

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

RAFFAELE PINTO

Ficino e Guido Cavalcanti

Ficino and Guido Cavalcanti

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo analizza con metodo critico il commento di Ficino ad alcuni testi di Guido Cavalcanti, mettendo in evidenza gli 'errori' di lettura del filosofo e le conseguenze che tali errori hanno avuto nella configurazione del paradigma estetico del Rinascimento. Viene considerato anche il rapporto fra Cavalcanti e Dante, relativamente ai medesimi testi interpretati da Ficino.

The article analyses with a critical method Ficino's commentary on some texts by Guido Cavalcanti, highlighting the philosopher's 'errors' in reading and the consequences that such errors had in the configuration of the aesthetic paradigm of the Renaissance. The relationship between Cavalcanti and Dante is also considered, with regard to the same texts interpreted by Ficino.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ficino, Cavalcanti, Dante, neoplatonismo, averroismo
Ficino, Cavalcanti, Dante, Neoplatonism, Averroism



RAFFAELE PINTO

Ficino e Guido Cavalcanti

1. Cavalcanti ha sempre goduto della fama di filosofo, oltre che di eccellente poeta, anche fra i filosofi di professione¹. Ancora vivo, un maestro della università di Bologna, esponente di un certo rilievo dell'averroismo latino, gli dedica un importante trattato sulla felicità (Giacomo da Pistoia²) e il medico fiorentino Dino del Garbo commenta in latino la sua canzone filosofica *Donna me prega*³. Quindi il commento di Ficino, che riserva a Cavalcanti un capitolo del suo commento al *Simposio* di Platone, si inserisce in una tradizione ben consolidata. Ciò che rende altamente significativa l'attenzione di Ficino nei confronti di Guido è il contesto filosofico all'interno del quale la poesia di Guido viene presa in considerazione, che non è più l'aristotelismo rigoroso dei citati autori trecenteschi (ai quali va aggiunto lo pseudo Egidio Romano), ma il neoplatonismo di cui Marsilio è nello stesso tempo esponente e fondatore. Mentre Dino e lo pseudo Egidio si attengono ad una interpretazione strettamente medico-fisiologica dei testi di Guido (cioè della canzone *Donna me prega*), d'accordo, d'altra parte, con il retroterra filosofico di

Cavalcanti, di cui condividono i presupposti aristotelici, Ficino li interroga a partire da una visione idealizzante e trascendente dell'amore, platonicamente inteso come motore conoscitivo che spinge l'anima dell'amante verso una dimensione metafisicamente spirituale. Bisogna, quindi, nel valutare la sua interpretazione, tener conto preliminarmente di questo originario travisamento dei testi cavalcantiani, che vengono riscritti, per così dire, in un universo teorico che non è quello originario del poeta. Proprio tale travisamento, però, ha per noi un grande interesse storiografico, poiché rende la poesia di Cavalcanti (e la tradizione lirica in cui essa è inserita) disponibile ad una lettura che è in sintonia con i nuovi paradigmi estetici e letterari che si affermano in Italia fra '400 e '500.

Rispetto a tali paradigmi, conviene partire dalla lettura che di *Donna me prega* dà Pico della Mirandola, nel suo commento alla canzone, neoplatonicamente ispirata, dell'amico Girolamo Benivieni: *Amor, dalle cui man sospes'el freno*, un testo che risponde abbastanza fedelmente alle teorie di Ficino. Per Benivieni l'amore sostanzialmente coincide con l'azione virtuosamente vivificante che Dio (*l'increato ben*) esercita sul mondo e sull'anima umana (19-22):

Io dico com'amor dal divin fonte
Dell'increato ben qua giù s'infonde,
Quando in pria nato e d'onde
Muove el ciel, l'alme informa, el mondo regge.

Esso è quindi suscettibile di una esegesi esclusivamente razionale ed intellettualmente positiva, alla quale si oppone, invece, l'idea manifestata da Cavalcanti nella sua canzone, che Pico contrappone a quella dell'amico perché basata su una considerazione negativa e passionale dell'amore⁴. Enrico Fenzi ha illustrato bene il significato 'antificiniano' della critica di Pico a Cavalcanti:

al Cavalcanti non è riservato nessun esplicito elogio, neppure di circostanza, e l'unico elemento attraverso il quale la sua canzone è caratterizzata consiste nell'aver egli, da 'filosofo naturale', trattato esclusivamente dell' 'amore volgare', che poi 'non è vero amore, ma così come la bellezza sensibile non è vera bellezza, ma è immagine di quella, così è lui un simulacro e ombra dell'amore celeste'... la menzione di Cavalcanti sembra essere implicitamente polemica verso lo spazio che gli aveva dedicato il Ficino... e *Donna me prega* è evocata solo in funzione negativa, quasi a mostrare quale non sia il modo giusto di trattare un tema così alto, e dunque per arricchire con un forte elemento di contrasto l'avvio del commento alla canzone del Benivieni (Fenzi 1999: 228-229).

