coordinate più evidenti, tanto per scelte linguistiche quanto per "situazioni" contenutistiche, sembrano essere le seguenti: i primi testi, indubbiamente arcaizzanti, e quelli del secondo gruppo, legati al motivo dello sbigottimento; una micro sequenza con l'affacciarsi del coro (X, XV, XVII, XIX); i testi incentrati sugli occhi del poeta (V, XII, XVI, XXV, XXVI, XVII); quelli sugli occhi della donna (XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV); i tre testi dedicati alle donne "altre" (XXIX, XXX, XXXI); i tre componimenti della *disavventura* (XXXIII, XXXIV, XXXV); e una serie di testi che potrebbero essere raccolti tanto sotto il motivo dello sbigottimento (e a volte, secondo l'attuale ordine, lo sono) quanto sotto una più generica etichetta di effetti provocati dalla donna, sia essa presente o solo evocata (VI, VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVIII, XXII, XXVIII).

2. I testi della disavventura

Considerare i testi XXXIII, XXXIV e XXXV¹⁹ come un trittico in sé compiuto e tematicamente coeso è operazione forse banale, e tuttavia interessante. Interessante tanto più che l'uso reiterato del lemma *disavventura*, in un poeta così refrattario alle definizioni, non può che attribuire all'espressione un peso specifico notevole: che sia in posizione incipitaria o più avanti nei versi, è da considerarsi sicuramente la più pregnante immagine che possa riassumere una condizione per il resto molto sfuggente. Se il caso di *Perch'i' no spero* è troppo eclatante per rinunciare alla tentazione di lasciarlo a mo' di chiusura, gli altri due testi, che

18 «E anche là dove accada che tale visione arretri per lasciare spazio a una visione meno cupa si vede (...) che un simile alleggerimento dei toni (...) si dà in realtà nella forma del sogno o come evento *praeter* (quando non *contra naturam*)» (P. Falzone, *Sentimento di angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti*, in *Les deux Guidi* cit., pp. 181-98: 184).

19 Per quanto riguarda la trasmissione di questi tre testi, mi è parso utile isolare i manoscritti che li riportano ed evidenziare quelli in cui figurano almeno due testi o tutti e tre (per l'elenco di codici e ipotesi di *stemma codicum* vd. l'introduzione in Favati, *Rime*, pp. 3 e sgg.). Tali manoscritti sono: Chigiano L.VIII 305, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (Ca); Capitolare 820, Biblioteca Capitolare, Verona (Cap²); pluteo 41, 34, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze (La); pluteo 90, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze (Lc); Palatino 204, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (Pa); Parigino it. 554, Bibliothèque nationale, Parigi (Par¹). Noteremo qui, senza entrare nel dettaglio, che, secondo lo stemma proposto da Favati, tutti questi codici apparterrebbero ad un unico gruppo, con archetipo α . Lc, Pa e Par¹ deriverebbero dal manoscritto contenente la Raccolta Aragonese, se non direttamente attraverso un intermediario. Per quando riguarda la disposizione dei testi da noi presi in esame, si nota che in tutti i codici individuati da Favati i testi si trovano in questo ordine: ..., XXXIV, X, XXXV, ..., XXXIII.

pure non mi pare siano vincolanti – per ragioni interne – al punto da poter occupare esclusivamente queste posizioni, così collocati fanno pensare alla *disavventura* come totalità dell'esperienza amorosa, che adesso viene descritta nei termini di una condizione ben conosciuta e dolorosamente annichilente. Vale per questi testi ciò che vale per *Donna me prega*, ovvero che: «(...) per Dante è fondamentale la diversità (...) mentre Cavalcanti afferma che condizione necessaria perché amore nasca è la *simiglianza*: «l'amore non è (...) perciò caratterizzato dal movimento (...) ma è, all'opposto blocco, cecità, rifiuto della conoscenza (...) e perciò sofferenza senza sbocco, senza riscatto, essenzialmente distruttiva in questo suo sostituire il buio alla luce»²⁰.

Il termine *disavventura* assume, nei testi duecenteschi o immediatamente successivi, essenzialmente due sfumature di significato:

- Peripezia, disgrazia, evento sfavorevole. In prosa si trova nelle traduzioni da opere latine e nelle versioni italiane dei grandi romanzi delle tradizioni d'oc e d'oïl;
- Risemantizzato, in poesia occorre inizialmente in Bonagiunta (in *Con gran disio pensando lungiamente*, 25-28 «e lamentar di gran disavventura, / però che nulla cosa all'omo è tanto / gravoso riputato / che sostenere afanno e gran tortura»²¹) e in Guinizelli (*Lamentomi di mia disavventura*²²), e si trova anche in Chiaro Davanzati (più che accadimento è sentimento – «tant'ho disavventura» – che deriva dall'essere in «altrui forze e balia e in altrui signoria»²³). Il binomio disavventura-morte lo mette invece in atto Onesto da Bologna, in *Ahi lasso taupino! Altro che lasso* (vv. 5-7, «celar non posso più la greve noia, / tanto contra me poia / pena mortale e rea disavventura»²⁴). Ulteriori attestazioni in poesia si trovano nell'opera di Monte Andrea.

L'espressione è quindi già 'metabolizzata' nel lessico lirico, e viene contemplato un significato simile nella sostanza a quello che interessa noi. Come già detto, però, la riflessione sui testi cavalcantiani deriva dall'uso reiterato della parola, che, in particolare con questa sistemazione dei testi, sembra sottintendere l'intera vicenda amorosa (o, per meglio dire, la percezione che l'Io lirico ha di quest'ultima, e sembra tirarne in qualche modo le somme). Ma vediamo nello specifico i singoli testi.

20 Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., p. 57.

21 Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. critica e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.

22 Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

23 Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

24 *Le rime di Onesto da Bologna*, a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.

2.1 *Io temo che la mia disavventura*

Io temo che la mia disavventura
 non faccia sì ch'i' dica: «I' mi dispero»,
 però ch'i' sento nel cor un pensiero
 che fa tremar la mente di paura 4

e par che dica: «Amor non t'assicura
 in guisa, che tu possa di leggero
 a la tua donna sì contar il vero,
 che morte non ti ponga 'n sua figura». 8

De la gran doglia che l'anima sente
 si parte da lo core uno sospiro,
 che va dicendo: «Spiriti, fuggite». 11

Allor d'un uom, che sia pietoso miro
 che consolasse mia vita dolente
 dicendo: «Spiritei, non vi partite». 14

Questo e il testo successivo sono in qualche modo una doppia trattazione – la prima, questa, in forma compatta di sonetto, la seconda estesa sotto forma di ballata mezzana – di un medesimo concentrato di fattori: il non poter raccontare/vedere la donna (di fatto, non poterla *intellegere*); il continuo slittamento tra piano del cuore e quello della mente; il *pensero* che oppone il suo movimento convulso all'interno dell'anima del poeta alla paralisi a cui lo porta; la morte, prospettiva che appare in Guido sempre plausibile e concreta più che invocata o solo temuta; l'impossibilità di consolazione/compassione.

