

PAOLO CHERCHI

Perché tanta poesia d'amore

Dai trovatori a Marino

UNICAp^{ress}/ricerca



Studi filologici e letterari #4



PAOLO CHERCHI è “professor emeritus” della University of Chicago, dove ha insegnato letteratura italiana e spagnola dal 1965 al 2003, ed è stato Ordinario di letteratura italiana dall’Università di Ferrara (2003-2009). Si interessa prevalentemente di letterature romanze del Medioevo e del Rinascimento. Nel 2016 è stato cooptato come socio straniero dall’Accademia dei Lincei.

Fra le sue pubblicazioni, oltre mezzo migliaio, ne ricordiamo alcune dell’anno scorso, *Le concordanze delle storie* (Roma, Viella, 2023), *Sfarsallate dantesche* (Ravenna, Longo, 2023), e in questa stessa collana, *Erranze libridinose: ricerche su testi rari e dimenticati* (Cagliari, UnicaPress, 2023), e *Scampoli di ricerche su Petrarca e la sua fortuna* (Cagliari, UnicaPress, 2023).

UNICApres/ricerca
Collana *Studi filologici e letterari*
Università degli Studi di Cagliari

#4

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
Studi filologici e letterari

Collana diretta da Paolo Maninchedda

Comitato scientifico

Roberto Antonelli (Accademia dei Lincei)
Roberto Tagliani (Università degli Studi di Milano)
Giuseppe Noto (Università degli Studi di Torino)
Antonella Negri (Università degli Studi di Urbino)
Arianna Punzi (Università degli Studi di Roma-La Sapienza)
Patrizia Serra (Università degli Studi di Cagliari)
Giulia Murgia (Università degli Studi di Cagliari)

Ogni volume della collana è sottoposto a *peer reviewing* anonimo

PAOLO CHERCHI

Perché tanta poesia d'amore

Dai trovatori a Marino



Cagliari
UNICApres
2024

Paolo Cherchi

PERCHÉ TANTA POESIA D'AMORE.

Dai trovatori a Marino

Studi filologici e letterari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

UNICApess/ricerca

In copertina: Tiziano, *Trionfo di Amore*, c. 1545, Oxford, Ashmolean Museum
(foto Wikimedia Commons)

© Paolo Cherchi

CC-BY-SA 4.0 license

(<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Cagliari, UNICApess, 2024 (<http://unicapess.unica.it>)

ISBN: 978-88-3312-120-8

e-ISBN: 978-88-3312-119-2

DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapess.978-88-3312-119-2>

*A Massimo Danzi
vero umanista*

Indice

Prefazione	11
1. I trovatori	17
POSTILLE	
1) Bibliografia	31
2) Graziano e l'amore sessuale tra coniugi	32
2. La scuola siciliana	35
POSTILLA	
I medici e l'amore	45
3. Guittone d'Arezzo	49
POSTILLA	
Gli stili medievali	60
4. Guido Guinizzelli	65
POSTILLA	
Il <i>Liber de causis</i> e l'emanatismo	72
5. Guido Cavalcanti	77
POSTILLA	
<i>Intentiones</i>	88
6. Dante	93
POSTILLA	
Virtù	101
7. Petrarca	105
POSTILLE	
1) Volontà	123
2) Coscienza	126
3) Esercizio spirituale	127

8. Il Quattrocento	131
POSTILLE	
1) Poesia cortigiana	163
2) La fama	166
9. Bembo e il petrarchismo	171
POSTILLA	
Il petrarchismo	185
10. Mario Equicola	189
POSTILLA	
I sensi	196
11. Agostino Nifo	199
POSTILLA	
L'amore omosessuale e pederastico	213
12. Benedetto Varchi	217
POSTILLA	
I generi del discorso	229
13. Il secondo Cinquecento e i trattati/dialoghi d'amore	231
POSTILLA	
Il genere del dialogo	237
14. Torquato Tasso	239
POSTILLA	
L'amore nei poemi epico-cavallereschi	246
15. Giovan Battista Marino	249
POSTILLA	
Il bacio	256
16. Conclusione	261
Appendice	
Un breve <i>dossier</i> sul tema della gelosia	265
Indice dei nomi	281

Prefazione

Perché tanti secoli di poesia d'amore? È una domanda che non ci si pone mai poiché la presenza della lirica amorosa fino al Seicento è così dominante da sembrare connaturata con la nostra lingua e la sua letteratura, e ciò che sta sotto gli occhi di tutti difficilmente suscita delle domande. Lo sapevano bene Aristotele e i suoi allievi che il quotidiano di solito non si problematizza, e normalmente non ci chiediamo, ad esempio, perché si arrossisce quando si sente vergogna o perché le dita della mano non siano tutte della stessa lunghezza. Questo tipo di domanda creò il genere fortunatissimo dei *problemata* che non ha mai risolto alcun problema scientifico, ma ha dimostrato almeno che anche ciò che è ovvio dovrebbe richiedere delle spiegazioni, e queste possono essere interessanti, specialmente quando fanno luce su molti fenomeni che vediamo ripetersi continuamente nell'esperienza di tutti i giorni; e a volte le risposte non solo risultano sorprendenti, ma possono destare addirittura autentico stupore, come accade al contadino quando si sofferma a considerare la meraviglia di un innesto, cioè un'operazione che ripete da secoli, e si chiede per la prima volta perché e come mai "attecchisca". Fin dalle prime letture dei nostri poeti medievali e rinascimentali apprendiamo che il tema dell'amore è sinonimo di poesia, e lo si spiega dicendo che "è così perché è così", e sembra normale che i poeti cantino d'amore, anche se questo è sempre irrealizzato e tormentoso e, peggio ancora, insincero e di maniera.

L'idea è così radicata che non se ne cerca alcuna verifica, neppure la più semplice come sarebbe cercare un conferma nella produzione poetica di altre culture affini alla nostra, quali la francese e la spagnola. Si sa vagamente che prima dei poeti italiani il tema fu centrale nel mondo dei trovatori provenzali e dei poeti galaico-portoghesi, ma gioverebbe molto sapere che i trovatori e anche i *trouvères* francesi can-

tarono per varie stagioni e poi scomparvero o trovarono altri temi. Il mondo antico non ebbe una poesia d'amore così intensa da aver l'esclusiva dell'intera produzione letteraria; in Francia il *Roman de la Rose* ripulì l'aria da tanti amori canori, dimostrando che l'amore non era altro che l'affannosa ricerca della *rose*; in Spagna *El Libro de buen amor* mostrò che l'amore qualche volta si realizza e che le donne non si idealizzano; in Germania i *Minnesänger* ebbero la loro voga per qualche secolo, ma non monopolizzarono l'intera produzione poetica tedesca. Il fenomeno della predominanza indisputata della poesia d'amore è solo italiano, e non è un fatto trascurabile considerando che ha impegnato i nostri poeti maggiori. Certo, anche in Italia ci furono dei poeti "realisti" alla Cecco Angiolieri, ma non ebbero la statura dei Jean de Meung o dei Juan Ruiz. Dove sono, allora, i fondamenti per sostenere che la poesia è il linguaggio dell'amore, come fa sospettare la sua vasta e duratura presenza nella cultura italiana? Il presente saggio affronta questo problema e ne propone una soluzione o almeno ne tenta una spiegazione. Si cerca di capire non solo cosa trasformi una passione in un valore, ma soprattutto dove indicare la chiave della sua durevolezza di secoli che non ha pari nelle culture cugine.

In Italia si accolse l'eredità dei trovatori, il loro modo di intendere l'amore come una forza passionale che porta ad un miglioramento morale, ma non si limitò a riproporla senza averla prima modulata in direzione ora scientifica ora religiosa, e adattata ai diversi ambienti in cui si trapiantò, ora la corte regia ora il mondo comunale ora la squisita società dei "fedeli d'amore". Ma chi veramente segnò la via maestra che l'amore avrebbe percorso per vari secoli a venire fu Petrarca, il quale assorbì la passione amorosa in un "esercizio spirituale" così costruttivo e suggestivo da imporsi come modello per molte generazioni future. E per "esercizio spirituale" non intendiamo quello di tipo ignaziano o gesuitico, ma quello proposto recentemente da Pierre Hadot. L'esercizio di cui parliamo è quello che porta alla "saggezza", ossia alla capacità di identificare i valori morali che veramente contano nell'assicurarsi una vita di eccellenza virtuosa. Quella saggezza, che

richiede “les techniques de soi”, come direbbe Foucault, era un invito a conoscere sé stessi, e niente promuoveva tale conoscenza quanto il voler controllare una passione irrazionale così potente come poteva essere quella dell’amore erotico. La saggezza era anche il miraggio che la civiltà umanistica deduceva dalla conoscenza del mondo antico, e quindi il discorso sull’amore trovò un contesto favorevole che lo sostenne. In una temperie culturale simile, l’amore inteso come “agone per saggezza” continuò a mantenere lo statuto dei *magnalia* poetici, ossia dei grandi temi della poesia più alta. Nella fase dell’Umanesimo la saggezza si realizzava nel raggiungimento della fama e della gloria letteraria, ma nel pieno Rinascimento puntava alla conquista intellettuale del Bene-Bello, e le forme dell’amore platonico e neoplatonico ponevano un traguardo ancora più alto a quell’“esercizio spirituale”, e fu il punto in cui ci si accorse di essere andati troppo in alto e di aver dimenticato la presenza dell’eros che a sua volta riemerse con forza da tale oblio e pose fine alla saggezza diserotizzata dei ficininani. E con questa nuova constatazione, si chiuse la grande e lunga stagione della poesia d’amore in Italia. E siamo ai primi del Seicento e della civiltà che denominiamo “Barocco”.

Le pagine che seguono cercano di ricostruire sulle linee appena accennate la storia e le ragioni dell’immenso successo della poesia d’amore; e se alla fine tutto tornerà ad essere ovvio, il suo contenuto sarà certamente nuovo: dietro quell’amore, sentito o immaginato che sia, si nasconde una ricerca morale che imprime una direzione speciale alla nostra letteratura e anima autori che hanno poi avuto un ruolo decisivo nella cultura europea. Forse questa importanza e la conoscenza di ciò che la determina riuscirà a coinvolgere i lettori. Dopo quanto presentiamo in questa nostra ricostruzione, forse capiranno che dietro quel «che fa tremare di chiaritate l’aere» ed «erano i capei d’oro all’aura sparsi» c’era una ricerca del sé stesso; e allora vedranno che quell’amore tanto decantato non era né ozioso né lezioso, e rientrava nella sfera esistenziale e culturale della civiltà medievale e dell’antico regime, come oggi chiamiamo l’età che precede la rivoluzione scientifica.

La nostra ricostruzione mira a porre in rilievo la continuità tematica e la dinamica che la determina, e tale progetto detta il metodo migliore per evidenziarla. È parso utile effettuare dei sondaggi su autori e momenti ritenuti cruciali nello svolgimento della storia, sia per la qualità degli autori sia per il contributo che ciascuno apporta nel promuovere la continuità e/o il mutamento. Quindi non indagini “analitiche” o esami minuziosi dell’opera degli autori convocati nella dimostrazione della continuità, ma un’attenzione a rilevare quanto ciascuno di essi contribuisce a creare la dinamica, ossia quell’elemento che in ultima analisi spiega perché venga prodotta tanta letteratura d’amore. Seguirla e cercare di spiegare allo stesso tempo quale forza l’abbia creata significa capire come ogni età abbia inteso in modo diverso la passione amorosa, pur mantenendo sempre fermo e chiaro il principio che essa alimenta la sfera della morale. Un punto capitale di questa continuità sarà l’“esercizio spirituale” appreso dal grande modello petrarchesco, che contò di più della lezione di lingua e di stile, la sola che di solito gli viene riconosciuta.

La natura non analitica della ricerca e la focalizzazione su un problema specifico hanno imposto il taglio della documentazione bibliografica, che viene ridotta all’indispensabile. In compenso è sembrato utile aggiungere delle “postille” complementari alla fine di ogni capitolo per sopperire delle informazioni che in alcuni casi sembreranno superflue agli specialisti, ma che riteniamo utili per i lettori in generale. Dovrebbero servire a contestualizzare i temi trattati nei rispettivi capitoli. Le chiamiamo postille per la posizione che occupano, ma potrebbero intitolarsi semplicemente “vocabolario” perché includono termini e idee che forniscono un complemento ai dati presi in considerazione nei rispettivi capitoli. Ad esempio, la postilla sui “medici” a proposito dei poeti siciliani aiuterà a porre in prospettiva i rapporti tra la scienza medica e le teorie dell’amore: è una materia del tutto estranea agli studiosi di letteratura che forse non hanno mai sentito parlare della “scuola salernitana”. Lo stesso vale per nozioni come “virtù”, “coscienza”, “volontà”, “sensi esterni” e “sensi interni”, e perfino “il bacio”: se non

modificano i dati presentati nei rispettivi capitoli, aiutano certamente a chiarirli e a contestualizzarli. Sono temi che richiederebbero analisi complesse e dotte, e sarebbe ingiusto esigere che le nostre brevi postille assolvano a questa funzione; tuttavia, pur essendo semplicemente espositive, le loro sommarie indicazioni dovrebbero fornire qualche idea e stimolare la curiosità a conoscere meglio alcuni dei contesti culturali in cui si muovono i protagonisti della nostra storia. E se queste “voci di un dizionario di idee” saranno irrilevanti per gli specialisti, si spera che riescano utili per i lettori abituati a leggere poesia senza ricordare che essa dialoga sempre con la cultura che la alimenta.

Da questa duplice concentrazione sui temi e sui contesti dipende la “narrativa” del libro, scaglionata com’è in capitoli indicanti ciascuno una svolta nel percorso della storia dell’amore dalle sue origini nel Duecento fino al suo spegnersi o perdere la preminenza alle soglie del Seicento. Quattro secoli di amori mai realizzati sono molti, e sono anche secoli che hanno fatto l’Italia in bene e in male; e l’amore cantato dai poeti italiani ha avuto un ruolo rilevantissimo nel comporre il quadro e il carattere della nostra cultura. Lo riconobbe Marino, quando sostenne che la poesia epica non era congeniale all’indole degli italiani, i quali ricavavano la loro vera ispirazione poetica dal tema dell’amore, e il suo *Adone*, infatti, era un poema d’amore che, nelle intenzioni dell’autore, faceva da controcanto alla *Gerusalemme liberata* di Tasso. Non è detto che Marino avesse ragione, ma indubbiamente aveva colto qualcosa che tanti secoli di petrarchismo sembravano confermare.

NOTA

Il taglio poco analitico del presente lavoro ha imposto delle rinunce, fra queste la più penosa è la riduzione al minimo dei rimandi bibliografici. È stata una necessità perché la “storia” presa in considerazione è lunga e la bibliografia ricchissima e la nostra ricerca non indugia su minute analisi storiche. La rinuncia duole soprattutto perché viene a

manca il modo di riconoscere i debiti contratti verso tanti studiosi i cui lavori, idee, suggerimenti e analisi sono presenti anche se non sono citati esplicitamente. Alcune omissioni sono più sofferte di altre — penso, ad esempio, ad alcuni contributi di Enrico Fenzi sulla lirica aragonese; e cito in particolare Enrico Fenzi perché a lui devo alcune idee trasmesse in uno scambio epistolare. Spero di avere la comprensione dei lettori: tutti sanno che autori come Dante, Petrarca o Tasso sono oggetto di ricerche bibliografiche sterminate, ed è comune a tutti il fastidio per il cumulo di indicazioni bibliografiche prive di reale pertinenza critica.

Il libro è dedicato a Massimo Danzi, uno studioso ticinese che non ho mai avuto il piacere di incontrare di persona. Mi era noto per i suoi studi sulla biblioteca di Bembo e per vari altri lavori su Alberti, Sannazaro e numerosi saggi di filologia umanistica, ma solo in tempi recentissimi ho avuto modo di conoscerlo per corrispondenza. È uno studioso dottissimo e ammirevole per quella felice immaginazione critica che “trova” e non “cerca” i problemi che poi risolve in modo brillante. Massimo Danzi è uno di quegli autentici maestri che aprono orizzonti nuovi ai propri lettori, pertanto è la persona ideale che con il suo nome darà dignità a questo nostro libro.

1.

I trovatori

È necessario aprire la nostra storia partendo dai trovatori perché furono loro i primi e sistematici cantori di un amore che gli studiosi di molti secoli dopo etichettarono con l'aggettivo di "cortese". Furono i primi in molti sensi: i primi perché esordirono in una lingua che non era ancora codificata e non era nobilitata da alcun esperimento artistico. Furono i primi a celebrare unanimemente e quasi esclusivamente il tema dell'amore che chiamarono *fin'amor* per distinguerlo da altre forme che potevano essere religiose (l'amore dei mistici) o anche carnali come erano quelle dei goliardi o degli eroi delle leggende arturiane che poi trovarono voce nei romanzi in francese antico, o era l'amore erotico *tout court* descritto precipuamente da Ovidio, autore letto nel Medioevo che invece ignorava altri poeti antichi d'amore come Catullo. L'amore dei trovatori era singolare, ed è importante capire in che consisteva la loro originalità perché essa stregò e tormentò i poeti italiani che cercarono di imitarli e riuscirono a loro volta originali e quindi diversi, e non solo dai trovatori ma l'uno dall'altro.

Quando si parla di trovatori si intende dire delle generazioni di poeti che scrissero in provenzale o, come altri vogliono, in lingua occitana, una koinè linguistico-letteraria che copriva un'area geografica molto più vasta della Provenza, e arrivò ad includere poeti d'origine catalana (come Cerveri de Girona), lombarda (Sordello), genovese (come Bonifacio Calvo) e perfino bolognese (come Rambertino Buvaelli), senza mai accogliere varianti locali in misura significativa. E in termini temporali la loro stagione si estende dai primi del dodicesimo secolo alla fine del Duecento, quindi un periodo di circa due secoli: Guglielmo duca d'Aquitania, considerato il primo trovatore, morì nel

1127, e l'ultimo trovatore, Giraut Riquier, morì nel 1292, praticamente ai giorni in cui Guittone d'Arezzo si spegneva (1294) e Dante stava scrivendo *La vita nova*. È impensabile che un fenomeno di tale durata sia rimasto immutato tanto da consentirci di parlare dei trovatori come di una scuola omogenea e senza variazioni interne. Ovviamente queste non mancarono, e anzi furono un fattore che mantenne in vita la loro tradizione perché, adattandosi e correggendosi nel corso del tempo, riuscì a mantenere ferme alcune caratteristiche fondamentali che la distinsero da quanto venne prima e la imposero a quanto venne dopo.

I primi trovatori cantarono una donna dotata di ogni bellezza e perfezione e amata segretamente dal poeta al quale però lei costantemente si nega. E non solo: questa donna talvolta è lontana e amata solo per quello che il poeta ha sentito dire di lei (è *l'amor de lonh* o dell'amore lontano, simile all'amore *ses vezer*, cioè senza vedere). Il poeta la desidera intensamente, ma sa di dover celare il suo sentimento perché non vuole essere pasto dei maldicenti che parleranno male di entrambi; ciononostante canta in pubblico questa situazione per celebrare la propria dedizione e segretezza. È una situazione in cui comincia ad emergere il paradosso della segretezza cantata in pubblico che crea due personaggi: uno della dama inaccessibile e l'altro dell'amante che la ama intensamente, ma non può rivelarne il nome, e in questo suo modo di comportarsi esalta la propria virtù di amante fedele e discreto. Qualche volta trapela il desiderio fisico di possedere una donna che non ha pari in bellezza e perfezione, e questo amore erotico, per quanto delicatamente espresso, getta un'ombra di discredito sul poeta che nasconde la natura del suo desiderio sessuale dietro elogi altissimi della propria donna. E dopo alcuni decenni dominati da questa moda, si levò la voce di un moralista che redarguì autorevolmente l'ambiguità di quei poeti che, pur cantando gli ideali più alti di un amore casto, indulgevano a desideri che casti non erano neppure nell'apparenza. Questo poeta era Marcabruno i cui rimproveri aspri ebbero l'effetto di creare una svolta nella tradizione spingendola verso un'adesione più rigida verso i valori spirituali e a una soppressione di elementi erotici sensuali fino ad espungerli per attingere la per-

fezione morale pari a quella della sua amata. Nacque così la cosiddetta generazione del 1180 fatta da poeti quali Peire d'Alvernha e Raimbaut d'Aurenga che costruiscono il modello dell'amore cortese più fortunato. A questi seguirono poeti della statura di Arnaut Daniel, "il miglior fabbro del parlar materno", e di Bernard de Ventadorn, i quali con stile diverso sostennero il modello trionfante dell'amore cortese che ebbe tanto successo in Italia. Ricordiamo qualche data: Arnaut Daniel morì nel 1210 e Bernart de Ventadorn morì nel 1194. Le prime poesie d'amore in lingua italiana, cioè quella della scuola siciliana, si possono collocare nel decennio fra il 1235 e il 1245,¹ quindi dopo vari decenni della produzione migliore della poesia occitanica, anche se questa, come abbiamo detto, continuò a produrre nuovi testi fino alla fine del Duecento. Quindi per un certo periodo in Italia convivettero due tradizioni poetiche, quella in lingua occitanica e quella in italiano o meglio in uno dei suoi dialetti. Si pensi che Sordello da Goito morì a Napoli nel 1269, che Luchetto Gattilusio, genovese che poetò in provenzale, morì nel 1307 mentre Dante era già in esilio; e in Italia alla fine del Duecento fu scritta la prima grammatica di provenzale, la *Doctrina de cort* di Terramagnino da Pisa.

Sono dati sufficienti per confermare ciò che tutti sanno: la poesia amorosa era provenzale o occitanica quanto alla lingua, ma la sua diffusione varcò i Pirenei e le Alpi e si impose ovunque. E come accade spesso, le emigrazioni culturali finiscono per stimolare una creatività in proprio nelle culture che invadono, e anche in questo caso il modello della poesia trobadorica creò imitazioni alle quali si accompagnò qualche riflessione e contestazione del modello importato: sono le situazioni da cui nascono ramificazioni di nuove famiglie poetiche che producono profonde varianti rispetto al modello ricevuto. È ciò che avvenne in Italia; e per capire meglio lo svolgersi di questa ricezione e contestazione, dovremmo avere un'idea chiara del modello che veniva recepito.

¹ C. Di Girolamo, in *Poeti della Scuola Siciliana*, a c. di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, pp. xxxix-xlii, anticipa agli anni 1223-1232 le prime manifestazioni della lirica siciliana.

* * *

Cosa rendeva così “avvincente” la poesia e la cultura dei trovatori? La domanda è impegnativa perché il *corpus* della poesia trobadorica è vasto e variegato, come s’è accennato, ma nel complesso la sua tradizione conserva dall’inizio alla fine alcuni temi che consentono di ridurla ad un modello. Per ricostruirlo semplifichiamo al massimo il problema, lasciando da parte gli aspetti specifici (tecnica, scuole, qualità dei singoli poeti e problemi simili) e concentriamoci sul tema centrale della poesia trobadorica e veramente comune a tutti i trovatori. Questo non può essere altro che l’amore, data l’evidenza della sua importanza nella poesia trobadorica. Ma, non appena lo circoscriviamo, il tema ci appare oceanico tanto da costringerci di nuovo a stabilire nuovi limiti senza i quali rischieremmo di naufragare chissà dove. Parleremo quindi della concezione amorosa dei trovatori quale potrebbe ricavarsi da un modello in cui scompaiano le differenze tra, poniamo, Raimbaut d’Aurenga e Peire d’Alvernha o tra Gaucelm Faidit e Guilhem de Montanhagol per quel che riguarda il tema dell’amore, e risaltino invece soltanto i tratti comuni a tutti i trovatori.

Si può cominciare con una domanda semplice per ciò che riguarda il mondo trobadorico. Cosa portava i trovatori ad insistere su un tema che fin dall’inizio si impose pur sembrando contrario alla tradizione di tenere celati i propri sentimenti amorosi nei riguardi delle donne? Secoli di educazione cristiana alla pudicizia e alla castità avevano inculcato l’inibizione di proferire lodi fisiche per una donna in quanto potevano avere un fine lussurioso, per cui l’irruzione di una poesia amorosa potenzialmente erotica in una cultura che celebrava solo l’amore di Dio, degli amici e del signore dovette sembrare audace fino ad essere provocatoria. E lo era anche rispetto a quel tipo di poesia amorosa che fiorì durante la rinascenza carolingia specialmente alla scuola di Orléans, come provarono a suo tempo gli studi fondamentali di Hennig Brinkmann.²

² Ci riferiamo in particolare al suo *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle - Saale, M. Niemeyer, 1926.

era, tutto sommato, una poesia che riprendeva i temi ovidiani temperandone le note erotiche. Tuttavia per quanto ne sappiamo le canzoni del Guglielmo IX, il primo trovatore, non suscitarono alcuna reazione negativa, e in buona parte se ne può capire il perché. Indubbiamente la sua posizione sociale, pari se non superiore a quella del re, giocò a suo favore, ma i suoi componimenti fecero il resto. Di lui ci rimangono dieci liriche molto diverse fra di loro, e quindi rendendo alquanto difficile il progetto di ricavarne il modello che cerchiamo; tuttavia se non proprio il modello, vi troviamo il materiale su cui la tradizione lo costruirà. Una canzone, *Farai un vers de dreit nien* ("Farò una canzone del puro nulla") lascia interdetti perché viene costruita su affermazioni contraddittorie che dovrebbero azzerarsi reciprocamente tanto da non dire "un puro niente". E comunque vuol significare uno stato di confusione e di paralisi intellettuale, ma non se ne indica la causa. Si accenna ad un amore per un'"amiga" che però il poeta non sa chi sia, perché non l'ha mai vista e non ha fatto niente che possa piacergli o dispiacergli e non gli importa. Non azzardiamo alcuna interpretazione di questa canzone, che, com'è facile immaginare, ne ha avuto molte e diversissime; però prendiamo nota di questo "amore per una donna che non ha mai visto". Un'altra canzone (*Farai un vers, pos mi sonhel*, "Farò una poesia perché mi addormento") narra di un incontro con due dame, e l'autore finge di essere muto per vedere cosa faranno di lui. Le donne lo spogliano, gli graffiano la schiena con un gatto, ma lui non proferisce parola per confermare di essere muto, e in questo modo le gode per cento e ottantotto volte! Si tratta di un *gap*, cioè di un "vanto" o di una spaconata, ma il contenuto è esplicitamente sessuale. Altre canzoni hanno un tono galante di elogio della bellezza della donna e temperano quasi fino al silenzio il desiderio erotico; altre espongono l'intelligenza di ciò che l'amore richiede, cioè obbedienza e dedizione. Se cerchiamo di sintetizzare, vediamo un desiderio d'amore che non viene esaudito facilmente o perché la donna è distante o perché l'amante sa che deve adeguarsi alla volontà di lei; e comunque si tratta esclusivamente di un amore che non ha scopi coniugali. Questo amore

di tipo nuovo, in quanto potenzialmente adulterino, ma consumato solo nel ricordo o nel desiderio, può essere imitato impunemente perché la donna rimane sconosciuta, e chi la canta ne esalta in pubblico le virtù e la bellezza.

Si mette sulla scia del Duca d'Aquitania un trovatore noto anche ai non provenzalisti per la leggenda del suo essere accolto in punto di morte da una principessa di Tripoli di cui si è innamorato senza vederla e solo per sentito dire della sua bellezza. Questi è Jaufre Rudel, che raffina il sensualismo del suo predecessore Guglielmo IX, stemperandolo magari nelle descrizioni idilliache di boschi e fonti e canti d'uccelli. Non c'è mai un accenno ad un amore consumato, ma solo ad un amore desiderato e lontano. Il suo *amor de lonh* è diventato un emblema del mondo trobadorico perché la distanza cifra insieme la tensione verso il godimento amoroso e l'impossibilità di realizzarlo.

A dissipare l'ambiguità del desiderio espresso e mai raggiunto vengono le rampogne di Marcabruno, il fustigatore dei poeti che mascherano i loro desideri sessuali dietro la finzione dell'irraggiungibilità dell'amata. La voce robusta di questo moralista, che risuonò attorno alla metà del secolo XII, ebbe la funzione imprevista di "raffinare" quell'ambiguità riducendo fino all'espunzione o quasi delle note erotiche e di accentuare il più possibile la distanza dell'amata fino ad autoproclamarsi un eroe che vive nel tentativo strenuo di ridurre al minimo quella distanza. La mitografia di un tale eroe costituisce la base del modello che cerchiamo, perché i trovatori, pur con tutte le varianti personali e di stile e di storia, rimarranno i cantori di un personaggio simile.

Il trovatore canta una situazione personale altamente drammatica. È innamorato di una donna, spesso sposata, bellissima e senza pari, remota perché vive in un castello o in una dimora splendida, ma inaccessibile all'amante. E, per essere più specifici, ricorda d'averla vista una sola volta, e di essere rimasto folgorato dai suoi capelli biondi ricciuti o pettinati a treccia, dal sorriso di una boccuccia delicata e con denti bianchissimi, dagli occhi azzurri e dal sorriso e dalla voce... Ma tan-

ta singolarità è poi smentita dalla similarità che questa donna ha con le donne degli altri trovatori perché evidentemente è un modello di bellezza e non una donna vera. Vedeva bene il padre della filologia romanza, Friedrich Diez, che per primo si occupò dei trovatori, quando disse che chi ha letto un trovatore li ha letti tutti! Era un'esagerazione, ma coglieva una verità: i trovatori pretendono di essere unici, ma di fatto vogliono, anzi *devono* essere simili, se non proprio identici, a tutti quelli che cantano d'amore. Anche questa, dunque, è un'ambiguità che richiede una spiegazione e ci riporta al concetto di modello.

I trovatori si rassomigliano come gocce d'acqua perché tutti amano in segreto una donna più bella delle altre nonché più renitente delle altre a rispondere all'amore dell'amato, non degnandolo neppure di un sorriso o di un saluto. E ciò li rende più tenaci nel volerla, e sanno che per ottenerla devono *se amelhorar* o "migliorarsi" per raggiungere la perfezione che la conquisterà; devono esserle obbedienti nel senso di amarla come lei merita ed esige, e questo perché in amore si deve essere uguali. Il processo di miglioramento è il vero oggetto del canto, e si manifesta nell'intensità del desiderare l'amante, nello smaniare, nel capire il proprio destino di amante che spera, che si studia e si lamenta e si esalta e tutto questo nel massimo della solitudine e del silenzio. Sennonché tutto questo tormento è cantato davanti ad un pubblico preparato a sentire le gioie e i dolori di questo dramma e interessato a vedere come viene presentato. Queste *performances* creavano il paradosso proprio delle rappresentazioni teatrali, paradosso studiato magistralmente da Diderot nel suo *Paradoxe sur le comédien*, ma già noto a Sant'Agostino.³ Secondo questi autori, l'attore è tanto più credibile

³ Sant'Agostino che in una pagina dei *Soliloquia* (II, 10) scriveva: «Quia scilicet aliud est falsum esse velle, aliud verum esse non posse. Itaque ipsa opera hominum, velut comoedias aut tragoedias aut mimos, et id genus alia, possumus operibus pictorum fictorumque coniungere. Tam enim verus esse pictus homo non potest, quamvis in speciem hominis tendat, quam illa quae scripta sunt in libris comitorum. Neque enim falsa esse volunt, aut ullo appetitu suo falsa sunt, sed quadam necessitate quantum fingentis arbitrium sequi potuerunt. At vero in scena Roscius voluntate falsa Hecuba erat, natura vera homo; sed illa voluntate etiam verus tragoedus, eo videlicet quo im-

quanto più riesce a mentire, cioè a presentarsi non come egli è in realtà, ma come il personaggio che deve impersonare. E lo spettatore sa che è così e accetta il gioco nel momento stesso in cui decide di andare a teatro per assistere ad uno spettacolo che finge di essere vero, e che si svolge in un luogo delimitato dalla scena e dalle mura senza le quali non esiste l'idea di un luogo speciale che si chiama teatro, e applaudirà se la rappresentazione alla quale assiste sarà così ben recitata da farla sembrare vera. Il trovatore è un grande attore che canta davanti ad un pubblico un suo componimento in cui dice del suo amore per una donna nominata solo con un nome fittizio, e canta di esserne innamorato e di vivere una spasmodica attesa di un "guiderdone"; chi l'ascolta non giudica se il suo amore è reale — già sa benissimo che non lo è — ma se sa fingere bene, ovvero se sa cantare con arte. Certo lo spettacolo non era sempre ed esattamente presentato in questi termini: è difficile immaginare che un vescovo come Folchetto di Marsiglia o un signore come Raimbaut d'Aurenga si esibissero in pubblico cantando il loro amore, ma certamente anche signori di quel calibro componevano canzoni che poi un trovatore cantava in pubblico. E questo perché quelle canzoni nei casi migliori erano dei veri gioielli artistici e, in quanto tali, avevano la forza persuasiva del linguaggio della poesia e creavano e diffondevano il modello d'un amante ingentilito dal linguaggio elegante e che si poneva come esempio di devozione e di robusto impegno morale. La poesia cortese abbonda di termini indicanti virtù,

plebat institutum: falsus autem Priamum assimilabat, sed ipse non erat. Ex quo iam nascitur quiddam mirabile, quod tamen ita se habere nemo ambigit». ["Perché una cosa è il voler essere falso e un'altra è il non poter essere vero. Così sono quelle opere degli uomini, come le commedie o le tragedie o le farse e altri generi simili, ai quali possiamo aggiungere le opere dei pittori e di altre classi d'arte. Infatti è vero che non può essere vero un uomo che è dipinto, benché tenda ad essere simile nell'aspetto, come quelle finzioni scritte nei libri degli autori teatrali. Queste non vogliono essere false né lo sono per una tendenza loro propria, ma per la loro necessità di seguire la finzione dell'artista. Così Roscio sulla scena rappresenta volutamente una finta Ecuba, pur essendo nella realtà un uomo vero per natura. Ma proprio per questo suo volere, riusciva ad essere un vero attore per realizzare bene il suo ruolo; ma era anche un falso Priamo perché rassomigliava a lui senza esserlo veramente. Da ciò nasce un qualcosa di meraviglioso, e nessuno esige che sia diverso."]

come *proeza* e *mezura* cariche di un significato morale. Possono sembrare le virtù cardinali tradizionali, per cui la *proeza* potrebbe corrispondere alla *fortitudo*, la *mezura* alla *temperantia*, la *obediensa* alla *justitia*, e la *discretio* alla *prudentia*, ma di fatto hanno un'accentuata dimensione cortese in quanto esistono solo per celebrare la liturgia di un amore regolato dalle convenzioni cortesi e soprattutto dall'ideale del perfetto amante.