Un ulteriore elemento negativo della canzone cavalcantiana è, per Pico, il fatto che in essa "per nome di femmina è significato amore e dal poeta nostro per nome di maschio". Col che Pico tocca un aspetto decisivo del neoplatonismo erotico rinascimentale, e cioè l'alternativa fra la concezione omosessuale dell'amore (in quanto energia sublimante) e la concezione eterosessuale. Pico ha buon gioco nel dimostrare che per Platone solo il primo ha caratteristiche spirituali e celesti, e non il secondo:

lo amore volgare al celeste ha proporzione di cosa imperfetta a cosa perfetta e fu da' Pitagorici la natura imperfetta per la femmina significata e per il maschio la perfetta; nè resterò di aggiugnere a questo che l'amore volgare, cioè della bellezza corporale, più convenientemente è circa le donne che circa a' maschi; el celeste è il contrario, come ne la orazione di Pausania da Platone nel Convivio è scritto, perocchè el volgare, per essere passione dell'anima sensitiva, è molto propinquo a lasciarci precipitare al congresso del coito, per essere quella parte dell'anima più irrazionale che razionale; al quale atto quando dalla fragilità vinto l'uomo cade, meno inconveniente è nel sesso femminile che nell'altro. L'opposito è nello amore celeste, nel quale non è questo pericolo, ma

tutto tende alla bellezza spiritale dell'animo e dello intelletto, la quale molto più perfetta si truova ne' maschi che nelle donne, come d'ogni altra perfezione si vede.

Come ha ben visto Fenzi, la critica di Pico a Cavalcanti sottintende una critica ben altrimenti velenosa a Ficino, che nella sua lettura del *Simposio* ha trascurato questo aspetto sostanziale del pensiero di Platone, cioè che un amore di tipo idealizzante, destinato alla conoscenza ed alla elevazione dell'anima si dà solo fra uomini, e non certo fra uomini e donne. Ma proprio tale polemica ci fa capire il senso della operazione ficiniana, che grazie al 'tradimento' dell'autentico pensiero platonico avalla, sul piano teoretico più alto, la lettura platonizzante di una tradizione lirica che dai trovatori in poi, e comunque nei classici italiani, è non solo esclusivamente eterosessuale, ma che addirittura ha nella filoginia, cioè nel culto del femminile, il suo fondamento filosofico-religioso. Pico ha completamente ragione nella sua critica a Ficino; ma senza questo 'errore' di lettura del testo platonico il Rinascimento si sarebbe sviluppato, sia in ambito filosofico, che letterario ed artistico, in tutt'altra direzione. Per apprezzare la portata epocale dell' 'errore' di lettura di Ficino, basta pensare che oggidi si commette lo stesso errore ogni volta che si parla di "amor platonico" riferendolo al desiderio di un uomo per una donna e viceversa (cosa che, per Platone, sarebbe impensabile).

Domenico De Robertis diede alla lettura ficiniana di Cavalcanti il dovuto risalto, nella sua edizione delle *Rime* (Cavalcanti 1986: 85-89), osservando che il commento abbraccia in realtà due testi cavalcantiani, cioè la ballata *Veggio negli occhi della donna mia* e la canzone *Donna me prega*. Relativamente alla ballata, bisogna dire che Ficino forse trascura gli aspetti allucinatori del testo, che afferiscono molto più ad una fantasia turbata dall'*amore heroico* che non ad una trascendenza filosoficamente o teologicamente motivata, essendo le allusioni scritturali semplici

parodie di una sacralità religiosa che a Guido è del tutto estranea. Ma anche in questo caso l'errore di lettura di Ficino è provvidenziale, poiché dà un lasciapassare speculativo a temi che, originariamente, di speculativo hanno ben poco, ed anzi sono esibiti come sintomi della malattia d'amore. È vero, però, che Ficino coglie anche i momenti di maggiore ambiguità (fra il patologico e lo speculativo) del canzoniere di Guido, quelli, cioè, che sono suscettibili, sul piano letterale, di un teologismo non necessariamente metaforico e parodico. Nella ballata, la proliferazione di figure femminili che nascono l'una dall'altra, effetto di una esperienza visionaria dovuta alla sovraeccitazione della fantasia stimolata dal desiderio, viene interpretata da Ficino come una progressiva depurazione dell'immagine, che di specchio in specchio, cioè di riflesso in riflesso, si allontana dalla materialità dell'oggetto per attingere la universalità della idea pura:

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

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

Ficino commenta:

Come pel razzo del sole lo specchio in uno certo modo
 percosso risplende, e la lana ad sé propinqua per quella
 reflexione di splendore infiamma, così vuol Guido che la

parte dell'anima chiamata da lui obscura fantasia e memoria come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da un certo razzo entrato per gli occhi, e sia percossa in modo che ella per la detta immagine un'altra imagine da sé si fabbrichi quasi come splendore de la prima imagine, per lo quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la detta lana, e accesa ami.