«I' mi dispero» è un sintagma che certamente spicca nel secondo verso. Come suggestione fonica rimanda al prefisso *dis-* della parola chiave del verso precedente, aumentando la carica drammatica delle singole espressioni. D'altronde, fin dalla sua valenza latina, questo prefisso esprime «la separazione o la cessazione di uno stato»²⁵. Dunque, sia un allontanamento dalla speranza (perché la donna non concede, certo, ma anche perché *questo* tipo di sentimento non permette di averne) che la totale rinuncia a nutrirla. Il rovesciamento del contesto in cui il verbo viene utilizzato, rispetto alla lirica precedente e coeva, è evidente. La *disperazione* non è solo la naturale opposizione alla speranza – condizione nella quale anche i più “scettici” dei rimatori duecenteschi non possono fare a meno di augurare di trovarsi – ma vorrebbe dire, qualora prendesse il sopravvento, la totale deviazione rispetto al paradigma archetipico della *fin'amor* italiana (e non

25 G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966, vol. III, p. 350.

solo). Ad acuire il senso di una drammatica perdita di sé, l'uso del discorso diretto in prima persona. A questa infrazione del codice cortese segue un verbo, *sento*, che detiene un posto tutto particolare all'interno dei testi cavalcantiani: l'oggetto del 'sentire' non provoca quasi mai un sentimento da leggere in chiave positiva. In linea con la tradizione della lirica – il verbo, in particolare alla prima persona, è topico fin da Giacomo da Lentini – assume qui particolare rilievo. Le occorrenze nel corpus sono 14, spesso declinate nella stessa connotazione (l'io che *sente* qualcosa), con qualche caso di divergenza. Il verbo esprime dunque un'azione che si percepisce come intrinsecamente passiva e come tale subita. In fondo, mi pare si possa inserire nella rete di verbi che, imperniata in ogni testo, costruisce i confini entro i quali delimitare e definire l'introspezione del sentimento amoroso. Tra i verbi in questione: avere («avesse di sospir' tormento tanto» IX, 2), venire («quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire» IX 29); («Novella doglia m'è nel cor venuta», X, 5), stare («...non ardisco di star nel pensiero» IX, 32), portare («Poi che di doglia cor conven chi'i' porti» X), passare («che dentro lo cor mi pass' Amanza» XI, 14). Questi, che certo non includono i verbi “tecnici” cavalcantiani (tremare, sbigottire, ecc.), sono molto utili perché descrivono, implicitamente e con costruzioni spesso particolari, la condizione di colui che è davvero colto da amore. Altro aspetto degno di nota è il complemento oggetto, ovvero il *pensero*. La costruzione 'sentire un pensiero' sembrerebbe trovarsi solo in Cavalcanti e solo in questo testo – nella *Vita Nova*, peraltro in prosa, è mediata dal nome della donna («(...) cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch'io *sento* lo suo nome spesso nel mio *pensero*»²⁶). Il pensiero, inteso non come facoltà ma come oggetto finale dell'elaborazione o della donna o di amore o del sentimento del poeta stesso è tra gli attori della psicomachia cavalcantiana; torna nella ballata successiva (vv. 11-12), e ha sempre valore di “ponte”: personificazione di un sentimento (tanto del cuore quanto della mente) e tramite attraverso il quale esplicitare cosa accade nell'animo del poeta.

Ora la parola viene data proprio al *pensero* del v. 3. Quel «sì contar il vero», viene glossato da Rea con «'dire la verità', rivelare ciò che provi per lei»²⁷, ma mi sembra inaggirabile anche la sfumatura che esplicita De Robertis, ovvero «contare il vero di te, manifestare il tuo stato (...). La sua condizione insomma è tale che il rappresentarla alla sua donna significa dichiarare la propria morte (...); dire il vero significa dirsi morto, ossia essere morto»²⁸. Questo e il verso successivo si possono leggere su due livelli: un primo, legato effettivamente all'impossibilità di comunicare con la donna in quanto oggetto di amore. Un secondo che sposta leggermente l'asse del discorso: se intendessimo quel «contar il vero» con il senso anche di “mettere a parole la sua particolare condizione, la

26 Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

27 Rea, *Rime*, p. 187.

28 De Robertis, *Rime*, p. 130.

sua personale percezione del dolore d'amore", insomma dare valenza ontologica alla parola, validare l'esperienza parlandone. Sembrerebbe un'ipotesi legittima dal momento che, a ben guardare, nelle rime non vi è una descrizione del sentimento in quanto tale. Raccontare per filo e per segno la verità sulla donna, sul proprio sentimento e sulle sue conseguenze sarebbe operazione mortale. Per questo motivo torniamo a ciò che si diceva poco fa, e cioè che non bisogna dimenticare di leggere l'esperienza cavalcantiana non come affezione del solo cuore, ma anche della mente. Forse è questo uno degli aspetti che lega maggiormente la produzione poetica qui esaminata a *Donna me prega*, ma che trascende i confini della grande canzone dottrinale e straborda nel corpus tutto. È proprio in quel testo che viene spiegato ciò che nella totalità dei componimenti viene accennato in più parti ma mai detto esplicitamente. In particolare, dal verso 31 in poi:

For di salute – giudicar mantene,
 che la 'ntenzione – per ragione vale:
 discerne male – in cui vizio è amico.
 Di sua potenza segue spesso morte, 35
 se forte – la virtù fosse impedita,
 la quale aita – la contraria via:
 non perché oppost'a naturale sia:
 ma, quanto che da buon perfetto tort'è,
 per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita, 40
 che stabilita – non ha signoria.
 A simel pò valer quan'om l'oblia.

Dino del Garbo glossa *fuor di salute* come segue:

hec passio ponit iudicium hominis extra salutem, idest extra salutem quia iudicium quod est in amore non est iudicium sanum, imo est corruptum: iudicate enim habens amorem quod iudicandum non est²⁹.

Rispetto a questo discorso, Fenzi³⁰ sostiene, per il v. 34, che

la sentenza ha valore tanto generale che particolare, dal momento che l'amore, dopo che si è insediato nel cuore, opera un capovolgimento di valori sino a trasformare la vita in morte [porta come esempio la ballata XXXII].

Occorre tenere a mente poi che la *disavventura* raddoppia se si pensa alla doppia "valenza" di Guido, poeta e filosofo. Sempre nelle parole di Fenzi:

29 Per il testo di Dino del Garbo: Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit.

30 Ivi, p. 154.

per Cavalcanti intellettuale e filosofo, che tutte le volte in cui si descrive sopraffatto e sbigottito dall'amore ha paura di ciò che vede: una sorta di automa o burattino senz'anima che però, sommo strazio, non riesce a godere del privilegio dell'insensibilità (...). Rinunciare all'amore, insomma, è rinunciare alla vita, e cedergli è accettare la morte³¹.