Un modello siffatto trasformava la natura in cultura, la forza naturale dell'amore erotico in un rituale pubblico, e quindi la sottoponeva alle restrizioni di certe regole. Manifestare il proprio sentire intimo al giudizio del pubblico: questo fu il contributo epocale della poesia trobadorica. La natura erotica — soppressa per secoli dall'insegnamento religioso che vedeva nella lussuria il peccato più comune e la porta preferita del demonio per tentare gli esseri di carne e ossa — torna a vivere prendendo un posto attivo e di spicco nella cultura del tempo contribuendo senz'altro a plasmarla. E quella cultura si chiamava "civiltà cortese", che ebbe fra i suoi forgiatori maggiori i poeti dell'amore tanto desiderato e mai realizzato. Un amore di tal genere sembrerebbe frivolo o tragico-chisciottesco, ma a veder bene era carico di un insegnamento morale. Il trovatore del nostro modello, infatti, si considera inferiore come statura morale alla donna che idealizza, e sa che per poter aspirare ad esserle "amico-amante" deve raggiungere uno stato di perfezione pari al suo, deve cercare con ogni sforzo di *s'enantir*, di spingersi avanti superandosi continuamente fino a quando toccherà il livello di bellezza morale che lo renda degno della donna desiderata. Questo sforzo suppone una tensione perfettiva la cui molla segreta ha una forte componente erotica, ma la perfezione viene agognata come traguardo e non asserita come una necessità di partenza. In altre parole, il trovatore prevede un percorso analogo a quello del cavaliere che si mette in viaggio per raggiungere quella perfezione che gli manca al momento della partenza, ma capisce che deve esserne dotato per essere un perfetto cavaliere. Il trovatore si perfezionerà nell'arte del dire poetico, passerà lunghi periodi di astinenza e di meditazione, avrà

sempre una meta fissa ed è una meta di perfezione, sarà gentile, generoso, devoto amico e sottomesso e degno in tutto dell'amata che è la perfezione. Sarà, certo, una perfezione mondana, ma è pur sempre una perfezione che nobilita l'animo di chi la possiede. In questo modo l'amore crea un'etica del comportamento amoroso che lo libera dalle scorie bassamente sessuali e lo celebra come "amore puro" o *fin'amors* che non elimina l'erotismo, ma lo trasforma in un'arte del bell'amare.

Quest'amore raffinato è l'amore che tutti i trovatori cantano, ognuno vantandosi di essere unico, e tutti concordando nel celebrare la virtù cortese che sintetizza tutte le altre. Questa virtù è la *mezura*, quel criterio di equilibrio che rende possibile parlare di un amore privato in termini pubblici, di attenersi alle regole della convenienza e discrezione che instaura un legame e un dialogo tra il privato e il pubblico, e che noi oggi chiamiamo "eleganza". È un'eleganza che crea la socialità, che educa al bello, ad una lingua e a valori condivisi, ad un rispetto verso sé stessi e verso gli altri. La *mezura* accetta l'eccezionale perché lo traduce in un codice che accomuna tutti, e la *mezura* dà a tutti quelli che la vivono autenticamente la cittadinanza nel mondo delle belle maniere.

Il trovatore, diversamente dal cavaliere, non raggiunge mai la meta che si prefigge e tuttavia vive sempre cercando di conquistarla. La vita dei cavalieri si misura e si circoscrive nell'azione del romanzo, mentre quella del trovatore si ripete e realizza in ogni canzone e la sua ricerca è senza fine perché il suo vero fine è il vivere in quella tensione verso il bello muliebre che lo stesso trovatore crea.

Il tutto sembra molto complicato e perfino un po' perverso, ma si spiega molto più facilmente vedendo in quell'agone con sé stessi un modo semplificato di trovare una vita virtuosa facendola nascere dalla passione amorosa. E questo è il vero contributo epocale dei trovatori alla cultura occidentale, cioè il loro aver saputo legare la passione amorosa alla virtù. Ed è un'acquisizione fondamentale per la storia che vorremmo scrivere, perché, attorno ai problemi che sorgeranno relativi alla validità o meno del rapporto appena indicato, si reggerà la fortuna

del tema amoroso in Italia e in Europa. Ma veramente l'amore erotico per quanto estenuato può fondare dei principi morali? Si vedrà.

Intanto per il momento possiamo vedere che il modello qui ricostruito ci permette di spiegare la ragione della durabilità della poesia amorosa nonostante il fatto che non ci presenti mai una storia a lieto fine, ma, in compenso, non crei neppure situazioni tragiche. Il primo frutto della tensione verso il bene agognato è la poesia stessa, che, nel riferirne il percorso, diventa lo strumento della conquista. Se mai questa avesse luogo, la poesia non avrebbe più ragione di esistere. Lo intese benissimo Rainer Maria Rilke quando disse che i trovatori temevano più di ogni altra cosa che il loro amore si realizzasse perché in tal caso sarebbe venuta meno la fonte principale della loro poesia.⁴ Del resto Sordello⁵ sosteneva la stessa cosa quando, pur desiderando di congiungersi con la sua amata, si augurava che ciò non avvenisse mai perché in tal caso lei perderebbe la perfezione e l'onore che alimentavano la poesia dell'amante. In effetti la poesia di conquista amorosa dei trovatori rimaneva viva solo in quanto manifestazione di un desiderio inappagato. L'attesa purifica, e la purezza aspira a conservarsi sempre uguale a sé stessa.

Era facile e anche prevedibile pensare che sarebbe sorta qualche obiezione contro un amore che celava nell'ambiguità la sua natura erotica, ma non riusciva a rimuoverla del tutto, anzi la presupponeva anche se l'estenuava nell'attesa. Faremmo un grande torto a considerare la poesia trobadorica priva di una carica erotica, perché questa è la sua molla. Ma è importante per la comprensione della cultura della cortesia vedere come l'eros viene purificato e trasformato in forza morale che educa l'amante all'autocontrollo, all'attesa, all'apprezzamento gentile della bellezza dell'amata, un apprezzamento che spinge a sublimare la passione erotica in poesia, alla quale viene affidata non solo una storia

⁴ Ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992⁵, p. 23.

⁵ Sordello, *Ensenhamens d'honor*, in Sordello, *Le poesie*, a c. di M. Boni, Bologna, Forni, 1954, n. XLIII, vv. 1093-1103, pp. 198-273.

individuale, ma un valore esemplare del come ci si perfeziona in senso cortese. L'ambiguità è insita nell'amore cortese; non è, però, un'ambiguità che nasconde un inganno, ma nasce dal modo nuovo di conciliare la sfera erotica con quella morale, addirittura di usare la prima per rafforzare la seconda, quindi combinando due campi che la tradizione vedeva come opposti.

* * *

Non mancò già ai tempi dei trovatori chi si impegnò a mettere in luce l'impossibilità della combinazione indicata. E non ci riferiamo tanto a Marcabruno — il quale, come abbiamo già detto, nel suo moralismo robusto ma elementare aveva colto la volontà di "seduzione" che si anidava nelle lodi cortesi — bensì di Andrea Capellano, oggi molto studiato, ma che nessun trovatore o troviero lesse. Il Capellano è l'autore di un libro intitolato *De amore*, opera in latino stesa attorno al 1185, cioè nel periodo aureo della poesia lirica occitanica, ma scritto nella Francia del Nord, alla corte di Eleonora d'Aquitania dove fioriva la letteratura cavalleresca, anch'essa imperniata sulle *aventures* del cavaliere che alla fine, diventato perfettamente virtuoso, si unisce con la donna che ama.

Il *De amore* ha creato l'illusione che contenga una chiarificazione di cosa debba intendersi per "amore cortese", e per giunta è l'unico testo che si prefigga tale scopo. Ma di fatto l'opera del Capellano ha creato più confusione che chiarimenti, e ciò si deve in parte al modo in cui è stata composta. L'autore esordisce con una definizione dell'amore in termini fisici non ambigui:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.⁶

⁶ Si cita da Andreas Capellanus, *On love*, testo con trad. a fronte a c. di P. G. Walsh, London, Duckworth, 1982, p. 32. ["L'amore è una sofferenza intima nata dalla visione e dall'incontrollato pensiero della bellezza di una persona dell'altro sesso. Questo sen-

È una definizione strettamente fisiologica della passione erotica e dei suoi effetti sulla psicologia, e non contiene alcuna apertura verso la *puritas* dell'amore cortese né alcun indizio di una ricerca morale; e, si noti bene, non v'è alcun cenno alla ragione o *intellectus*, ma solo ad una *cogitatio*, ossia un pensare su un'immagine senza imporre alcuna "scelta", e per questo non rientra nei parametri del discorso etico. Dovremmo tornare su questo punto capitale per il nostro discorso, ma per ora ci limitiamo a registrarlo, e procediamo invece a spiegare perché il *De amore* non meriti alcun titolo di "manuale" che possa aiutarci a capire la natura dell'amore cortese.

Rivediamo la struttura del trattato di Andrea Capellano. Nel primo libro l'autore presenta una serie di dialoghi fra un corteggiatore e una corteggiata, facendo in modo che tutti i ceti sociali vengano rappresentati dai dialoganti: un plebeo dialoga prima con una plebea, quindi con una nobile e infine con una donna di rango intermedio o borghese; quindi un nobile parlerà con una plebea, poi con una borghese poi con una nobile, e così via dicendo fino ad esaurire tutte le possibili situazioni che richiedono ciascuna un tipo di retorica o di argomenti diversi. In altre parole, tale rappresentazione non ha alcun valore sociologico, ma giustifica i diversi modi di parlare dell'amore e di cosa il corteggiatore possa offrire sia in termini di nobiltà di sangue sia di beni materiali. In tutti i casi (otto nel complesso) la richiesta d'amore non ha successo. Segue un secondo libro in cui si parla dei modi migliori per conservare o per terminare un rapporto d'amore. Il terzo libro è una vera invettiva contro l'amore sessuale, e la smaccata contraddizione lascia sconcertati i lettori del trattato che pensavano di aver una chiave per entrare nella novità dell'amore cortese e si trovano inaspettatamente davanti ad un moralista che condanna gli amanti che cercano di soddisfare la

timento fa desiderare sopra ogni altra cosa l'abbraccio della persona dell'altro sesso e il raggiungimento della piena soddisfazione dei comandamenti dell'amore nell'abbraccio in pieno accordo con l'altro sesso"]. Su Andrea, come in generale sull'ambiguità dell'amore cortese, mi permetto di rimandare a P. Cherchi, *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, Toronto, Toronto University Press, 1994.

loro “immoderata” concupiscenza richiedendo la compiacenza delle donne. A veder bene, però, Andrea non si contraddice dal momento che nessuno degli amanti descritti nel primo libro ottiene una risposta positiva, ed è impossibile negare qualcosa che non è mai avvenuta. E le donne desiderate non corrispondono alle richieste degli amanti perché il dio d’amore non le ha punte con le sue frecce, per cui non si concedono agli amanti, e così offrono una dimostrazione implicita che i bei discorsi non suscitano quella *immoderata cogitatio alterius sexi* che è l’amore. Ciò che di fatto è avvenuto è un’azione di seduzione in cui i corteggiatori si ammantano di virtù e di buone intenzioni per soddisfare la loro vera intenzione, che è quella di unirsi carnalmente alla donna che desiderano. Andrea Capellano, insomma, mette a nudo il postulato, secondo lui falso, che l’eros renda virtuosi. I trovatori e gli amanti cortesi in generale confondevano l’immaginazione con la ragione e scambiavano la conquista della donna amata con il vero bene, e conseguentemente consideravano la passione amorosa come una molla a percorrere la strada della virtù. Andrea era un uomo di Chiesa e vedeva il rischio di peccato in cui si poteva incorrere dando all’amore erotico una forza di miglioramento morale: per lui era un inganno. Da uomo di Chiesa egli sapeva che l’eros è un istinto naturale dato all’uomo per procreare, e pertanto deve essere tenuto entro quei precisi limiti. In questa restrizione Andrea si trovava in perfetto accordo con la tradizione canonica che decretava addirittura che anche il rapporto sessuale coniugale non dovesse produrre il *joy* che i trovatori esaltavano. Insomma, il *De amore* non può essere considerato il *vademecum* dell’amore cortese, ma è semmai un *vade retro*. Il fatto stesso che l’amore possa crescere e decrescere (è il tema del secondo libro del *De amore*) è un processo che nessun amante cortese avrebbe mai ritenuto possibile, ed è un dato che da solo dovrebbe indicare che Andrea non scriveva un manuale per gli amanti cortesi; intendeva, invece, mettere in luce la poca serietà morale.

Andrea era ingiusto perché la virtù della quale i trovatori parlavano, e comunque la sola che potessero attingere nella strada verso

l'amore, era la *mezura*, ossia la temperanza, virtù che Andrea non menziona mai. Era la virtù nella quale convergeva la componente sociale accennata, ed era una virtù che non poteva darsi in altre società, per cui il messaggio dei trovatori era potenzialmente irripetibile nella sua forma integrale. La *mezura* era in essenza la virtù per la quale natura, ossia la passione amorosa, si trasformava in cultura, ovvero in un discorso civilizzatore, come abbiamo già detto. Ma se Andrea era avverso ai risultati di quella confusione, non è detto che egli non avesse colto un problema reale circa il rapporto causativo che stringeva l'eros alla morale. Tradizionalmente la Chiesa voleva che la morale controllasse al massimo gli impulsi erotici, mentre la cortesia li accettava perché li aveva trasformati in forze che creano la cortesia. Quando il modello cortese verrà ripreso in Italia, riemergeranno le perplessità avanzate da Andrea, e questo perché la civiltà che lo recepiva non era più quella plasmata dalla cortesia.

* * * * *

POSTILLE

1) BIBLIOGRAFIA

Per i trovatori si può ricorrere ad alcune antologie che offrono una scelta di testi quasi sempre ricavati da edizioni autorevoli. Fra queste ricordiamo quella di A. Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938; P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique provençale*, Avignon, Aubanel, 1970; R. Thompson Hill, *Anthology of Provençal Troubadours*, New Haven, Yale University Press, 1973, 2 voll.; la più ricca (ben 370 testi con traduzione in spagnolo) e recente è quella di M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1976, 3 voll.

Per una bibliografia generale si rimanda a A. Pillet – H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, ristampa anastatica a c. di P. Borsa e R. Tagliani, con presentazione di M. L. Meneghetti, e un aggiornamento del corpus testimoniale di S. Rescomi, Milano, Ledizioni, 2013.

Per un panorama generale, si veda C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, con un saggio introduttivo e il commento di un buon numero di testi.

2) GRAZIANO E L'AMORE SESSUALE TRA CONIUGI

Il testo citato normalmente come il *Decretum* di Graziano aveva in origine il titolo di *Concordia discordantium canonum*, perché cercava di sanare le non poche contraddizioni che si trovavano in raccolte di canoni antecedenti o contemporanee, come quella di Ivo di Chartres, intitolata *Panormia*. L'opera di Graziano, composta attorno al 1150, godette di un prestigio immenso e fu sempre considerato il testo che apre il *corpus iuris canonici*, invalso fino ai tempi moderni, e composto, oltre che dal *Decretum*, dal *Liber Extra* o *Decretales*, dal *Liber sextus*, dalle *Clementinae*, e dalle *Extravagantes*, composte ormai alla fine del Quattrocento e ai primi del Cinquecento. Il *Decretum* si suddivide in tre parti che si intitolano rispettivamente *distinctiones*, *causae*, e *de consecratione*. A noi interessa in particolare la parte delle *causae* che tratta del diritto matrimoniale, dove troviamo le norme che regolano i rapporti sessuali tra i coniugi. E qui si dice testualmente:

Quod enim preter intentionem generandi fit, non est nuptiarum malum, sed est veniale propter nuptiarum bonum, quod est tripertitum; fides videlicet, proles, et sacramentum. Unde Augustinus de bono coniugali: [c. 6].

C. III. Inmoderatus usus coniugatorum non est nuptiarum malum, sed est veniale propter nuptiarum bonum.

Quicquid inter se coniugati inmodestum, inverecundum, sordidum gerunt, viciū est hominum, non culpa nuptiarum. Iam in ipsa quoque inmoderata exactione debiti carnalis, quam eis non secundum inperium precepit, sed secundum veniam concedit Apostolus, ut etiam preter causam procreandi sibi misceantur, etsi eos pravi mores ad talem concubitum inpellunt, nuptiae tamen ab adulterio seu fornicatione defendunt. (*Decretum*, Causa 32, q. II, c. 2-3)

[Ciò che si compie senza alcuna intenzione di generare, non costituisce un male per il matrimonio, ma soltanto un peccato ve-

niale rispetto ai tre beni del matrimonio, cioè fedeltà, figliolanza e sacramento. Così dice Agostino nel *De bono coniugali*:

“L’uso immoderato della sposa in un matrimonio, non è un male contro il bene del matrimonio, ma solo un peccato veniale”.

Quando gli sposi si trattano in modo immodesto, svergognato e inverecondo, incorrono in un vizio umano, ma non in un’offesa contro il matrimonio. Lo stesso si può dire per i casi in cui si fa una richiesta fuori misura del debito coniugale, qualcosa che l’Apostolo non impose ma concesse, anche se non è per procreazione, e benché non cacci il vizio dalla camera da letto; e in questo modo [gli sposi] proteggono il matrimonio contro l’accusa di adulterio e di fornicazione.]

Andrea riprende il concetto e lo irrigidisce, e pone in bocca ad una nobil donna le seguenti parole:

Nam quidquid solatii ab ipsis coniugatis ultra prolis affectionem vel debiti solutionem alterna vice porrigitur, crimine carere non potest; immo satis acrius vindicatur, si sacrae rei usum deformet abusus, quam si consueta utamur abusione. Gravius est in uxore, quam in alia reperitur. Nam vehemens amator, ut apostolica lege docetur, in propria uxore iudicatur adulter. [ed. cit., p. 150]

[Ogni altro piacere concesso ad una coppia di sposi che non sia quello d’avere figli, non può essere altro che peccaminoso. E la punizione è tanto più adeguata quanto più l’abuso macchia qualcosa di sacro, anziché un abuso comune. Il peccato in questo caso è più serio che con un’altra donna che non sia la propria moglie, perché, come ci insegna la legge apostolica, un amante che mostra fucosità rispetto alla sua propria moglie viene considerato un adultero.]

Se la nobile donna parla per Andrea è chiaro che il rapporto sessuale deve avere lo scopo primario ed esclusivo della procreazione. La *Lex apostolica* alla quale Andrea Capellano fa riferimento è, probabilmente, l’*Epistola ai Corinti* di San Paolo. Nel corso del Medioevo la misoginia era molto diffusa e fu dovuta in buona parte al predominio della cultura monastica. Fra i testi più noti di questa tendenza si ricorda il trattato *Adversus Jovinianum* attribuito a San Girolamo; ma non bisogna dimenticare altre

autorevoli attestazioni fra i teologi del dodicesimo secolo, come ad esempio Pietro Lombardo (*Sententiae*, 4, 31), e Alan de Lille nel suo *Summa de arte praedicandi*, 45 (in *PL* 210, p. 196), e tutta un'altra serie di testi esaminati minutamente da R. Schnell, *Andreas Capellanus - Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in De Amore*, München, Fink, 1982, pp. 148 e sgg., libro che presta particolare attenzione all'aspetto giuridico nel *De amore* del Capellano. Indicazioni in questo senso anche in D. A. Monson, *Andreas Capellanus, Scholasticism, and the Courtly Tradition*, Washington, DC, Catholic University of America Press, 2005. Ovviamente esistevano delle posizioni oltranziste, che però venivano temperate da moralisti più tolleranti. Comunque tali proposte di astinenza sessuale rigorosa fanno apprezzare ancor meglio l'innovazione apportata dall'amore cortese.

2.

La scuola siciliana

La poesia d'amore dei trovatori fiorisce in Italia, soprattutto in quella Settentrionale, e continua a farlo nella sua lingua occitanica, adottata, come abbiamo visto, da poeti nati in Italia. Ma in Sicilia l'amore si canta in siciliano, o meglio in una koiné linguistica di matrice decisamente siciliana. E ciò avvenne per volontà dell'imperatore Federico II, "Stupor mundi", il quale perseguiva una politica culturale avente una netta e inconfondibile fisionomia evidenziata da una sua lingua propria, da un orientamento decisamente laico, e perfino da un disegno imperiale che puntava ad amalgamare personalità di estrazioni nazionali diverse. E per evidenziare la diversità si sosteneva l'imitazione poiché la distinzione più difficile da conseguire è quella che si afferma imitando. Tematicamente la poesia siciliana s'incentrava sul tema dell'amore mai realizzato per una donna che si nega, quindi adottava programmaticamente e quasi esclusivamente il soggetto della *fin'amor* nella forma cantata dai trovatori della generazione più vicina a loro tempo (Folchetto, Perdigon e vari altri). Da questi i poeti della Magna Curia ripresero il repertorio dei temi e dei motivi, e sotto tale riguardo si può dire che la poesia dei trovatori ebbe in Sicilia la sua fioritura in altra lingua. Ma non era esattamente così: il trapianto costò la perdita della "cortesia" ovvero di quel legame sanguigno tra poesia e società, quella straordinaria alchimia che trasformava la natura in cultura. I protagonisti non erano più i trovatori che passavano da una corte all'altra cantando i loro versi accompagnandosi con il liuto: i poeti della Magna Curia erano giuristi e scienziati che componevano, sì, canzoni d'amore alla maniera dei trovatori, ma non le cantavano più in pubblico e non fingevano neppure di farlo. Le loro canzoni non era-

no più musicate, e la perdita della *performance* musicale comportò un tipo di circolazione diversa affidata ormai alla lettura. E poiché questa era limitata dal diffuso analfabetismo dei tempi medievali, si capisce che l'incidenza che questa poesia potesse avere su un vasto pubblico era pressoché nulla, e sfumava la possibilità di creare una cultura e un vasto pubblico "cortese".

Ciò non tolse che i poeti convenuti nella corte di Federico II scrivessero poesie memorabili, e poeti come Giacomo da Lentini sono degni di stare a fianco di un Folchetto di Marsiglia, poeta, tra l'altro, che il Notaio imita spesso.¹ Folchetto è un poeta notevole che ormai tiene viva una tradizione, ma non ha l'immaginazione di innovarla né di rinvigorirla: è un poeta, diremmo oggi, che sa il suo mestiere. Giacomo da Lentini è un funzionario consapevole del lustro che può venire a lui e alla corte dal presentarsi anche come un *fin'aman*, perché la poesia è un bene raffinato e la poesia d'amore dei trovatori produce un esempio di eroe capace di trasformare il proprio soffrire in uno splendido canto: modello, quindi, di decoro e di forza morale!

Può accadere che la trasposizione di un modello richieda qualche adattamento e magari qualche scrutinio per capirlo meglio; e può anche succedere che l'esame riveli elementi che non appaiono in superficie e che emergendo rivelino delle crepe o finalità celate. Le donne dei poeti della corte federiciana sono più astratte e remote di quelle dei trovatori; in compenso, il discorso amoroso tende a trovare uno spazio nella psicologia, dove magari si coltiva l'immagine dell'amata (tutti ricordano l'immagine dipinta nel cuore di Giacomo Lentini nella canzone *Meravigliosa-mente*), e dove l'amore può essere osservato e studiato come fenomeno psicologico, custodendolo gelosamente dagli occhi dei curiosi:

¹ La raccolta maggiore de *I poeti della Scuola Siciliana*, praticamente l'intero corpus, è ripartita in tre volumi: *Giacomo da Lentini*, a c. di R. Antonelli; *I poeti della corte di Federico II*, a c. di C. Di Girolamo, e *Poeti Siculo-Toscani*, a c. di R. Coluccia, volumi pubblicati a Milano, Mondadori, "I meridiani", 2008.

Meravigliosa-mente
un amor mi dstringe,
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo pinga
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.²

L'interiorizzazione della figura dell'amata consentiva di osservarla e di studiarla come non era mai stato possibile per i trovatori, e conduceva anche ad esaminare la natura dell'amore che vive anche in rappresentazioni mentali di grande potenza. In Sicilia, infatti, accadde ciò che non era mai successo nei trovatori, e per la prima volta (se escludiamo il caso di Andrea Capellano), ci si chiese cosa mai fosse l'amore che sconvolge l'animo di chi ne è affetto. La domanda fu posta esplicitamente in dibattiti, un genere poetico modellato su quello delle *tenzoni* trovadoriche. I poeti siciliani seguivano un altro modo di tenzonare: non alternando la loro voce con quella di un poeta e poi raccogliendo le varie strofe in un componimento unico, ma scambiavandosi dei sonetti, un genere strofico inventato proprio nella corte di Federico II.

Una di queste tenzoni vede impegnati tre poeti: Iacopo Mostacci, che è il proponente del tema, Pier delle Vigne e Giacomo da Lentini. Riportiamo i testi³ a cominciare da quello di Iacopo Mostacci:

Solicitando un poco meo sapere
e con lui mi vogliendo diletare,

² G. da Lentini, *Poesie*, a c. di R. Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979, p. 30. Per una collocazione storica e ambientale del nostro poeta si veda la raccolta di studi di R. Arqués (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel secolo XIII in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del convegno tenutosi all'Università Autonoma di Barcellona (16-18, 23-24 ottobre)*. Palermo, Centro di studi di filologia e linguistica siciliana, 2000.

³ Sono tutti e tre ripresi dall'ed. critica, G. da Lentini, *Poesie*, ed. cit., rispettivamente a pp. 271, 273, 275.

un dubio che mi misi ad avere,
a voi lo mando per determinare.

On'omo dice c'amor à potere
e gli coraggi dstringe ad amare,
ma eo no [li] lo voglio consentire,
però c'amore no parse ni pare.

Ben trova l'om una amorostrate
la quale par che nasca di piacere,
e zo vol dire om che sia amore.

Eo no li saccio altra qualitate,
ma zo che è, da voi [lo] voglio audire,
però ven faccio sentenz[i]atore.

Pier delle Vigne rispose nel modo seguente:

Però c'Amore non si pò vedere
e no si tratta corporalmente,
manti ne son di sì folle sapere
che credono c'Amor[e] sia niente.

Ma po' c'Amore si face sentire
dentro dal cor signoreggiar la gente,
molto maggiore pregio de[ve] avere
che se 'l vedessen visibilmente.

Per la vertute de la calamita
como lo ferro at[i]ra no si vede,
ma sì lo tira signorevolmente;
e questa cosa a credere mi 'nvita
c'Amore sia, e dàmi grande fede
che tutor sia creduto fra la gente.

Il motivo della calamita è vecchio, ma nel contesto siciliano è un segno dell'attenzione che la materia scientifica riceveva nella Magna Curia.

Giacomo da Lentini rispose in ben altro modo:

Amore è uno desi[o] che ven da' core
per abondanza di gran piacimento;

e li occhi in prima genera[n] l'amore
e lo core li dà nutrimento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nas[ci]mento:
ché li occhi rapresenta[n] a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio
com'è formata natural[e]mente;
e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e [li] piace quel desio:
e questo amore regna fra la gente.

La questione posta da Iacopo Mostacci è legittima: cos'è quest'amore di cui si parla e si piange benché non si sappia da dove venga e nessuno l'abbia mai visto? Come mai causa tanto dolore? e come è possibile che qualche volta si ami una donna senza averla mai vista? Esiste una divinità o una forza divina e invisibile che si chiama Amore e che fa innamorare anche di donne mai viste? L'allusione al motivo dell'amore *de lonh* è senz'altro di pertinenza provenzale e allude all'amore *ses vezer* cantato specialmente dai primi trovatori. Quindi è chiaro che il poeta siciliano si riferisce specificamente al loro tipo d'amore. E sulla loro scia cerca di capire se veramente Amore "esista" o se non si tratti piuttosto di una "amorositade", ossia di una sensazione o reazione fisica alla quale diamo un nome come ad un individuo concreto. Pier delle Vigne offre una spiegazione che possiamo dire "magica", nel senso che individua un potere celato nella natura che crea dei fenomeni di cui non sappiamo darci una spiegazione basandoci sulle conoscenze di cui disponiamo. La risposta di Giacomo da Lentini è di gran lunga più aperta e vicina al buon senso, e molto simile a quella contenuta nella definizione di amore data da Andrea Capellano in apertura del *De amore*, come vide bene Bruno Nardi.⁴ L'amore, per il Notaio da Lentini,

⁴ B. Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento*, in *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983³, pp. 9-79.

è un fenomeno fisico che nasce dagli occhi, arriva al cuore, e il cuore stimola la persona nel cui petto esso batte, ansioso di possedere l'oggetto che tanto desidera.

* * *

Per capire meglio i riferimenti appena indicati è utile aprire una parentesi di argomento fisio-psicologico perché tornerà spesso nei poeti anteriori alla generazione di Petrarca, e comunque lo vedremo meglio trattando di Guido Cavalcanti. Essenzialmente entrano nel discorso alcuni principi fisiologici illustrati nel *De anima* di Aristotele e commentati dal filosofo e medico arabo Avicenna. Si tratta dei sensi interni, cioè la fantasia, l'immaginazione e la memoria. Aggiungiamo che i motori o i centri della fisiologia umana sono il fegato, il cuore e il cervello. Il fegato produce gli elementi che sostengono gli organismi animati, e sono: la bile nera, la bile gialla, il sangue e la flemma. Il cuore è il centro dove risiede l'anima e regola il respiro e tiene caldo il corpo e reagisce agli impulsi che arrivano dall'esterno. Il cervello è il centro del potere nervoso e dove si prende atto e si valutano i fenomeni che arrivano dall'esterno e quindi detiene il potere della "conoscenza" o valutazione o risposta a ciò che proviene dall'esterno. Il cervello ha tre "stanze": una frontale dove vengono ricevute le immagini, ed è quindi la sede della fantasia. Viene poi quella centrale che è propriamente la sede dell'immaginazione, che produce un apprezzamento favorevole o no dei fantasmi, ossia dalle immagini registrate dalla fantasia. Segue infine la stanza della memoria che è locata nella nuca perché guarda all'indietro o al passato, e lì si conservano le immagini già filtrate dall'immaginazione. Ora, quando gli occhi percepiscono l'immagine di una persona che suscita una particolare attenzione, essa si ferma nella fantasia e vi rimane anche quando la persona non è più presente. La fantasia la elabora, la ingrandisce o la migliora o comunque la manipola in modo da impegnare l'immaginazione perché l'apprezzi. L'immaginazione la "valuta", ma alla maniera con cui l'istinto può valutare, cioè istintivamente: un agnello, ad esempio, valuta la peri-

colosità di un lupo pur non avendone mai visto uno prima, quindi seguendo un istinto. La persona colpita da questa visione immagina che sarebbe bello possedere o conoscere la bellezza che gli è entrata negli occhi, e comincia a tendere verso di lei, e la memoria gli somministra continuamente quell'immagine. La tensione verso quel bene si chiama "passione", cioè una vera sofferenza, e questa fa battere forte il cuore e riscalda gli "spiriti" che sono la sostanza "eterea" (oggi diremmo "l'energia") che porta l'essenza del sangue a nutrire i nervi che creano il contatto fra il corpo e il cervello. Il risultato è che l'organismo intero si riscalda alterando l'equilibrio fra gli elementi vitali, e questo porta a disseccare il corpo e a far prevalere la bile nera che crea la "malinconia" o la malattia d'amore. Anche il cervello si riscalda e si secca, e l'immagine che ha suscitato il desiderio originario vi si imprime con maggior tenacia.