Un'immagine, quindi, sgorga dall'altra: la prima proveniente dall'oggetto, la seconda fabbricata dalla mente depurando la prima delle sue scorie materiali; ed è questa seconda immagine quella che accende la "potentia dello appetire", il che significa che il desiderio dell'Io si orienta non su un oggetto fisico ma su un oggetto mentale e quindi metafisico. Bisogna, ovviamente, tener presente che, in Guido, tale oggetto mentale che si è slegato dal reale, è il sintomo della *alienatio mentis* dell'"amore eroico", poiché la malattia della mente consiste appunto in questa separazione dell'immagine dall'oggetto di cui è rappresentazione mentale. È di essa, arbitrariamente costruita e trasformata in oggetto fantasmatico di 'immoderata cogitatio' (secondo Andrea Cappellano) che l'Io propriamente si innamora. Questa è, però, la prospettiva aristotelica, di Cavalcanti. Per Ficino, al contrario, proprio questa autonomia della immagine mentale, cioè la sua indipendenza dall'oggetto fisico, è esperienza di tipo nobilmente speculativo (vediamo anzi qui il passaggio dall'aristotelismo della scolastica al neoplatonismo fiorentino). Il commento ficiniano, infatti, prosegue così:

questo primo amore, acceso nell'appetito del senso, si crea dalla forma del corpo per gli occhi compresa, ma dice che quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo huomo posto in un certo luogo sotto certo tempo; e che da questa imagine

subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano come era nella fantasia, ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana.

Notevolissimo è il passaggio da “uno particolare corpo humano” alla “ragione comune ... di tutta la generazione humana”, cioè dal dato empirico individuale alla forma astratta e universale, poiché attraverso questa lettura, il delirio della mente malata di *herois* diviene lirica traduzione di un'idea di bellezza squisitamente platonica. Così la formula, nel *Simposio*, Diotima:

“Chi vuol rettamente procedere a questo fine –disse– conviene che fin da giovane cominci ad accostarsi ai bei corpi e dapprima, se il suo iniziatore lo inizia bene, conviene che s'affezioni a quella persona sola e con questa produca nobili ragionamenti; ma in seguito deve comprendere che la bellezza di un corpo qualsiasi è sorella a quella di ogni altro e che, se deve perseguire la bellezza sensibile delle forme, sarebbe insensato credere che quella bellezza non sia una e la stessa in tutti i corpi. Convinto di ciò deve diventare amoroso di tutti i bei corpi e allentare la passione per uno solo, spregiandolo e tenendolo di poco conto” (210 A-B); “Ecco che quando uno partendo dalle realtà di questo mondo e proseguendo in alto attraverso il giusto amore dei fanciulli, comincia a penetrare questa bellezza, non è molto lontano dal toccare il suo fine. Perché questo è proprio il modo giusto di avanzare o di essere da altri guidato nelle questioni d'amore: cominciando dalle bellezze di questo mondo, in vista di quella ultima bellezza salire sempre, come per gradini, da uno a due e da due a tutti i bei corpi e dai bei corpi a tutte le belle occupazioni, e da queste alle belle scienze e dalle scienze giungere fino a quella scienza che è la scienza di questa stessa bellezza, e conoscere all'ultimo gradino ciò che sia questa bellezza in sé” (211B-212A).

Come si vede, Ficino corregge in senso rigorosamente platonico (salva la eccezione eterosessuale) il delirio immaginario della ballata, intrepretando l'eccesso allucinatorio di Guido come progressiva conquista della bellezza in sé considerata.

Accanto a questa esperienza speculativa o ascendente dell'amore, testimoniata dalla ballata, Ficino considera anche l'altra direzione possibile del desiderio, in Cavalcanti, quella sensuale o discendente, testimoniata dalla canzone *Donna me prega*:

El primo amore [Cavalcanti] pose nella voluptà, el secondo nella contemplatione, e stima che il primo intorno alla particolare forma d'uno corpo si rivolga, e che il secondo si dirizzi circa la universale pulcritudine di tutta la generatione humana, e che questi due amori nell'uomo intra loro combattino: el primo tira in giù alla vita voluptuosa e bestiale, el secondo in su alla vita angelica e contempaltiva c'innalza; el primo è pieno di passione e in molte genti si truova, el secondo è senza perturbazione e è in pochi. Questo philosopho ancora mescolò nella creatione dell'amore una certa tenebrosità di chaos, ... quando disse l'obscura fantasia illuminarsi, e della mixtione di quella oscurità e di questo lume nascere l'amore.