Il *topos* della morte dell'amante è naturalmente diffusissimo, e tuttavia non sembra quasi mai una prospettiva tanto vicina come in Cavalcanti: gli altri poeti sentono di vivere, a causa della loro condizione di amanti, tra la vita e la morte, mentre Guido sente che la morte non è solo un'eventualità, non solo vive pur nella temuta morte delle facoltà, ma sente che la non-vita è l'unica condizione possibile della sua esistenza (tanto che manca, a livello lessicale, quella giustapposizione tra *vivere* e *morire* diffusa invece altrove). Per sintetizzare al massimo, laddove altri temono la morte 'se...', Guido la teme 'dal momento che...', e non è difficile comprenderne il perché: il virtuale rischio di morte è per gli altri poeti legato alla posizione che madonna assume rispetto all'amante, ciò che ella fa o non fa, concede o nega. In questo canzoniere, invece, si mostra l'insufficienza dell'amante di fronte al sentimento stesso:

A determinare la sua *disavventura* (...) non pesa tanto e solo l'atteggiamento dell'amata, dura di cuore oppure dispensatrice di *piacere*, ma piuttosto il modo con il quale il poeta accoglie in sé un amore che lo espropria di se stesso e ne annulla le facoltà³².

La prima terzina indaga la logica di un corpo che si muove e che vive senza che l'io sia effettivamente in sé e fa sì che la "comunicazione" interna all'animo del poeta avvenga tramite vie alternative. Si hanno diverse possibilità che ciò si verifichi: il poeta può chiedere soccorso (VI, «Deh, spiriti miei, quando mi vedete / con tanta pena, come non mandate / fuor dalla mente parole adornate / di pianto, dolorose e sbigottite»), creando un suggestivo dialogo non già tra il poeta e se stesso, ma tra se stesso e quei «corpi sottili (...) che se danneggiati o impediti nelle loro funzioni, ne risente l'intero organismo, fino al collasso delle facoltà vitali»³³. Può anche testimoniare cosa gli accade, come nella prima quartina del sonetto VIII (in particolare «e li sospir' che manda 'l cor dolente / mostrano agli

31 Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita*, in *Les deux Guidi* cit., pp. 237-50: 248. I due piani di poesia e filosofia sono difficilmente scindibili a partire dall'interno del dettato poetico, ma non si tratta di una relazione univoca filosofia > poesia, perché «Nel momento in cui si ha un diagramma certo delle sue posizioni ci si rende conto di come il filosofo precede il poeta per dottrina e come il poeta offre al filosofo le figure e le maschere per una mimesi linguistica totale» (Gagliardi, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia* cit., p. 17).

32 Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita* cit., p. 240.

33 Rea, *Rime*, p. 64.

occhi ch'e' non può soffrire», con notevole inversione della più tipica dinamica che scaturisce dagli occhi e procede verso altri “luoghi”). I sospiri nascono talvolta dalla mente (XV), talvolta dall'anima, che avverte sulle conseguenze della contemplazione della donna (ultima terzina della ballata XXVI). Una variazione sul tema è costituita dalla presenza, nella ballata *I' prego voi che di dolor parlate*, di uno *spirito* della donna, che naturalmente assume su di sé le qualità di quest'ultima («Lo su' gentile spirito che ride, / questi è colui che mi si fa sentire, / lo qual mi dice: “E' ti convien morire”»). Inutile soffermarsi poi su quella prova virtuosistica che è il sonetto XXVIII, interamente giocato sulla parola *spirito*, in cui l'inanellamento dei versi fa sì che si perdano ben presto le coordinate.

Gli ultimissimi versi aggiungono un'altra caratteristica intrinsecamente cavalcantiana, ovvero la funzione di un “pubblico” attorno al poeta. Componente in fondo ben presente nelle rime della *Vita Nova* – con le quali hanno in comune le fonti, non a caso³⁴ – è in Cavalcanti spia di un'alienazione profonda, dal sé e dagli altri. È in questa direzione, tra le altre, che si potrebbe interpretare e forse cautamente sistematizzare il riuso di immagini scritturali: disseminate non solo per conferire ulteriore peso, appunto, allo sgomento e allo sconforto che lo investono, ma per accompagnare nella più ampia descrizione della casistica e della sintomatologia, senza che però queste prendano il carattere di vero e proprio intertesto:

L'impressione è proprio questa: di una rigenerazione di linguaggio nel profondo, che alla superficie affiora solo come emozione e suggestione e trasognamento: tant'è che si deve cercare ben addentro e a lungo per fare emergere questa quasi insospettata matrice scritturale. (...) Anche nella sua lettura della Bibbia non v'è nulla di preordinato, di programmatico. Se d'utilizzazione si deve parlare, è piuttosto con Dante (...)»³⁵.

Si rompe, dicevamo, quel patto tra *canoscenti*, sodali, che tanto caratterizzava la poesia contemporanea (in diverse forme e modalità) e che tanto incideva sulla *Vita Nova*. Paradigmatico il caso di quel *vasel* alla rovescia descritto in V, 8-14: «Menarmi tosto, senza riposanza, / in una parte là 'v'i' trovai gente / che ciascun si doleva d'Amor forte. / Quando mi vider, tutti con pietanza / dissermi: “Fatto sè di tal servente, / che mai non dèi sperare altro che morte”». Ancora compas-

34 Si veda, ad esempio, «O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave; / e prego sol ch'audir mi sofferiate», da confrontare con XIX, 1-3 («I' prego voi che di dolor parlate / che, per vertute di nova pietate, / no disdegniate – la mia pena udire»). Per entrambe, i commentatori segnalano memorie da Giobbe e dalle *Lamentationes* geremiane.

35 D. De Robertis, *Il caso di Cavalcanti*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del convegno di Studi a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-50: 343. Poco più avanti (p. 346) viene esplicitato come anche «la lode cavalcantiana, concentrata in pochi testi, è un conflato di reminiscenze scritturali (...)».

sionevole è quell' indefinito interlocutore di IX, *Io non pensava che lo cor giammai*: «Per gli occhi fere la sua claritate, / sì che quale mi vede / dice: “Non guardi tu? Quest'è Pietate, / ch'è posta invece di persona morta / per dimandar merzede”. / E non si n'è madonna ancor accorta!». Prediletta da De Robertis l'ipotesi che si tratti di una persona indefinita e non della donna³⁶, è effettivamente coerente che a parlare sia qualcuno che, forse egli stesso 'seguace' suo malgrado di Amore (che aveva parlato nei versi precedenti e tornerà a parlare dopo), riconosca in Guido uno sventurato che ha incontrato un *valor* troppo grande.