Questo in essenza è il meccanismo fisiologico dell'innamoramento e dell'origine della passione amorosa. In tutto questo processo non abbiamo parlato di "ragione" ma di "immaginazione", perché la ragione o l'intelletto possibile è, sì, legato al cervello, ma è a suo modo indipendente. La natura di questo rapporto tra l'intelletto possibile e l'anima è uno dei problemi più discussi della psicologia medievale, ma per il nostro argomento basta qui ricordare che l'intelletto possibile o l'intelligenza non entra nel processo che abbiamo descritto. La ragione, infatti, valuta e giudica e decide, mentre l'immaginazione non ha queste facoltà benché adempia alcune funzioni che adombrano quelle intellettuali, e ciò spesso crea confusioni e difficoltà. L'innamorato crede di perseguire un vero bene, mentre di fatto insegue un bene creato dalla sua immaginazione. Il sonetto di Giacomo da Lentini diventa più chiaro se teniamo presenti i dati appena esposti, ma non porta in ballo la differenza tra l'immaginazione e l'intelletto, che vedremo invece in Cavalcanti.

Sono i primi assaggi della svolta che il discorso sull'amore prenderà in Italia. Nei trovatori non esisteva alcun discorso in questi termini. Stupisce, semmai, che fra i poeti siciliani esso non abbia avuto uno

sviluppo maggiore, più ampio e diffuso, e non sappiamo offrirne una spiegazione. Non si voleva porre in questione o turbare la moda del discorso cortese? Forse. Mancò il tempo per farlo? Forse è vero anche questo, visto che con la morte di Federico la corte si disperse e con essa la "scuola siciliana". Accontentiamoci del fatto di aver individuato un punto di vista che altri e in altro ambiente riprenderà e svilupperà. Per ora constatiamo soltanto che l'amore cortese era entrato in Italia, ma con esso non entrò la cortesia o la civiltà cortese. La scuola siciliana ne accolse l'aspetto formale, la tematica della richiesta d'amore ad una donna perfetta e inaccessibile, ma non seppe creare amanti che fingevano di perfezionarsi per poter meritare la reciprocità dell'amata: è un nuovo tipo di amore che non spinge a conquistare l'amata ma a custodirne la memoria nell'immaginazione e venerarla. Da una situazione dinamica si passa ad un'adorazione statica e segreta, quasi di un tesoro che non si vuole divulgare. In entrambi i casi l'amore, con le sue esigenze e imperativi, struttura la vita dell'amante creando una possibilità di riflessione su uno stato d'animo che non procede ad alcuna azione.

Proprio questa riflessione apre il varco ad interpretazioni che riportano l'amore alle sue motivazioni fisiche sottraendolo alle ragioni spirituali e quasi sacre assegnategli dai trovatori. Il Notaro, infatti, torna sull'argomento e ribatte le sue idee sulla vera natura dell'amore per l'altro sesso. Lo fa in un'altra tenzone con l'Abate di Tivoli, il quale sfodera le vecchie ipostasi del dio d'Amore con le sue frecce e troni, pertanto ribadendo la natura divina dell'amore. Ma Giacomo da Lentini non si lascia convincere:

Feruto sono isvariātamente:
 Amore m'ā feruto, or per che cosa?
 cad io vi saccia dir lo conveniente
 di quelli che del trovar no ānno posa:
 ca dicono in lor ditto spessamente
 c' amore ā deitate in sé inclosa;
 ed io sì dico che non è neiente

ca più d'un dio non è né essere osa.
E chi lo mi volesse contestare,
io li l[o] mostreria per [q]uia e quanto,
come non è più d'una deitate.
In vanitate non voglio più stare:
voi che trovate novo ditto e canto,
partitevi da ciò, che voi peccate.⁵

Per il Notaio l'amore non ha niente di misterioso né di spirituale: esso nasce e si realizza entro la sfera fisica e psichica umana e produce desideri di appagamento fisico e psicologico. Del resto i poeti provenzali sapevano benissimo che gli occhi e il cuore hanno un ruolo fondamentale nella genesi della passione amorosa,⁶ ma poi su tale constatazione costruivano tutto un sistema di propositi, promesse, impegni, giuramenti, valutazioni e simili che impegnavano il mondo dei doveri e quindi della morale. Giacomo da Lentini imitò la tematica dei trovatori, ma, messo alle strette, riportava e limitava il fenomeno amoroso entro le sue cause fisiologiche, che purtroppo non costituiscono materia poetabile, o che lo sono solo per i poeti comici come Cielo d'Alcamo, autore del celebre contrasto *Rosa fresca aulentissima*. Per il Notaio e per i poeti della corte siciliana la mitopoeia trovadorica conservava il suo fascino e apportava decoro alla corte federiciana, contribuendo ad arricchirne la dignità e la statura morale dei suoi membri. Ma la finzione lasciò spazio anche alla considerazione del fenomeno amoroso, consentendo di vederlo con occhi nuovi e con interpretazioni che portavano a trasformare l'amore calato ormai in una cultura non ca-

⁵ Ivi, p. 252-253.

⁶ Si veda ad esempio il *partimen* fra Peironet e 'N Giraut, sul tema "Cal manten mieills amor, lis huoil o.l cors de cel que leialmen ama sidonz". E, come richiede il genere del *partimen*, l'ultima parola spetta a 'N Giraut, il quale finisce per dare la palma ai due organi che collaborano nel tener vivo l'amore destando un forte e costante desiderio. Sul tema, si veda M. Beretta Spampinato, *Il percorso 'occhi cuore' nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, in «Messana. Rassegna di studi filologici, linguistici e storici», 8 (1991), pp. 187-221; M. Picone, *La tenzone De amore fra Iacopo Mostacci, Pier Della Vigna e il Notaio*, nel suo *Percorsi della lirica duecentesca*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp.47-67, dove il rimando al *partimen* è a pp. 66 sg.

ratterizzata dalla cortesia. L'atteggiamento prevalentemente contemplativo dei poeti della Magna Curia non consentì un ampio sviluppo del potenziale etico, e tuttavia la sua raffinatezza formale e il controllo del furore erotico costituirono un ottimo biglietto di introduzione della tematica amorosa nel mondo comunale. Vedremo che, trapiantato in un nuovo ambiente, l'amore cortese subirà ulteriori adattamenti e contribuirà a formare le nuove leve di poeti di una cultura nuova che cercava di imporsi con una lingua non ancora sperimentata in questo nuovo genere lirico. Intanto bisogna ricordare che Iacopo da Lentini introdusse alcuni temi e motivi destinati ad avere un grande fortuna nella lirica italiana anteriore a Petrarca. Fra questi ricordiamo quello del "saluto", e soprattutto quello della "immagine dipinta nel cuore", tema quest'ultimo che rende possibile e ovvio il processo di interiorizzazione del fenomeno amoroso che costituirà una caratteristica dominante della poesia d'amore italiana. Giacomo da Lentini, oltre a farne il tema centrale della canzone *Meravigliosa-mente*, si pose il problema del come una immagine così grande come quella della sua donna possa trovare uno spazio adeguato nel cuore del poeta:⁷

Or come pote sì gran donna entrare
per gli ochi mei che sì piccioli sone ?
e nel mio core come pote stare,
che 'n entr'esso la porto laonque i' vone ?

Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne d'òne ;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.

Lo foco inchiuso poi passa difore
lo suo lostrore, senza far rotura,
così per gli ochi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura.

⁷ Ivi, p. 281. Il tema è stato illustrato egregiamente da P. Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla Vita nuova attraverso i due Guidi*, in M. Gagliano, P. Guérin, R. Zanni (a c. di), *Les deux Guidi Guinizelli et Cavalcanti dans la tradition poétique*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92.

Rinovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.

Dove è notevole e affatto nuovo anche il ricorso a dati scientifici, che poi saranno frequenti negli stilnovisti e specialmente in Guido Guinizzelli.

* * * * *

POSTILLA

I MEDICI E L'AMORE

Sull'influenza che l'amore esercita nella psicologia o nei sensi interni dell'innamorato sono sempre utili i vecchi studi di J. Livingstone Lowes, *The loverers maladye of hereos*, in «Modern Philology», 11 (1914), pp. 491-546; M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, University of Illinois Studies in Language and Literature, 1927. Si vedano anche M. Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1975; N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, p. 3-70.

Poiché l'amore era considerato una malattia con patologie tutte sue — si pensi che anche la licanthropia, cioè la metamorfosi dell'amante in lupo di cui si legge nel *Bisclavret*, uno dei *lais* di Marie de France, era classificata tra le malattie d'amore — è utile impartire ai lettori almeno alcuni dati essenziali di storia della medicina così che le indicazioni mediche presenti nei poeti siciliani e negli stilnovisti non sembrino del tutto fuori contesto. Si ricorderà, allora, che la medicina come scienza ebbe inizio con Ippocrate del IV secolo a. C., il quale abbandonò le millenarie spiegazioni religiose e magiche della salute e delle malattie, e si attenne all'osservazione dei loro segni (la semiotica) per curarle con le risorse che il corpo stesso forniva. Il corpo sano, secondo Ippocrate, presentava un equilibrio perfetto dei quattro "umori" (il sangue, la bile bianca, la bile nera, la flemma) e la malattia era il risultato di uno squilibrio per cui un umore tendeva a prevalere

sugli altri. Il medico deve cercare di ristabilire quell'equilibrio naturale, quella "temperatura" che determina il "temperamento" proprio di ciascun individuo. Ma il medico che sistemò per secoli la medicina umorale fu Galeno di Pergamo (129-201 d. C.), vissuto a Roma come caposcuola e medico dell'Imperatore Marco Aurelio. La sua produzione fu sterminata, e fra i suoi sommi meriti scientifici fu l'importanza che diede all'anatomia, del tutto ignorata da Ippocrate. Galeno era anche un filosofo e fece uso della logica aristotelica nel costruire sistemi basandosi sulle osservazioni fatte sul campo, nel ragionare sull'evidenza di cause e conseguenze, e cercando di raccogliere in un insieme organico, in una vera scienza, tutte le varie indicazioni raccolte in anni di osservazione.

La caduta dell'impero romano e la perdita della conoscenza del greco infersero un colpo fatale alla scienza medica, e per secoli si tornò ad una medicina che si basava su nozioni farmaceutiche, su conoscenze di erbe e di rimedi semi magici e perfino stregoneschi. Questa situazione si protrasse in Occidente per tutto l'alto Medioevo, mentre nel mondo di cultura araba Galeno e i medici greci erano conosciuti. E per la medicina si ripeté il fenomeno storico che si produrrà nel caso del *corpus* aristotelico. Si ricorderà che l'Occidente perse l'accesso alle opere in greco perché si era perduta la conoscenza della lingua. Uno degli ultimi a saper leggere il greco fu Boezio, il quale commentò in latino l'*Organon* di Aristotele, ossia l'insieme delle sue opere di logica. Gli arabi, invece, leggevano Aristotele che era stato tradotto in siriano e quindi in arabo, e in questo modo conservarono Aristotele. Quando i cristiani riconquistarono Toledo nel 1085, scopersero un Aristotele che non conoscevano e lo tradussero dall'arabo in latino, creando così un *corpus* d'opere che oggi conosciamo come l'"Aristoteles latinus". Il modo in cui queste traduzioni venivano fatte è di per sé stesso degno di ricordo. Di solito nascevano da una collaborazione: un ebreo traduceva i testi dall'arabo al castigliano, e poi un cristiano li traduceva dal castigliano in latino. Questo processo durò per quasi un secolo, e dall'Europa venivano studiosi che volevano conoscere certe opere di Aristotele — parliamo di studiosi quali Gerardo da Cremona proveniente dall'Italia, Alemanno l'Alemanno dal mondo germanico, Walter Morley dall'Inghilterra — e nel corso di un secolo praticamente tutte le opere di Aristotele divennero accessibili in latino. Questo processo a sua volta creò problemi immensi, perché, ad esempio, Averroè, basandosi sull'Aristote-

le “arabo”, aveva sostenuto che l’“intelletto agente” muore con il corpo e “l’intelletto possibile” torna ad essere un universale. Sembrerebbe un dato irrilevante, ma in realtà comportava delle conseguenze inaccettabili per il mondo cristiano, perché la morte fisica dell’intelletto spingerebbe la facoltà di ricordare una volta che la nostra anima rivive nell’aldilà, e di conseguenza tutta l’escatologia cristiana veniva annientata, perché non esisterebbero più le punizioni infernali e i premi celesti in quanto non sopravviverebbe più alcuna memoria del nostro operato. San Tommaso rispose a questa “eresia” con la *Summa contra gentiles* accedendo al *De anima* di Aristotele attraverso la traduzione dal greco in latino fatta dal domenicano olandese Guglielmo di Moerbeke, e grazie alla essa poté dimostrare che Averroè interpretava erroneamente il testo aristotelico.

Tornando a Galeno, il recupero della sua opera avvenne anche in questo caso per il tramite arabo. Nel secolo undicesimo, Costantino Africano, un monaco di origine africana, approdò al monastero di Cassino, e tradusse in latino alcune opere del medico greco basandosi anche lui su traduzioni arabe. Una di queste opere, sicuramente la più estesa, si intitolava *Pantegni*, e rimise in circolazione la medicina umorale galenica e diede vita alla “scuola medica di Salerno”, la prima che funse da modello per altre scuole mediche medievali fra cui eccelse quella di Montpellier. La scienza medica conobbe un fervore di studi e di pubblicazioni veramente impressionante, visto il silenzio che l’aveva eclissata per molti secoli. Vennero tradotti molti testi di medici arabi, fra cui primeggia il *Canon* di Avicenna; diventò fondamentale la raccolta di testi medici arabi intitolata *Articella*, usata nelle università ancora nel Cinquecento, e grande prestigio acquisirono gli scritti di medici quali Arnaldo di Villanova, Bernard Gordon e Mondino de Liuzzi, per ricordarne solo alcuni.

La storia del rapporto amore-medicina fu continua ma disuguale: fu molto vivace nel periodo medievale, ma quasi silente nel periodo dell’Umanesimo. Petrarca raffreddò o addirittura congelò la collaborazione tra poeti e medici, e mostrò autentico disprezzo per questa branca del sapere che curava, e non sempre, il corpo e ignorava l’anima. Si aggiunga che nel Quattrocento la scienza medica diventò sempre più critica nei riguardi della tradizione araba, e fece dei progressi enormi, dovuti in parte alla nuova comprensione degli studi anatomici. Ma la medicina tornò in auge proprio quando si prestò particolare attenzione all’anima e all’amore pla-

tonico — ricordiamo che Marsilio Ficino era un medico! — e ciò accadde per stabilire in modo chiaro quale fosse il posto da assegnare all'amore erotico o carnale nella scala dei valori dell'anima. Tornò con il suo peso di scienza pratica anche quando alla medicina galenica o "degli umori" si affiancò come concorrente la medicina paracelsiana o "degli elementi", la quale con i suoi "segreti" o ricette alchemiche curava i malati d'amore.

Nel complesso l'attenzione della medicina per i problemi dell'amore serve a specificare un fatto fondamentale per la nostra ricerca: l'amore di cui parliamo, e il solo di cui anche i medici si possono occupare, è l'amore sensuale o erotico, l'attrazione fisica per un'altra persona, perché questo è l'oggetto del nostro studio. L'amore è il *genus*, e l'amore erotico è una sua *species*.

3.

Guittone d'Arezzo

Non si esagera dicendo che la storia che cerchiamo di tracciare in queste pagine sarebbe stata molto diversa, e forse addirittura non avrebbe mai avuto luogo, se non fosse per la presenza di Guittone d'Arezzo. Egli fu un autentico caposcuola, e non solo nel senso che fu ascoltato e seguito da una generazione di imitatori, ma perché da caposcuola fu indicato come *l'homme à battre* da una nuova generazione che si riconosceva unita proprio nel combatterne l'insegnamento. Tutti ricordano alcune clamorose defezioni fra i suoi seguaci, specialmente quella di Guido Guinizzelli, il quale, avendo «mutato la mainera» di poetare, aprì nuovi mondi che dovevano rimanere preclusi al vecchio maestro. E nessuno fu più feroce di Dante nel condannare un poeta che dominava la scena poetica ancora negli anni in cui egli scriveva la *Vita nuova*. La condanna dantesca ha pesato per tutti i secoli successivi, tanto che ancor oggi non si può parlare di Guittone senza fare i conti con quei giudizi, perché, anche quando li spogliamo della carica polemica che li ispiravano, ci sembrano veri nella sostanza, forse perché una secolare tradizione poetica ci ha educato ad una lirica idealizzante, a quei versi musicali che invano cercheremmo in Guittone. Ma quella condanna lo lega anche indissolubilmente al mondo di Dante, ed è impossibile parlare di Dante senza vedere nello sfondo o addirittura nel proscenio la figura imponente e ingombrante di Guittone. Per questo, mi sembra, Guittone è l'autore che pone maggiori difficoltà per l'insegnante della poesia del Duecento. Infatti saremo obbligati a porlo, in quanto poeta d'amore, nella "terza spera", cioè nel cielo di Venere, come diceva Petrarca nel son. 287:

Ma ben ti prego che 'n la terza spera
Guitton saluti e messer Cino e Dante;¹

ma vediamo subito che non è la collocazione giusta, perché Guittone fu poeta d'amore solo per un periodo della sua produzione, e per lungo tempo, in seguito, fu uno strenuo oppositore del fanciullo alato. Se dovessimo guardare a questa seconda fase della sua produzione lo collocheremmo piuttosto nel cielo di Giove, fra i giusti (ed è certamente la collocazione alla quale Guittone stesso aspirerebbe). Inoltre avvertiamo subito che l'accostamento fra poeti tanto diversi come Guittone da una parte e Dante e Cino dall'altra ci obbliga ad una comparazione in cui siamo portati o a minimizzare le differenze o a potenziarle al massimo. Nell'un caso e nell'altro arriveremmo ad un giudizio di valore che inevitabilmente vedrebbe Guittone al secondo posto, come del resto aveva detto lo stesso Petrarca, in alcune terzine dei *Trionfi*:

Così or quenci or quindi rimirando,
vidi gente ir per una verde spiaggia
pur d'amor volgarmente ragionando:
ecco Dant'e Beatrice, ecco Selvaggia,
ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'ira aggia;
ecco i due Guidi che già furo in prezzo,
Onesto bolognese, e i Ciciliani,
che fur già primi e quivi eran da sezzo.²

Il senso della collocazione petrarchesca è chiaro: Guittone perse il primato poetico rispetto ai Dante e ai Cino che crearono uno «stile nuovo». Ora, il punto di vista del maggior Aretino, Francesco Petrarca, è quello che è prevalso nei secoli, creando un'ingiustizia nata da un

¹ Si cita da F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1996, p. 1132.

² F. Petrarca, *Trionfi*, *Rime extravaganti*, *Codice degli abbozzi*, a c. di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1996. I versi citati sono dal *Triumphus Cupidinis*, IV, 28-36, pp. 188-190.

falso modo di impostare il problema critico, perché siamo portati ad accusare Guittone di non aver fatto quel che fecero le generazioni di poeti immediatamente successive a lui. È vero: Guittone fu secondo; ma lo fu solo rispetto ai trovatori e ai poeti siciliani che vennero prima di lui, e come tutti i secondi sentì anch'egli «the anxiety of influence» che lo spinse a rivedere con occhio critico la tradizione in cui si inseriva in quanto poeta d'amore, e a cercarvi all'interno una sua individualità. Perciò dovremmo modificare il punto di vista dal quale guardiamo Guittone, e ricordare che un poeta si giudica meglio se visto nello sfondo della tradizione che gli sta davanti, anziché misurarlo col criterio della tradizione che venne dopo di lui: su questa può, sì, esercitare un'influenza, ma non può averne mai alcun controllo.

Cominciamo col rivedere alcuni aspetti della cronologia. Il quadro tradizionale della nostra lirica delle origini pone per primi i poeti della scuola siciliana; quindi, con un notevole stacco cronologico, sarebbero venuti i poeti tosco-emiliani, fra i quali Guittone si sarebbe subito imposto come caposcuola. In realtà lo stacco è minimo, anzi l'attività di Guittone non solo fu «immediatamente a ridosso, ma in parte sovrapposta all'esperienza siciliana», come fa notare Lino Leonardi nella sua recente edizione di una parte del *Canzoniere* dell'Aretino.³ L'attività poetica di Giacomo da Lentini, il primo poeta della corte federiciana, probabilmente non risale più addietro degli anni 1233-1234; e l'attività poetica di Guittone deve aver avuto i suoi inizi poco più di un decennio più tardi. Il componimento guittoniano che i canzonieri antichi e i moderni editori datano come primo è la canzone *Se de voi, donna gente*, dedicata a Corrado di Sterleto che Guittone tratta da signore feudatario, perché, effettivamente, questi ebbe nel 1243 da Federico II un feudo nella contea di Sinigallia: quindi questa poesia (che ha come ter-

³ Ci riferiamo a Guittone d'Arezzo, *Il canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994. Ma si vedano anche le considerazioni di R. Antonelli, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico e le scienze*, a c. di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 309-323, e per il problema cronologico, le pp. 314-316.

mine *post quem* l'anno 1243) indica che fin dai primi passi Guittone si mosse in un ambiente in cui era viva la presenza siciliana. E, se non bastasse questo dato, si deve ricordare il suo rapporto con Mazzeo di Ricco, poeta della scuola siciliana. Insomma, quando Guittone muoveva i suoi primi passi, la grande novità della poesia siciliana era un fatto recentissimo.

Ora, la prossimità cronologica di Guittone con i poeti siciliani non vale tanto a rivendicare forme di primato, quanto a ricordarci che è difficile parlare di una vera "tradizione" alla quale Guittone si sarebbe rifatto, polemizzando o no con essa; e questa prossimità vale a sottolineare che la vera tradizione alla quale sia i siciliani che Guittone si rifanno è quella trovadorica. E la differenza fondamentale fra i due epigoni sta proprio nel modo di recepirne l'insegnamento: i siciliani accolsero la tematica e soprattutto la lezione formale della poesia dei trovatori; Guittone ne approfondì il messaggio etico fino al punto da porlo in crisi. Tralasciamo per il momento il problema se la diversità risalga alle differenze ideologiche — da una parte la corte ghibellina, e dall'altra il municipio guelfo — e fermiamoci su come e perché Guittone pose in crisi l'etica dell'amor cortese.

Egli fu, come tanti altri, amante d'una donna irraggiungibile. Anche lui, come i trovatori e come i poeti siciliani cantò a volume altissimo, premendo al massimo sull'acceleratore di un motore in folle: il rumore fu altissimo, ma la macchina rimase immobile sempre al punto di partenza. È vero, però, che il rumore prodotto da Guittone aveva note stridenti, assolutamente prive di qualsiasi inflessione che lasciasse intravedere qualche bagliore di gioia nel descrivere la bellezza dell'amata e nel pregustarne le attenzioni, come accadeva nei trovatori, anche in quelli più strenuamente devoti alla moda del *trobar clus*. La ben nota *asperitas* stilistica di Guittone sembra esprimere, certo, la tensione del travaglio amoroso senza successo, ma forse ad essa si deve aggiungere una componente di risentimento verso chi non gli concede il guiderdone che crede di meritare e per il quale milita con fervore. Forse anche questa è una finzione che serve a sventare i sospetti che sia in-

sincero nel presentarsi come amante rifiutato. Ma Guittone, comunque lo si voglia leggere, sembra avere la tempra di chi è poco propenso a fingersi, e il ruolo del trovatore perennemente respinto non gli si confà, e il realismo talvolta “plebescente”, secondo la definizione dantesca, ha una carica di antagonismo verso un avversario che sembra si possa vincere con la sottomissione e con tributi ingrazianti piuttosto che con un atteggiamento di sfida. Si direbbe che in amore Guittone conservi lo stesso atteggiamento altamente moralistico tenuto nelle canzoni politiche, nelle quali il “concionare” è non solo accettabile ma consigliabile. E c'è di più: egli vive l'esperienza amorosa commisurandola sempre al senso di giustizia che in amore secondo lui non viene rispettato perché non conosce il principio dell'equità: la richiesta amorosa è fatta senza aver i meriti sufficienti per avanzarla, e la risposta è eccessivamente dura, e quindi ingiusta, perché non contempla neppure la possibilità di clemenza. L'amore di Guittone, insomma, non si omologa con la nozione di *mezura*, anche perché vive in una civiltà che non era più quella cortese o curiale, bensì quella comunale in cui la *mezura* tornava ad essere una virtù personale o individuale prima che sociale. E se mai per lui la *fin'amor* era una finzione, non riuscì a tollerarla, come facevano i poeti cortesi che sapevano fingere tanto finemente che finivano per credere che la loro finzione fosse vera, realizzando già molti secoli fa quel paradosso del *poeta fingidor* meravigliosamente illustrato da Fernando Pessoa. Guittone era incapace di sostenere una situazione simile, tanto che finì per sconfessare l'amore che aveva cantato per anni e con tanta dedizione.

La sua conversione o ripudio della tematica amorosa che intraderebbe sulla via della virtù fu fragorosa, e Guittone fu il primo scismatico fra i poeti d'amore, e lo fu perché ne era stato un fervido seguace. Fra i poeti d'amore lo aveva preceduto Folchetto di Marsiglia, il quale ripudiò “la pasada folor”, ma non ne fece tema di nuova poesia come invece accadde con Guittone. È anche vero che “conversioni” simili erano state quelle di Orazio e di Agostino, e ne vennero in seguito delle altre, come quelle di Dante e di Petrarca; ma la conversione di Guittone fu par-

ticolarmente drammatica perché egli sentì d'essere stato ingannato e non semplicemente d'essersi sbagliato. Con la sua personalità risentita, egli prese a scrivere contro l'amore e a smentire la celebrata credenza che rendesse virtuosi i suoi accoliti. Un gruppo di 20 sonetti presenti nel suo "canzoniere" (da intendere già come "raccolta organica") è stata intitolata "il manuale del libertino" da D'Arco Avalle,⁴ e smaschera come tentativi di seduzione tutte le pose e le virtù degli amanti cortesi. L'ironia è spietata, la *recantatio* è crudele anche nei suoi propri riguardi. Fingere di amare senza essere riamato, lungi dall'essere una celebrazione di *proeza* o di *fortitudo*, è un fatto che lede l'onore di chi si presta a tale finzione, e specialmente se essa maschera un basso desiderio sessuale. Il sarcasmo che condisce queste antifrasi dice insieme disinganno, ravvedimento e passione polemica, e manifesta soprattutto una robusta costituzione morale che il mondo cortese aveva visto prima di Guittone soltanto in Marcabruno. La conversione fu il frutto di questa personalità e non la causa: Guittone fu, prima e dopo la conversione, un poeta incapace di essere frivolo e lezioso, e, anche dopo il ripudio dell'amore cortese, conservò sempre viva la forza morale che esalta i valori della giustizia e dell'onore, valori ormai comunali e non più cortesi.

* * *

Alla formazione di tale personalità e al modo di manifestarla aveva certamente contribuito la sua educazione. Di solito ripetiamo che Guittone si era formato sulle *artes dictandi*; ma non basta affermare ciò in modo generico senza distinguere fra un'*ars dictandi* e un'altra. Dire, ad esempio, che l'arte di un Alberico da Montecassino o di un Guido Faba ebbero un peso nella sua formazione è affermare un dato generico che non ci aiuta a capir molto. Guittone era uomo moderno, e le *artes* che per lui contavano erano quelle più vicine a lui nel tempo,

⁴ D'. S. Avalle, *Il manuale del libertino*, in *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 56-86. Si veda anche R. Capelli, *Guittone d'Arezzo. Del carnele amore*, Roma, Carocci, 2007.

artes fortemente influenzate da Cicerone e dal modello d'oratore da lui proposto; *artes*, quindi, che si preoccupavano non solo di insegnare le formule del dettato, ma anche di formare la personalità dell'oratore, prescrivendogli letture e imponendogli degli *standard* morali senza cui il suo lavoro sarebbe stato poco credibile. Sono i manuali, insomma, scritti non per il tradizionale cerimoniere o predicatore, bensì per l'oratore del comune, per il concionatore, per l'ambasciatore in terra straniera. Guittone leggeva, tanto per intenderci, la *Rhetorica* di Boncompagno da Signa, oppure il *Candelabrum* di Bene da Firenze. Da quest'ultimo apprendeva che:

Fundamentum bene dictandi a fonte sapientiae cognoscitur emanare, quia 'recte scribendi', sicut dicit Horatius, 'sapere est principium et fons' [...] Quicumque vult ergo perfecte dictandi lauream adipisci legat diligenter philosophos et auctores, legat quoscumque potest nobiliores libros ex quibus facundiam et sapientia consequatur, ita sibi via pateat dicendorum quod, materia intra mentis uterum concepta pariter et formata, sine deformitate aliqua sermo nascatur ingenuus, personis conveniens et negotiis et appositionis scemate luculentus.⁵

Pare di sentire Guittone che, conclusa la stagione dei canti d'amore, crede di poter riprendere il canto perché:

Ma chi cantare vole e valer bene
in suo legno nocchier diritto pone,

⁵ Si cita da Bene Florentinus, *Candelabrum*, ed. G. Alessio, Padova, Antenore, 1983. Il passo citato è ricavato da I, 5, 2-6: "Si sa che il fondamento del dittare bene promana dalla fonte della sapienza, in quanto 'la sapienza è il principio e la fonte dello scrivere bene', come dice Orazio, [...] Pertanto chi voglia conseguire il titolo del buon dittatore, legga diligentemente i filosofi e gli autori, legga quanto più può i libri migliori dal quale ricavi facondia e sapienza, perché, quando ne abbia bisogno, si apra la via a esporre la materia concepita e formata nel seno della mente, e il discorso scaturisca puro, appropriato alle persone e agli affari e ricco di costruzioni appositive". Per *appositio* Bene intende il tipo di costruzione artificiale che inverte l'ordine naturale delle parole, come spiega sempre in *Candelabrum*, V, 6, 6.

e orrato saver mette al timone,
Dio fa sua stella e ver lausor sua spene.⁶

Da Bene da Firenze imparava che la *congruitas* riflette una rettitudine interiore perché «ut, sicut homo intrinsecus et intrinsecus est ornatus, ita sermo ipsius utroque gaudet ornamento» (II, 1, 14, cioè: «Cosicché, come l'uomo è ornato fuori e dentro, così il suo discorso gode dello stesso ornato») e per questo la *congruitas* è una forma di *sinceritas* o *perspicuitas* (II, 1, 13). Sono affermazioni di grande novità in quanto riconducono lo stile all'*ethos* del "dittatore". Lo stile per la retorica classica era determinato dall'intenzione dell'autore; nel Medioevo era, invece, determinato dalla materia; e quelli che Giovanni di Garlandia chiama «stili moderni» erano determinati dal pubblico e dai generi letterari; ma mai, a quanto risulta, si parlò dell'*aptum* o della *congruitas* come frutto di sincerità o bisogno di perspicuità. Il "dittatore", insomma, si modella su quell'oratore delineato da Brunetto Latini — nelle «sposizioni» al *De inventione*, combinando le definizioni di Catone (tramandata da Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, XII, 1) e di Mario Vittorino —, dicendo che «lo parlatore è uomo buono e bene insegnato di dire, lo quale usa piena e perfetta eloquenza nelle cause pubbliche e private»⁷

Con questo *background* non sorprende che Guittone sia preminentemente il cantore della rettitudine. Altri poeti prima di Guittone avrebbero meritato un titolo del genere (Dante lo dava a Giraut de Bornelh, quindi a sé stesso e a Cino); ma quanta differenza! Per il trovatore la rettitudine nasce dall'amore, mentre per Guittone tale virtù preesiste all'amore e viene messa alla prova da questo. È vero che in Guittone non mancano affermazioni che ricordano il vocabolario dei trovatori, come, per esempio:

⁶ Guittone d'Arezzo, dalla canzone *Ora parrà s'io saverò cantare*, vv. 15-18; è il testo della canzone n. 25 nell'ed. delle *Rime* a c. di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.