Ficino allude qui in modo preciso ai versi iniziali della seconda stanza della canzone:

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, - s'è formato, - come
di affan da lume, - d'una scuritate
la qual da Marte – v'è, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato - nome,
d'alma costume – di cor volontate⁵.

Notevole è che Ficino abbia colto nella paradossale similitudine fra la *scuritate* e il *lume*, e nella loro *mixtione*, la folgorante sintesi della ipotesi svolta da Guido nella canzone, e cioè che

l'innamoramento sia conseguenza di una offuscazione della ragione. In questo modo il filosofo riconosceva i fondamenti patologici dell'amore (oltre tutto, era medico), ma li subordinava all'altra esegesi, quella neoplatonica, appunto, che, a partire da lui stesso avrebbe avuto uno sviluppo spettacolare nella cultura del Rinascimento, sia sul versante filosofico che su quello letterario.

2. Vorrei ora mettere a fuoco due aspetti della questione del rapporto tra Ficino e Cavalcanti, uno relativo al primo, l'altro relativo al secondo. Per ciò che riguarda Ficino, può essere utile tener presente il modello estetico all'interno del quale quella certa lettura di Cavalcanti risulta pertinente, ed anzi forse necessaria, per sostenerne la plausibilità teorica. Nel *Comento al Simposio* Ficino si allontana da Platone anche su un altro punto della sua dottrina, oltre all'omoerotismo, cioè su quello relativo al valore conoscitivo della immagine visiva. Mentre per Platone non ne ha alcuno, poiché l'immagine dell'amato è semplice stimolo o pretesto alla ricerca dell'ideale astratto e puro, cioè dell'universale di bellezza, in Ficino l'immagine visiva del reale partecipa della bellezza e della verità, ed ha quindi un autonomo e positivo valore di conoscenza. Esiste cioè una bellezza dei corpi, non falsa o ingannevole, che può essere percepita attraverso la vista e l'udito, che si affianca a quella delle menti; ed anzi, il concorso delle due bellezze, quella della mente e quella corpo, è ciò che accende vehementissimamente l'amore⁶. Mentre in Platone la frattura antropologica si situa sul confine fra razionalità e sensibilità, in Ficino la frattura si situa all'interno della sensibilità, tra sensi superiori, cioè la mente, la vista e l'udito, e sensi inferiori, olfatto gusto e tatto. La correzione ficiniana del modello platonico è decisiva, poiché solo a partire da un modello teorico di questo tipo è possibile pensare l'arte, e in particolare la pittura, come una attività di tipo speculativo. Lo

specchio di cui parla a proposito della ballata cavalcantiana ha un significato filosoficamente e teologicamente letterale, come si può osservare da queste considerazioni:

Queste picture si chiamano negli angeli assemplari e idee, negli animi ragioni e notitie, nella materia del mondo imagini e forme. Queste picture sono chiare nel mondo, più chiare nell'animo, e chiarissime sono nell'angelo. Adunque uno medesimo volto di Dio riluce in tre specchi per ordine: nell'angelo, nell'animo, e nel corpo mondano (Ficino 1987: IV, iv).

Quando Leonardo scrive che la pittura ha un accesso alla verità più diretto di quello che ha la poesia, poiché la verità viene mostrata in modo immediato e non attraverso il velo delle parole, si basa su un assioma, il primato gnoseologico della vista, teorizzato inizialmente da Ficino⁷. Questo modello teorico, che in altro luogo ho definito come 'paradigma estetico dei sensi superiori' (Pinto 2010: 263), si ripete come un ritornello in tutta la trattatistica che consideriamo in questo incontro, e credo che possa essere considerato elemento strutturale della estetica del Rinascimento. Per esempio in Lorenzo de' Medici⁸, in Pietro Bembo⁹, in Mario Equicola¹⁰, in Leone Ebreo¹¹, in Tullia d'Aragona¹². La dipendenza sostanziale della estetica rinascimentale da tale modello ficiniano, cioè dal primato speculativo della visione, è stata perfettamente messa a fuoco, sul piano storico filosofico, da Martin Heidegger, che collega in modo sostanziale e necessario l'umanesimo con il "farsi immagine del mondo" (Heidegger 1987):

Un senso del tutto diverso dal percepire greco ha il moderno rappresentare, il cui significato è espresso perfettamente nella parola *repraesentatio*. Rappresentare, cioè porre-innanzi, significa in questo caso: portare innanzi a sé la semplice-presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a

sé, cioè al rappresentante e, in questo rapporto, ridurla al soggetto come al principio di ogni misura... L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto. La novità di un processo di questo genere non consiste nel fatto che la posizione dell'uomo nel quadro dell'ente abbia subito un semplice spostamento rispetto al Medioevo e al Mondo antico... La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine... Nessuna meraviglia quindi se solo là dove il mondo è divenuto immagine si impone l'umanesimo (91-98).