Esclusi questi particolari momenti, nei restanti testi ad essere presenti sono figure che si alternano con ruoli e significati diversi. Queste sono:

- gli spiriti: in VI (*Deh, spiriti miei, quando mi vedete*) più che pubblico sono interlocutori tutti interni al poeta stesso, ed è questo straniamento a rendere così pregnante quel circolo vizioso che tante volte troviamo in Cavalcanti: «Deh, spiriti miei, quando mi vedete / con tanta pena, come non mandate / fuor della mente parole adornate / di pianto, dolorose e sbigotite?» (vv. 1-4), e così subito dopo «Deh, voi vedete...»; «deh, i' vi priego che voi 'l consoliate» (v. 7) e «Deh, i' vi priego che deggiate dire» (v. 12);
- i sospiri. Nell'unico caso in cui i sospiri si fanno parte in causa non diventano propriamente un pubblico, piuttosto un coro evanescente che incita il poeta a fare ciò che più lo fa soffrire, cioè guardare la donna: «e movonsi nell'anima sospiri / che dicono: “guarda; se tu costei miri, / vedra' la sua vertù nel ciel salita”» (*Veggio negli occhi de la donna mia*, 18-20);
- naturalmente, Amore: *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*: «Amor, che lo tuo grande valor sente, / dice: “E' mi duol che ti convien morire / per questa bella donna, chè niente / par che Pietate di te voglia udire”» (vv. 5-8); «Non sentio pace né riposo alquanto / poscia ch'Amore e madonna trovai, / lo qual mi disse: “Tu non camperai, / ché troppo è lo valor di costei forte”» (*Io non pensava che lo cor giammai*, 5-8);
- misteriose figure. Sono queste forse le più interessanti presenze, seppur si trovino in solo due casi e di una delle due non si possa neanche dire che si tratti di una vera e propria 'figura'. La prima è quella della «donna pensosa» in XVII, *S'io prego questa donna che Pietate*: «Allora par che ne la mente piova / una figura di donna pensosa³⁷ / che vegna per veder morir lo core». Rea la intende come il *phantasma* della donna, ma pare forse condivisibile l'interpretazione di De Robertis che la considera «un'immaginazione: il pensiero che essa aspetti la sua morte (ovvero (...)) una fantasia che essa si dolga della sua morte»³⁸. Sem-

36 De Robertis, *Rime*, p. 33.

37 Si intende qui «pensosa» con un significato molto vicino a «pietosa» (quasi come fosse uno stadio precedente). Cfr. «pensoso» in *Morte villana*, 5 (qui in rima con «doglioso»), *Cavalcando l'altrier*, 7, «Questa donna ch'andar mi fa pensoso».

38 Ivi, p. 58.

brerebbe quindi che si tratti di una proiezione in positivo, la donna che lui vorrebbe vedere e non quella che gli appare per provocare sofferenza. Insomma, una donna simile a quella “generatasi” in XXVI, quando dalla prima «ne nasce un'altra di bellezza nova, / da la qual par ch'una stella si mova / e dica: “La salute tua è apparita”», sebbene sia da tenere a mente che in XXVI questo susseguirsi di donne (e poi la “nascita” della stella) serve ad esporre i vari stadi della comprensione (o assimilazione) della *forma* della donna. Un possibile confronto ci viene dal Dante delle *Rime*: «L'immagine di questa donna siede / su nella mente ancora, / là ove la puose quei che fu sua guida; / e non le pesa del mal ch'ella vede» (*E' m'incresce di me sì duramente*, 43-46). Qui una donna vicina a quella di Guido, ovvero una donna che nasce nella mente del poeta e che si fa prima spettatrice e poi addirittura parte in causa. Ma il fatto che nasca *nella* mente non vuol dire che nasca *dalla* mente: sembra più verosimile pensarla come la *pittura* di Giacomo da Lentini che come la visione di Guido. Tutto questo, peraltro, è inserito in un sonetto (quello cavalcantiano) che crea non poche difficoltà visto lo slittamento nei primi versi dalla donna al *phantasma* e dal *phantasma* (verosimilmente) alla donna. Troviamo invece, in *Perché non fuoro a me gli occhi dispentì*, un'aggiunta “fuori campo”: «tanto che s'ode una profonda voce / la quale dice: “Chi gran pena sente / guardi costui e vederà 'l su' core, / ch' e' morto 'l porta 'n man, tagliato in croce”»³⁹. La glossa di De Robertis⁴⁰, il quale sostiene che si potrebbe trattare della voce di un'anima ormai ridotta a passiva contemplazione della propria sventura, apre una possibilità che va oltre il solo riuso di immagini scritturali. Interessante quindi il parallelo con la donna pensosa: se quella è un'immaginazione, frutto della mente di Guido, questa è una voce ormai alienata, frutto della sua anima.

2.2 *La forte e nova mia disaventura*

La forte e nova mia disaventura
 m'ha desfatto nel core
 ogni dolce penser ch'i' avea d'amore.

3

39 Non è frequente la presenza di una voce che interviene laddove il poeta non riesce ad esprimersi. Cfr. Cino da Pistoia, *Tu che sei voce che lo cor conforte*.

40 De Robertis, *Rime*, p. 45: «profonda: che viene “de profundis”, che biblicamente è l’“abyssus” (e cfr. il “De profundis clamavi...” di Ps., CXXIX 1 con “chiamò” del v. 7 – delle molte voci comunque che ‘s’odono’ nella Scrittura andrà privilegiata quella che “in viis audita est ploratus et ululatus” o l’altra “lamentationis audita... de Sion” in *Jerem.*, III 21 e IX 19). Potrebbe essere dunque la stessa voce dell’anima, ma ormai (12-14) addetta al ‘memento’ della propria ‘passione’ (ed è comunque un modo indiretto di chiedere l’attenzione della donna)».

Disfatta m'ha già tanto de la vita che la gentil piacevol donna mia dall'anima destrutta s'è partita, sì ch'i' non veggio là dov'ella sia.	7
Non è rimaso in me tanta balìa, ch'io de lo su' valore possa comprendere nella mente fiore.	10
Vèn, che m'uccide, un sottil pensiero che par che dica ch'i' mai no la veggia: quest'ho tormento disperato e fero, che strugg'e dole e 'ncende ed amareggia.	14
Trovar non posso a cui pietate cheggia, mercé di quel signore che gira la fortuna del dolore.	17
Pieno d'angoscia, i lloco di paura, lo spirito del cor dolente giace per la Fortuna che di me non cura, c'ha volta Morte dove assai mi spiace,	21
e da speranza, ch'è stata fallace, nel tempo ch'e' si more m'ha fatto perder dilettevole ore.	24
Parole mia disfatt' e paurose, là dove piace a voi gire andate; ma sempre sospirando e vergognose lo nome de la mia donna chiamate.	28
Io pur rimagno in tant'aversitate che, qual mira de fòre, vede la Morte sotto al meo colore.	31