⁷ B. Latini, *La retorica*, I, 5, in C. Segre - M. Marti (a c. di), *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 134.

Fede e speranza aggate, amore meo,
ché 'n amar voi sempr'eo cresco e megliuro⁸

dove si coglie l'eco di verbi come *s'enantir*, *s'amelhorar*, frequentissimi nel vocabolario trobadorico perché indicanti quella tensione verso l'alto che l'amore, fonte di virtù, imprime nel cuore dell'amante; ma affermazioni del genere sono scarsissime nell'Aretino, e si può dire che per lui la donna amata non sia, come succedeva per i trovatori, un inattingibile livello di perfezione, ma una sua uguale. Basterebbe solo questo fatto (per altro capitale) a farci capire come Guittone s'allontani dai trovatori per i quali la differenza di livello sociale e morale determinava l'imperativo di *migliorarsi* fino ad essere uguale all'amata, perché nella corte d'amore, come diceva Andrea Capellano, gli amanti devono procedere con passi uguali. Guittone, insomma, è già un saggio quando comincia a cantare d'amore, e da saggio vuole viverne l'esperienza. L'amore di Guittone non porta alla virtù, ma deve essere vissuto con virtù; e la saggezza del poeta sta proprio nel vigilare e valutare che la passione amorosa non contravvenga alla rettitudine. Così Guittone, modificando profondamente il tradizionale rapporto amore/virtù, apre la strada a Guinizzelli che pone amore e cuor gentile come due elementi indipendenti ma destinati l'uno per l'altro.

Il "dramma" guittoniano fu un evento di portata tale che non sarebbe esagerato definire come sconvolgente nel panorama della lirica romanza di quei decenni. La poesia trobadorica era ormai esangue fino al punto che un Uc de Saint-Circ poteva scrivere nella propria *vida* che «anc no fo fort enamoratz de neguna, mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parla»⁹ ("non fu mai molto innamorato di alcuna donna, ma seppe fingersi innamorato con le sue belle parole"). E lo era fino al punto che proprio Uc de Saint-Circ scrisse *vidas* e *razos*

⁸ *Rime*, ed. F. Egidi, cit., VIII, 29-30.

⁹ Nell'ultima delle *vidas* che si legge in J. Boutière-A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Parigi, Nizet, 1964, p. 333. Cfr. anche L. Leonardi nell'introduzione alla sua ed. citata, p. XLI.

per documentare che la poesia dei trovatori aveva una base di verità storica, perché in questo modo indiretto o estrinseco l'io lirico veniva ad acquistare quella vita che la voce poetica non riusciva più a creare. Né maggior vita esisteva nell'io lirico dei poeti siciliani, i quali dal punto di vista del poeta aretino erano dei grandi "infingitori", chiusi in un formalismo strenuo, del tutto indifferenti ai problemi etici, anche a quelli formulati nei termini che i trovatori stessi avevano proposto. Il codice cortese era diventato così astratto che non poteva più in modo alcuno sostenere che l'eros spingesse alla virtù. Le critiche di Guittone verso questo mondo sono costanti, anche a livelli microscopici dove un sottile gioco intertestuale (come ha messo in luce egregiamente il commento di Leonardi) è carico di ironia e di riscritture demistificanti di testi trovatorici dell'ultimo periodo o dei trovatori presentati da sillogi allestite secondo un certo gusto. Guittone, invece, personalizza quell'io lirico, come si conviene a chi vive ogni esperienza come un accidente in sostanza, e crea un *corpus* poetico dove la voce che dice io non è mai l'ipostasi del poeta, ma è quella del poeta che si chiama Guittone, del poeta che diventa davvero il "personaggio" delle sue liriche.

Per chiudere rileviamo un fatto importante per la storia che vogliamo tracciare, cioè l'uso del sonetto, un nuovo genere metrico inventato da Giacomo da Lentini, metro sconosciuto ai trovatori ma di cui Guittone fra i primi fece un uso frequentissimo. A differenza del grande canto cortese, il sonetto non è cantato (come, del resto, non musicata era tutta la lirica siciliana), e ciò costituisce un evento capitale e assolutamente nuovo nella lirica romanza in quanto consente la realizzazione di un testo lirico senza musica. La canzone, dunque, ha un "uditorio", mentre il sonetto ha un "lettore"; la canzone è chiusa in sé stessa, mentre il sonetto può essere una risposta o una proposta, e quindi in tali casi la lettura non può prescindere dal testo che ispira o da cui è ispirato; la canzone apre e chiude un discorso, mentre il sonetto può completarlo con altri sonetti, tessendo un discorso a più riprese e con diversi interlocutori. Il sonetto, insomma, può avere una funzione bifronte: una autoreferenziale, e un'altra spiccatamente re-

ferenziale. Detto in modo più semplice, il sonetto può essere frutto di un'occasione, può essere uno strumento di dialogo; e questa discorsività significa un'apertura al mondo circostante e consente la presenza di elementi realistici che la canzone riterrebbe inaccettabili. Grazie a tale disponibilità il sonetto rese possibile la nascita del «canzoniere», ossia d'un'opera lirica organizzata come ricostruzione autobiografica, in cui i vari componimenti sono insieme autonomi e facenti parte di un testo più vasto, di un macrotesto, di un *corpus* poetico organico che così viene ad essere ben diverso dai *Liederbücher* in cui la sequenza dei componimenti è lasciata al caso e comunque non avente alcun principio di causalità. Il canzoniere del quale parlo è quello dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, la raccolta lirica che, come si ripete normalmente, avrebbe inaugurato il genere. Ma anche in questo campo bisogna riconoscere il primato di Guittone. Nella raccolta delle sue rime si identificano chiaramente dei nuclei di sonetti narrativi-didattici, come quello che Avalle ha chiamato "manuale del libertino" e quello che chiude la raccolta intitolato già dai canzonieri antichi *Trattato d'amore*; ma la recente edizione di Leonardi ha messo in luce vari altri nuclei con una fitta rete di rapporti intratestuali che creano un discorso.

Questo canzoniere guittoniano non è fatto soltanto di sonetti, come non lo sarà quello di Petrarca, ma contiene anche una cinquantina di canzoni e laudi. Anche qui le novità non son poche, a cominciare dall'aspetto formale. Le canzoni tendono ad essere più lunghe di quelle tradizionali (per esempio, la canzone *Onne vogliosa d'omo infermitate*, ossia la n. XLVIII nell'edizione Egidi, è di 204 versi; la canzone successiva, *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, in difesa delle donne, è di 170 versi), e non per semplice gusto di prevaricazione, ma per un bisogno di espansività discorsiva. Le canzoni, come i sonetti, come abbiamo già detto, possono essere, e spesso sono, componimenti d'occasione, aventi, cioè, un orizzonte referenziale preciso, fatto di eventi storici e di situazioni non fittizie o convenzionali. In questo senso le canzoni non son diverse dai sonetti. La voce che dice "io" nelle canzoni è la stessa dei sonetti, con una spiccata tendenza mimetica che porta ad un'iden-

tità pressoché totale fra autore e personaggio. E quel personaggio è lo stesso che conosciamo dai sonetti: retto, logico, disposto al dialogo, ironico, anzi sarcastico. La differenza maggiore è che fra le canzoni, oltre al tema d'amore, troviamo i temi della politica e dell'insegnamento morale e civico ai quali Guittone deve la maggior parte della sua fama. La dimensione della canzone mette in luce le qualità logico-discorsive del poeta che procede ricercando veri e chiudendo ogni fase della ricerca con affermazioni che hanno la sentenziosità dell'epifonema; e in questo procedere trascina l'uditorio convocandolo ad assistere alla sua ricerca, a reagire al suo sarcasmo, a rispondere alle sue concioni.

* * * * *

POSTILLA

GLI STILI MEDIEVALI

Poiché abbiamo parlato di "stile", è utile avere qualche nozione orientativa sulla sua storia perché nel modo di formulare un'espressione verbale che si allontani dalla parlata comune concorrono fattori personali e norme suggerite dalla scuola. I primi sono caratterizzati da tratti individuali, e quindi sono propri di ogni autore, mentre i secondi consentono di essere ricondotti a sistemi, a regole, e in quanto tali possono caratterizzare epoche e periodi storici. È un fatto che constatiamo quando parliamo di uno stile barocco o gotico o classico riferendoci a periodi storici che presentano uno stile come segno distintivo della propria epoca. In senso generale, nel mondo antico come in quello moderno, lo stile è costituito dall'insieme di quei tratti espressivi che caratterizzano non solo il linguaggio di un'epoca, ma anche quello dei singoli autori che ne fanno parte. Però anche questa nozione generale sottostà a versioni diverse, perché così vuole la storia che nel suo correre talvolta cambia le norme che regolano gli stili.

Nel mondo latino gli stili erano determinati dalle intenzioni dell'autore e dalla materia che trattava (bassa o mediocre o alta). Il suo stile cambiava a seconda che intendesse commuovere l'uditorio o persuaderlo o istruirlo. E si adattava anche alla materia che trattava, perché era diver-

so parlare di eroi e di contadini. Pertanto il mondo latino, dal quale il Medioevo deriva molto del suo sapere, distingueva tre *genera dicendi*, ciascuno dei quali richiedeva un proprio stile. Si distinguevano così l'*humilis*, il *mediocris* e il *gravis*, rispettivamente adatti a cantare temi umili (il mondo dei pastori), il mondo medio (i contadini) e il mondo alto (gli eroi). Tale divisione ebbe un sussidio mnemonico preparato dai maestri medievali e diffuso con il nome di "ruota di Virgilio",¹⁰ che raffigurava chiaramente le divisioni indicate. A esempio, se si parla di un pastore e si vuole indicare uno strumento che tiene a portata di mano, lo si indicherà nel *baculus*; se si parla di un contadino si deve dire che maneggerà un *aratrus*, e se si parla di un re o di un eroe si deve dire che in mano tiene una spada; in modo analogo, se si parla dei loro animali domestici, al contadino si affiancherà la pecora, al soldato il bue, al guerriero il cavallo; i nomi da usare per il pastore saranno quelli di Titiro o di Melibeo, per il contadino quello di Trittolemo o di Celio, e per il guerriero quello di Achille o di Aiace. Sono criteri molto generici, e forse anche per questo ebbero una lunga durata. Per cui, anche se notiamo cospicue differenze tra lo stile di Cicerone e quello di Seneca o di Ammiano Marcellino, il paradigma dei *genera dicendi* resse per secoli, avendo tanta flessibilità da incorporare perfino testi del tutto impenetrabili quali potevano essere gli *Hisperica famina*, ancora più chiusi del più oscuro poetuccio guittonianiano.

È anche vero, però, che con l'avvento del Cristianesimo cominciò a costituirsi un fattore di cui il vecchio paradigma non teneva conto. Era la presenza e la diversità del pubblico che lentamente impose modifiche stilistiche destinate ad avere una grande importanza. L'oratore o il predicatore cristiano non parlava più davanti ad un tribunale, ma davanti a dei fedeli congregati in una chiesa, e pertanto doveva tenere conto del livello culturale del pubblico al quale si rivolgeva; e siccome era un uditorio composto per lo più di gente semplice e ignorante al quale si dovevano presentare verità divine, nacque quello che Erich Auerbach ha chiamato *sermo humilis*, cioè un linguaggio semplice ma portatore di contenuti altissimi. Con il tempo si formarono quattro stili "moderni" che sono il

¹⁰ Se ne può vedere un campione, anche grafico, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1962, p. 87. Si vedano anche F. Quadlbauer, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Graz-Wien-Köln, Böhlau, 1962, p. 114; H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 261-262.

Gregorianus (la prosa che chiude i *cola* o i periodi con un *cursus*, ossia con una combinazione di accenti tonici che riproducono combinazioni affini a quelli della metrica latina), l'*Isidorianus* (la prosa rimata), l'*Hilarianus* (con clausole ritmiche adatte agli inni) e il *Ciceronianus*, che era lo stile della prosa espositiva o filosofica. Non è il caso di dire molto di più su questi stili dal momento che, tutto sommato, riguardano esclusivamente opere in latino. Solo per dare un'idea della loro importanza, ricordiamo che lo stile *gregorianus* fu usato per le epistole redatte nella Curia Papale fino al Cinquecento, fino a quando Bembo, segretario della Curia, lo abolì; e ricordiamo anche che il *De amore* di Andrea Capellano è scritto seguendo questo stile, che si preferiva anche per le opere morali. O, per citare un altro esempio dell'uso questi stili, ricordiamo che il *Proslogion* di Sant'Anselmo d'Aosta, concepito come una preghiera, ha una parte introduttiva stilata come una preghiera, e quindi scritta in stile *isidorianus*, mentre il nucleo centrale e filosofico dell'opera adotta lo stile *ciceronianus*.¹¹ Per offrire un esempio di stile *isidorianus* — così denominato perché aveva uno dei suoi primissimi modelli nei *Sololoquia* di Isidoro da Siviglia — riportiamo l'ultimo paragrafo del *proemium* dove si possono vedere rime, o parole *similiter desinentes*, come *imaginem* e *cogitem*, o in fine di *cola* clausole *credam* e *intelligam* e *vitiorum* e *peccatorum*:

Fateor, Domine, et gratias ago, quia creasti in me hanc “*imaginem tuam*” [Gen 1, 27], ut tui memor te cogitem, te amem. Sed sic est abolita attritione vitiorum, sic offuscata fumo peccatorum, ut non possit facere, ad quod facta est, nisi tu renoves et reformes eam. Non tento, Domine, penetrare altitudinem tuam, quia nullatenus comparo illi intellectum meum; sed desidero aliquatenus intelligere veritatem tuam, quam credit et amat cor meum. Neque enim quaero intelligere ut credam, sed credo ut intelligam. Nam et hoc credo: quia “*nisi credidero, non intelligam*” [Is, 7,9].

¹¹ Di questi temi tratta P. Cherchi, *Stile isidoriano e “oralità” dei cantari*, in *I cantari: struttura e tradizione* (a c. di M. Picone), Firenze, Olschki, 1984, pp. 75-85. Per gli stili medievali sono indispensabili i testi raccolti in E. Faral, *Les arts*, cit.; e J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley, University of California Press, 1974.

Se si pensa che questo stile era prescritto per i sermoni e per le prediche, si può immaginare che abbia costituito un modello per quei cantori di gesta che, da quel che ne sappiamo, si esibivano davanti alle corti e magari in piazza per celebrare signori e santi o eventi memorabili. È probabile che lo stile epico delle *chansons de gestes* imiti questo stile perché si rivolgeva ad un grande pubblico.¹²

Ma cosa succede nella letteratura in volgare, specialmente in quella poetica, che ha di suo le regole della metrica e il peso della tradizione? Qual era il pubblico dei trovatori? Erano la donna amata e gli ascoltatori delle canzoni da loro composte: la prima non riceveva il messaggio, i secondi dovevano applaudire il canto dei trovatori. In quei canti l'autore infondeva tutto il suo sentimento che diceva quanto l'emittente fosse disperato o beato, e a seconda del suo sentire modulava i versi con lo stile più atto ad esprimere sinceramente il suo cuore. I trovatori distinsero molti stili, da quello *leu* o lene, a quello *clus* o chiuso, e tutta una serie di gradazioni fra questi estremi (il *trobar ric*, il *prim*, il *brau*, il *plan*, il *prim*), riferendosi talvolta alla scelta lessicale e altre volte alla costruzione. Il trovatore non si rifaceva ad alcun manuale di norme codificate, ma era chiaro che lo stile rifletteva il suo modo di sentire l'amore. Gli imitatori italiani, sia i siciliani che gli stilnovisti, adottarono come modello lo stile *leu*, che ebbe il corrispondente italiano nel "dolce stil novo", mentre Guittone e i suoi seguaci (Chiaro Davanzati, Panuccio del Bagno e tanti altri) imitarono lo stile *clus*, accentuandone le asprezze fino a cadere nell'oscurità e nella "plebescenza" peggiore, come disse Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, 6) mostrando tutto il suo disprezzo per lo stile guittoniano. Il *De vulgari eloquentia* fu l'unico libro che prestò attenzione al problema degli stili, ma per disgrazia l'opera rimase incompiuta e sconosciuta, tanto che non suscitò discussione alcuna fino al Cinquecento quando venne pubblicata. Altri autori come Antonio da Tempo, nel suo *Summa artis rithmicis vulgaris dictaminis* (1532) si occupò esclusivamente o quasi delle forme metriche e

¹² Si ricordi che le lasse della *Chanson de Roland*, il più antico esempio di poesia epica a noi pervenuto, sono "assonanti", cioè ripetono a finale di verso una stessa vocale tonica, mentre la rima ripete l'intera sillaba o sillabe considerate a partire dalla vocale su cui cade l'accento, per cui si hanno anche rime "sdrucchiole" che ripetono due sillabe identiche — come "odorifero" e "pifaro" e "Lucifero" (cfr. Marino, *Adone*, VII, 119) — a partire dalla vocale su cui cade l'accento.

non dello stile in particolare; e lo stesso fece Eustache Deschamps nel suo *Arts de seconde rhétorique* (1392). Per il resto le osservazioni sulla natura dello stile lasciateci dai trovatori si riducono a poche testimonianze disperse nei loro versi e tenzoni. Bisogna concludere che i poeti in volgare orientavano le loro scelte stilistiche basandosi sull'autorità della tradizione, e probabilmente erano convinti che lo stile fosse sempre lo specchio del modo di sentire l'amore: se lo sentono come tormento, gli daranno una voce aspra e contorta come quella di Guittone; se invece lo intendono come rivelazione di beni celesti, allora lo stile dolce dirà la bellezza dell'amata e quanta gioia rechi all'anima dell'amante. E ricordiamo che in una poesia fortemente "imitativa" come era quelle delle origini, dove i *topoi* e le riprese tematiche erano d'obbligo, le differenze stilistiche erano il solo segno "personale" possibile, e queste innovazioni erano anch'esse sottilissime e ridotte molto spesso all'uso di abili variazioni, che nei casi più felici riuscivano a far apparire freschi e nuovi alcuni logori luoghi e immagini comuni.

Nel complesso si può dire che la poesia romanza si attenne alla teoria degli stili rispettando la congruenza di contenuto e forma, per cui un sonetto poteva rientrare nello stile "medio" o elegiaco, mentre una canzone elevava l'insieme linguistico-retorico al livello "tragico", e sia in un genere che nell'altro era importante attenersi allo stile scelto. Il caso di Guittone rompe questa coerenza, e benché il tema sia alto, perché l'amore è uno dei magnalia, l'*ornatus* o lo stile è disuguale, a volte perché la scelta delle parole conosce una gamma che va dal termine plebeo alla scelta di una parola rara e magari ricavata da una forzatura etimologica; l'ordine delle parole è a volte risolto in costruzioni innaturali e stravolte; l'aspetto musicale è spesso facile e piatto, basato su rime interne, su bisticci di parole, e su tutta una serie di forzature linguistiche. Forse Guittone intendeva creare esiti "espressionistici", ma per un intenditore come Dante i suoi versi erano privi di quella omogeneità espressiva che viene garantita dall'uso sapiente di uno stile.

4.

Guido Guinizzelli

È risaputo che Guido Guinizzelli fu “il padre” del “dolce stilnovo” e, come tutte le cose risapute, anche questa ha una parte di vero e una dose di semplificazione favorita da una nozione che fu felice tanto da diventare un *topos*. L’autore della nozione fu Francesco De Sanctis che riprendeva da Dante (*Purgatorio*, xxiv, 57: «quel dolce stil novo ch’io odo nomar») il dato della “paternità” guinizzelliana nonché il nome della scuola “dolce stil novo”, ancora oggi usato dai manuali di storia della letteratura italiana. Molte sono le riserve avanzate su tale schema, e si discute se Guinizzelli fosse il padre — e soprattutto se ne fosse consapevole — di un movimento letterario costituito da pochi poeti (Guinizzelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Gianni Alfani e Dante); si discute sul significato della formula “dolce stil novo” attestata solo da Dante; si è d’accordo su cosa costituisca la “dolcezza” di questi poeti, ma non si conviene sulla “novitas” della loro poesia, e se la si debba intendere in modo spirituale o cronologico. Una cosa, però, sembra certa: con Guinizzelli nasce un modo nuovo di cantare l’amore insistendo non tanto su quali effetti produca sull’innamorato, ma quali siano la sua natura e quindi le sue origini e i suoi traguardi. In altri termini, il discorso diventa logico- filosofico (affiorano i concetti di essenza, specie, differenza, ecc.) ed etico-filosofico in quanto si pensa ai fini che esso prospetta. Si apre così un campo tutto nuovo e fondamentale per la nostra storia, e i primi passi in questa nuova direzione li fece proprio Guinizzelli.

Guido Guinizzelli era un notaio bolognese e pertanto un “intellettuale” in pieno controllo del suo linguaggio che anche nei modi figurati della poesia era in grado di travasare un sapere concettuale di

matrice filosofica. Gli esordi poetici suoi sono di stampo guittoniano, quindi poco sorvegliati contro l'asperità lessicale e molto propensi a quel realismo tipico della scuola anche quando scende a registri dell'osceno. Ma ad un certo punto Guinizzelli conosce una svolta che lo rende originale e lo distingue dalla scuola guittoniana.¹

Il manifesto del suo nuovo modo di intendere la natura dell'amore è la canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* che riproduciamo:

Al cor gentil rempaira sempre amore
 come l'ausello in selva a la verdura;
 né fe' amor anti che gentil core,
 né gentil core anti ch'amor, natura:
 ch'adesso con' fu 'l sole,
 sì tosto lo splendore fu lucente,
 né fu davanti 'l sole;
 e prende amore in gentilezza loco
 così propiamente
 come calore in clarità di foco.

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
 come vertute in petra preziosa,
 che da la stella valor no i discende
 anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
 poi che n'ha tratto fòre
 per sua forza lo sol ciò che li è vile,
 stella li dà valore:
 così lo cor ch'è fatto da natura

asletto, pur, gentile,
 donna a guisa di stella lo 'nnamora

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
 per qual lo foco in cima del doplero:
 splendeli al su' diletto, clar, sottile;
 no li stari' altra guisa, tant'è fero.

¹ Su Guinizzelli in generale, si vedano gli studi di P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Fiesole, Cadmo, 2007. Sono sempre utili le raccolte *Per Guido Guinizzelli: il Comune di Monselice (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980; *Intorno a Guido Guinizzelli: atti della giornata di studi: Università di Zurigo, 16 giugno 2000*, (a c. di L. Rossi), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.

Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com' adamàs del ferro in la minera.

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis'omo alter: «Gentil per sclatta torno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio
in degnità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core,
com'aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

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

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
siando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza».²

² Si cita da G. Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol.

La tesi che vi si sostiene è chiara, o almeno così sembra grazie al dettato piano; ma bisogna sempre diffidare di ciò che a noi può sembrare ovvio, e questo è vero soprattutto per i testi medievali, culturalmente molto lontani dal nostro mondo. Ad esempio, le immagini riguardanti la luce potrebbero sembrare delle allusioni normali o semplici elementi di paragone, ma se pensiamo che il tema era del tutto assente nel mondo dei trovatori e si impone invece nella poesia di Cavalcanti (la donna che «fa tremare di chiaritate l'âre») e nel Dante della *Vita nuova* (Beatrice che con la sua luminosità rende muti quanti la vedono), allora ci fa pensare che il dato sia degno di attenzione particolare. Ma sia ben chiaro: si tratta di un tema filosofico di ascendenza antica e ripreso dai pensatori medievali, quindi fortemente alterato da varie interpretazioni, per cui volere ricostruire anche per sommi capi le varie proposte non solo risulta difficile, ma potrebbe addirittura intralciare il nostro discorso. In effetti, quando si analizzano temi letterari è giusto tenere presenti le correnti di pensiero alle quali questi alludono, ma bisogna contenere il discorso entro i limiti che lo rendono utile per non digredire inutilmente e rischiare perfino di confondere il lettore. A poco gioverebbe indugiare sulle disquisizioni metafisiche sulla luce proposte da Grosseteste o sui principi dell'ottica di Witelio, quando basta capire, infatti, che nella donna che sembra un angelo, risplende la luce del Creatore, e questa luce si incorpora in lei; e allora, partendo da questa considerazione, cercare e trovare autori o linee di pensiero che si soffermino su questo tema; e allora vediamo che ricorre spesso una tesi che spiega questo fenomeno. È una tesi di origine neoplatonica diffusa principalmente da un *Liber de causis*. Secondo questa tesi, la luce è una sostanza incorporea che si sprigiona dall'Uno e si diffonde in tutto l'universo e in tutte le direzioni simultaneamente, e diventa visibile quando si "incorpora" in un oggetto, prendendone le dimensioni, lo spazio e colore. La possibilità di ricevere questa luce dipende

II, p. 460-464. Il *corpus* completo dei poeti stilnovisti si consulta nella raccolta allestita e ancora insostituibile di M. Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.

dalla natura del corpo dell'oggetto, e quanto più questo è "diafano", tanto più è capace di assorbire la luce: il fango, ad esempio, non ha qualità diafane, mentre la gemma preziosa ne ha in quantità esuberante. L'uomo "virtuoso" ha le possibilità più alte di assorbire la luce irradiata dalla donna, e ciò desta in lui l'attrazione o il legame verso di lei, ed è questo legame che si chiama amore. Bastano questi pochi cenni per capire che il discorso sull'amore è impostato in modo affatto nuovo. Intanto scompaiono i corteggiamenti, le richieste d'amore, il dovere della segretezza, le gelosie e le varie strategie di conquista. Scompare insomma la società che impone vari obblighi agli amanti. Nasce un'altra deontologia: l'amore come desiderio di possesso viene sostituito dall'ammirazione per un'opera ritenuta divina; e con questa sorgono nuovi imperativi morali: il dialogo potenziale con il divino, il conservare un'aura di sacralità, l'essere consapevoli di godere di un privilegio simile a quello di un miracolato, di non venire mai meno al patrimonio di virtù che ha reso possibile questo privilegio: insomma, l'amore intrada sulla via della salvezza. La poesia serve a celebrare una situazione del genere e non a far valere i propri meriti presso la donna amata. In altre parole, l'amore non spinge alla virtù né la incrementa, ma la rende attiva perché, come la luce che illumina il corpo penetrandolo, così l'amore risulta da questo incontro delle virtù con l'angelo che la porta dalla potenza all'atto. Il cuore gentile e l'amore non sono legati da un rapporto di casualità bensì da un'esistenza simultanea ma indipendente l'uno dall'altro, e che un'occasione pone in contatto col risultato di una "mutua" attualizzazione: da una parte un cuore gentile, ossia virtuoso, e dall'altra l'amore che s'incarna in una donna. Questa donna non è una persona qualsiasi, bensì la mediatrice di una forza luminosa che ha del divino in quanto irraggia un'aura di bellezza sovrana che avvince un'anima che sia dotata delle virtù necessarie per capirne la portata.³ Questo amore è una sorta di

³ Sul tema della luce nella canzone guinizzelliana, si veda M. L. Ardizzone, *Guido Guinizzelli: A Notary in Search of Written Laws*, in «Modern Philology», 94 (1997), pp. 455-474.

rivelazione che stringe un legame fra la persona che la riceve e quel bene rivelato. Sono due entità diverse, ma rese compatibili e concordi da quell'incontro. L'animo gentile "esiste" prima di quell'incontro, e lo stesso è vero dell'oggetto dell'amore che è una donna la cui bellezza ha un che di divino tanto da sembrare una creatura angelica, una ipostasi del bene e del buono, e in lei il cuor virtuoso pone la sua "amanza", ossia tende ad unirsi a lei. L'amore, dunque, esiste in forma potenziale nel cuore gentile, e la visione della donna lo porta all'atto. La donna emana un'aura di una bellezza irresistibile che distoglie l'amante da ogni pensiero non buono. Queste immagini, così assolutamente nuove rispetto a quelle fino ad ora viste, non sembrano il frutto della fantasia di Guinizzelli, ma, con molta probabilità riflettono le teorie emanatistiche sostenute dall'anonimo *Liber de causis*. Comunque stiano le cose, tale supposizione prova almeno che il discorso sull'amore si sia messo su una pista che era ignota ai trovatori e ai siciliani, ed era una pista "filosofica" che discute di essenze e di principi anche se non rinuncia alla presentazione degli elementi personali che intervengono nel processo dell'innamoramento: senza questi non avremmo un discorso poetico. Il poeta, insomma, nell'amore vive un'esperienza che deve tradurre in termini universali o razionali, non tanto per dominare l'amore (fatto impossibile) ma per guidarlo correttamente ai fini prescritti da tale conoscenza. Nuove sono anche le idee sulla nobiltà sostenute in questa canzone-manifesto: per i trovatori era "la schiatta" di tipo feudale, mentre per Guinizzelli essa è data dalle qualità dell'animo.

Comunque stiano le cose, e anche con i limiti indicati, non c'è dubbio che con Guinizzelli abbiamo raggiunto una tappa fondamentale nella nostra storia: l'amore non stimola alla virtù, ma la convoglia verso un fine che è prima di tutto intellettuale anziché fisico-sensuale. Di conseguenza muta sostanzialmente il modo della "amanza" perché non si propone altro fine se non quello di celebrare la bellezza e la virtù dell'amata, e scompare così ogni elemento erotico. Nasce al suo posto il tema della "loda" che acquista un significato ben diverso da quello trobadorico e siciliano, così carico di energia erotica anche se celata

nell'eleganza imposta dalla cortesia. E Guido Guinizzelli è un pioniere anche in questo genere:

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river' a lei rasembro e l'âre,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio.

Passa per via adorna, e sî gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede;
e no·lle pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om pò mal pensar fin che la vede.⁴

Il sonetto è trasparente nel suo nitore realizzato anche grazie allo stile "dolce" che ci porta lontani dalla maniera guittoniana. La "loda" è il nuovo segno di un amore che perde le scorie dell'eros e sublima la donna affidandole un ruolo che nobilita l'amante attribuendogli il merito di chi veramente capisce la natura del bello, e questi non può essere altro che un uomo di virtù. L'elevazione della donna fino al punto da rassomigliarla ad un angelo è un fatto epocale anche se lo consideriamo un'iperbole, e di fatto pone le premesse per un discorso morale in quanto si prospetta come un valore guida. Tale situazione ha un solo limite: la sua presenza rimane sempre legata ad una figura percepita dai sensi, e non ha il peso o la qualità di un bene conosciuto con la ragione. In altre parole: quella conoscenza non nasce e non consente alcuna "scelta" che è la funzione della ragione nel campo dell'etica. È una folgorazione possibile solo in chi è virtuoso, e come tale non si può insegnare, e pertanto è un fenomeno sottratto all'esame della ragione.

⁴ In G. Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, cit., II, p. 472.

E proprio su questo punto Cavalcanti farà il suo “processo” all’amore considerandolo un fenomeno fisico che contrasta con il processo razionale.

* * * * *

POSTILLA

IL *LIBER DE CAUSIS* E L’EMANATISMO

Abbiamo menzionato il *Liber de causis* come uno dei tanti in cui viene discusso il tema della luce e dell’emanazione, e riteniamo utile che gli studiosi della poesia d’amore abbiano almeno un’idea di quest’opera, magari un rapido riassunto per avere un esempio dell’importanza e delle implicazioni dell’argomento.

Il libro, di un non identificato autore arabo del IX secolo, è composto di 219 affermazioni che riassumono le tesi degli *Elementi teologici* di Proclo, filosofo neoplatonico nato a Costantinopoli nel 412, e che nel 437 fu capo dell’Accademia, la scuola fondata da Platone. L’originale in arabo fu tradotto in latino da Gerardo da Cremona fra il 1167 e il 1187. Inizialmente venne ritenuto un’opera di Aristotele, ma Tommaso d’Aquino un secolo più tardi dimostrò che era in gran parte un estratto dell’opera di Proclo. In effetti è un trattato di impianto neoplatonico che, però, sostituisce il concetto dell’Uno con quello del Dio unico, proprio delle religioni abramiche o monoteiste: l’ebraica, la cristiana e l’islamica. Quanto alla forma, l’opera viene normalmente divisa in capitoli. Ne riportiamo uno stralcio contenente tutto il terzo capitolo, il più breve, in modo da dare almeno l’idea di come l’opera si presenti. Il brano indica le cause che producono l’emanazione dell’Uno sugli enti dell’universo e del mondo, procedendo con un vettore discendente fino a toccare la materia non più passibile del bene emanato dall’Uno-Dio (ricordiamo “il fango” di Guinizzelli).