3. Se ora consideriamo la ballata di Cavalcanti, vediamo subito che il processo di sublimazione e depurazione dell'immagine, che Ficino ha raccolto nella sua analisi, si produce secondo l'asse della vista, nella seconda stanza, già citata, e secondo l'asse dell'udito nella terza, quindi in pieno accordo (salve restando le pregiudiziali patologico-allucinatorie) con il paradigma estetico dei sensi superiori. Riporto qui la terza stanza (12-20):

Là dove questa bella donna appare
 s'ode una voce che le vèn davanti
 sì dolcemente, che, s'ì 'l vo contare,
 sento che 'l su valor mi fa tremare;
 e movonsi nell'anima sospiri
 che dicono: "Guarda: se tu coste' miri,
 vedra' la sua virtù nel ciel salita".

Ciò che a partire da Platone è difficilmente sostenibile, e cioè che la sensibilità partecipa della bellezza e della verità, diviene pienamente ammissibile a partire da Cavalcanti (grazie alla lettura ficiniana). E con Cavalcanti è l'intera tradizione lirica, soprattutto nei suoi rappresentanti più eminenti, che diviene una preziosa alleata della filosofia. Con Ficino si realizza quindi, in chiave neoplatonica, quella convergenza tra filosofia e poesia che, con differenti gradi di consapevolezza critica, dilagherà in

europa con la etichetta di 'petrarchismo'. Accenno solo al fatto che questa convergenza dura fino a Giordano Bruno, poiché con Galilei e l'inizio del pensiero scientifico moderno, il discorso filosofico si matematizza e diventa impossibile attraversare, in una direzione o nell'altra, la soglia che separa la poesia dalla scienza: scienze della natura e scienze umane prendono strade divergenti, e la filosofia diviene ancella delle prime, piuttosto che padrona delle seconde. I due patî della Università di Barcellona: "patio de letras", "patio de ciencias", così vicini e così intransitabili, sono la plasmazione architettonica di questa divergenza ed incomunicabilità.

Mi chiedo ora in che misura l'analisi di Ficino ci aiuta a comprendere Cavalcanti, e soprattutto, in che rapporto è la ballata con la canzone. Ficino sembra considerare i due testi come espressione sincronica della polarità del desiderio: nella ballata Cavalcanti ha descritto l'amore ideale, nella canzone quello materiale. Credo invece che fra la ballata e la canzone esista piuttosto un rapporto di tipo diacronico, nel senso che la ballata descrive il momento culminante di una ricerca che improvvisamente si interrompe e cambia strada, in una direzione del tutto diversa. È necessario, a questo punto, tener conto di un altro personaggio, la cui ombra si stende sia su Cavalcanti che su Ficino. Parlo di Dante, che deve molto a Cavalcanti ed ha, però, contribuito in modo a sua volta decisivo a configurare la poetica dell'amico.

Domenico De Robertis ha sottolineato con forza la dipendenza di Dante da Cavalcanti non solo nelle sue declinazioni negative o patologiche del desiderio, ma anche in quelle più sublimi e spirituali. Più concretamente, ha messo in evidenza il rapporto fra il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* e la ballata di cui ci stiamo occupando, ed ha suggerito che anche il capitolo XXIV della *Vita Nuova*, in cui il rapporto con Guido viene distesamente tematizzato deve qualcosa a questa ballata¹³. Dante

ha qui trasformato romanzescamente la proliferazione delle immagini femminili di Guido nella visione delle due donne che sfilano davanti a lui, ed ha poi raccolto l'allusione al Battista ("s'ode una voce che le ven davanti") attraverso la sciarada sul nome di Giovanna. Tutto ciò conferma il suggerimento di De Robertis, e cioè che il mito di Beatrice, con il quale Dante spiritualizzava radicalmente l'eros, è effettivamente sviluppo di una intuizione originariamente cavalcantiana, e cioè che sia possibile depurare l'eros dai suoi contenuti patologici, purché si proceda a quella amputazione dei sensi inferiori di cui parlerà Ficino. E si capisce allora che la *Vita Nuova* sia dedicata a Cavalcanti e che Dante consideri l'amico come complice e precursore nel suo progetto letterario. La 'fedeltà' di Dante all'amico, cioè la sua onestà nel riconoscere che il mito di Beatrice deve moltissimo alla poesia di Guido, si prolunga, nella *Commedia*, fin sulle soglie del Paradiso, dove l'apparizione trionfale di Beatrice viene preparata da una figura femminile, cavalcantiamente atteggiata, che rivela nel nome la sua funzione anticipatrice, *Matelda*, sciarada per *ad letam*, che significa 'anticipazione di colei che dà la felicità'. Corrado Calenda ha perfettamente ricostruito il significato metapoetico di questo personaggio (2020: 152):