Come primo appunto al testo si potrebbe innanzitutto dire che ad una lucida descrizione dello stato di dolore si unisce la presenza di verbi che rimandano alla sfera semantica della battaglia (*desfatto*, v. 2; *disfatta*, v. 4; *destrutta*, v. 6; *m'uccide*, v. 11; *strugge*, *dole*, *'ncende*, v. 14), perché seppur si tratti di una condizione di stallo questa non è mai dimentica della componente di 'violenta' imposizione che il sentimento porta con sé, e che anzi lo ha generato. Rispetto alla gran parte delle rime, poi, manca la componente dialogica, e quindi risulta, anche per contrasto, un potente monologo dell'Io che prende, finalmente, la parola. L'aggettivo *desfatto*, peraltro reiterato due versi dopo, viene glossato sia da De Robertis che da Rea «distrutto, annientato» – De Robertis aggiunge «ucciso». Non è forse il caso di escludere però la definizione che il TLIO (*s.v.* DISFATTO, agg.) esplica proprio con un verso cavalcantiano, e cioè «passato da uno stato di serenità a uno stato di sofferenza» (§2.3). D'altronde – allargando all'intero componimento – l'aspetto che, dopo la presenza della parola-chiave, interallaccia di più questi ul-

timi testi è il loro sottotono elegiaco. La condizione di infelicità, a quest'altezza desolata e irreversibile, è vissuta in uno spazio interiore che si nutre di sé stesso e che in sé stesso è circoscritto. L'idea di un «Cavalcanti dell'interiorità» non è affatto nuova⁴¹, ma forse perde un poco di forza nel momento in cui si inserisca Guido all'interno delle coordinate dei poeti cosiddetti stilnovisti: tutte le maggiori novità che determinano la lingua e l'immaginario cavalcantiano sono in fondo l'inserimento – o la riproposizione, con maggior forza – di elementi indissolubilmente legati alla 'persona' del poeta: pensieri, spiriti, mente, cuore. Una prima banale spia del procedimento di un'identità egoriferita sta nell'assenza del processo di conversione esterno-interno. Se da un lato, per questi poeti, la scoperta dell'interiorità «non è solo l'individuazione di un "luogo" fuori dallo spazio, il quale sarà a-spaziale e in quanto tale inattingibile là dove scorre il tempo: è altresì l'invenzione di una modalità di trasformazione di "quel" luogo in una prassi metaforica, non soggetta a traducibilità verbale in senso proprio», dall'altro è anche vero che «lo spazio esteriore diviene allora la grande metafora di quello "interiore" (...). "Corpo" / "anima", "esterno" / "interno", "superficie" / "profondità" divengono così i modi espressivi di una dialettica del conoscere e del comunicare che pretende di estendersi oltre i confini tradizionali dell'esprimibile»⁴². Per prima cosa va detto che la metafora, intesa quindi come tropo principe dello spazio interiore, non fa parte di Cavalcanti, il quale tende a preferire semmai la similitudine (comunque con molta moderazione). I binomi, poi, mal si attagliano alla fisionomia poetica di Guido: corpo e anima sono le due facce di una stessa medaglia, tanto che le affezioni dell'una divengono i malesseri dell'altro. L'esterno è quantitativamente e qualitativamente inferiore all'interno, serba traccia delle situazioni tipiche riproponendone il solo archetipico valore contestuale. Questa interiorità, se così si può definire, cavalcantiana rende quindi la poesia stessa impermeabile – escluso un non trascurabile nucleo di rime di corrispondenza – agli elementi che fuoriescono dall'orizzonte interiore, elementi a cui il binomio sopraccitato è vincolato nella creazione di uno spazio interno in contrapposizione, ma in aderenza, a quello esterno; in queste rime, invece, lo spazio interno predomina su quello esterno proprio a causa del poco (mai inesistente) valore che quest'ultimo rappresenta nell'equazione della psicologia dell'io *amante*. A tal proposito, la prima stanza segna l'ultima volta in cui

41 Per esempio, Cavalcanti considerato primo vero poeta italiano perché «tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l'espressione. (...). Il poeta (...) scrive a se stesso, come si sente in un certo stato dell'animo, senz'altra pretesione che di sfogarsi, di espandersi» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1964, vol. I, p. 49).

42 C. Bologna, "L'invenzione" dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese), in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Gajano, L. Scaraffia, Torino, Rosenberg&Sellier, 1990, pp. 243-66: 244-45.

la donna viene invocata come parte in causa. La condizione in cui versa il poeta è drammatica, anche perché, come per i trovatori,

nel momento in cui la distanza fra *Io* e *Tu* si dilata ulteriormente o diviene incolmabile, per qualunque motivo, spaziale o temporale, il *Tu* progressivamente si dissolve fin quasi a scomparire (...): caso estremo e “paradossale” l’*amor de lonh*⁴³.

Naturalmente la lontananza non è fisica, e il problema è semmai che la lontananza (idea che in fondo viene veicolata con il solo uso di «s’è partita») è destinata a diventare oblio. Avviene così un cortocircuito che rende questo testo un unicum di grande importanza: la ‘crisi’ è data dalla scomparsa del *phantasma* della donna che è scivolato via dalla mente del poeta. Può essere inoltre interessante notare qui come la serie rimica in *-ore* venga utilizzata su un doppio piano, mescolando *core-amore-valore* a *signore-dolore-more-colore*⁴⁴.

Come negli altri testi, emerge ancora la scelta di connotare linguisticamente questa *imago* mentale alla stregua della donna *agens*. Non ci sono differenze, che si tratti di un’astrazione lo si intende dai versi successivi. In realtà, aprendo sul canzoniere tutto, va detto che la «veduta forma» è una *persona* che appare assai raramente: è evidente che l’astrazione sia il meccanismo-chiave per la trattazione cavalcantiana, eppure questo non comporta che venga “portata in scena” se non saltuariamente. Che si faccia riferimento ad una donna che nulla ha della *madonna* in carne ed ossa è reso visibile dal fatto che quella che potremmo definire azione delle *dramatis personae* si svolge tra “parti” del poeta e “parti” della donna (sua emanazione sono normalmente i sospiri che poi giungono all’amante): l’impressione è quindi semmai che il poeta si serva degli elementi che di volta in volta sono i più adeguati all’esposizione delle *proprie* sofferenze, attraverso una donna introiettata, scomposta. L’immagine della donna in quanto tale (per quanto sembri ossimorico) non appare se non di rado. Non che non esistano eccezioni, s’intende⁴⁵. In parallelo alla visione fantasmatica viaggia il più classico *topos* della in-intellegibilità della donna, qui declinato nell’impossibilità di comprendere l’immagine stessa.

Su questa scia, il verso 11 apre una stanza particolarmente drammatica, che evidenzia tanto lo stato di profondo dolore quanto quello di inevitabile solitu-

43 R. Antonelli, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «*Vaghe stelle dell’Orsa...*». *L’«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Raccolta di saggi a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75: 48.

44 Per l’uso dantesco di questa serie rimica vd. M. Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull’alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Torino, Bruno Mondadori, 2007.