Cap. III

19. Omne esse superius aut est superius aeternitate et ante ipsam, aut est cum aeternitate, aut est post aeternitatem sed supra tempus.

20. Esse vero quod est ante aeternitatem est causa prima, quoniam est causa ei.
21. Sed esse quod est cum aeternitate est intelligentia quoniam est esse secundum, [secundum habitudinem unam, unde non patitur neque destruitur.]
22. Esse vero quod est post aeternitatem et supra tempus est anima, quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus.
23. Et significatio quod causa prima est ante aeternitatem ipsam, est quod esse in ipsa est acquisitum.
24. Et dico quod omnis aeternitas est esse, sed non omne esse est aeternitas. Et causa prima est supra aeternitatem, quoniam aeternitas est causatus ipsius.
25. Et intelligentia [apponitur vel] parificatur aeternitati, quoniam extenditur cum ea; et non alteratur neque destruitur.
26. Et anima annexa est cum aeternitate inferius quoniam est susceptibilior impressionis quam intelligentia, et es supra tempus, quoniam est causa temporis.⁵

L'opera, come dicevamo, tratta esclusivamente della "causalità", ossia del come operi e si realizzi la dinamica che distribuisce il Bene dell'Uno a tutte le parti dell'universo, che di conseguenza è costituito da un nesso di cause ed effetti che giungono ai confini estremi del creato. L'Uno è così ricco di bene da non poterlo contenere tanto che tracima e diffonde in un solo getto la propria perfezione su tutto ciò che lo circonda. Tutto l'univer-

⁵ Si cita dal *Liber de causis*, ed. A. Pattin, Leuven, Uitgave van Tijdschrift voor filosofie, 1967. ["19. Tutto l'Essere è di un'eternità superiore, o è superiore all'eternità e prima di essa, oppure è con l'eternità, o è oltre l'eternità ma al disopra del tempo. 20. L'Essere invero è ciò che è prima dell'eternità ed è la sua causa, perché è lui che la causa. 21. Ma l'Essere, che è con l'eternità, è l'intelligenza poiché è un Essere secondo (secondo con un modo di essere unico per cui non subisce alcunché né viene distrutto). 22. Invero l'Essere che è dopo l'eternità e sopra il tempo è l'anima, perché nell'orizzonte dell'eternità sta al disotto di essa ed è sopra il tempo. 23. E il significato è che la causa prima è prima dell'eternità stessa, e che l'Essere sia acquisito in essa. 24. E dico che tutta l'eternità è l'Essere, ma non tutto l'Essere è l'eternità. E la causa prima è sopra l'eternità, perché l'eternità è causata da essa. 25. E l'intelligenza si aggiunge o si omologa con l'eternità, perché si estende con essa, e non viene alterata né distrutta. 26. E l'anima è annessa con l'eternità al di sotto di essa perché è più suscettibile di impressioni di quanto non sia l'intelligenza, ed è sopra il tempo perché è causa del tempo".] Un buon sommario dell'opera è in A.J. Stooshinoff, *Dante's use of the Liber de causis in the Convivio*, in «Academia.edu».

so riceve quel Bene nella misura stabilita dalle varie gerarchie che dipendono dalla natura con le quali sono create. Questa perfezione è splendore o luce ed energia.

Ora, l'Uno, inteso come un'unità inscindibile, combina l'idea platonica della forma del Bene, e combina anche l'idea del motore immobile di Aristotele, ma ha delle proprietà che la distinguono da entrambe. L'Uno trascende l'essere stesso e ogni essere, ogni conoscenza, e respinge ogni tentativo di darne una spiegazione. Esso è oltre l'eternità, e governa tutto l'universo come suprema provvidenza. Esso è increato, ed è anche una delle tre cause per sé efficienti, e le altre due sono l'Intelligenza e l'Anima, entrambe create dall'Uno. Queste ricordano le tre ipostasi di Plotino (*Enneadi*, 5, 6, 4), il quale le paragonava rispettivamente alla luce (l'Uno), al sole (le Intelligenze) e alla Luna (l'Anima), quindi a tre gradi diversi dello splendore. L'Intelligenza rientra nell'ordine dell'essere e, diciamo, crea sé stessa venendo ad esistere nella sfera dell'Essere. L'intelligenza, infatti, è divisibile, e di fatto è suddivisa in una gerarchia di menti. Le intelligenze — e qui ci assiste il ricordo di Dante — sono i motori dei cieli, e capiscono sé stesse e il loro compito, ma non è detto che siano eterne perché presumibilmente cesseranno di essere quando i cieli cesseranno di girare. Ma la loro funzione più importante per gli uomini è il fatto che facciano da tramite tra l'Uno e l'anima, la terza delle cause efficienti. L'Intelligenza causa l'anima a prendere corpo e a splendere sulla natura o mondo inferiore, e pertanto crea il legame tra l'Uno e la Natura che, se non è eterna, è tuttavia simile all'anima nel senso che è dotata di una successione temporale a tempo indefinito. L'Anima imprime il moto a tutti gli elementi naturali costituiti da materia corporale.

Questo, in modo molto sommario, è il contenuto del sistema emanativo presente nel *Liber de causis*. È sufficiente, almeno in linea generale, a far capire quale sia la dinamica dell'emanazione e dell'importanza che il concetto di splendore acquista in questo sistema. Le similitudini viste nella canzone di Guido Guinizelli trovano così una contestualizzazione nuova, e il tema della luce acquisterà un'importanza sempre maggiore negli altri poeti del dolce stilnovo, particolarmente in Cavalcanti e in Dante.

Un altro punto a giustificazione del nostro *excursus* è che il lettore cominci a capire che il processo emanatistico di matrice neoplatonica sia molto diverso da quello "platonico" che dominerà la poesia d'amore del

Cinquecento. Il processo “neoplatonico”, quindi risalente a Plotino e a Proclo e alla loro scuola, ha un vettore “discendente”, mentre quello platonico adottato dai Ficino e dai Bembo ha un vettore “ascendente”, in quanto l’anima, ricordando il Bello-Bene che ha conosciuto nell’Iperuranio, risale verso la sua patria d’origine spinta ad essa dal ricordo o “anamnesi”. Inoltre, si vede come l’emanatismo elimini la presenza del Demiurgo di Platone.

Guido Cavalcanti

Come piovuto dal cielo al momento sbagliato, Guido Cavalcanti sembra sconvolgere tutte le acquisizioni ereditate da secoli di letteratura sull'amore. Molti aspetti della sua poesia sono sorprendenti perché vengono ad interrompere bruscamente una tradizione e a rinnovarla in modo originale. Tanto per cominciare, in lui non affiora mai la nozione che l'amore coinvolga aspetti etici o riguardanti le virtù. È vero che i Siciliani non avevano insistito su questo punto nevralgico dell'etica cortese; ed è anche vero che Guittone s'era reso conto dell'insidia che si celava in quel matrimonio, tanto che abiurò l'amore perché, rovesciando le tesi cortesi, lo considerava un vero impedimento alla virtù. Ed è ugualmente vero che Guinizelli riuscì a salvare amore e virtù insieme, ma non vide più il primo come causa della seconda bensì come una combinazione diadica i cui elementi esistono indipendentemente e si incontrano e addirittura si integrano se un accidente li fa incontrare. Cavalcanti percorre una strada assolutamente nuova superando a piè pari il nodo di quei problemi. In primo luogo egli non sostiene che l'amore favorisca la virtù, anzi pensa decisamente che la impedisca; e in ciò sarebbe d'accordo con Andrea Capellano e con Guittone; ma, a differenza di questi, la virtù che egli cercherebbe, se mai se ne ponesse alla *queste*, è piuttosto una funzione, ossia la capacità di esercitare la ragione non per essere virtuoso alla maniera in cui possono esserlo tutti coloro che hanno l'*habitus* delle virtù cardinali, bensì per realizzarsi come essere pensante, perché, da buon averroista, in tale realizzazione avrebbe trovato la propria felicità. Il che non è detto esplicitamente in alcuna parte delle sue poesie — e per il momento non consideriamo *Donna me prega* — ma lo si deduce dal fatto che la malattia di cui sof-

fre sia diversa da quella degli altri innamorati che non mangiano, non dormono, che hanno gli occhi secchi, ecc., ma è piuttosto un morbo la cui sintomatologia è quella di chi delira, di chi ha strane dissociazioni, di chi presenta anomalie nella coordinazione di organi e funzioni vitali. Cavalcanti non cerca scampo respingendo l'amore alla maniera di Guittone, perché non intravede possibilità alcuna di successo. Ma ciò che sorprende ancora di più è che in questo poeta d'amore non esista o quasi il desiderio, non esista o quasi traccia di erotismo né di frustrazione sessuale, non esista segno di *cupiditas*, e pochissime siano le richieste di "mercede". Che poeta d'amore sarà mai? E la donna amata non è tanto una donna desiderata, quanto una sorta di complice alla quale si rivolge, quasi fosse una donna diversa, per trovare compassione. Tutte queste stranezze si spiegano con il fatto che Cavalcanti compia una specie di rivoluzione copernicana nella cultura dell'amore cortese, spostando l'ottica dalla donna del desiderio e dall'esibizione del desiderio, tipica della tradizione lirica vigente, alla visione di sé stesso, al suo essere incapacitato di vivere, a quel sé stesso che si osserva in modo allucinato, anzi veramente dissociato, quasi manierista con il duplice ruolo di attore e di spettatore insieme. Cavalcanti è il primo poeta lirico a tematizzarsi in questo modo, e facendolo scopre l'interiorità e per primo ne fa oggetto di poesia; e già questo basterebbe a dargli una dimensione epocale.

Nel ricostruire le idee di Cavalcanti sull'amore potremmo avvalerci di un documento esplicitamente "teorico", la canzone *Donna me prega*, celebre anche per le sue 52 rime interne che costringono l'autore ad un vero *tour de force* e obbligano il lettore a muoversi tra contorsioni di senso notevolissime. Sennonché proprio questo vantaggio si rivela in ultima analisi come l'ostacolo più serio per intendere la "teoria" cavalcantiana dell'amore, tanto è complicata dal linguaggio tecnico che oscura il senso che intenderebbe chiarire. Il testo della canzone è stato oggetto di ripetute interpretazioni, a cominciare da quelle antiche di un medico quale Dino del Garbo fino ai più recenti specialisti del pen-

siero medievale come Bruno Nardi¹ e sagaci lettrici come Maria Corti,² e chi se ne serve per tracciare la storia quale intendiamo ricostruire in queste pagine corre il rischio di complicare il proprio lavoro rendendolo oscuro. Un insegnante farebbe meglio ad ignorarlo; ma una contravvenzione così smaccata alla deontologia dello storico screditerebbe la ricostruzione che egli intenta. Può magari tenere una via intermedia, e ricavare da quella canzone ciò che gli sembra certo, e constatare almeno che il tema dell'amore ha decisamente abbandonato il mondo delle corti ed è entrato nel campo del pensiero, generando discorsi di metafisica e di psicologia che richiedono ricerche e soprattutto ragionamenti di natura anche trascendentale.

Leggendo questo testo, dunque, vediamo che, dopo aver indicato l'"occasione" che l'ha dettato, troviamo una definizione filosofica: "Un accidente che sovente è fero e tanto altero che si chiama Amore". (v. 3-4) "Accidente" è un termine filosofico che ha il significato di "evento" legato ad una sostanza (l'uomo), ma è un legame non imposto da necessità, e tuttavia se è un evento casuale esso si pone in relazione all'uomo, e questo evento è «fero» e accade tanto «sovente» che di esso si può fare scienza, e ha il nome proprio del *genus* "amore". Questo avvio non delude: il linguaggio filosofico è sistematicamente denso tanto che perfino alcuni termini, che saremmo tentati di intendere nel senso corrente, hanno un'accezione tecnica che ci coglie impreparati. Ad esempio, al v. 21 leggiamo «Ven da veduta forma che s'intende», dove prenderemmo spontaneamente quel «s'intende» come l'equivalente di "si capisce", mentre il suo significato è legato alla nozione di "intenzione", ossia "il percepito custodito nei sensi interni", quindi

¹ B. Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento*, cit.

² M. Corti, *Scritti su Dante e Cavalcanti. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1993. Ricordiamo che Cavalcanti è il poeta medievale più intensamente studiato dopo Dante e Petrarca, indubbiamente per la qualità straordinaria della sua poesia e anche perché studiato da autori come Ezra Pound. Si pensi che tra l'edizione di G. Favati del 1958 (Milano, Ricciardi) e quella di R. Rea e G. Inglese (Roma, Carocci, 2011) ci sono state le edizioni di D. De Robertis (Torino, Einaudi, 1986), e di L. Cassata (1993).

il discorso verte sulle *intentiones* e sul mondo “intenzionale” quale lo intendevano le scienze cognitive del tempo. E questa osservazione ci immette in quello che è veramente il senso generale della canzone: è un’illustrazione di ciò che l’amore causa nel mondo dei sensi interni; e, poiché l’effetto è una vera devastazione, si capisce che, almeno per questo versante, la canzone costituisca un’ottima introduzione all’intelligenza della poesia cavalcantiana, che, in generale e in modo non prevedibile dopo quanto abbiamo detto, evita il linguaggio tecnico e filosofico.

Come tutti i testi che analizzano la fenomenologia dell’amore, anche Cavalcanti vede che esso nasce dalla vista — l’uscio dei sensi interni, cioè: la fantasia, l’immaginazione e la memoria — e arriva all’intelletto. Nel caso di Cavalcanti, attraverso gli occhi non entra un’immagine di donna, bensì una luce intensa che, come una folgore, paralizza i sensi o ne riduce al minimo le reazioni: “sbigottimento” sarà un termine ricorrente nella poesia cavalcantiana, e descrive come meglio non si potrebbe l’effetto di quella violenta intrusione della luce nel sistema cognitivo. Quella luce è già un’essenza, una sostanza che non sosta e non viene elaborata nell’immaginazione, ma arriva all’intelletto; questo, però, non ha più alcuna funzione reale, essendo il produttore e non il fruitore di essenze o di universali. Si produce, insomma, una sorta di *cognitio interrupta* o abortita. La canzone dice di questo percorso anomalo della “luce-essenza” della donna amata, e come essa tocchi l’intelletto, ma non vi sostì, e prenda, invece, dimora nella “memoria” che riporta costantemente al presente un “accidente” del passato, quindi una presenza ossessiva che riporta al momento iniziale del processo. E già questa osservazione fa prevedere due caratteristiche della poesia cavalcantiana. La prima è che l’accidente amoroso sia un evento del passato sul quale il poeta ritorna senza mai riuscire a spostare l’attenzione sugli accadimenti successivi che, appunto, non esistono, tanto che non c’è mai un filo di speranza, né alcun tentativo di conquista amorosa: in Cavalcanti tutto è già avvenuto e non si prevede alcuna storia se non quella del costante portarsi dentro un senso di disfatta. La

seconda caratteristica è che la donna amata da Cavalcanti sia praticamente assente: non l'incarnato, non i capelli, non il viso o il portamento o la voce e nessuna delle cose che troviamo nelle poesie d'amore, e non v'è ombra alcuna di passione erotica. E tutto questo perché la donna fin dalla prima visione viene percepita come luce-essenza.

Eppure, c'è una donna a fianco del poeta ed è un personaggio fondamentale della sua poesia: è la donna che lui ama e che invita a seguirlo perché veda gli effetti della sua presenza. Nessuna accusa, naturalmente! Il poeta accetta come fatale il suo innamoramento, e il fato non ha colpevoli. L'amata, però, essendo una persona gentile, è capace di compassione, e per questo l'amante può farle vedere quanta devastazione gli abbia causato nell'anima entrandovi in tutto il suo splendore con la violenza di un oltraggio. Bellissimi sono i sonetti in cui entrambi osservano quasi da lontano e con estrema oggettività la distruzione creata da quella luce. Il dialogo sommerso fra i due ha un tono di elegia struggente che non ha pari nella poesia coeva, e il linguaggio veramente "dolce" e nuovo sostiene quel registro. E quando il dialogo non è possibile, suppliscono le *sermocinationes* che mantengono un patetismo aristocratico anche quando l'oggetto del pianto è la tragica impotenza di uno spirito senza energia. Sono indimenticabili le personificazioni di spiritelli e di strumenti scrittori che danno un'impressione di vitalità materiale e di realismo sul quale il poeta non ha potere alcuno. Neppure il "filosofo" sa darsi una spiegazione di quel che gli accade, perché per poterlo fare avrebbe dovuto tradurre in termini astratti o universali il suo proprio stato psicologico e quello della sua amata, rischiando di cancellare la propria individuale e irripetibile esperienza.

Cavalcanti non ha quasi più niente degli amanti cortesi con i quali condivide solo la mancata realizzazione dell'amore. Ma in lui non c'è più la volontà di desiderare e di lottare per conquistare la donna. Ha perso in partenza la battaglia amorosa. Per nostra buona sorte, egli sa volgere la sconfitta in una scoperta epocale: egli scopre la propria interiorità, anche se è ancora un'interiorità in cui mancano gli elementi

che Petrarca saprà individuare, e cioè la “coscienza” e la “volontà”. Esiste la consapevolezza che l’amore imponga di combattere una lotta con sé stessi. E c’è inoltre un elemento al quale non si è prestata sufficiente attenzione, anche perché in Cavalcanti rimane solo ad un livello embrionale: è l’intimità con la donna che lo accompagna nel visitare il campo della disfatta, ed è un elemento che contiene in germe il rapporto dell’amicizia, tema che Dante svilupperà apportando una svolta definitiva all’amore cortese, e proprio per questo è un dato che dovremmo sottolineare.

* * *

La poesia cavalcantiana — almeno la parte che meglio la contraddistingue — tematizza in modo personalissimo e altamente lirico un dramma conoscitivo. Il fulcro di tale dramma è la rappresentazione dell’amata nella sfera mentale, rappresentazione che fa perno su un pensiero filosofico, ma che per fortuna rimane tutto decantato nella mostruosa *Donna me prega*.

Più vicini al poeta del “dolce stile” che conosciamo, sono i sonetti e le ballate dal tono “lirico” e non filosofico-scientifico, dove persiste e sempre vivo il tema della distruzione del sistema cognitivo causata dall’amore, ma si ricorre al linguaggio figurato della poesia per ricostruirlo, e alle “variazioni sul tema”, di cui Cavalcanti è un autentico maestro. Vediamo, ad esempio la ballata *Veggio negli occhi de la donna mia*:

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’ no 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».

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su' nome canti
sì dolcemente, che, s'ì 'l vo' contare,
sento che 'l su' valor mi fa tremare;
e movonsi nell'anima sospiri
che dicon: «Guarda; se tu costè' miri,
vedrà la sua vertù nel ciel salita».³

Il processo amoroso comincia dalla vista, dagli occhi che vedono gli occhi dell'amata radianti di una luce che ravviva e insieme confonde l'osservatore: quella visione causa allegria e nello stesso tempo annienta la capacità mentale di capirne la grandezza. L'immagine fisica indicata all'inizio della ballata, "la labbia", viene percepita come luce intensa che non subisce alcun processo di elaborazione dalla parte immaginativa dell'anima, e arriva all'intelletto che ricava gli universali o le essenze delle immagini. Questo salto produce confusione e l'intelletto non sa spiegarsi l'entità e gli effetti di quella bellezza.

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira ?

O Deo, che sembra quando li occhi gira !
dical' Amor, ch'ì' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la Beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra

³ In G. Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, p. 521.

e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'avian canoscenza.⁴

L'ineffabilità di questo amore è anche l'ammissione dell'incapacità della ragione di conoscere "intellettualmente" l'individuo amato. E questo impedimento è al centro del dramma di Cavalcanti, che presso i contemporanei godette di fama di filosofo, come sanno tutti i lettori della novella di Boccaccio (*Decameron*, VI, 9) che lo ritrae assorto in profonde meditazioni e costretto a schermirsi da una brigata di giovani festaioli. Per lo più tale situazione si effonde in note di disperazione, di morte e di distruzione delle funzioni cognitive, analizzate spesso con fredde analisi e con accenti addirittura sadici. Eccone un esempio:

Veder poteste, quando v'inscontrai,
quel pauroso spirito d'amore
lo qual sòl apparir quand' om si more,
e 'n altra guisa non si vede mai.
Elli mi fu sì presso, ch'i' pensai
ch'ell' uccidesse lo dolente core:
allor si mise nel morto colore
l'anima trista per voler trar guai;
ma po' sostenne, quando vide uscire
degli occhi vostri un lume di merzede,
che porse dentr' al cor nova dolcezza;
e quel sottile spirito che vede
soccorse gli altri, che credean morire,
gravati d'angosciosa debolezza.⁵

Le analisi impietose del suo stato psichico costituiscono il filone dominante della sua poesia. E se volessimo restringere in una formula il dramma cavalcantiano, dovremmo pensare che a muoverlo sono due "fallimenti": uno è quello del filosofo e l'altro è quello dell'amante.

⁴ Ivi, p. 495.

⁵ Ivi, p. 516.

Un amante che non sa sostenere lo sguardo o la presenza della donna amata è incapace di gestire o di corrispondere adeguatamente ai pregi di un amore così alto e folgorante. Il fallimento del filosofo è più complesso perché è astratto e concettuale. Il filosofo, infatti, conosce per “universali” astraendoli dai dati individuali: conoscere l’amore in tali termini significa perdere l’individualità dell’amata che è la ragione prima dell’amore. Inoltre sappiamo che anche una conoscenza “astratta” è pressoché impossibile perché la ragione è annebbiata dall’ira, cioè dalla passione-confusione che avviene già al livello della facoltà immaginativa, costretta a processare una luce-essenza anziché un’immagine, come avviene nella conoscenza normale. Per fortuna a questo disastro sopravvive il poeta che conosce per “particolari”, e quindi da poeta usa il linguaggio del “particolare” e di ciò che è “singolare”, e grazie ad esso può descriverci il dramma che si agita nella sua anima.

* * *

Possiamo concludere che la frusta situazione dell’impossibilità dell’amore cortese trova in Cavalcanti una versione nuovissima e altamente originale, perché egli sposta il discorso amoroso dal consueto piano morale — piano, a dire il vero, sempre approssimativo nelle sue formulazioni tradizionali — al piano epistemologico. Cavalcanti ama da filosofo e in quanto tale egli sa che la felicità mentale consiste nell’intelligere l’oggetto della propria speculazione. L’impossibilità di attingere una conoscenza siffatta della persona amata è una specie di fallimento professionale ed esistenziale: l’amore diventa inevitabile causa di morte sia perché conoscere intellettualmente l’amata significherebbe privarla della sua unicità, sia perché rinunciare a questa conoscenza sarebbe come rinunciare a conseguire la perfezione o felicità mentale in cui si realizza l’essenza del filosofare. E mi pare importante insistere su questa novità che, se non costituisce una vera e propria rivoluzione copernicana, è certamente un innalzamento di portata epocale: impostando il discorso su una linea epistemologica, Cavalcanti disancorava l’amore dalle convenzioni morali che avevano finito con l’appiattare

anzi addirittura con l'escludere l'esperienza individuale; egli apriva la strada a Dante, il quale, però, nella singolarità o unicità della sua amata vedeva un segno divino, un messaggio soteriologico, e aggirava così, in modo per altro irripetibile, il paradosso nel quale il suo primo amico rimaneva irretito. E Cavalcanti apriva la via anche a Petrarca, il quale dal naufragio morale dell'amore arrivava a conoscere sé stesso.

Conoscere sé stessi! Certo in Cavalcanti non era un imperativo etico come lo sarà per Petrarca; ma fu senz'altro la conseguenza del suo amare da filosofo. Nasce così il racconto dell'interiorità indirizzato a sé stesso e ad un'altra persona intima, quel racconto così inconfondibilmente cavalcantiano fatto di elegia e di immagini realistiche e di controllo aristocratico. È un racconto di alta tragedia per la materia di morte e di sconvolgimento, per i conflitti gestiti sempre al limite tra l'essere e il non essere, conflitto cifrato in quello splendido «morte s'avvicina sì che vita m'abbandona», immagine che sembrerebbe una tautologia, ma che rende meravigliosamente quel moto-statico di transizione tra due stati dell'essere. Quel mondo chiuso nel petto è popolato da organi malfunzionanti e muti; eppure il loro pianto è ricco di pathos: *sunt lacrimae rerum!* Questo pathos è sfiorato da un compiaciuto estetismo tramato da elementi di crudeltà. È un aspetto che avvicina Cavalcanti al *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, in particolare all'episodio di *Deduit* in cui il poeta amante viene ferito dalle frecce d'Amour e dalle spine di un roseto. Il tema delle ferite d'amore è certo di origine antica, ma Guillaume de Lorris lo esaspera con una forte dose di quel sadismo che siamo abituati a conoscere attraverso alcuni maestri del Decadentismo,⁶ ma che già esiste in Guillaume de Lorris e che potremmo mettere in evidenza anche in Cavalcanti, il quale forse s'ispira all'autore francese, benché poi la crudeltà cavalcantiana si esprima piuttosto in senso masochistico. Eppure è una crudeltà attutita da un

⁶ Su questo tema ha scritto pagine notevoli M. Mancini, *Guillaume de Lorris: un'estetica della meraviglia e della crudeltà*, in *Literatur: Geschichte und Verstehen - Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1997, pp. 311-323.

linguaggio assolutamente nuovo, piano, quasi dimesso, ma per questo capace di combinare crudeltà e pathos, e di trovare per questa via una tonalità elegiaca sconosciuta dai suoi contemporanei, incluso Dante, ma che troverà nuova vita in Petrarca. Le personificazioni contribuiscono fortemente a creare un senso di oggettività, ma permettono anche di dare alle *sermocinationes* dell'innamorato un movimento di dialogo che porta un po' vita in quell'interiorità. Tanta distanza non è certo disinteresse; anzi è una strategia retorica per consentire l'evidenza massima alla rappresentazione che potrà impietosire l'amata. In tal modo costei viene portata nell'interiorità del poeta, non più come l'avversaria, ma come la complice chiamata a contemplare lo spettacolo causato dalla sua persona, spettatrice anche lei, come il poeta, della tragedia in corso. In un certo qual modo è una lode, un tributo alla sua unicità, e nello stesso tempo uno spiraglio di riconciliazione e di parità: il naufragio del filosofo viene compensato con la consolazione del poeta. La pietà è un sentimento che accomuna amante e amata perché manca ogni senso di colpa sia in chi genera amore sia in chi lo subisce, perché amore è un "accidente fero" che non nasce e non è vinto dalla volontà.

In un amore voluto dal fato non esistono responsabilità, per cui non si cercano meriti né si trovano colpe. Ma tale mancanza conferisce una dimensione singolare all'interiorità di Cavalcanti. Indubbiamente egli è il primo poeta lirico dell'interiorità, il primo amante che distornerà la vista dalla donna e dalle cose esterne e la rivolga su sé stesso. Sennonché questa interiorità non si risolve in coscienza nel senso di una conoscenza di sé stesso, della propria natura. Questo passo lo farà Petrarca dietro il modello di Agostino. In Cavalcanti è assente qualsiasi ricerca morale e trascendentale: la sua interiorità non diventa ancora "coscienza", non è ancora il sentire quasi istintivo della giustizia, e forse tale mancanza contribuisce ad accentuare il nitore della rappresentazione della sua anima distrutta. Cavalcanti non ritiene la sua interiorità inessenziale, anzi la coltiva come la sua essenza di filosofo innamorato. Essa rimane costantemente autoreferenziale, come la conquista a lui più cara perché può farne dono all'amata. Pur con questi

limiti rimane una grandissima conquista culturale e poetica, e senza la scoperta dell'interiorità cavalcantiana il ritorno in sé stesso operato da Petrarca sarebbe più difficile da contestualizzare; e senza questa ricerca nell'interiorità sarebbe stata difficile la diserotizzazione di Beatrice e la poetica della lode.

Interiorità, realismo, elegia... tutto contribuisce a creare un'impressione di "vissuto" quale non risulta da alcun altro poeta lirico romano anteriore a Cavalcanti. Egli dimostra prima di Dante che amore non è una sostanza, ma un accidente in sostanza, il che equivale a dire che amore è esperienza vissuta, e per questo la poesia che ne scaturisce è la prima lirica moderna, veramente personale, veramente lirica nel senso moderno del termine. Anche le sue oscillazioni, dalla nota felice a quella di spenta gioia, sembrano legate ad esperienza vitale, e per questo sono ben diverse dalle convenzionali altalene ciclotimiche dei poeti d'amore. Bisogna concludere, infine, che proprio l'adesione all'esperienza porta Cavalcanti ad essere un poeta senza programmi, senza sistematicità, anche se per ragioni di presentazione ne abbiamo fatto soltanto un poeta d'amore e d'amore sconvolgente: Cavalcanti era, insomma, anche poeta di "occasioni" che curava temi riguardanti l'amicizia, l'estetica e la filosofia. Il che non è certo un demerito, anzi ciò contribuisce ulteriormente a distinguerlo dalla fungaia dei poeti cortesi per lo più monotoni e monocordi o monotematici. Tuttavia è solo il tema dell'amore che lo spinge a conquistare la propria interiorità, e con essa la sua grandezza epocale.

* * * * *

POSTILLA

INTENTIONES

Poiché abbiamo accennato alle *intentiones* — a cominciare da quel «si intende» nella poesia dottrinale *Donna me prega* — potrebbe essere utile cercare di chiarirne, almeno in qualche misura, il concetto, visto che esse

costituiscono un punto capitale del processo cognitivo. Senza volerne ricostruire la storia puntuale, ci soffermiamo sull'analisi che ne fa Tommaso d'Aquino, che, in questo caso, non polemizza contro i filosofi "arabi", i quali erano i veri maestri di Cavalcanti. Questa postilla serve a ricordarci che il modo di conoscere era un argomento filosofico molto urgente nel pensiero del XII e XIII secolo, ossia nei secoli in cui la Scolastica riportò in vita il discorso filosofico. Le *intentiones* sono i simulacri o immagini conservate di ciò che percepiamo, e per questo sono collegate alla *representatio*, ossia al processo attraverso il quale giungiamo a fissarle nel nostro sistema cognitivo.

Il pensiero antico non si occupò della rappresentazione e si limitò soltanto a parlare della fantasia; semmai fu la retorica a prestare attenzione al fenomeno, e lo collegava alla memoria e alla tecnica di rendere *evidentia* o *illustratio* o *repraesentatio* che rendeva evidente un'immagine.⁷ Fu il Medioevo ad aprire il discorso sulla *repraesentatio*, e lo fece vedendola come una parte del discorso generale sui segni. Per offrirne un rapido abbozzo possiamo ricorrere a San Tommaso il quale se ne occupò in varie occasioni e sempre in modo articolato e lucido: poiché si tratta di un discorso generale può essere qui riassunto senza creare la supposizione che Cavalcanti lo conoscesse o che addirittura lo abbia seguito. Il filosofo che Cavalcanti seguiva era semmai Avicenna.

Per San Tommaso esistono quattro forme di rappresentazione. La prima è quella che chiama *ad modum imaginis*, perché si realizza attraverso un'immagine, come potrebbe essere una statua di Mercurio o anche la luce per riguardo alla fiamma dalla quale è stata accesa. Si può dire che questa immagine rappresenta la causa per mezzo della somiglianza con la forma, ossia la causa per l'effetto, ma salvando la forma (luce= forma del fuoco).

La seconda è *ad modum vestigii*, come ad esempio il fumo al posto del fuoco, ed è un modo che rappresenta solo la causalità o l'effetto della causa (una traccia di essa) ma non la forma della stessa causa.⁸

⁷ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 61; XI, 2, 1 e *passim*.

⁸ Si veda *Summa theologiae*, I, 45, 7. Ricavo utili indicazioni sull'argomento dall'articolo «Repräsentation» di E. Sheerer nell'*Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ed. 1992), vol. VIII, pp. 790-797.

La terza è quella che avviene a modo di specchio e pertanto si può chiamare *repraesentatio speculi*; in essa la rappresentazione sta in rapporto diretto con l'oggetto rappresentato senza essere ancora sottoposto ad un processo ulteriore di conoscenza.