L'approdo a Beatrice (*ad letam*), con le sue prolungate requisitorie, varrà anche a cancellare i residui turbamenti del pellegrino in cui, sulla soglia del volo finale, si proietta l'ombra potente del "primo amico".

Le cose si complicano, però, se prendiamo in considerazione il canto X dell'*Inferno*, in cui il rapporto con Guido è molto meno amichevole di quanto non lo sia nella *Vita Nuova* e nel Paradiso terrestre. Aiuta a comprendere le oscillazioni di Dante nel giudizio su Guido il fatto che le citazioni dall'amico, nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, non sono fatte a caso, ma alludono a testi ed a momenti del rapporto ben precisi e molto diversi: mente

il Guido del Paradiso terrestre è quello della ballata e delle pastorelle, interprete di un erotismo giocondamente primaverile, quello dell'Inferno è il Guido di *Donna me prega*, lucido demistificare di ogni illusione pseudoteologica. Quando scrive (*Inf.* X 64-69):

Le sue parole e 'l modo de la pena
 m'avean di costui già letto il *nome*;
 però fu la risposta così piena.
 Di sùbito drizzato gridò: "*Come*
 dicesti? Elli ebbe? non viv'elli ancora?
 non fiere li occhi suoi lo dolce *lume*?",

Dante denuncia l'errore della poesia di Guido (attraverso l'errore di Cavalcante) non in astratto e in quanto globalmente considerata, poiché la poesia dell'amico è stata necessaria, fino ad un certo momento, alla formazione della propria poesia (e in particolare alla creazione del mito di Beatrice), ma l'errore commesso da Guido in un testo concreto:

In quella parte – dove sta memora
 prende suo stato, - s'è formato – *come*
 diaffan da *lume*, - d'una scuritate
 la qual da Marte – v'è, e fa demora.
 Elli è creato - ed ha sensato – *nome*¹⁴.

Col che Dante allude ad un episodio ben preciso del suo rapporto con l'amico, e cioè alla reazione di Guido alla apparizione della *Vita Nuova*, con la famigerata canzone. Cavalcanti, infatti, invece di accettare il ruolo di viceleader che Dante, forse con una certa arroganza, gli assegna nella *Vita Nuova*, risponde al libello con *Donna me prega*, nella quale vengono radicalizzati gli effetti negativi e patologici del desiderio, rinnegando con tanta forza dimostrativa (da solidi presupposti averroistici) le sue stesse ipotesi, oltre che quelle dell'amico, che Dante mette da

parte il mito di Beatrice e crea il mito antitetico, ben cavalcantiano, della *pargoletta*. Ne risulta allora questo paradosso, difficile da spiegare a partire dalla nostra filologia autoriale: che la influenza di Cavalcanti su Dante e quella di Dante su Cavalcanti sono così potenti e decisive che non possiamo capire la poesia di nessuno dei due, se non come reazione e risposta alla poesia dell'altro! Dante, comunque, distingue perfettamente la parte della poesia di Guido con la quale solidarizza, da quella che invece è estranea (almeno apparentemente) alle proprie scelte di poetica e di cultura¹⁵.

NOTE

¹ Boccaccio, nella nona novella della sesta giornata del *Decameron*, tratteggia la personalità di Guido unificandone le virtù intellettuali (il pensiero e l'eloquenza): "oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale ... si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto".

² Sulle questioni relative al rapporto fra Guido e Giacomo, si veda Arduzzone 2006.

³ Sui problemi interpretativi posti dalla canzone, rinvio a Tonelli 2015; e, per gli antichi commenti, a Fenzi 1999.

⁴ L'aristotelismo di Guido, così come esso è svolto nella canzone *Donna me prega*, è di tipo 'radicale', si basa, cioè, sulla averroistica frattura tra sensibilità e razionalità. La patologia dell'amore, di cui il testo descrive i sintomi, imprigiona la mente nel 'cieco carcere' delle passioni ed impedisce quel transitto soggettivo alla dimensione spirituale e metafisica che è uno dei perni teorici del neoplatonismo. Per una lettura in questa direzione del testo, rinvio a Pinto 2004.

⁵ Cito da Contini, 1960, I: 524-25.