45 Ad esempio, nella ballata XXVI, in quei versi dedicati alla moltiplicazione delle immagini di donna («una sì bella donna, che la mente /comprender no la può, che ’mmantenente / ne nasce un’altra di bellezza nuova, / da la qual par ch’una stella si mova», vv. 8-11).

dine cui è soggetto l'io lirico. L'utilizzo del verbo 'venire' in terza persona non può che rimandare all'incipit lentiniano, paradigmatico proprio per la stretta connessione che istituisce tra l'idea di movimento e quella di passiva "ricezione" da parte dell'amante; ci informa insomma che la condizione dell'io è di inabilità, e accetta dentro di sé quel che non può non accogliere⁴⁶. Ad ampliare la prospettiva, il congiuntivo *veggia* del v. 12 stabilisce che il vedere davvero la donna e/o la sua immagine è operazione solo immaginabile: «Soggetto di questa impossibilità è sempre la *mente* del poeta, luogo e spazio interiore nei confini del quale si snoda il conflitto generato dalla tensione verso una conoscenza e un possesso non raggiungibili»⁴⁷.

In generale, nella produzione cavalcantiana la vista – quando è “permessa”, dunque nella sua accezione più fisica e fuor di metafora – è profondamente legata ad un concetto di positiva testimonianza di superiorità della donna, e allo stesso tempo – quando è negata, quando cioè si tratta di un “occhio della mente” – di negativa perdita di contatto, «come se Cavalcanti mettesse in versi uno stupore indefinibile dal soggetto amante rispetto alla metamorfosi dell'oggetto amato – la donna – nel passaggio dal piano sensibile – la percezione sensibile e il “diletto” dei sensi che ne deriva – a quello spirituale, totalmente interiorizzato e intellettuale (...); registrando un salto indicibile, una scissione inavvicinabile e irrisarcibile nel passaggio tra i due piani, da cui l'“inconcepibilità” assoluta del fenomeno»⁴⁸. In rima, il verso 14 è un concentrato di sintomatologia distruttiva. Pare insomma che il «tormento disperato e fero» (cui si potrebbe aggiungere «novo») degeneri in uno stato ineluttabile ed inalterabile, assegnato da chi «gira la fortuna del dolore».

«Trovar non posso a cui pietate cheggia» è in fondo l'estrema sintesi tracciabile a partire dalla consapevolezza dell'incomunicabilità del sentimento amoroso, qui oggettivizzata nella totale assenza di dialogo con ogni possibile interlocutore. È stato da più parti sostenuto che il diniego di Guido all'invito da Dante espresso in *Guido, i' vorrei* sia da attribuirsi non solo alla sostanziale differenza nella trattazione della materia amorosa, e nella considerazione che «ciò che gli impedisce di sognare con loro [i sodali] è la lucidità»⁴⁹. Si aggiunge, forse, anche un'altra valutazione: Guido sente di provare un sentimento che lo estranea dal mondo circostante, che lo aliena come poeta e come filosofo, e che entra – per forza di cose – in conflitto con una poesia “comunitaria”, composta per un pubblico che molto assomiglia ai poeti stessi⁵⁰ (emerge, seppure in toni diversi, anche in

46 Uso della stessa forma per descrivere l'arrivo della donna (*Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*).

47 Mocan, *La trasparenza e il riflesso* cit., p. 27.

48 Ivi, p. 28.

49 Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* cit., p. 36.

50 «La radicale soggettività dell'esperienza amorosa comporta, in Cavalcanti, l'esclusione

Se vedi Amore, assai ti priego, Dante). La solitudine – in parte voluta ma in gran parte subita – sembra andare di pari passo con un insalubre silenzio⁵¹. Il silenzio cavalcantiano non è ricercata, necessaria *meditatio*, è piuttosto la resa di fronte all'inadeguatezza del pensiero e del linguaggio: le dichiarazioni di limitatezza conoscitiva ci lasciano una poesia che si compone spesso di spazi vuoti più che di spazi pieni⁵². D'altro canto, l'abilità ragionativa non può arrestarsi del tutto, anche perché se si arrestasse completamente si bloccherebbe di colpo l'intero mondo intellettuale, tanto importante peraltro nel doppio versante poesia-filosofia. L'insieme di questi fattori porta ad un'oscillazione tra silenzio nocivo e nocivo eccesso di pensiero. Il punto di vista, completamente dilatato, dell'Io lirico opera scarti davvero minimi: al passato le forme verbali che riguardano eventi in un "prima" indefinito, al presente l'intera sintomatologia: dunque il presente come tempo della sofferenza (quindi: «m'ha desfatto nel core», «disfatta m'ha già tanto ...», «... s'è partita» *vs* «sì ch'i' non veggio là dov'ella sia», «vèn, che m'uccide ...», ecc.). Il tempo dell'impossibilità è invece un misto tra presente e 'inizio' di futuro, la proiezione dell'uno sull'altro.

I versi 18-24 tornano alla componente più propriamente elegiaca di rimpianto per una precedente condizione di speranza. Il termine *angoscia* potrebbe

della sua esperienza poetica da qualsiasi sfera in senso lato politica. Cavalcanti (...) è una sorta di 'poeta puro' che si rifiuta al programma civile naturalmente fomentato da una nozione partecipata e nobilitante di amore come quella affatto esemplare di Dante (...)» (Fenzi, *Cavalcanti, o della perdita* cit., p. 249).

51 Come spunto di riflessione parto ancora dal saggio di Bologna (*L' "invenzione" dell'interiorità* cit.): «Pensare troppo, cioè "parlare interiormente in eccesso", perdendosi nel labirinto dei "pensieri tortuosi" equivale, rispetto all'equilibrata espressione, al pensare/parlare troppo poco, immobilizzando la mobilità dialettica del discorso interiore nel deserto tentatore: se il silenzio crea uno spazio nuovo, quello dell'interiorità, del pensiero e del colloquio intimo, il punto d'equilibrio fra silenzio e parola è necessario per conservare stabilità all'io. Pensare in eccesso, positivo o negativo, conduce alla rottura del confine (e della relazione) fra interiorità ed esteriorità, alla crisi dell'identità individuale: cioè alla follia, quella dei (...) cavalieri smarriti nel deserto o nella foresta (...)» (p. 249).

52 Il silenzio è limitante perché non è attesa, non è spazio costruttivo per la lode della donna. *E converso*, «la reciprocità tra silenzio e parola suggerisce la verifica di potersi districare dall'ovvietà tautologica che vede il silenzio nell'impossibilità di esprimere se stesso e di descriversi a parole. La lirica d'amore dei trovatori, infatti, non solo sarebbe impossibile senza una sapiente mediazione del silenzio, che plasma l'immagine fantasmatica dell'amata e sfida la perizia poetica dell'amante nell'elaborazione della *laus*. La *fin'amor* è talmente vincolata alla densità significativa del silenzio da farci chiedere quanto effettivamente quest'ultimo non possa assumere uno statuto dialogico rispetto alla parola, tale da poter esercitare un'azione descrittiva sulla parola stessa» (T. Panchiarotti, *Riflessi dell'interiorità nella lirica dei trovatori*, in *Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 253-78: 255).

costituire un'altra parola-chiave di questo canzoniere. Mi pare che la connotazione che va assumendo qui sia la seguente: non è solo uno stato di afflizione per il dolore che sente su di sé, è soprattutto una dolorosa proiezione sul futuro; quindi da un lato «Tutto mi struggo, perch'io sento bene / che d'ogni angoscia la mia vita è peggio», e dall'altro anche «A me stesso di me pietate vène / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio». L'angoscia è sentita e vista solo da lui stesso, e il suo riflesso altro non è che la conferma dell'assoluta immutabilità intrinseca alla sua condizione.