Esiste una quarta forma che è quella della rappresentazione attraverso la scrittura o la parola, cioè mediata da parole scritte che sono segni delle parole pronunciate: in questi casi la somiglianza con la realtà esterna non è verificabile, e la *repraesentatio* dipende esclusivamente dall'interpretazione data a quei segni.⁹

È fondamentale capire che non tutte le rappresentazioni sono uguali perché su di esse si basa il processo della conoscenza. Questa è tanto più accurata quanto più quelle si avvicinano all'oggetto che rappresentano. Le rappresentazioni infatti sono *similitudines* di *realia* (ricordiamo le "somi-glianze" di Cavalcanti) e lo sono in misura minore o maggiore a seconda del modo in cui vengono a formarsi. La conoscenza si fonda sul principio: "*cognitio sequitur formae repraesentationem*"; e la similitudine si realizza solo e sempre al livello esclusivamente formale e non nella concordanza materiale con la realtà conosciuta; per cui, ripetiamo, quanto più stretta è la similitudine o la rappresentazione, tanto più specifica e determinata è la conoscenza.

La *repraesentatio* astrae la forma universale dal fantasma. Nella *repraesentatio ad modum imaginis* (cioè attraverso la statua che rappresenta Mercurio), ciò che possiamo conoscere veramente al livello universale è la *ratio repraesentandi* e non Mercurio in quanto divinità; ma ricordiamo che questa forma di rappresentazione conosce anche il fuoco attraverso la fiamma, cioè il rapporto fuoco-luce. Nella rappresentazione "vestigiale" l'astrazione ci darà una conoscenza tutta mentale, vale a dire una conoscenza che prescinde dal criterio di somiglianza formale e si attiene invece ad un rapporto di proporzione fra la rappresentazione e il suo oggetto. All'opposto della *repraesentatio vestigialis* è quella *per speculum* perché si basa su una perfetta rassomiglianza formale fra *repraesentatio* e oggetto: questa entra nella sfera mentale in modo perfetto, conservando nel modo più chiaro e perfetto la cosiddetta "*species intellegibilis*". La quarta forma di

⁹ Questi due ultimi modi di *repraesentatio* San Tommaso li analizza in *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 7, a. 1, resp. ad 14.

rappresentazione è quella che non nasce da una visione, ma dalle parole scritte o pronunciate (si ricordi come nasce l'amore "d'udita" o *ses vezzer*); in questi casi la rappresentazione è basata sul modo in cui si capiscono le *voces*: in altre parole, è una rappresentazione basata sulla convenzione o sul sistema della lingua, mentre la rappresentazione naturale rappresenta la cosa *ex se et naturaliter*.

È chiaro che a noi interessa la rappresentazione di primo e di terzo tipo, quella che in Cavalcanti, e in genere nei poeti d'amore, trae origine dalla visione diretta dell'amata.

Ma, ancora, è necessario capire come "si intende", ossia come la rappresentazione si trasforma in conoscenza. E il problema è altrettanto complicato quanto il primo, anche perché questa volta Aristotele aveva impostato il discorso e da lui bisognava partire. Il Filosofo nel *De anima* aveva asserito che nel processo della conoscenza esiste un momento intermedio tra la sensazione e l'intelletto in cui vengono analizzate le immagini trasmesse dalle facoltà dei sensi esterni. Questo è il processo della "intenzionalità", come l'avrebbero chiamato Avicenna e gli Scolastici, processo che meglio si intende come rapporto (conoscitivo e/o pratico) del soggetto rispetto all'oggetto rappresentato: questo rapporto si chiama *intentio*. Il problema relativo alle *intentiones* nasceva dal fatto che Avicenna, il quale si occupò dell'argomento da un punto di vista neoplatonizzante, distinse fra *intentiones primae*, cioè le rappresentazioni individuali che nascono direttamente dall'oggetto esterno (*intentiones primo intellectae*), e le *intentiones secundae* che sono concetti basati su altri concetti — concetti, diremmo, di secondo grado — su cui si basa la logica. Per fare un esempio: la *repraesentatio* di una donna diventa un concetto o universale una volta che se ne definisce il genere e la specie; se poi pensiamo a questo concetto nel senso dell'esistenza e del rapporto con gli altri esseri, allora abbiamo il concetto di un concetto, e una *intentio secunda*, e quest'operazione appartiene al campo della logica. Detto ancora in modo più semplice le intenzioni sono ciò che sta immediatamente davanti all'intelletto, e se il loro oggetto è esterno alla mente allora abbiamo un'*intentio prima*, se invece è interno alla mente abbiamo un'*intentio secunda*. Ma poiché l'*intentio* è anche ciò che il senso interno trova aldilà o al disopra del fantasma prodotto dai sensi esterni, ossia della *repraesentatio*, risulta che l'*intentio* è nello stesso tempo quasi un concetto. Da questo l'ambiguità della tesi avicennista, dif-

ficoltà che non sarà superata in modo limpido né da Ruggero Bacone né da San Tommaso.

Non sarebbe facile entrare nei dettagli del complesso capitolo culturale che ne derivò, e ci porterebbe anche fuori tema. Ci siamo limitati ad accennare ai temi della *repraesentatio* e dell'*intentio* in quanto sembrano rilevanti per Cavalcanti: nella sua poesia i temi della immagine dell'amata che penetra nella mente e i temi del dramma che questa immagine provoca non hanno precedenti né in contenuto né in intensità né in *pathos*. Basti dire che l'innamorato ne esce sconfitto in due modi: come filosofo non arriva a conoscere la donna che ama, e come amante non la può possedere. In lui si incontrano/scontrano due persone perché procedono su uno stesso cammino, ma, ad un certo punto, devono separarsi perché s'impediscono il passo a vicenda. Rimane solo il canto del poeta a narrare questo dramma e, per consolare la sua anima dolente, lo accompagna la donna-amica che lo compatisce.

6.

Dante

La vita nuova di Dante è una lettura obbligata per la nostra storia; lo è non solo perché esce dalla penna di un autore sommo, ma perché questa sua opera giovanile crea una vera leggenda d'amore in cui la tradizione cortese e poi siciliana e quindi siculo-toscana e perfino stilnovistica viene profondamente rinnovata. Ha un'impostazione autobiografica e in quanto tale viene scritta ad un certo punto della vita dell'autore; e quel momento determina anche l'angolatura da cui vengono spiegati gli eventi e il loro susseguirsi fino al momento in cui approdano alla scrittura. Già questo intreccio di tempo-cronologia e amore è una novità assoluta: gli amanti incontrati fino ad ora (con la sola eccezione di Guittone) non conoscono il tempo come cronologia: la mitografia cortese conosce solo l'assoluto del "sempre", di un amore nato in un certo e indefinito giorno e poi mai smesso o mutato. La griglia cronologica permette a Dante di vedere e di narrare come il suo amore si "rinnovi" e arrivi a essere il motore di una "vita nuova". Finalmente, dunque, abbiamo un "documento" che presenta credenziali di attendibilità su ciò che dice dell'amore, perché l'impegno autobiografico fa credere che le considerazioni sull'amore escano dal convenzionale e siano fededegne. Ci incoraggia a crederlo anche l'ambientazione del racconto, che si svolge in uno scenario cittadino, cioè in un ambiente dove non conta più la nozione di *mezura* e che non impone più quel conformismo che caratterizza i trovatori, ma esige invece una consapevolezza "razionale" o filosofica o perfino medica della passione amorosa: è un ambiente che favorisce i circoli intellettuali, "i fedeli d'amore", che non si pongono più come "modelli" di un fino amare.

Tutto, dunque, farebbe prevedere un'opera lineare e chiara su cosa sia l'amore vecchio e come si debba intendere il nuovo. Sennonché le cose stanno diversamente e *La vita nuova* presenta enormi difficoltà di interpretazione nonostante l'apparente trasparenza della scrittura. Una parte di queste è proprio la dimensione autobiografica, che tende a rendere conto e a spiegare eventi che, proprio per questo intento, vengono in parte deformati e interpretati per il lettore, o sono raccontati ricalcando dei punti che fanno prevedere gli sviluppi che poi saranno chiari, o così almeno dovrebbero essere. Di fatto alita nel racconto un elemento onirico e mistico, fatto di visioni e di sogni, che velano i fatti in modo da caricarli di premonizioni, di mistero, di un alone di irrealtà che complica molto la resa dei fatti. Si aggiunga che si tratta di un prosimetro, quindi ai passi in prosa si alternano componimenti poetici scritti per le occasioni indicate dalla prosa, e questa contiene anche delle "partizioni" o esposizioni dei versi che rimangono in parte misteriose sia per la semplicità che presentano sia per la vera funzione che esplicano. Una spiegazione potrebbe essere la seguente: l'autore intende ribadire ad ogni punto della narrazione che tanto le poesie quanto la prosa presentano dati veraci e realmente accaduti; e siccome le partizioni tendono ad evidenziare le coincidenze contenutistiche tra prosa e poesia, esse offrirebbero un'ulteriore conferma della veracità sostanziale del racconto.¹ Notiamo questo dato per rilevare un altro aspetto fondamentale della *Vita nuova*, e cioè che la storia che vi si racconta ha una base veridica: Beatrice sarebbe una persona reale, come reale è la persona che funge da narratore che è poi lo stesso Dante. Il racconto della *Vita nuova*, insomma, è basato su una vicenda di vita reale, tanto è vero che l'amata ad un certo punto del racconto muore e ciò mette alla prova la sincerità e la natura dell'amore che l'amante sente per lei. Tutto questo, naturalmente, è nuovo nella storia della poesia d'amore, e, come si può intuire, rende alquanto complessa la

¹ Su questo aspetto, mi permetto di rimandare a P. Cherchi, *The divisions in Dante's Vita nuova*, in «Le tre corone», 5 (2018), pp. 73-88.

natura di un amore sensuale al quale viene a mancare l'oggetto fisico che destava tanto desiderio.

Ma non sono gli unici problemi che la *Vita nuova* presenta per la nostra storia. La volontà autobiografica, e quindi ricostruttiva degli eventi che entrano a farne parte, impone all'autore di fare una selezione dei suoi testi poetici da prendere in considerazione e di ordinarli in un racconto; e siccome conosciamo varie composizioni poetiche redatte nello stesso periodo ma che non vengono accolte nel libello giovanile, dobbiamo comunque prenderle in considerazione per capire meglio il nostro tema: perché Dante le ha escluse, e in che misura modificano la concezione generale che intendeva affidare al racconto autobiografico? Si aggiunga il fattore delle date di redazione dell'opera e in particolare di alcune delle sue parti: ad esempio, la sezione finale in cui si immagina Beatrice assunta in cielo e quindi da amare in modo particolare, sono frutto di un nuovo modo d'intendere l'amore avvenuto per una conquista intellettuale già realizzata anteriormente all'esilio, oppure un'aggiunta che mira a ricostruire una coerenza nel racconto autobiografico? E questo perché la *Vita nuova* non è la sola opera autobiografica dell'autore: lo sono a loro modo anche il *Convivio* e la *Commedia*, opere in cui Dante ritorna sul proprio passato, ma offrendo spunti di letture nuove dei testi pubblicati nel passato, per cui testi che sembravano avere un contenuto di "amore erotico" possono essere letti retrospettivamente come allegorie di amori intellettuali e perfino mistici. Tutto ciò spiazza continuamente le interpretazioni che possiamo dare di volta in volta dell'amore in Dante, e rende difficile, se non proprio impossibile, stabilire come e cosa egli intenda per amore, e in particolare per l'amore erotico. Dipende, ovviamente dal periodo o anche dal gruppo di poesie che prendiamo in esame, ad esempio le "rime petrose" che furono composte nel periodo preso in esame nella *Vita nuova*. Inoltre dobbiamo ricordare che Dante non organizzò un "canzoniere" in cui espose linearmente il suo pensiero a riguardo, e sono note alcune sue ricadute in forme di amore erotico anche dopo la scomparsa terrena di Beatrice (ad esempio, "la canzone montanina").

Tuttavia, visto che ci interessa in particolare il nesso “amore erotico/vita morale”, abbiamo per lo meno un punto di vista che ci può guidare.

Il primo passo verso la trasformazione o sublimazione dell'*eros* in *ethos* si ha nei cap. XXV-XXVII della *Vita nuova*. Il primo incontro con Beatrice avviene quando Dante ha nove anni, e il secondo ai diciotto con la classica folgorazione d'amore. La reazione è quella normale della malattia d'amore, con l'insonnia, l'accelerazione dei battiti del cuore, gli scompensi psicologici causati dagli “spiritelli” in subbuglio. Si riconosce l'influenza di Cavalcanti, probabilmente molto più intensa di quanto non lascino intuire i pochi temi cavalcantiani raccolti nel libello: numerosi, infatti, sono i componimenti di aura cavalcantiana presenti nelle *Rime* e risalgono precisamente a questo periodo. La narrativa procede quindi con tutti gli episodi dello “schermo”, dei sogni, della morte di una bella donna amica di Beatrice, quindi del padre di Beatrice e infine il pensiero che anche Beatrice possa morire. Si giunge così all'episodio dell'incontro con alcune donne che chiedono a Dante perché si ostini ad amare una donna se poi non può sostenerne la presenza. Dante risponde che gli bastava “il saluto” per appagare i suoi desideri, ma avendoglielo tolto, la sua beatitudine si riduceva a «quello che non pote venire meno». Una risposta così precisa ed evasiva insieme, sollecita le donne a chiedergli su cosa mai si basi questa beatitudine, e Dante risponde che consiste «in quelle parole che lodano la donna mia», cioè nello scrivere di lei in forma poetica. Le donne non gli credono perché Dante ha parlato di sé e non di lei, e Dante, trovandosi poi da solo, medita su questo rimprovero, e si rende conto che l'interlocutrice ha colto nel segno; pertanto si propone di scrivere da quel momento in poi solo per “lodare” la sua donna, ma non sa come iniziare. Siamo ad un punto cruciale della storia della poesia di Dante, e l'indugio su quest'argomento che si protrae per vari capitoli attesta che siamo ad una svolta. E come tutte le illuminazioni, anche questa ha luogo in uno scenario che sembra atto a propiziare rivelazioni, ed è «un cammino lungo lo quale sen già uno rivo chiaro molto» (XIX)

in cui tutti gli elementi hanno un forte potenziale simbolico, e invitano a meditare. La ricerca dello strumento espressivo ha anch'esso un procedimento che si sviluppa su un'illuminazione, nel trovare un *la* che avvii una melodia. E questo è l'*incipit* della canzone *Donne che avete intelletto d'amore*, quasi una rivelazione che necessita una riflessione per spiegare perché l'inconscio abbia "rivelato" parole contenenti una "sapienza" riposta che va tradotta in discorso. Dante stesso nota che si rivolge alle "donne" in generale e non alla sua amata in particolare, e questo perché quasi istintivamente capisce che solo un pubblico specifico, ossia "donne" e non "femmine" che hanno una comprensione "intellettuale" di cosa sia l'amore. Esse capiscono di essere qualcosa di più del semplice oggetto di desiderio, e si sentono catalizzatrici di un fenomeno che si chiama amore, il quale si dà solo con la partecipazione di due esseri, uno che vuole unirsi all'altro per sentirsi realizzato. Il problema è precisare la natura di questo volere: l'amante cortese di stampo occitanico vede questa realizzazione nel possesso dell'amata, mentre l'amante che si delinea nella canzone dantesca appena ricordata aspira a realizzarsi nella propria perfezione naturale grazie al suo essere presente nella vita dell'amante. Ovviamente non è una presenza qualsiasi, bensì la "rivelazione" di una bontà o di una bellezza che non ispira sensi erotici come accade nell'incontro con molte femmine, ma irradia una bellezza-bontà che è di natura spirituale. È, in altre parole, la "donna-angelo" di Guinizzelli, ma con alcune modifiche degne in tutto della grandezza del suo allievo maggiore. Per il poeta bolognese, il "padre dello stilnovo", l'amata è latrice di una bellezza paradisiaca che viene apprezzata dalle anime gentili per natura, e l'incontro di queste due realtà è l'amore. Le due entità preesistono al loro incontro, e sono quindi rispettivamente autonome. Per Dante le due realtà si integrano in un rapporto che arricchisce entrambe e si riconoscono l'una nell'altra. L'anima, gentile in potenza come lo sono tutte anime nobili, attualizza la propria nobiltà quando la bellezza particolare della donna la illumina, e questa giunge alla sua perfezione nel momento in cui realizza la funzione per cui esiste, cioè quella di farsi amare. Quando

Dante, dopo una serie di testi e una discettazione sulla “personificazione dell’amore” usata dai poeti, arriva a concludere che «l’amore è un accidente in sostanza» afferma qualcosa su cui si sorvola senza pensare bene cosa significhi. Ecco il passo:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d’Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia. (cap. 25)²

La “sostanza” è l’unione del cuore gentile con la bellezza della donna, e l’accidente sono l’occasione e i due individui che creano quell’unione da intendere come “la sostanza” dell’amore. In termini più semplici, Dante e Beatrice si “incontrano” e, dopo le vicende ricordate, Dante capisce che il vero amore che lo lega a Beatrice è quello che, dopo esser passato attraverso un’attrazione erotica, si inverte in una forma di amicizia, cioè in un affetto mutuo, un reciproco arricchirsi e realizzarsi. Lo diceva San Tommaso che si occupa della particolare forma di amore che si dà nell’amicizia. L’amore non affianca l’amato e l’amante, ma li fonde entrambi in un’entità nuova, una sola cosa. Quest’amicizia non è la *philesis* (l’*amorisitade* di Cavalcanti) ma la *philia*. In questa unione viene superata la *concupiscentia* che è un desiderio accidentale e passeggero dell’altro, mentre l’amicizia non concupisce e non reifica l’altro di cui non si ha possesso, ma è un voler il bene di ciò che già si possiede. La *dilectio amicitiae* è l’affetto per cui si ama nell’altro quello che già si ha, e in questo caso “la bellezza dell’animo”, per cui si vuole il bene della persona alla quale somigliamo. Avevamo rilevato il tema dell’amicizia in Cavalcanti, in cui, però, essa prende il senso della

² Usiamo, qui e in altre citazioni, il testo dell’edizione Pirovano — in Dante Alighieri, *Le opere*, vol. I, *La vita nuova - Rime*, a c. di D. Pirovano e M. Grimaldi. Introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015 — che conserva la paragrafatura stabilita nell’ed. Barbi e che è stata alterata nell’ed. di G. Gorni (Torino, Einaudi, 1996).

“confidenza” e del sostegno morale, mentre in Dante diventa l’amore stesso, l’amore disinteressato senza scorie di *cupido*. L’amore-amicizia è basato sull’idea di reciprocità, e pertanto l’amicizia è una virtù che rientra nella sfera della *justitia*, come sosteneva Macrobio.³ Dante, insomma, aveva letto non solo Aristotele, che dedica molti paragrafi al tema dell’amicizia nell’ottavo libro dell’*Etica Nicomachea*, ma aveva letto il *Laelius* o *De amicitia* di Cicerone, e aveva letto anche San Tommaso e precisamente la I^a, II^{ae}, 17, 3c della *Summa theologiae* dove si dice testualmente «*amor importat quandam unionem amantis et amatum*». È la prima grande conquista, anzi una vera svolta rispetto all’amore sensuale, perché nell’amicizia scompare l’eros che era stato il movente primo della poesia cortese e dei suoi imitatori. Dante supera questa fase e, avendo identificato la donna con il bene, si capisce come egli assegni a questa figura il simbolo di un amore sempre più alto, prima come la *scientia* (la filosofia) con le poesie dottrinali commentate nel *Convivio*, e poi come la *caritas*, esaltata nella Beatrice del Paradiso. In questo senso è chiaro che dall’amore erotico si è passati ad un amore veramente “intellettuale” che comporta un miglioramento etico, miglioramento ben diverso da quello prospettato dai trovatori che concepivano il raffinamento morale come un percorso che sarebbe stato compiuto nel momento in cui l’amante avesse raggiunto la perfezione morale dell’amata. Il perfezionamento di Dante passa attraverso le tappe del sapere prima filosofico e poi religioso (la vera *sapientia*) fino a consentirgli di essere il profeta che riporta il giudizio di Dio fra gli uomini e addita a questi il loro destino. Il suo amore si inverte superando il senso dell’amore erotico, e poi anche quello filosofico che guida il retto vivere, e infine il sapere divino che dà un senso alla vita dell’uomo e dell’universo. Ma per stare al nostro argomento centrale, è chiaro che, avendo capito che l’amore è “un accidente in sostanza”, Dante ha già superato

³ Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 8: «iustitiae seruare uni cuique quod suum est de iustitia ueniunt innocentia amicitia concordia pietas religio affectus humanitas.» [“È proprio della giustizia che ciascuno conservi il suo; dalla giustizia derivano l’innocenza l’amicizia, la concordia, la *pietas* e l’amore per l’umanità”.]

la fase dell'amore cortese. Non a caso, infatti, nasce con questa scoperta la poetica della "laude", e il sonetto, quasi un inno, alla scoperta del nuovo amore, che esordisce «Tanto gentile e tanto onesta pare» si spiega meglio se si chiarisce il senso dell'aggettivo "onesta" che viene glossato normalmente come una variante di "gentile" e comunque, sulla scorta del corrispondente latino, con il senso di "virtuoso", trasparente negli atti e nell'aspetto.⁴ Ma credo che il termine debba essere inteso nello stesso significato che aveva in latino, quindi come "un bene da lodare per sé stesso". *Honestum*, infatti, è un termine coniato e discusso da Cicerone che lo intendeva come l'opposto dell'*utile*, e non del disonesto o turpe come noi oggi tendiamo a considerarlo. Inteso in questo modo (che tra l'altro troviamo esplicitamente attestato da Dante stesso nel *Convivio*⁵), significa che Beatrice è da amare per sé stessa, senza altro fine, ed è precisamente il senso dell'amore disinteressato che abbiamo appena descritto e inteso come amicizia. È un termine che da solo basterebbe a spiegare che l'amore per lei non è in alcun modo una forma di concupiscenza, come invece lo è l'amore sessuale.

Eppure l'attrazione erotica, pur abbellita dalla veste dell'amore cortese, non muore con Dante, anzi essa darà vita a una ricerca morale in Petrarca, il quale affronta il problema mettendosi sulla scia di un altro modo di vedere l'amore, non più quello arabo-aristotelico, ma agostiniano, e quindi introspettivo in modo che non viene ingombro da spiritelli, ma viene tormentato dalla coscienza. E si deve aggiungere che il modo di amare illustrato dall'esperienza di Dante è irripetibile perché la figura e la funzione salvifica di Beatrice hanno del miracolo-

⁴ Cfr. D. De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 181.

⁵ *Convivio*, IV, 6, 9-10, «Furono adunque filosofi molto antichi deli quali primo e principe fu Zenone, che videro e credettero questo fine de la vita umana essere solamente la rigida onestade; cioè rigidamente, senza rispetto alcuno, la verità e la giustizia seguire, di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentore. E deffinirò così questo onesto: "quello che senza utilidade e senza frutto, per sé di ragione è da lodare"». Della storia dell'*honestum* mi sono occupato a più riprese, cfr. P. Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare di Boccaccio*, Fiesole, Cadmo, 2008, e *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

loso, e pertanto l'amore-caritas segna un trionfo unico e chiude anche una storia, o un aspetto della storia dell'amore terreno per una donna.

* * * * *

POSTILLA

VIRTÙ

Poiché abbiamo parlato spesso di virtù nel contesto morale, è meglio chiarire qualche punto perché il concetto di cosa sia la virtù e di come la storia l'abbia rifinito e modificato rimangono nebulosi per molti lettori. La storia, infatti, ha dato al termine vari significati, da quello generico di "natura specifica" (ad es. parliamo della virtù del fuoco o anche delle piante o della calamita), a quello di funzione (ad es., la virtù di una moglie è quella di amministrare bene la casa). L'accezione predominante, però, riguarda il campo del comportamento pubblico e privato, e in questo caso indica "eccellenza di qualità" nelle azioni che riguardano il nostro agire verso noi stessi e verso gli altri. Ma anche quest'accezione è nata nel corso della storia, quindi in un dato momento in cui si sviluppò una disciplina che poteva curarne sia la definizione che le funzioni. Aristotele chiamò questa disciplina "etica" e noi oggi usiamo lo stesso nome o la chiamiamo anche in senso largo "morale", indicando così una vera branca della filosofia.

Il concetto di virtù come valore etico si presentò per la prima volta nel pensiero dei sofisti e di Socrate, in un momento in cui la formazione delle *polis* o città greche esigeva che si formulassero delle norme che regolassero il comportamento civile in una società che si lasciava alle spalle un sistema di governo nobiliare e propugnava un tipo di governo "democratico". Platone, proprio in un'opera dedicata alla struttura politica della nuova *polis*, identificò quattro virtù fondamentali corrispondenti ad altrettante funzioni basiche dell'anima nell'esercizio del bene della città o della repubblica. Queste sono la temperanza, il coraggio, la prudenza e la giustizia (*Repubblica*, I, 353 a-d, e IV, 440-445) e costituiranno la base per quelle che si chiameranno le virtù cardinali. Tutte e quattro rappresentano gradi di un'eccellenza nel campo del comportamento, e in generale indicano il controllo della ragione su pulsioni che, se non controllate da una

visione razionale, destabilizzerebbero l'ordine sociale. Aristotele fornirà una diversa classificazione delle virtù, e insisterà sul fatto che esse vengono acquisite e rafforzate con l'educazione, e diventano un *habitus*, cioè un tratto del carattere educato a realizzare ciò che la ragione ritiene giusto e che è sempre una forma di equilibrio fra i due eccessi negativi e positivi. Aristotele suddivide le virtù in dianoetiche — riguardanti l'anima razionale (e sono l'arte, la scienza, la prudenza, l'intelletto e la sapienza) — e pratiche — riguardanti l'anima pratica, e sono il coraggio, la temperanza, la liberalità, la magnanimità, la mitezza, l'affabilità, la sincerità, l'urbanità, la giustizia, l'equità, la continenza e l'amicizia. Nelle prime prevale la ragione discorsiva, mentre le seconde tendono a volgere gli impulsi sensibili verso un fine buono, cercando sempre "il giusto mezzo" o *mesotes* per non cadere in eccessi viziosi. Aristotele svolge il discorso sulle virtù nell'*Etica nicomachea* — nei libri II-V, le virtù pratiche, e nel libro VI quelle speculative —. Per Aristotele la virtù più alta, quella che dà il livello più alto di felicità, era quella praticata dal filosofo e consisteva nella contemplazione della verità.

Nel mondo romano prevalse la linea "accademica", ossia risalente alla scuola di Platone, e la trattazione migliore delle virtù cardinali è quella dovuta a Cicerone che le studia nel libro *De officiis*, cioè *Sui doveri*. Per Cicerone le quattro virtù cardinali, insieme alle virtù minori in cui ciascuna si suddivide (abbiamo visto che l'amicizia è una virtù minore che Macrobio fa rientrare nella sfera della *justitia*), costituiscono l'*honestum*, concetto che traduce quello della *kalokagathia* greco, ossia del Bello-Bene. Il *De officiis* godette di un'influenza enorme anche tra i cristiani, e Sant'Ambrogio scrisse un'opera sui *De officiis ministrorum*. Ma Sant'Agostino rifiutò di accettare l'essenza del discorso ciceroniano che poneva la felicità nell'*honestum*, ossia nell'applicazione delle virtù. Per lui il vero bene è solo quello divino, e l'uomo veramente virtuoso deve tendere a conquistarlo. Per la salvezza eterna sono necessarie le tre virtù teologali (fede, speranza e carità) che sono "infuse", cioè ricevute in dono dallo Spirito Santo, e non sono acquisite tramite educazione.

Nel mondo della cortesia si ebbe un ritorno all'etica delle virtù cardinali, e la ricerca dell'onesto, del bello cercato per sé stesso, caratterizzò la civiltà cortese. L'amore era un impulso naturale che doveva essere controllato dalla ragione e doveva essere riportato entro il sistema dei valori

morali. Tale operazione, come abbiamo visto, è l'essenza della cortesia che al suo centro pone l'amore e il comportamento dell'innamorato, il quale trasforma quell'impulso naturale in quel comportamento virtuoso che costituisce la *mezura*. Nella lirica amorosa dei trovatori e degli imitatori italiani non affiora mai alcuna nozione o ricorso alle virtù teologali, e l'unica eccezione in questo senso sarà rappresentata da Dante, il quale riuscirà a seguire Beatrice in Paradiso, inverando così l'amore fisico nel grado più alto della *caritas*. Ma a parte quest'inimitabile eccezione, il legame "amore sensuale/virtù morale" rimarrà vitale fino a quando si cercherà di redimere l'amore erotico dalle condanne dei moralisti, e a farne una forza nel conseguimento della virtù. E sebbene non siano mancate voci che proclamavano che l'amore costituisse un intralcio per la vita virtuosa (Guittone, ad esempio, e in misura diversa Petrarca), si può dire in generale che l'amore cortese riscattò l'*eros* assorbendolo nella sfera dell'*ethos*; e vedremo che in questa storia anche il concetto virtù come "eccellenza morale" subirà qualche incrinatura quando nel Quattrocento e nella cultura delle "signorie", il concetto di fama riabiliterà in qualche misura l'idea antica che il vigore fisico e decisionale sia anch'esso una forma di virtù. Il tutto verrà a scomparire quando si guarderà non tanto ai fini dell'amore e dell'azione in generale, e si comincerà a parlare dei moventi, e allora non si parlerà più di virtù, ma di passioni che sono i veri i motori dell'azione. Quando questo accadrà, e lo vedremo chiaramente con Marino, si può dire veramente che la stagione dell'amore come spinta alla virtù sia finita.

7.

Petrarca

Se Dante superò la problematica dell'amore-virtù impostata dalla civiltà cortese, non si può dire che con lui si spense l'attenzione per l'amore venereo e per i suoi effetti. Basterebbe l'esempio di Cino da Pistoia nella cui vasta produzione di rime si leggono versi che richiamano gli scenari dell'anima distrutta così tipicamente cavalcantiani. E Cino da Pistoia, citato da Dante nel *De vulgari eloquentia* (I, 13) come eccellente poeta d'amore, mostra, con la sua abbondante produzione e con gli altri poeti con cui scambia questioni o "problemi" riguardanti l'amore, che la poesia stilnovista avesse creato "una moda" ancora viva quando Petrarca visse a Bologna nel 1320 e 1321, tanto che spinse il giovane studente di diritto a cimentarsi nell'esercizio di rime amoroze, magari mettendosi sulle orme di Cino. Tuttavia, nonostante questo legame, Petrarca era già, per formazione e per scuola, un estraneo alla cultura universitaria dei Dante e dei Cavalcanti, e presto ne darà la prova, anche se, come tutti i poeti del suo tempo, ebbe una "donna" che lo signoreggiò, simile alla Selvaggia che aveva ispirato Cino, a Primavera cantata da Guido Cavalcanti, e perfino a Beatrice che aveva guidato Dante fino al regno del Signore.

Laura fu una presenza costante nella vita dell'autore che la rese immortale. E, come accadde per Dante, sappiamo addirittura del primo momento in cui Petrarca l'incontrò e del giorno in cui spirò, senza che ciò la facesse scomparire dai suoi pensieri. Sono, però, due storie diverse, benché siano entrambe impegnate a dominare o a capire la natura dell'amore e a presentare il modo in cui i due poeti reagiscono ad esso. In genere si può dire che Dante riuscì a trasformare l'amore per una donna in una forza salvifica che implicò a sua volta una sussunzione

della sua presenza a diversi livelli allegorici e simbolici, mentre Petrarca ritenne sempre la presenza di Laura come una costante tentazione peccaminosa e distrazione da altri amori ben più alti e in linea con l'etica del saggio. Il primo segnò queste tappe con manifesti e trattati intesi a trovare il posto giusto per collocare l'amore erotico nel quadro dei "valori" dell'uomo, mentre l'Aretino scrisse la storia della costante insidia che l'amore rappresentò per tutta la vita, e così facendo, elevò l'amore al ruolo di co-protagonista nella ricerca del sé stesso. Certo, vale la pena seguire questa sfida che si protrasse per tutta la vita, e vale la pena perché, oltre a fungere da perno di una storia straordinariamente ricca di sfumature e di risvolti psicologici di un'anima grande, l'amore per Laura costituì il modello del "petrarchismo" europeo cinquecentesco, mentre il modello dantesco, proprio perché irripetibile, morì con il suo creatore.