⁶ Ficino, *El Libro dell'Amore*, I, iv, 9-39: "Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza, perché così appresso di tutti e philosophi è la diffinitione d'amore; e la bellezza è una certa gratia la qual maximamente el più delle volte nasce dalla conrispondentia di più cose; la qual conrispondentia è di tre ragioni. Il perché la gratia che è negli animi è per la conrispondentia di più virtù; quella che è nei corpi nasce per la concordia di più colori

e linee. Ancora gratia grandissima ne' suoni per la consonantia di più voci apparisce. Adunque di tre ragioni è la bellezza: cioè degli animi, de' corpi e delle voci. Quella dell'animo, con la mente solo si conosce; quella de' corpi con gli occhi; quella delle voci non con altro che con gli orecchi si comprende. Considerato adunque che la mente, el vedere e l'udire sono quelle cose con le quali sole noi possiamo fruire essa bellezza, e l'amore di fruire la bellezza desiderio sia, l'amore sempre della mente occhi e orecchi è contento. Or che gli fa bisogno d'odorare, di gustare o di toccare, con ciò sia cosa che questi sensi non altro che odori, sapori, caldo e freddo, molle e duro o simil cose comprendino? Nessuna di queste cose adunque, da poi ch'elle sono semplice forme, è la bellezza humana; maxime considerato che la pulcritudine del corpo humano richiegga concordia di varii membri, e l'amore riguardi la fruizione della bellezza come suo fine. Questa solo alla mente e al vedere e allo udire s'appartiene. Lo amore dunque in queste tre cose si termina. E lo appetito che gli altri sensi seguita non amore, ma piuttosto libidine o rabbia si chiama... Questa bellezza con quella parte solo con la quale è conosciuta si fruisce, con la mente e col vedere e con l'udire la conosciamo. Adunque con questi tre la possiamo fruire; con gli altri sensi non la bellezza, la quale desidera amore, ma più tosto qualche altra cosa che fa bisogno al corpo possediamo. Con questi tre adunque la bellezza cercheremo, e per quella che si mostra ne' corpi o nelle voci, come per certi vestigi, cioè mezzo conveniente, quella dell'animo investigheremo. Loderemo la corporale e quella appoveremo, e sempre ci sforzeremo d'observare che tanto sia l'amore quanto sia essa bellezza; e dove non l'animo ma solo el corpo fussi bello, quello come ombra e caduca imagine della bellezza appena e leggermente amiamo; dove solamente fussi l'animo bello, questo perpetuo ornamento dell'animo ardentemente amiamo; e dove l'una e l'altra bellezza concorre, vehementissimamente piglieremo admiratione".

⁷ Leonardo, *Trattato della pittura*, 10: "La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto più degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo; perché tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual è quella ch'è dall'uomo a Dio. Adunque è più degna cosa l'imitar le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare i fatti e le parole degli uomini. E se tu, poeta, vuoi descrivere le opere di natura colla tua semplice professione, fingendo siti diversi e forme di varie cose, tu sei superato dal pittore con infinita proporzione di potenza; ma se vuoi vestirti delle altrui scienze separate da essa poesia, elle non sono tue, come astrologia, rettorica, teologia, filosofia, geometria, aritmetica e simili; tu non sei allora poeta, tu ti trasmuti, e non sei più quello di che qui si

parla. Or non vedi tu, che se tu vuoi andare alla natura, tu vi vai con mezzi di scienze fatte d'altrui sopra gli effetti di natura, ed il pittore per sé senza aiuto di scienza o d'altri mezzi va immediate alla imitazione di esse opere di natura. Con questa si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare colle imitate pitture; con questa si muovono i popoli con infervorati voti a ricercare i simulacri degl'iddii; e non a vedere le opere de' poeti, che con parole figurino i medesimi iddii. Con questa s'ingannano gli animali: già vid'io una pittura che ingannava il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane facea grandissima festa; e similmente ho visto i cani abbaiare, e voler mordere i cani dipinti; ed una scimmia fare infinite pazzie contro ad un'altra scimmia dipinta. Ho veduto la rondine volare e posarsi sopra i ferri dipinti che sportano fuori delle finestre degli edifizii; tutte operazioni del pittore maravigliosissime".

⁸ *El libro dell'amore*: "Secondo li platonici, tre sono le spezie della vera e laudabile bellezza: cioè bellezza d'animo, di corpo e di voce. Quella dell'anima può solamente conoscere e apettare la mente; quella del corpo solamente diletta gli occhi; quella della voce gli orecchi. E dilette degli altri sensi fuora di questi, come vili e non convenienti ad animo gentile, sono repudiati".