Il congedo si distanzia un poco dal contenuto puntuale del testo, attraverso una formulazione più tipica che affida alle «parole disfatte e paurose» il compito di raggiungere la donna. Questo tipo di chiusa rientra nella convinzione che, arrivati a questo punto, non sia immaginabile il passaggio da uno stato di dolore ad uno stato di sollievo (come ha detto anche nei versi precedenti, le «dilettevole ore sono ormai perse»), e quindi il testo deve essere licenziato affinché possa giungere alla donna, senza che questo possa in alcun modo cambiare lo stato in cui versa il poeta. D'altronde, alla ballata non vengono “fornite” indicazioni su come raggiungere la donna, come se non servisse a questo punto neanche la certezza che questa le legga⁵³.

2.3 *Perch'i' no spero tornar giammai*

Perch'i' no spero tornar giammai sconta, a differenza di quasi tutti i testi del corpus, un'attenzione particolarmente fortunata. La piacevolezza del 'suono' di questo testo emerge da un *trobar leu* che unisce, appunto, alla leggerezza del dettato un messaggio di morte percepita così tangibile da aver bisogno della sintassi più pura e dolce possibile. Data la 'trasparenza' del testo non mi pare il caso di farne una lettura puntuale; mi limiterò a toccare qualche aspetto particolare.

Questo «grande *envoi*»⁵⁴ gioca con i toni e le forme della ballata e del congedo per costruire un testo di grande impatto, finale perfetto a chiusura della raccolta: il poeta muore, o sente di morire, e così termina il canto. L'*accessus* al testo ne è difatti inizio e fine. La certezza di non poter tornare in Toscana è stata variamente interpretata⁵⁵; quale che sia la motivazione, fittizia o veridica, poco importa. Da

53 Come nota anche Rea (p. 193), «La rinuncia ad indicare una precisa destinazione carica di rassegnazione e vanità l'*envoi*». Oltre al già citato *Codici*, rimando – per un'analisi dei testi di corrispondenza, duecenteschi e non solo – a C. Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002.

54 De Robertis, *Rime*, p. 135.

55 Le posizioni sono, in estrema sintesi, le seguenti: De Sanctis lo immagina come ultimo testo di un esule; Contini, e a seguire De Robertis, sostiene che si tratti di un “generico” testo di lontananza.

un punto di vista strettamente lessicale, mi sembra interessante rilevare le seguenti questioni. La dittologia «leggera e piana» detta le coordinate stilistiche del testo (cfr. l'incipit di una canzone di Guillem de Berguedà, *Cansoneta leu e plana*⁵⁶): i commentatori preferiscono sottolineare come questa espressione venga impiegata per dare indicazioni sul comportamento da tenere di fronte a *madonna*⁵⁷. È però utile rimandare anche – come accennato da Rea – allo stile del testo, per una volta, davvero, 'leggero e piano' (l'accezione, consolidata nel mondo trobadorico, si trova già almeno anche in: Brunetto Latini, «Io lo pur dimandai / novelle di Toscana / in dolce lingua e piana»⁵⁸; in Guittone, «Tu, frate mio vero bon trovatore / in piana e 'n sottile rima... »⁵⁹; in Guido Orlandi, «ne l'amoroso stato – mi riposo, / e sempre sto sommosso / a dimandar mercé con piana rima»⁶⁰, per citare quelli più vicini a Guido). Naturalmente, per *piana* si veda almeno *Donne ch'avete intelletto d'amore*, 60-61, «... perch'io t'ho allevata / per figliuola d'Amor giovane e piana». Le «novelle di sospiri» sono invece un unicum: sono fatte dei sospiri del poeta, sono un 'fatto' nuovo perché portano la notizia della morte, sono un annuncio elaborato dal poeta stesso. La natura aerea di queste notizie inviate a *madonna* non ne cambia però la sostanza: sono «pien' di doglia e di molta paura» (vv. 7-8). Altro punto degno di nota sono i versi 11-13: «ché certo per la mia disventura / tu saresti contesa, / tanto da lei ripresa». De Robertis glossa *contesa* «più che impedita nel cammino, incompresa e quindi rimproverata»⁶¹, ma il dubbio sul significato preciso è sorto anche a Rea («per il messaggio di estrema desolazione?»). Ora, rispetto a quanto sostenuto da De Robertis mi pare che, per quanto quel significato si attagli perfettamente allo stile di un congedo (inteso qui anche nel più generico senso dell'intera ballata), vadano tenute in considerazione altre notazioni di contesto: in primis, perché i pochi congedi cavalcantiani non si "curano" della possibilità che altre persone possano fraintendere (compresa *Donna me prega*); poi, perché quel *ripresa* («rimproverata») potrebbe essere una conseguenza non così ovvia. Certamente la presenza subito prima di un'affermazione come «ma guarda che persona non ti miri / che sia nemica di gentil

56 Dall'edizione M. De Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcellona, Ariel, 2012, p. 529.

57 «il secondo [termine, cioè piana] alluderà alla dimessità dell'atteggiamento (se non a un cammino senza intoppi)» (De Robertis, *Rime*, p. 136); «'rapida e affabile', con riferimento all'attitudine dimessa e deferente propria di un componimento inviato alla donna» (Rea, *Rime*, p. 195).

58 Testo del *Tesoretto* in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, pp. 175-277.

59 *Comune perta fa comun dolore*, 17-18 (Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940).

60 *Lo gran piacer ch'i' porto immaginato*, 35-38 (V. Pollidori, *Le Rime di Guido Orlandi*, «Studi di filologia italiana», 53 [1995], pp. 55-202).