Due sono le opere in cui Petrarca narra dei propri affanni per il suo amore terreno. In primo luogo viene il *Secretum* che ha la forma del trattato-meditazione in cui davanti ad un giudice-guida si esamina l'amore di Francesco per Laura. L'altra opera sono i *Rerum vulgarium fragmenta* o *Canzoniere*, che segue la vicenda amorosa del protagonista, dal giorno del primo incontro della donna alle soglie della morte dello stesso autore. Si tratta di un amore tutto consumato nel desiderio e nell'immaginazione, e in questo senso si avvicina molto a quello dei trovatori e degli imitatori italiani, ma la serie e la natura delle riflessioni che suscita ne fanno una storia ben più complessa che segna una tappa epocale nell'itinerario che stiamo ricostruendo.

Intanto facciamo due osservazioni preliminari. L'ambiente in cui si muove Petrarca non è più quello cittadino dei comuni e non è più la Curia o l'ambiente feudale delle corti frequentate dai trovatori; è invece quello delle Signorie, dove sono ormai impensabili i parametri della *mezura* e dell'amore che la realizza. L'amore per la donna non stimola né nobilita più la vita morale del poeta, anzi, al contrario la intralcia creando desideri carnali e sensi di colpa e di peccato. La poesia dei trovatori aveva sempre dato per scontata la tentazione venerea, ma l'aveva temperata e persino nobilitata facendone la molla segreta del

desiderio che non si realizzava mai. La situazione sarebbe “sorprendente”, per non dire assurda, se non fosse chiaro che proprio la *mezura* e il decoro che si associa ad essa impedisce che il discorso amoroso si spinga sul registro apertamente sessuale, perché questo tipo di materia non si conviene alla lirica, e appartiene semmai alla letteratura “comica” dei *fabliaux* o dei canti goliardici. Petrarca non elude la versione “libidinosa” dell’amore, così abilmente velata nella lirica anteriore a lui, anzi la porta in primo piano assumendola come simbolo di tutto ciò che si desidera; ma questa presenza è sempre inquietante perché l’accompagna costantemente la consapevolezza che sia un bene effimero, transeunte e trasgressivo. In altre parole, nel canto d’amore entra il senso del peccato, e di un male più tenace e difficile da assolvere perché comporta una dispersione del volere e una distrazione dal tendere verso beni superiori ed eterni. Siamo, dunque, in un’epoca e in un mondo diverso. E già fin dalle prime battute del *Secretum* troviamo affermazioni come la seguente:

Dic michi, quem hominem putas peccasse coactum, cum velint sapientes peccatum esse voluntariam actionem, usque adeo ut si voluntas desit, desinat esse peccatum? Sine peccato, autem nemo fit miser, quod michi iam superius concessisti,¹

una frase in cui figurano le nozioni di peccato e di volontà, indicando dei cardini nuovissimi su cui ruota la storia dell’amore di Petrarca.

Il *Secretum* è un’opera nata per rimanere “segreta” e, paradossalmente, per presentare ai lettori l’interiorità dilaniata del suo autore. Abbiamo detto che Cavalcanti scoprì il proprio sé, e in tal senso pre-

¹ Francesco Petrarca, *Secretum*, a c. di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, lib. I, 38, p. 110: «Dimmi dunque, pensi che qualcuno possa commettere peccato per forza? Quando i sapienti hanno stabilito che il peccato è un’azione volontaria, al punto che se manca la volontà, anche il peccato cessa di esistere. E senza peccato nessuno è infelice, come poco fa mi hai ammesso» (p. 111). Si cita sempre da questa edizione che offre a fronte al testo la traduzione in italiano. Si ricordi che le parole qui citate sono di Agostino, l’interlocutore di Francesco nel dialogo.

correrebbe Petrarca; ma dobbiamo rilevare una notevole differenza. Cavalcanti scopre il tormento della propria anima indicandola come il centro del sistema cognitivo umano ben delineato dalla psicologia aristotelica filtrata dai pensatori arabi e dai maestri della scolastica: insomma, è l'anima di cui si parla nelle università, nelle lezioni di psicologia. Petrarca, invece, cerca la propria "coscienza" vale a dire il mondo degli affetti e delle pulsioni che gli si agitano dentro, cercando di capire come possa convogliarli verso ciò che meglio conviene ad essi per realizzarsi ed essere appagati, e questo non può essere che il bene. Ma cos'è il bene? L'insegnamento religioso non lascia alcun dubbio che sia la salvezza eterna; d'altra parte è vero che l'insegnamento degli antichi (sono questi i veri maestri di Petrarca e non i professori delle università) gli prospettano altri beni altissimi come le virtù civili e la gloria delle lettere, e la passione amorosa gli dice che il bene supremo è la donna che ama. Il grande problema di Francesco è scegliere fra questi beni o trovare almeno il modo di conciliarli: il bene eterno gli impone di intraprendere la via dell'ascesi e della rinuncia ai beni terreni, i quali però, sono seducenti in grado massimo e sono immediati, ma anche passeggeri. La scelta è difficile e dilaniante e la persistenza con cui ritorna costituisce la sostanza dell'opera e della personalità dell'autore. L'indugio sulla scelta paradossalmente la rafforza perché gli oggetti del desiderio vengono studiati, rivisitati e ripensati fino al punto da farli apparire necessari, e così il dilemma si perpetua, alimentando per lungo tempo il dialogo con quel sé stesso sedotto da due beni contrastanti. Quella tensione implica un'analisi costante delle forze in gioco, e ciò dovrebbe semplificare la scelta, ma poi di fatto la rende più ardua perché pone in risalto la dolcezza dei rispettivi fini; inoltre la necessità di scegliere sollecita continuamente l'intervento della volontà, la quale, però, non è sempre gestibile perché non si comanda alla volontà, anche perché «velle non discitur», cioè non si impara a volere, come insegnava Seneca (*Epist. Ad Luc.*, 81, 13). E proprio questa ingovernabilità e conseguente debolezza della volontà sarà la "malattia" di chi non sa decidere, ed è una malattia che ha il nome di «accidia» e che occupa uno spazio capitale nel *Secretum*.

Il tema dell'amore per Laura è uno dei tanti che affiorano nel *Secretum*, nei tre giorni di dialogo con Agostino, il santo scelto non tanto per il modello delle *Confessiones*, quanto per il modo con cui intreccia i temi platonici al pensiero cristiano, e per il procedimento "dialogico" atto ad illustrare il dissidio interiore molto meglio della forma del trattato. Ma nel terzo e ultimo libro del *Secretum* il nome di Laura e il tema dell'amore sensuale emergono con una prepotenza che mettono in ombra gli altri temi, e dimostrano quanto peso abbiano nella vita e nell'animo del poeta. Conviene riportare almeno in buona parte il passo riguardante tale l'argomento:

Aug. Ut cernas apertus, animum intende. Nichil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue, quem proprio quodam nomine Amorem, et (quod sacrilegium omne transcendit) Deum etiam vocant, ut scilicet humanis furoribus excusatio celestis accedat fiatque divino instinctu scelus immane licentius. Nec mirari conveniet tantum posse hunc affectum in pectoribus humanis; ad reliqua enim visa rei species, ac sperata fruendi delectatio et proprie vos mentis impetus rapit. In amore autem et hec simul et mutuus preterea succendit affectus, qua spe prorsus amota, amorem ipsum lentescere oportet. [...] Cogita nunc ex quo mentem tuam pestis illa corripuit; quam repente, totus in gemitum versus, eo miseriarum pervenisti ut funesta cum voluptate lacrimis ac suspiriis pascereris; cum tibi noctes insomnes et pernox in ore dilecte nomen; cum rerum omnium contemptus viteque odium et desiderium mortis; tristis et amor solitudinis atque hominum fuga; [...] Hinc pallor et macies et languescens ante tempus flos etatis; tum graves eternumque madentes oculi, tum confusa mens et turbata quies in somnis; et dormientis flebiles querele, ac vox fragilis luctu rauca, fractusque et interruptus verborum sonus, et quicquid tumultuosius aut miserius fingi potest. Hec ne tibi videntur signa sanitatis? [...] Aut -- ut omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam -- quis digne satis excretur aut stupeat hanc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit in-

credibili vanitate coluisti? Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti; ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit, non aliter quam si vel Penei gurgitis accola vel Cirrei verticis sacerdos existeres. Denique quia cesaream sperare fas non erat, lauream poeticam, quam studiorum tuorum tibi meritum promittebat, nichilo modestius quam dominam ipsam adamaveras concupisti; ad quam adipiscendam, quanquam alis ingenii subvectus, quanto tamen cum labore perveneris, tecum ipse recogitans perhorresces.²

Nel discorso di Agostino si coglie l'eco di tanta letteratura ascetica e in particolare antiamorosa, a cominciare dall'*Adversus Jovinianum*; e

² Lib, III, & 154-158: «Se vuoi vedere meglio, prestami attenzione. Non c'è niente che ci faccia dimenticare o trascurare Dio quanto l'amore per le cose temporali, specialmente quello che chiamiamo con il nome proprio di Amore, e dicono sia un dio (e ciò supera ogni altro sacrilegio): forse per accampare una scusa divina alle follie umane, giustificando una colpa così grande con una sorta di impulso di natura divina. Non c'è da stupirsi che questo sentimento abbia tanto potere sul cuore degli uomini. Rispetto a tutto il resto, infatti, siete trascinati dalla bellezza dell'oggetto veduto e dal piacere che sperate dal suo godimento e dall'impeto stesso del vostro desiderio; nell'amore ci sono insieme tutte queste cose, ma in più, si accende un sentimento reciproco, che se fosse, per contro, senza speranza, attenuerebbe fatalmente [...] Ricorda con quanta rapidità, dal momento che quella peste si impadronì del tuo spirito, tu hai cominciato a scioglierti in pianto, e come sei arrivato a un tal punto di infelicità da nutrirti con lugubre piacere di lacrime e sospiri: quando le tue notti erano insonni e il nome dell'amata restava tutto il giorno sulle tue labbra; quando ogni cosa ti disgustava e odiavi a vita e desideravi la morte. E il triste amore per la solitudine, e la fuga dagli uomini. [...] Da qui il pallore e la magrezza, e il fiore dell'età languido anzi tempo. Allora, gli occhi tristi e sempre bagnati; allora la mente confusa e la quiete del sonno compromessa, e i flebili lamenti nel dormiveglia e la voce spezzata e rauca dal pianto e la pronunzia balbettante, e quanto si può immaginare di più angosciato e miserando. Ti sembrano forse segni di salute? [...] O ancora (per toccare il culmine d'ogni tuo delirio e portare fino in fondo quanto poco fa ti ho minacciato chi potrebbe esecrare abbastanza e meravigliarsi della follia della tua mente alienata quando con incredibile vanità hai adorato ogni cosa che la riguardasse, prigioniero tanto della bellezza del suo nome quanto della bellezza del suo corpo? Tu hai tanto amato la laurea sia militare che poetica, solo perché lei si chiamava così. E da allora non ti è uscito quasi nessun verso in cui non si nominasse l'alloro, quasi tu fossi un abitante delle rive del Peneo o un sacerdote delle vette di Cirra. Sì che — visto che non potevi sperare proprio l'alloro militare, hai cominciato ad amare la laurea poetica, che il merito dei tuoi studi ti prometteva, con lo stesso eccesso di passione con cui hai amato lei: e se ora ripensi a tutta la fatica che hai fatto per arrivare ad ottenerla, pur avendo un ingegno in grado di innalzarti con le sue ali ne inorridirai» (*Secretum*, cit., pp. 224-227).

ovviamente il Santo conosce bene le poesie d'amore del suo interlocutore, e sa che questi gioca e trasforma in simbolo il nome di Laura come già aveva fatto Dante con Beatrice. Il Santo è uno scrutatore molto ben informato dell'opera e dell'animo di Petrarca, e sa quanto questi sia combattuto da finalità diverse, e pertanto usa gli argomenti migliori per indurlo a cambiare vita e a volere solo il bene eterno. Eppure non riesce a strappargli una promessa di mutamento di rotta. Francesco sarà indeciso e dibattuto fino all'ultimo, stando a quanto si desume dalle battute finali del dialogo:

Aug. Impetratum puta, modo te ipse non deseras; alioquin, iure optimo desereris ab omnibus.

Fr. Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo. Sane nunc, dum loquimur, multa me magnaue, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant.

Aug. Maius fortasse vulgo aliquid videatur, at certe utilius nichil est nichilque quod possit fructuosius cogitari. Relique enim cogitationes possunt fuisse supervacue; has autem semper necessarias inevitabilis probat exitus.

Fr. Fateor; neque aliam ob causam propero nunc tam studiosus ad reliqua, nisi ut, illis explicitis, ad hec redeam: non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse securius studium hoc unum sectari et, deviis pretermisissis, rectum callem salutis apprehendere. Sed desiderium frenare non valeo.

Aug. In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas. Sed sic eat, quando aliter esse non potest, supplexque Deum oro ut euntem comitetur, gressusque licet vagos, in tutum iubeat pervenire.

Fr. O utinam id michi contingat, quod precaris; ut et duce Deo integer ex tot anfractibus evadam, et, dum vocantem sequor, non excitem ipse pulverem in oculos meos; subsidantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat.³

³ Lib. III, 212-214: «A. — Fa' come se l'avessi già ottenuto, purché tu non ti abbandoni a te stesso. Altrimenti, giustamente sarai abbandonato da tutti». — «F. - Sarò presente a me stesso quanto più potrò, e raccoglierò gli sparsi frammenti della mia anima e dimo-

Così si chiude il libro, lasciando aperta la possibilità che il dibattito sia irrisolvibile. E come abbiamo detto, Petrarca continuerà a celebrare Laura, sia che essa rappresenti la donna amata, sia che essa sia il simbolo della laurea o della gloria delle lettere, da intendere quest'ultima in senso elevatissimo e di grande valore civile. Sono fatti noti ad ogni lettore di Petrarca.

Il *Secretum* è l'opera più "personale" del grande Aretino, sia per l'originaria destinazione privata, sia perché presenta nei termini più chiari la tendenza costante dell'autore di assumere la sua vita a tema della propria opera, creando uno scambio continuo tra vita e trasfigurazione letteraria, fino al punto da suscitare il problema se la sua biografia sia frutto della sua scrittura o se la sua scrittura non orienti in modo decisivo la sua vita. Si ricordi che "Francesco" è un personaggio del *Secretum*, e quindi viene ritratto dall'autore il quale si identifica con lui ma oggettivandosi, quindi rispondendo a tutti gli impulsi che lo rendono credibile come personaggio e lo distinguono, almeno in una certa misura, dall'autore. Del resto anche la confusione di Laura con la laurea, alla quale accenna Agostino, è un indice della stessa matrice o tendenza a trasfigurare un oggetto di desiderio in un altro, perché sono entrambi obiettivi di una tendenza amorosa che guida la volizione dell'autore, e sia l'uno che l'altro sono beni terreni e nondimeno alti

rerò in me, con attenzione. Ma ora mentre parliamo, mi aspettano molte e importanti faccende, benché ancora mortali». «A. — Al volgo sembrerà forse che ci sia qualcosa di più importante, ma certo non esiste niente di più utile e niente a cui si possa pensare con più frutto; le altre meditazioni possono forse essere state inutili, ma l'inevitabile fine dimostra che queste sono sempre necessarie». «F. — Lo riconosco: mi affretto ora con tanto zelo alle altre cose solo per questa ragione, sì che avendole sbrigate potrò tornare a queste. Anche se so, come tu dicevi poco fa, che per me sarebbe molto più sicuro l'applicarmi a quest'unico studio e imboccare la retta via della salvezza, lasciando ogni deviazione. Ma non sono capace di frenare il mio desiderio». «A. — Ricadiamo nella vecchia lite: chiami impotenza la volontà! Ma vada pur così: visto che non può essere altrimenti. Supplico Iddio che ti segua nel viaggio e che permetta che i tuoi passi, anche se errati, ti portino al sicuro». «F. — Voglia il cielo che mi accada quanto chiedi, sì che possa uscire salvo, con la guida di Dio, da tanti anfratti, e mentre seguo Lui che mi chiama non abbia a gettarmi da solo la polvere negli occhi. Si plachino le tempeste dell'animo, taccia il mondo e non strepiti la fortuna». (Ivi, p. 281 e 283)

e desiderabili. Potremmo pensare che il *Secretum* sia l'opera di un momento o anche di un periodo della vita di Petrarca, e che il tempo abbia poi guarito questa indecisione o incapacità di volere fermamente. Il che sarebbe comprensibile; ma, a parte il fatto che la data, o meglio le date di composizione del *Secretum* siano incerte, e sicuramente l'opera fu ripresa e modificata nel tempo, rimane certo che la conoscenza delle altre opere di Petrarca dimostra quanto l'indecisione fosse un suo tratto permanente e caratteriale. E si capisce che lo sia: la sua "scoperta" del mondo antico come deposito di valori e di saggezza lo affascina quanto la Verità rivelata delle Sacre Scritture, e sentiva di essere un intellettuale diverso dai suoi contemporanei legati alla cultura comunale e alle università medievali, e si sentiva investito della missione di far conoscere quel mondo antico ai suoi contemporanei. Come combinare i due valori e farli convivere in modo costruttivo? Era possibile innestare quei valori antichi su un sistema di valori nuovo? Era veramente necessario decidere quale dei due doveva abbracciare, e l'uno escludeva decisamente l'altro? Insomma, l'essere dilemmatico di Petrarca fu il contenuto più vitale delle sue opere, e valeva la pena presentarlo in pubblico per il valore morale ed edificante che poteva contenere.

La tendenza a porsi davanti ad un pubblico come *exemplum* di chi lotta per attingere un bene ritenuto supremo lo avvicina inevitabilmente alla poesia d'amore nella forma praticata dai trovatori. Veniamo così a trattare del *Canzoniere* in cui l'amore per una donna è il tema dominante anche rispetto all'amore della gloria letteraria. E questa volta non possiamo restringere l'esperienza ad un determinato periodo come potremmo fare per il *Secretum*, perché siamo davanti ad un'opera che praticamente copre tutta la vita dell'autore, anche dopo che l'amata muore.

Il *Canzoniere* è un libro epocale non foss'altro perché organizza i componimenti scritti in tempi diversi in modo da costruire un'opera organica creando il genere del "canzoniere", diverso da altre raccolte che, pur trattando d'amore, non erano mai state confezionate con il proposito di significare nell'ordine cronologico la testimonianza di

una vita vissuta. Il titolo voluto dall'autore era *Rerum vulgarium fragmenta*, perché doveva essere una raccolta di poesie scritte nel corso di molti anni — l'incontro con Laura avvenne presumibilmente il 6 aprile del 1327 — fino agli ultimi giorni della sua vita, ossia fino al 1374. L'idea di organizzare in una continuità narrativa poesie d'amore disperse è una innovazione impensabile nel mondo occitanico e anche italiano, ma è coerente con l'impegno centrale di Petrarca: i trovatori e gli imitatori italiani, inclusi gli stilnovisti, concepivano i componimenti poetici amorosi come testimonianze di momenti di tormento amoroso, ma non pensavano che la natura del loro amore e del tormento potesse mutare: l'amante è devoto alla donna che ama in modo sempre intensamente uguale, e nessun altro amore interferisce o è in alcun modo concepibile, tanto meno con una persona che può morire e che di fatto muore come accade a Laura. Petrarca scrive la "storia" di quest'amore perché facendolo scrive la storia della propria interiorità, del suo perpetuo dissidio tra bene eterno e bene terreno. E siccome è una storia che conosce il tempo, nel senso che procede modificandosi come tutte le storie, quella del suo amore non sarà monotona, ma seguirà le fluttuazioni dell'anima dell'autore e le vicende terrene della sua Laura, almeno nella misura che potrà conoscerle, perché Laura, come le donne dei trovatori, è remota e assente. Laura, infatti, è una donna anagraficamente vera, quindi in questo senso diversa dalle amate dai trovatori e simile soltanto alla Beatrice di Dante. E non sarà un caso se entrambe le donne entrino a far parte di opere costruite come "narrazioni" di un'esperienza amorosa, e come tutte le narrazioni seguano uno svolgimento che ha un inizio e una conclusione. Sia la *Vita nuova* che il *Canzoniere* hanno questa "trama narrativa", ma le differenze sono degne di nota. A parte quella di genere (l'opera dantesca è un prosimetro, mentre il *Canzoniere* ha solo versi), la differenza più vistosa è che la conclusione vera del libello dantesco si realizzi nella *Commedia*, mentre il *Canzoniere* è a tutti gli effetti un'opera conclusa anche perché fu veramente l'opera alla quale l'autore attese fino ai suoi ultimi giorni per darle l'assetto desiderato. E non c'è dubbio che Petrarca abbia costruito l'opera dan-

do un ordinamento alle poesie che la compongono per costruire un itinerario spirituale avente anche un valore esemplare.

Le novità dell'opera non sono solo estrinseche: nuovo è il tipo di amante, nuovo il suo linguaggio e nuova la concezione di ciò che dovrà significare per i posteri. Già nel primo sonetto — primo nell'ordine del *Canzoniere*, ma non necessariamente nell'ordine reale della composizione — si avverte la grande novità tematica: intanto si rivolge ad un pubblico presso il quale Petrarca pensa di essere stato “una favola”, oggi diremo “oggetto di ridicolo”; e si parla di “giovanile errore”, di “vergogna” e di “perdono”, tutti temi tipici di chi si pente, e quindi tutto il contrario dei “vanti” tipici dei trovatori, convinti sempre di essere degli eroi tragici impegnati in una conquista che non si realizzerà mai. È vero: è un sonetto che funge da “prefazione”, e non è detto che il *Canzoniere* insisterà su questi temi, ma è certo che annuncia una sorta di palinodia dell'operato di una vita, che comunque è pubblico e che l'autore non rinnega, ma lo legge o lo interpreta ormai in luce diversa. Che cosa vi legge? Il *Secretum* ci ha preparato a supporlo con una buona dose di certezza: vi si legge dell'amore così intenso per una donna da assurgere a parametro e a simbolo di ogni altro amore di tutto ciò che è bello e perituro, quindi accompagnato dalla duplice consapevolezza della sua inattingibilità e insieme della sua caducità. Laura è una persona ma anche un simbolo di tutte le gioie terrene riguardanti lo spirito, per cui alle note sensuali si possono sostituire a volte le gioie dell'alloro. E sono tutti beni terreni che distraggono e che distolgono dall'impegno verso i beni eterni, quindi non solo stornano dalla ricerca del bene supremo, ma creano la consapevolezza di muoversi verso fini effimeri e perfino peccaminosi. Si ricordi che Laura non ha le qualità “salvifiche” della donna-angelo degli stilnovisti, e rappresenta un bene desiderato e mai posseduto, quindi al suo valore depistante si aggiunge la frustrazione del desiderio inappagato.

Non dovremmo indugiare a esaminare il *Canzoniere*, visto che diamo per scontato che i lettori conoscano l'opera almeno nei suoi tratti generali. Ricordiamo solo che in essa si possono isolare dei “cicli” o

dei nuclei di componimenti dedicati a temi o aspetti che affiorano e che magari vengono superati in questa lunga e contorta storia.⁴ Ci fermiamo solo su un componimento che serve ad illustrare una tappa della vicenda dell'amore terreno. È il sonetto n. 67 che conclude un ciclo caratterizzato da un tono di un intenso desiderio sensuale:

Del mar Tirreno a la sinistra riva,
dove rotte dal vento piangon l'onde,
súbito vidi quella altera fronde
di cui conven che 'n tante carte scriva.

Amor, che dentro a l'anima bolliva,
per rimembranza de le trecce bionde
mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde
caddi, non già come persona viva.

Solo ov'io era tra boschetti et colli
vergogna ebbi di me, ch'al cor gentile
basta ben tanto, et altro spron non volli.

Piacemi almen d'aver cangiato stile
da gli occhi a' pie', se del lor esser molli
gli altri asciugasse un piú cortese aprile.⁵

Il sonetto si presta a molte interpretazioni, come è spesso il caso della poesia petrarchesca, la cui nitidezza molto spesso nasconde ambiguità difficili da appianare. Ma sembra chiaro che la corsa ad abbracciare un albero d'alloro tradisca una forma di pigmalionismo,⁶ che è la forma più aberrante del narcisismo. L'autore s'invaghisce della sua creatura fino a volerla possedere fisicamente, e solo la caduta in un ruscello lo riporta alla realtà. Laura è la donna, ma anche il simbolo della poesia che la crea cantandone le "fronde": la sua improvvisa visione

⁴ Questa nozione ha prodotto un nuovo tipo di *lectura* per serie di componimenti diretta da M. Picone (a c. di), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007.

⁵ Si cita qui e sempre dall'ed. aggiornata di M. Santagata, Petrarca, *Il Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004, p. 337.

⁶ È quanto sostengo in P. Cherchi, *Lettura del sonetto LXVII*, in *Lecturae Petrarcae*, 11 (1991), Firenze, Olschki, 1992, pp. 237-258.

porta all'accensione erotica, alla caduta in acqua che raffredda i bollori sessuali, e alla conseguente "vergogna" o consapevolezza di amare una persona che esiste prima di tutto nella mente dell'amante e nelle sue parole poetiche. La compresenza dei temi ricordati giustifica l'attenzione che dedichiamo al sonetto, e dovremmo chiarire che la visione ha luogo al culmine di una sezione del *Canzoniere* che Nicola Zingarelli ha etichettato come "ciclo del rimorso".⁷ Il sonetto mostra un momento spasmodico della tensione amorosa, e allo stesso tempo presenta gli elementi che possono contenerlo e darne ragione e magari ricavarne una lezione. La "vergogna" è segno del rimorso, e questo a sua volta è segno della presenza della coscienza che "sprona" il desiderio di redimersi, e questo desiderio non è altro che la volontà. Tutto il potenziale della dinamica del *Canzoniere* è racchiuso in questo incidente che non si ripeterà mai più in modo analogo, ma vivranno a lungo gli elementi che entrano a farne parte combinandosi in situazioni diverse e con presenze sempre uguali ma diversamente calibrate. Il *Canzoniere* è il racconto del susseguirsi di tali combinazioni che producono un'incredibile gamma di note e di sentimenti e di riflessioni presentate con tonalità elegiache, con inflessioni di incresciosa attesa, di disperazione, di illusione, di ricordi, di desideri erotici, di momenti di solitudine nei campi o nella propria cameretta, di dialoghi immaginari, di pentimenti, di preghiera, ora di meditazione... insomma la storia di un'anima inquieta e tormentata come non era mai stata raccontata da nessun altro protagonista. Non un protagonista qualsiasi, dunque, perché ha sempre presente l'infinita potenza e amore del Dio che adora, e tuttavia non perde mai di vista le bellezze della donna e delle lettere dalle quali può ricevere gioie e gloria. È una storia raccontata "per frammenti" perché questa forma "minore" consente di esprimere tutta l'intensità del sentire in un particolare momento e nello stesso tempo, grazie alla sua natura momentanea e alla sua carica sentimentale, crea la presupposizione che seguiran-

⁷ *Le Rime di Francesco Petrarca*, con saggio introduttivo e commento di N. Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1964, pp. 50-72.

no altri frammenti sullo stesso tono o altri che annunciano una ripresa o almeno un avvio su un nuovo percorso. Insomma, il frammento crea la dinamica che struttura il *Canzoniere*, crea la "storia" di una ricerca che avviene in modo desultorio e quindi anche drammatico, ma è pur sempre una storia che deve essere narrata partendo da un principio e deve chiudersi quando si risponde o si realizza ciò che era implicito nelle premesse. Ma cosa ricerca il protagonista di questa storia che sembra ripartire da ogni suo frammento? Lo capiremo quando Petrarca chiuderà la sua storia e dal modo in cui la chiude.

Per ora ricordiamo che l'amore di Petrarca è simile a quello dei poeti in volgare che l'hanno preceduto. Sennonché, a differenza di tutti gli altri amori, quello del poeta di Laura è contrastato non solo da una donna che non lo ricambia, ma da un "io" che abita nel suo petto e ne giudica i moventi e i risultati, un io che lo incoraggia e lo dissuade allo stesso tempo. È una novità di grandissima portata culturale perché introduce nella storia dell'amore la presenza della "coscienza", ossia di una voce interna che valuta e si oppone all'amore per una donna e per gli amori terreni che si presentano come supremi e assoluti.

Il *Canzoniere* è la testimonianza appassionata del costante certame tra due forze che galvanizzano l'anima dell'amante, il quale con l'intelletto tenta di distinguerle nettamente per obbedire all'una o all'altra. In questa lotta anche l'amore terreno non è l'eros di tipo antico, e la libidine non è più la stessa che spingeva un Guittone d'Arezzo a respingerla come peccaminosa. L'eros del suo concittadino, Francesco Petrarca, è più grave in quanto distoglie l'animo e la mente dal darsi ad un amore divino, che è il solo ad essere inesauribile e gratificante: pertanto è un errore dell'intelletto che non valuta correttamente i benefici dei due amori. L'attributo di caduco ed effimero si applica ad altre forme d'amore terreno, anche quando si presentano con le credenziali dell'immortalità, e fra queste spicca l'amore della gloria letteraria, la "laurea", che ricorre con frequenza nel *Canzoniere*.

L'opera ispirata da Laura è dunque un grande "esercizio spirituale", una ricerca costante della formula che possa portar pace all'animo

del poeta. In quanto “esercizio” esso viene ripetuto con una frequenza che si direbbe quotidiana; e in quanto tale richiede una riflessione sul modo in cui lo si pratica, anche se questa sorveglianza non è assidua. Nel *Canzoniere* tali riflessioni sono così intense da produrre addirittura delle visioni, quasi “riduzioni eidettiche”, direbbe Hüsserl, proiezioni in immagini mentali che dietro i simboli colgono le essenze delle situazioni.⁸ Accade, infatti che, dopo un certo nucleo di poemi dedicati ad un determinato argomento, il protagonista abbia una visione di un’immagine che traduce nei termini concreti della figura del suo simbolo il significato profondo di quel che il poeta ha cercato di dire. Sembrerebbero frutto di allucinazioni, ma sono in realtà voci della coscienza che con segni misteriosi, come quelli dei simboli, dicono al visionario cosa di fatto stia cercando o ciò che deve fuggire. Esiste, insomma, un vocabolario nascosto in un inconscio, deposito di letture e di miti e di memorie di cui solo il tempo darà la spiegazione: è il segno della coscienza che per lungo tempo rimane soppressa. L’esercizio spirituale la libererà. Per il momento il poeta procede dando ordine ai “frammenti” della sua anima rispondendo al bisogno di conoscersi per liberarsi di ciò che gli impedisce di essere felice.

Ora, l’esercizio spirituale, il costante esaminarsi per sapere che cosa e quanto la ami, accusa un bisogno intenso di trovar pace, di raggiungere un criterio di valutazione che dirima la scelta tra i beni per i quali propende. Questo non può essere che la “saggezza”, quell’equilibrio di stampo antico che sa valutare i dati accertandone il valore, e assegnare a ciascuno di essi il ruolo che realmente gli compete. Se non si raggiungesse questo scopo, l’esercizio sarebbe stato vano e il protagonista chiuderebbe la sua *queste* arrendendosi alla disperazione. La storia, insomma, deve chiudersi, e finalmente arriviamo allo “scioglimento” del dilemma. E sarà, com’è prevedibile per un grandissimo poeta, un finale memorabile e trionfante. Vediamolo.

⁸ Abbiamo trattato il tema in P. Cherchi, *Visioni ‘emblematiche’ nel Canzoniere di Petrarca*, in «Linguaggi e storie», poi riprodotto in *Petrarca maestro*, Roma, Viella, pp. 13-69.

Già prossimi alla fine del *Canzoniere*, precisamente alla canzone 359, Petrarca immagina un dialogo fra sé stesso, Francesco (lo stesso personaggio con identico nome del *Secretum*) e Amore. Ad ascoltarli e a giudicare è Ragione: si ripete così con una variazione significativa la situazione esperita nel *Secretum*, dove il giudice era la Verità, mentre qui è la Ragione che dovrebbe essere in grado di indicare il Vero. Il dialogo è veramente drammatico e scuote la situazione di *impasse* creata dalla storia che lo precede. Francesco rimprovera ad Amore di avergli rovinato la vita, e questi risponde ricordandogli quante cose belle ha saputo donargli, dalla poesia alla gloria letteraria. Le “personificazioni” che vi svolgono il ruolo di interlocutori provano che siamo davanti ad una “visione”. I due contendenti si rivolgono a Ragione per chiederle chi dei due sia nel giusto. Lei sorride e dice: “ci vorrà molto tempo prima che questa lite possa essere risolta”, lasciando intendere che non si concluderà mai. Su tale risposta si è creata la convinzione — lanciata da Francesco De Sanctis — che Petrarca rimanga per sempre un uomo indeciso tra due valori, e che nella canzone si trovi la cifra della sua personalità “accidiosa”, coartata fra il mondo medievale e il mondo che annuncia la civiltà dell’umanesimo, intendendo per questi rispettivamente l’ascetismo medievale e l’esaltazione umanistica del mondo e dei suoi valori. La formula desantisiana ha avuto una grande fortuna; ma non pare che le cose stiano veramente in questi termini. Sembra piuttosto che la risposta di Ragione denunci la sua propria incapacità di giudicare in fatti di felicità; forse sa raggiungere la “saggezza”, ma non è detto che questa porti alla felicità.