⁹ *Asolani*, III, 6: "È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, et d'animo parimente et di corpo, et allei, si come a suo vero obbietto, batte et stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, et questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, et questa è il vedere. Perciò che si come per le forme, che a gli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo. Né ad altro fine ci fu il parlare dalla natura dato, che perché esso fosse tra noi de' nostri animi segno et dimostramento".

¹⁰ *Libro de natura de amore*, libro 2,5. *Che cosa è belleze*: "Diciamo dunque, con Platone, quel essere il bello che ne delecta non in qualunque voluptà, ma per il viso et auditio, delectandoci apparati, ornamenti, pictura, belli homini et bruti edificii, sculpture, canti, diverse voci, ragionamenti et fabulationi. La suave voluptà del'odorato, la dolceza del gusto, il iucundissimo moto venereo non dicemo bello, per essere più corporei, et più il corpo che l'anima delectare. Aristotele quelli che circa lo gusto, odorato et tacto sono senza mediocrità occupati, intemperanti nomina; et quelli che al viso et auditio in colori e fabule delectano, intemperanti non possere chiamare, per che la temperantia non cura le voluptà del'anima, ma del corpo consiste. Adunque quel pulchro intedemo, che è iocundo alle orecchie et grato alli occhi, per essere queste doi voluptate senza nocumento, et più che tucte le altre prestantissime et optime".

¹¹ *Dialoghi d'amore*, IV: Negli oggetti di tutti i sensi esteriori si trovano cose buone, utili, temperate e delectabili; ma grazia che diletta e muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellezza), non si trova negli oggetti de' li tre sensi materiali, che sono il gusto, l'odore e il tatto, ma solamente negli oggetti de' due sensi spirituali, viso e auditio.

¹² *Della infinità d'amore*: "In cotale amore non hanno luogo principalmente se non i sentimenti spiritali: cioè il vedere e l'udire, e più assai, come più spiritale, la fantasia".

¹³ "Appresso questa vana imaginazione, avvenne uno die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, ed io mi sentio cominciare un tremuoto nel cuore, così come se io fosse stato presente a questa donna. Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore; che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente mi dicesse nel cor mio: «Pensa di benedicere lo di che io ti presi, però che tu lo dei fare». E certo me pareva avere lo cuore sì lieto, che me non pareva che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione. E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andarono presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'». Ed anche mi parve che mi dicesse, dopo, queste parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco». Onde io poi, ripensando, propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico (tacendomi certe parole le quali pareano da tacere), credendo io che ancor lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Io mi senti' svegliar*".

¹⁴ La citazione di *Inferno X* rende estremamente improbabile la lettura "nom'è" che in alcuni editori sostituisce, secondo ricostruzioni contestuali diverse, quella qui riportata, che è confermata dalla glossa di Dino del Garbo: "nomen sensibile, idest denotans aliquam rem sensibilem ... aliquam passionem nobis sensibilem" (Contini). D'altra parte, il *sensato nome* di Guido riprende polemicamente quello di Beatrice, sul cui teologicamente oscuro

significato si apre e chiude la *Vita Nuova*: “la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare” (II 1); “avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch’io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero” (XLI 7). Su tale questione rinvio al mio Pinto 2020, Lezz. VII e X.

¹⁵ Sui rapporti fra Dante e Guido, sui quali credo che resti ancora molto da dire, rinvio a Pinto 2004 e Alighieri 2019.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante (1980), *Vita Nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.
- (2019), *Vita Nuova*, con espansione online, ed. Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia.
- Ardizzone, Maria Luisa (2006), “Piacere e felicità mentale. Guido Cavalcanti e Giacomo da Pistoia”, *Guido Cavalcanti. L’altro medioevo*, Firenze, Cadmo.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron* (1992), ed. Vittore Branca, Torino Einaudi.
- Calenda, Corrado (2020), “Una nota su Dante, Cavalcanti e Matelda”, *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Firenze, Le Lettere: 47-152.
- Cavalcanti, Guido (1986), *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Contini, Gianfranco, ed. (1960), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Fenzi, Enrico (1999), *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il melangolo.
- Ficino, Marsilio (1987), *El libro dell’amore*, ed. Sandra Niccoli, Firenze, Olschki.
- Heidegger, Martin (1987), “L’epoca della immagine del mondo”, *Sen-tieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze: 71-101.

- Pinto, Raffaele (2004), “La *simiglianza* come decostruzione/ricostruzione espressiva nel dialogo intertestuale fra Guido e Dante”, *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, ed. Rossend Arqués, Edizioni dell’Orso, Alessandria: 27-48.
- (2010), *Poetiche del desiderio*, Roma, Aracne.
- (2020), *Le rime di Dante. Libro di canzoni o rime sparse?*, receptio academic press.
- Tonelli, Natascia (2015), *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.