61 De Robertis, *Rime*, p. 137.

natura» porterebbe a immaginare una situazione tipica: se a leggere fosse qualcuno di animo non gentile, il testo verrebbe frainteso. Eppure, il rapporto sintattico che si crea con il «ché» del verso 11 sembra complicare un poco le cose. Ovvero, perché il componimento dovrebbe essere incompreso, quindi rimproverato, a causa della *disavventura*? Di nuovo, se questa la intendiamo come esclusivamente legata all'afflizione dell'amante, si interpreta senza ostacoli. Questo termine, comunque, non appare molto diffuso (come participio da *contendere*): si trova in un sonetto di risposta a Dante di Davanzati («non faccio a ciò ch'hai detto contesa») nel senso di “non muovere obiezioni” e nel componimento dell'Amico di Dante, *Ben aggia l'amoroso e dolce core* («Non so s'io mi starò settimana o mese, o se le vie mi saranno contese», a cui De Robertis rimanda nel *locus* cavalcantiano). Si potrebbe trattare, inoltre, di un riferimento al contesto letterario coevo e più in generale alla coeva sensibilità, ovvero al fatto che si sarebbe potuto trovare inappropriato un componimento con questi toni, e per di più rivolto a *madonna*⁶². Così intendendo, si lascerebbero aperte le due strade, quella della *disavventura* legata al sentimento d'amore (come sempre, una poesia, quella cavalcantiana, lontana dal sentimento comune, dunque incompresa perché profondamente diversa) e quella che si riferisce al contenuto del messaggio⁶³. Prosegue, risemantizzato, il *topos* della mancata comprensione di quanto detto dal poeta (vv. 13-16): altrove si è trattato della materia amorosa, qui investe l'idea che le parole male interpretate possano dolergli più della morte o sommarsi ad essa.

La seconda stanza ci informa, finalmente, sul motivo di tale fretta nel licenziare il messaggio. Che non si tratti di una morte legata agli effetti di amore lo si capisce dall'uso logico ‘vita che lo abbandona - morte (che si avvicina)’. Allo stesso tempo, «mi stringe» con soggetto morte è «emblematica riconversione di una forma verbale convenzionalmente riferita all'amore»⁶⁴. I toni, in particolare di questo punto, sembrano riecheggiare in un componimento di dubbia attri-

62 «Si tratta (...) di una poesia che tende ossessivamente, direi nevroticamente verso il solipsismo di una tragica esperienza provata di ogni luce; solipsismo che si riversa sintomaticamente anche nei rapporti con i suoi presunti sodali (...). Una poesia con una vocazione prorompente all'autoesclusione, perseguita attraverso una rigorosa selezione e rarefazione tematica e stilistica (...)». Più in generale, «(...) è molto significativo che una materia tutta letteraria, genialmente rinnovata in forza di poesia e di conoscenza, venga percepita come sintomo autobiografico, con un equivoco illuminante (...)» (C. Calenda, “*Esilio*” ed “*esclusione*” tra *biografismo* e *mentalità collettiva*: Brunetto Latini, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, in *L'exil et l'exclusion dans la culture italienne*, Atti del convegno di studi, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 41-47: 46).

63 Lo stesso Rea, rimandando ai versi 12-14 di XV, allude all'ipotesi che a suscitare disprezzo potrebbe essere la condizione in cui versa l'amante («lo stato di penosa prostrazione suscita sdegno e non compassione»).

64 Rea, *Rime*, p. 197.

buzione, che si trova in appendice alle edizioni di De Robertis (che lo attribuisce a Guido e Iacopo Cavalcanti) e di Rea (oltre a quella di Favati, naturalmente). L'incipit è *Sol per pietà ti prego, Giovanezza*, e come segnalato da De Robertis⁶⁵ ha punti di contatto con la ballata XXXIV. Il cuore è, come sempre, il primo a sentire tanto la dolcezza della donna quanto il dolore della passione o della morte. L'uso di *distrutta* invece («tanto è distrutta già la mia persona») prosegue idealmente il percorso iniziato nel testo precedente, volto a creare una “rete” di termini che possano ben racchiudere il senso di profonda sconfitta che pervade l'animo. Il testo si chiude con i versi che liberano l'io-amante dal giogo della dinamica d'amore. Già i quattro versi che chiudevano la stanza III portano in questa direzione («“Questa vostra servente / vien per ristar con voi, / partita da colui / che fu servo d'Amore”»): dal momento che il poeta assicura l'anima all'amata (quasi sostituendola a Dio, in un ultimo afflato di amorosa sacralizzazione) può concedersi uno stato di serenità. La «strutta mente» riprende il polisindeto del testo precedente (la «distrutta...persona» del v. 21), mentre l'anima può finalmente 'adorare' la donna, ora che è libera dal vincolo della limitata capacità delle facoltà intellettive.

La particolare predilezione, anche in testi poetici novecenteschi⁶⁶, per questa ballata – per il suo contenuto, certo, ma anche per la sua lingua – credo sia il frutto delle *impressioni* che il testo lascia dietro di sé. Impressioni che derivano, forse, dal connubio tra una mescolanza di generi non perfettamente identificabili l'uno dall'altro⁶⁷ e la purezza del messaggio, tanto dolente da far sorgere il dubbio che vada ben oltre i confini del *codice* lirico. Anche per questo, mi pare che ad essere emersa da questo sondaggio, se pur molto circoscritto, sia la necessità di riprendere la poesia cavalcantiana e, più che proiettarla verso l'esterno per trovarle una collocazione (che poi, per forza di cose, sarebbe ibrida), riesaminarla

65 De Robertis, *Rime*, p. 231.

66 Si vedano almeno, oltre Rosselli, *Because I do not hope to turn again* di T.S. Eliot e *Preghiera* di G. Caproni (*L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, intr. Di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1996, p. 191). La poesia è inserita nella raccolta *Il seme del piangere*, e apre la sezione *Versi livornesi* dedicata alla madre, Anna Picchi. Tra l'inizio della raccolta e questo testo c'è ..., *perch'io, che nella notte abito solo*, per cui sono stati notati i rimandi intertestuali danteschi e cavalcantiani (S. Ritrovato, «*Mia pagina leggera...: la nuova 'forma' de il seme del piangere di Giorgio Caproni*, in «Studi urbinati. B. Scienze umane», Urbino, Università degli studi, 1998, pp. 305–22), già peraltro segnalati dall'autore stesso («*Il seme del piangere*» è nato per combinazione, e, se non ci fosse stato il De Robertis ad incoraggiarmi, io non sarei andato oltre le prime due poesie, *Preghiera* (...) e *La ricamatrice* (...); non ero troppo convinto di questo esperimento cavalcantiano». *L'opera in versi*, p. 1311). Sull'argomento si veda L. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano» (e dantesco): i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «Filologia e Critica», XXVIII, fasc. III (settembre-dicembre 2003), pp. 443–57.

67 Si veda a questo proposito il saggio di Giunta nella già citata raccolta *Codici*.

alla luce delle sue specificità, della sua lingua, nonché ri-definirla tenendo conto della convinzione – sempre più consolidata – che si debba rimetter mano al grande “contenitore” che finora è stato lo ‘stilnovismo’⁶⁸.

68 La problematizzazione del concetto di ‘stilnovo’ come scuola o categoria storiografica risale almeno alla metà del XX sec. Come bibliografia di partenza segnalo: G. Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975 (p. 25 e sgg.); M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1972 (p. 47 e sgg.) e *Sullo «Stil nuovo» e sugli stilnovisti: linee della problematica recente*, in *Nuovi contributi dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 41-54; per lo *status quaestionis* e bibliografia aggiornata D. Pirovano, *Il Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno, 2014 (p. 15 e sgg.).