È un punto cruciale del *Canzoniere*, e Petrarca lo drammatizza in un modo che forse neppure lui prevedeva quando cominciò a dare forma di “canzoniere” alla sua storia. Dopo il dialogo e il mancato giudizio di Ragione, Francesco si guarda allo specchio e si vede vecchio. In quel momento ha luogo un’illuminazione: Petrarca capisce e sente nella sua carne la natura della propria mortalità. Gli ultimi componimenti del *Canzoniere* costituiscono il “ciclo” del pentimento, e l’opera si chiude infatti con un inno alla Vergine, la sola donna che possa veramente

guidarlo verso il solo ed eterno bene. Petrarca ha finalmente capito che non basta vergognarsi, ma che invece bisogna pentirsi sinceramente. L'ha capito nel profondo della sua coscienza, cioè nel profondo del suo cuore, dove non si ragiona ma si sente e si ascolta la voce che parla con la forza della verità divina. E sono parole che dicono la nostra vera natura che istintivamente vuole la nostra salvezza.⁹ E quando ciò avviene, sgorga sincera la preghiera e si approda alla vera fede. Se Ragione può portare alla saggezza, la coscienza porta alla salvezza! La saggezza e la *scientia* del retto vivere governa benissimo gli affari del mondo, ma solo la *sapientia* o la conoscenza delle realtà celesti porta alla vera felicità.

La preghiera alla Vergine è una sublime manifestazione di fede, di quella vera fede cristiana nella quale trova radice la volontà. Credere intensamente non può significare altro che volere intensamente; e il cristianesimo (Sant'Agostino insegna) aveva operato una grande rivoluzione ancorando la volontà alla fede anziché alla ragione come aveva fatto il pensiero classico. Solo allora, dopo il pentimento reale, può nascere la vergogna che troviamo nel primo sonetto: e questa va insieme con l'atto del poeta/peccatore di licenziare l'insieme delle poesie che formano il *Canzoniere* e che sono il «frutto» del suo vivere in «vergogna». La strategia è cambiata: dal pentimento si arriva alla vergogna e non dalla vergogna al pentimento. E questo perché la vergogna per un amore durato tutta una vita non può essere del tutto sincera se alla fine di questa vita l'amante ancora crede che nel suo amore terreno ci sia pur sempre qualcosa di positivo. L'amante ha sbagliato tutta la strategia, che è quella stessa che troviamo nel *Secretum*, ossia la ricerca di una redenzione attraverso la rinuncia dovuta a vergogna, mentre la vera rinuncia può nascere solo dalla convinzione assoluta di aver trovato un bene supremo e insostituibile, addirittura non compatibile con alcun altro; ma questo bene si conosce solo per un atto o per

⁹ Sull'episodio del pentimento finale, mi permetto di rimandare a P. Cherchi, *Verso la chiusura del Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008.

un'illuminazione della fede. Alla fine della sua storia d'amore Petrarca realizzerà ciò che Agostino gli consigliava di fare, cioè di "guardare in sé stesso" e non fuori della sua anima, e in sé stesso trovare la ragione di amare ciò che veramente è degno d'amore sopra ogni altra cosa, cioè la *salus aeterna*.

Petrarca aveva in sé questa soluzione, e non l'aveva capito perché riteneva che la via migliore per raggiungerla fosse la ragione. L'indagine assidua della sua anima perpetua l'illusione che un giorno arriverà alla saggezza ovvero al dominio razionale sui moti dell'anima, ma l'esercizio si rivela infruttuoso. Possiamo evincere che la soluzione gli sia giunta in modo che non prevedeva, anche se esistevano le condizioni per arrivarci. Lo sguardo costante e indagativo sull'interiorità, le visioni, le riflessioni, lo sforzo eroico di combattere le tensioni che si agitano entro un'anima alla fine fanno in modo che prevalga la forza più genuina che è quella della coscienza. E una volta conquistata questa certezza incrollabile, la volontà di abbracciarla non conosce più ostacoli. Non c'era altro modo di chiudere il *Canzoniere*, di coronare, possiamo dire, con una intellezione altissima il valore della ricerca intensamente portata avanti per anni. Una conclusione di questo tipo forse era davvero inaspettata, anche se sospirata, e comunque dà ai frammenti della storia di un'anima un assetto che la trasformano in un messaggio esemplare di un trionfo eroico su sé stesso per ottenere un premio eterno.

Di amore si scriverà per molti secoli a venire. Ma d'ora in poi l'amore sensuale non creerà più amanti cortesi che forgiavano un modello di "amare in modo accettabile dalla società", bensì amanti che scavano nel proprio animo per conoscersi e per farsi conoscere. Se per i trovatori la conquista morale si limitava a cantare il proprio amore secondo le norme della *mezura*; e se per gli stilnovisti l'amore apriva spiragli sul divino, per Petrarca l'amore diventa il perno di un vero e complesso discorso morale perché convoca in gioco la coscienza, la volontà e il dovere di conquistare la verità, cioè usando tutte le risorse fondamentali del pensiero che concorrono nel discorso morale. Di amore si scri-

verà solo ricostruendone la storia, per cui il genere “canzoniere” sarà legato alla poesia d’amore, e ogni poeta affronterà esercizi spirituali simili a quelli illustrati dal cantore di Laura. Tanto potente e suggestiva fu la storia di quest’amore!

* * * * *

POSTILLE

1) VOLONTÀ

Non è facile dire cosa sia la volontà, tanto è vero che non mancano pensatori che negano che esista come facoltà. Tanto è vero che il termine *voluntas* non ha un corrispettivo nella filosofia greca, fonte prima di tutto il pensiero che si è sviluppato a partire da essa. Si ammette che il corrispettivo più vicino sia quello di *boulesis* in Aristotele, e quello di *proairesis* degli Stoici, ma in realtà non sono la stessa cosa. Entrambi questi concetti indicano “assenso” o una scelta razionale tra due “impressioni” o impulsi esterni, quindi non creati dal soggetto che deve scegliere quale delle due porti al bene migliore,¹⁰ mentre la *voluntas* produce essa stessa le impressioni che intende seguire. Sembra che il primo a parlare di *voluntas* sia stato Seneca, il quale era molto impegnato a voler “migliorare sé stesso”, e quindi a capire la dinamica della sua anima, le cause che la sollecitano ad agire e le finalità

¹⁰ Si veda questa definizione che ne dà Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, IV, 12: «Natura enim omnes ea, quae bona videntur, secuntur fugiuntque contraria; quam ob rem simul obiecta species est cuiuspiam, quod bonum videatur, ad id adipiscendum impellit ipsa natura. Id cum constanter prudenterque fit, eius modi adpetitionem Stoici βούλησιν appellant, nos appellemus voluntatem. Eam illi putant in solo esse sapiente; quam sic definiunt: voluntas est, quae quid cum ratione desiderat. Quae autem ratione adversante incitata est vehementius, ea libido est vel cupiditas effrenata, quae in omnibus stultis invenitur». [“Tutti per natura seguono quelle cose che sembrano buone e fuggono dalle contrarie. Pertanto, appena si presenta l’immagine di qualcosa che sembra un bene, la natura stessa ci spinge ad ottenerla. Quando questo si fa con equilibrio e prudenza, gli stoici chiamano questo appetito *boulesis* e noi lo chiamiamo *voluntas*. Quelli pensano che si dia solo nei saggi, e così la definiscono: ‘volontà è l’appetito che desidera qualcosa con la ragione, mentre tutto ciò che, abbandonata la ragione, si persegue con vemenza, è un desiderio o ansia sfrenata che si incontra in tutti gli stolti’.”.]

che si propone. È importante sottolineare che le azioni sono “sollecitate”, e quindi rispondono a delle pressioni esterne. Ma questa risposta non è la “volontà”, la quale deve essere libera da emozioni e da impulsi ed essere dettata solo da una motivazione razionale. Questa libertà è la vera natura della “volontà”. Non è un semplice “assenso”, dunque, bensì una voluta e libera ricerca di un bene materiale o morale che sia.

Seneca apre la strada ad Agostino, il quale viene considerato il primo pensatore ad aver posto in primo piano il ruolo della volontà e addirittura di averla “scoperta”. Il santo di Ippona è sempre un autore “in movimento” nel senso che la sua attività di polemista marca un percorso in cui sono frequenti i mutamenti di rotta, i ripensamenti, le correzioni e tante altre svolte che rendono difficile identificare dei punti d’arrivo definitivi. Nel caso della volontà, egli partì da posizioni manichee che vedevano la realtà contesa tra due forze opposte, il Bene e il Male, per cui la scelta tra i due era chiara. Ma quando Agostino ripudiò la dottrina manichea, perché aveva letto in Plotino che tutto ciò che è creato da Dio è buono, il volere una cosa anziché un’altra diventava nuovamente un grande problema: come vogliamo e cosa determina il nostro volere? E cosa dire se talvolta vogliamo due beni diversi, quindi senza che si ponga il dilemma del bene contro del male? È anche vero che a volte vogliamo ma non possiamo, e questo indica una debolezza costitutiva della volontà dell’uomo, il quale può vedere il bene ma perseguire il male, come diceva Ovidio, «Video meliora proboque, / deteriora sequor» (Ovidio, *Metam.*, VII, 11, 20-21). Con il tempo e fortemente stimolato dalla lettura delle epistole di San Paolo (specialmente la *Ad Romanos*), Agostino capì che la volontà umana, spesso coartata tra volizioni diverse, ha nel fondo un difetto, una scissione che dipende dal peccato originale e che ha dato alla nostra anima un’irrequietezza intrinseca che la porta ad oscillare tra voleri diversi. E anche quando la volontà è diretta al bene, non per questo risulta del tutto libera dal volere cose non buone, e magari l’anima vuole una cosa e il corpo ne desidera un’altra. Agostino osserva che è come se in lui esistessero due volontà, una del corpo e una dello spirito. Ma quest’apparente opposizione rimane irrisolta per tutto il corso delle *Confessiones*, che hanno fra i temi portanti quello della *aegritudo animi*, cioè quella malattia dell’anima che non riesce mai a realizzare un bene perché ricade nel suo opposto. Tutti coglieranno in queste idee le similarità con Petrarca, il quale nel *Secretum* si lamenta

ripetutamente della sua *accidia*, della sua incapacità di volere un bene obli-terandone un altro; e anche Petrarca parla di *aegritudo animi*.

Ora Agostino risolve il problema della scissione dell'anima quando, giunto all'ultimo libro delle *Confessiones*, il tredicesimo, fa coincidere la volontà con l'amore, o meglio con la *caritas*, cioè l'amore disinteressato per Dio. Una soluzione di questo tipo non sarebbe possibile senza una grazia divina, perché l'uomo può desiderarla, ma non realizzarla con le sue sole forze, coartate, appunto, dal peccato originale; solo Dio può concedere questa grazia per il suo infinito amore verso le sue creature che lo cercano. Si chiude così l'opera che nell'esordio auspicava questo fine, dicendo: «Fecisti nos, Domine, ad Te, et cor nostrum inquietum est donec requiescat in Te» (*Confessiones*, I, 1: "Ci hai creato per essere tuoi, Signore, e il nostro cuore è inquieto fino a quando non riposa in Te"). Quest'amore, che è volontà incondizionata del Bene, con il suo *pondus* fa gravitare l'anima verso Dio.

Questa per linee molto generali è l'esposizione della scoperta agostiniana della volontà.¹¹ È risaputo che il problema verrà ripreso da San Tommaso, da Duns Scoto e dai grandi teologi della Seconda Scolastica, per non dire dai pensatori moderni. Tuttavia per il nostro proposito è sufficiente ricordare soltanto le idee di Agostino perché fu l'autore sul quale Petrarca meditò a lungo. Il *Canzoniere* drammatizza l'ondeggiare della volontà dell'autore, attirato dalla salute eterna ma costantemente legato all'amore per Laura e per la fama. E si ricorderà anche che solo alla fine della raccolta poetica la visione della propria vecchiaia nello specchio porta il poeta a volere in modo esclusivo e intenso il bene eterno, e a quel punto non sentirà più i richiami della *cupido*, e così il *Canzoniere* troverà la sua chiusura non molto dissimile da quella appresa nelle *Confessiones* di quell'Agostino che conosceva così bene i labirinti dell'anima del suo allievo Francesco.

¹¹ La letteratura sull'argomento della *voluntas* in Agostino è sterminata. Raccomandiamo la consultazione di alcune opere generali: É. Gilson, 1943, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, Vrin, 1943²; H. Arendt, *Love and Saint Augustine*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1995; A. Solignac, "Volonté" nel *Dictionnaire de spiritualité*, vol. 16, pp. 1220-1248, J. García-Valiño Abós, *La voluntad humana en Tomás de Aquino – Un estudio desde sus fuentes griegas, patristicas y escolásticas*. Tesis doctoral, Málaga 2010; l'articolo di C. Tornau, «Saint Augustin», in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019, sez. VII, 4 "Will and Evil".

2) COSCIENZA

Il lapidario motto di Sant'Agostino: «Noli foras te ire. Te ipsum redi. In interiore homine habitat veritas» (*De vera religione*, XXXIX, 72: "Non uscire fuori da te. La verità sta nell'intimo dell'uomo") sembra cifrare l'insegnamento che il santo cerca di impartire a Francesco nel suo triduo colloquio riferito nel *Secretum*. In realtà non era necessaria alcuna esortazione perché Petrarca assecondava da anni la tendenza a "guardarsi dentro", anche se poi non riusciva ad agire come l'interiorità gli suggeriva, e la sua anima fluttuava tra voleri opposti. Si tratta, insomma, della "coscienza" alla quale si lega anche la "volontà". E di nuovo in questo caso il ruolo di Agostino nella storia della coscienza è fondamentale.

Sembra che l'idea di coscienza, intesa come consapevolezza avvertita nella sfera intima e come dialogo con sé stessi sia stata oggetto d'attenzione da parte di Plotino. Il quale sosteneva che, rivolgendosi al mondo interiore, l'uomo scopre e raggiunge il principio del divino, con il conseguente desiderio di risalire ad esso, invertendo il processo emanatista. Agostino anche in questo caso contribuì in modo decisivo a richiamare l'attenzione sulla sfera dell'interiorità per trovarvi le basi della salvezza eterna. E ancor prima di lui, si può risalire all'epistola paolina *Ad Romanos* (2: 14-15) secondo la quale la coscienza non conosce direttamente Dio, ma avverte le sue leggi che poi sono alla base della morale cristiana. Agostino identificò la coscienza con la voce di Dio, anche se questa voce ci parla in modo confuso; essa, comunque, ci impegna in un dialogo dal quale infine emerge chiaro il significato e il dovere che esso impone. La creatura umana, infatti, conserva depositata nella propria interiorità la nozione di ciò che consente di valutare la correttezza delle nostre azioni, perché quella è la voce della giustizia, che è come dire la voce di Dio che fu instillata nel primo uomo e di cui rimane traccia anche dopo il peccato originale. Il termine esatto per questo principio era *sinderesis* che in seguito San Tommaso elevò al livello di legge naturale. L'esame della nostra coscienza ci dice se un'azione vien fatta conformemente al piacere di Dio e, quando trasgrediamo questa voce, ci sentiamo in colpa; ma le colpe non cancellano mai quella facoltà innata di stabilire ciò che è bene e ciò che è male, per cui i peccatori possono sempre redimersi.

Petrarca interroga continuamente la sua coscienza, e si può dire che

questa ricerca di sé stesso¹² diventa la condizione prima per creare la sua voce “lirica” come espressione del proprio sentire intimo. Da qui i soliloqui, le passeggiate nella solitudine dei boschi o dei campi, e sempre in compagnia di sé stesso. Naturalmente non è sempre la voce che gli piace sentire, perché la sua volontà “corrotta” tende ad altri beni, e la voce della coscienza glielo rimprovera, creandogli un senso di colpa e quindi rendendolo infelice. Ma anche in questo caso, come in quello della “volontà”, la voce buona e giusta che sente nella sua interiorità lo porta infine ad aderire senza più riserve all’innata legge morale che Dio ha posto in ognuno di noi fin dalla nascita. Nel momento in cui questo avviene, la volontà realizza ciò che la coscienza buona consiglia, e si apre la via alla salvezza eterna.

3) ESERCIZIO SPIRITUALE

Poiché nelle nostre pagine ricorre l’espressione “esercizio spirituale”, è utile chiarire cosa intendiamo e perché la preferiamo ad altre simili, come “esercizio morale” o più semplicemente “meditazione”. Si tratta, infatti, di un’espressione coniata nel passato e ripresa e adattata recentemente nella cultura contemporanea da Pierre Hadot, il quale l’ha rimessa in circolazione, e sembra avere il vantaggio su altre espressioni perché contiene l’idea di “continuità” e di sistematicità che manca nelle coniazioni apparentemente analoghe.

L’espressione comparve per la prima volta nel titolo di *Esercizi spirituali* di Sant’ Ignazio da Loyola (1548) e potremmo condensarne il significato dicendo che per esercizio s’intende un modo di esaminare la propria coscienza, meditare, contemplare e pregare a voce alta o mentalmente. Il fine di questi esercizi è liberare l’anima dalle passioni e dagli affetti disordinati in modo da disporsi a trovare la volontà divina per organizzare la propria vita orientandola verso la salvezza dell’anima. Il termine “eser-

¹² Su questo aspetto della produzione petrarchesca, riesce sempre utile la consultazione di A. Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Paris, Garnier, 2004, e originariamente pubblicato dall’editore ginevrino Droz nel 1967. Ed è indispensabile il classico P. Courcelle, *Connais-toi toi-même- De Socrate à Saint-Bernard*, Paris, Études Augustiniennes, 1974.

cizio" ricalca quello di *exercitium* o *exercitatio* usato fin dai primi tempi del cristianesimo per indicare le pratiche dell'ascesi cristiana,¹³ ma con il tempo indicò una serie di pratiche che includevano l'esame di coscienza, i programmi di mutar vita, la penitenza e anche la docilità al "direttore spirituale. Il manuale di Loyola era in effetti concepito come una guida per i "direttori" di tali esercizi, che dovevano durare un mese in cui il neofito (che sarebbe stato ordinato come gesuita), sotto la guida di un direttore e in rigido isolamento, doveva meditare per la durata di una settimana per ciascuno sui seguenti quattro temi: 1) il peccato e la pietà di Dio; 2) vari episodi della vita di Gesù; 3) la passione della croce; 4) la resurrezione di Gesù. Alla fine del mese di ritiro e di esercizi spirituali segue il momento della "contemplazione" in cui, dietro il consiglio del direttore, si ha la cosiddetta "applicazione dei sensi": si deve immaginare di vivere in una scena incentrata sui temi indicati. In questi momenti si vede e si sente e si percepisce con i sensi esterni la realtà ricreata nel teatro mentale, quindi vivendo una vera "immersione" nell'ambiente di Gesù, e quindi vedendo mentalmente le immagini e sentendo i suoni di un Gesù presente. Insomma, chi imita Cristo può dire veramente di conoscerlo. Loyola consigliava di ripetere questi esercizi più volte all'anno per tenere viva quella conquista mentale e sensoriale e vivere una vita in contatto costante con Gesù.

Pierre Hadot usa il termine ignaziano di "*exercice spirituel*", perché anche nel suo progetto l'aspetto "ripetitivo" dell'esercizio è fondamentale, come lo sono quelli mentali e spirituali. Ma gli scopi e i fini sono diversi, anzi diversissimi. Per Hadot l'esercizio spirituale è il "filosofare" stesso che "forma" l'animo di chi lo pratica e ha come fine la conquista della saggezza; è una prassi metodica che porta ad un vero mutamento di vita, passando dalla fase della ricerca a quella della libertà da tutto ciò che la preclude, dalle passioni alle condizioni di vita.¹⁴ Hadot sostiene che questi esercizi fossero il modo di filosofare dei filosofi antichi, specialmente quel-

¹³ Cfr. J. Leclercq, "*Exercices spirituels*", in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1961, t. 4, col. 1902-1903.

¹⁴ Fra le opere di P. Hadot accessibili in italiano, consigliamo *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a c. di A. I. Davidson, trad. di A. M. Marietti e A. Taglia, Torino, Einaudi, 2005; *La filosofia come modo di vivere*, trad. di A. C. Peduzzi e L. Cremonesi, introduzione di J. Carlier, contributi di A. I. Davidson, Torino, Einaudi, 2008. Di M. Foucault, *Tecnologie del sé*, traduzione di S. Marchignoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

li dell'età ellenistica. Per loro occuparsi di filosofia non significava risolvere problemi tipici di quella disciplina, quanto invece formare moralmente lo studioso che se ne occupava. Indagare quei problemi, morali o fisici che fossero, significava conquistare delle verità, delle certezze comprovate, e tali conquiste rappresentavano un arricchimento spirituale, un progredire verso uno stato di confidenza di saper agire senza timori di essere guidati da falsi valori. Quel grado di confidenza è la saggezza, e la si raggiunge "filosofando", cioè distinguendo e scegliendo di agire per la conquista di un vivere non turbato da nozioni erronee, da passioni e sentimenti negativi, e di vivere, insomma, in piena armonia con la propria coscienza. Filosofare, insomma, significa anche interrogare la propria coscienza e curarla dalle tendenze che ci portano ad agire in modi che la ragione non approverebbe. La filosofia, dunque, ha una virtù terapeutica: cura la nostra coscienza fino a quando essa ci dice di sentirsi in armonia entro un sistema di valori che costituiscono la saggezza, ossia quel prudente equilibrio nel dirimere il bene dal male, nel valutare le situazioni e nel suggerire i modi con cui affrontarle.

L'"esercizio spirituale" individuato da Hadot è, dunque, un assiduo esaminare il proprio mondo interiore per raffinarlo alla luce delle virtù in modo da poter attingere la saggezza. La nostra sintesi ha semplificato al massimo una tesi che ha inciso in modo sostanziale su tante ricerche degli ultimi decenni. Basterebbe a provare la fertilità delle tesi hadotiane l'uso che ne ha fatto Foucault nello studiare la "cura del sé stesso", o "la tecnica del sé". A nostra discolpa ricordiamo che tali aperture ci avrebbero portato lontano dal filone della nostra ricerca specifica. Comunque è utile almeno ricordarle in quanto mostrano che la nozione elaborata da Hadot ha una flessibilità e un potenziale che può essere usato per capire Petrarca.

Intanto è vero in generale che la produzione letteraria di Petrarca ha tutto l'aspetto di un imponente "esercizio spirituale", di una strenua e costante ricerca di saggezza e anche di salvezza eterna. È anche vero che questa si accentuò una volta abbandonata la fase filologica per dedicarsi alla scrittura di opere morali. Dal *Secretum* al *De otio religioso* al *De vita solitaria* e al *De remediis*, è costante il tema della lotta spirituale per debellare tentazioni di inseguire beni terreni, anche se si tratta di onori e di rispettabilissime ambizioni. Il *Canzoniere* è l'opera che potrebbe rappresentare in modo emblematico la nozione di "esercizio spirituale", ovvero della ricer-

ca costante della saggezza che prelude poi alla conquista della *sapientia* e quindi della salvezza eterna. La lotta è dilemmatica perché Laura e la laurea, la donna amata e la gloria letteraria, sono beni abbastanza compatibili con la nozione di saggezza, ma sono poi un impedimento per attingere i beni della *sapientia*, che è l'amore del Creatore. Il *Canzoniere* è un imponente *dragmaticon* incentrato sulla tensione verso due beni diversi, ma alla fine tale tensione porta alla salvezza eterna, e ciò avviene quando l'anima è veramente curata dalle sue affezioni, quando la coscienza si impone alla ragione nel dire a Francesco in che consiste la vera felicità, perché in quel momento scatta anche la volontà immutabile di volere quel bene supremo. È una conclusione sofferta alla quale Francesco perviene dopo un costante dialogo con la propria coscienza, dopo un esercizio quotidiano di indagine su ciò che è bene e ciò che è male per la sua vita terrena e ultraterrena. Alla fine di questo dramma che sembra irrisolvibile, Francesco "si converte", e la coscienza gli dice senza ambiguità quale bene lo aspetta, e con questa conversione finisce l'esercizio spirituale e comincia la contemplazione del bene che ormai impegna in modo esclusivo la sua volontà.

Petrarca creò il modello del *Canzoniere* concependolo come documento di un assiduo "esercizio spirituale": una sequenza di "frammenti" che comunque segnano il tracciato di una vita, e che alla fine producono una certezza e una conquista di un bene vero. Quel bene si presentò ai suoi imitatori con delle variabili: ora poteva essere la gloria letteraria o la gloria civile, oppure la conquista intellettuale e spirituale del Bello-Bene; in ogni caso, però, chi se ne servì e lo imitò mantenne come nucleo centrale e costante il senso dell'agone, della lotta combattuta nella propria interiorità. Era una lotta difficile perché l'avversario viveva nel cuore di chi lo combatteva, ed era quindi una parte del sé stessi. Ma proprio per questo era una lotta che nobilitava quanti la combattevano vincendola. Questo senso di eroicità fu un fattore decisivo nel sostenere la vitalità secolare della poesia d'amore. Il modo suggestivo in cui questa lotta veniva presentata e visuta affascinò tutti i poeti amanti che intendevano immortalare il proprio amore facendolo apparire come eroico ed esemplare. La magia della lingua petrarchesca e il recupero del mondo antico che esaltava la saggezza collaborarono a rendere irresistibile il fascino di quell'"esercizio spirituale". E fu il modello che garantì una secolare vitalità alla poesia d'amore.

Il Quattrocento

Ci saremmo aspettati che la grande apertura petrarchesca verso il discorso etico e la scoperta di quel sé stesso nella “coscienza” avrebbero *ipso facto* modificato l’orientamento della poesia, portandola dal terreno della richiesta cortese o della lode stilnovistica ad un piano più intimo e modernamente “lirico”, in cui la voce che dice “io” abbia un autentico referente autobiografico. Ma non accadde così, o meglio, accadde molto, ma non nei termini previsti. Ci asteniamo dall’avanzare spiegazioni di questo fenomeno perché, laddove manchino dati documentabili, rimane aperta la via alle speculazioni più disparate e sommarie. Ad esempio, dire che Petrarca esprima una mentalità “aristocratico-religiosa” poco compatibile con una nuova cultura aperta a nuovi valori laici, potrebbe offrire una delle tante spiegazioni, ma sarebbe, appunto, una fra le tante possibili e per giunta poco difendibile. Diciamo semplicemente che non ci fu alcuna tradizione o scuola che promuovesse l’imitazione del Petrarca lirico come avverrà nel Cinquecento. Ma detto questo, dobbiamo subito correggerci, ricordando che l’affermazione appena fatta vale solo per la prima metà del Quattrocento e non per la seconda. Infatti il Quattrocento era anche ai quei tempi un’unità cronologica di cento anni, e in un secolo possono avvenire movimenti tettonici tali da causare mutamenti epocali; e, d’altra parte, solo considerando quegli anni nella loro *longue durée*, possiamo identificare alcuni tratti indicativi dei mutamenti in corso. Il secolo quindicesimo non ignorò il discorso sull’amore, ma lo svolse in modi sensibilmente nuovi rispetto al Trecento, e per giunta all’interno dei suoi cento anni lo variò in maniere significative. Prendiamo un esempio pertinente al tema principale della nostra ricerca: i “trattati d’amo-

re" redati che quel secolo. All'inizio del secolo Leon Battista Alberti scrive il *Deifira* (1436), un dialogo in cui un tale consola un amico pieno di sospetti che l'amata lo tradisca, e lo esorta ad amare la persona giusta per poter vivere l'amore con l'affetto che esso suscita, ma senza privarsi della libertà e dell'indipendenza. A questo dialogo fa seguito l'*Ecatonfilea*, che torna sullo stesso tema, ma ora la consigliera è una donna che erudisce l'innamorato sulla donna da amare senza soffrire di sospetti. In questo dittico si vede chiaramente il modello ovidiano dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*; ma ovviamente si respira un'aria diversa da quella dei trattatisti del Trecento (magari anche di un Andrea da Barberino dei *Reggimenti e costumi di donna*, già a sua volta ben diverso dai trovatori nei cui *ensenhamen* sarebbe impensabile cercare consigli sul modo di allattare i figli!), perché Alberti pensa in senso pratico alla donna come moglie e signora del mondo domestico. E se seguiamo la trafila dei trattati d'amore — tra i maggiori: il *De honesta voluptate et valetudine* (1470) di Bartolomeo Sacchi il Platina, l'*Anteros* (1496) di Battista Fregoso, l'*Utile dialogo amoroso* (1502) di Bernardino Corio, le *Disputationes camaldulenses* (1480) di Landino, senza dire del commento al *Simposio* di Marsilio Ficino —, vediamo un'escursione straordinaria nei modi di intendere l'amore, e nello stesso tempo una costanza di atteggiamenti fino al punto che Corio, ormai con un piede nel Cinquecento, plagia Alberti. In quei trattati l'amore non ha più alcun elemento dell'antica cortesia né della sua etica, perché non viene rapportato né alla *mezura* né alla *salus* eterna, e viene inteso invece come una passione da controllare e valorizzare ai fini della serenità mentale e della vita civile, quindi è chiaro che il metro morale con cui lo si valuta è esclusivamente terreno; in Landino e in Ficino, invece, l'amore avvia verso la felicità eterna che consiste nella contemplazione della Bellezza divina. Sono, come si vede, due finalità diverse; e se pensiamo che Corio plagia in gran parte i trattati di Alberti, è chiaro che in uno stesso secolo certe idee rimangano costanti, mentre certe altre mutano. Per il momento possiamo affermare che alla fine del Trecento la figura di Petrarca appare come un punto d'arrivo, un faro che irradia una

luce forse troppo intensa, tanto che le generazioni a lui più vicine ne rimangono abbagliate e riverenti fino a rimanere disorientate. Non c'è dubbio, però, che la sua opera abbia rafforzato e garantito la nozione che all'amore spetti lo statuto di *magnalium* conservato per vari secoli, e un valore di tale calibro non si oblitera senza qualche grande crisi: è più normale, invece, che rimanga quiescente o con scarsa incidenza per un certo periodo, fino a quando nuove sollecitazioni lo riportino in vita, magari modificandolo in qualche misura perché torni ad essere attuale. E così di fatto avvenne, come avremo modo di osservare.

Potremmo anche dire che Petrarca stesso contribuì a creare questo silenzio temporaneo forgiando un altro modello che indebolì quello dell'amante combattuto tra valori terreni e valori celesti. Egli è considerato a buon diritto il padre dell'Umanesimo, ossia di quella cultura che riscopre con occhi nuovi il mondo antico e intende restaurarlo attraverso l'imitazione dei suoi valori dalla lingua all'etica, e dare un vigore tutto nuovo agli ideali della gloria terrena guadagnata con la fama delle lettere e dei più alti valori civili. Il Quattrocento, non bisogna dimenticare, conosce il recupero dell'epicureismo, e questo ha un manifesto potente nel *De voluptate* (1431) di Lorenzo Valla. Il che non vuol dire che queste nuove tendenze si disfino del retaggio cristiano, ma certamente ne ridimensionano il messaggio ascetico di cui l'aveva caricato la cultura medievale, e semmai cerca di armonizzare i due mondi nel quale vive e vuole vivere senza rinunciare ai beni che entrambi offrono. Comunque stiano le cose, è vero che l'alto magistero del Petrarca umanista gettò, almeno per alcuni decenni, molta ombra sui suoi meriti poetici in volgare, a tutto vantaggio di una cultura nuova, orientata verso il mondo antico, una cultura che lascia i conventi e le università ed entra nelle corti delle "signorie", imponendo nuovi ruoli agli intellettuali. Sorge una nuova civiltà che si pone come "altra" rispetto a quella in volgare, la quale era stata a sua volta la grande conquista del mondo dei comuni; e se Petrarca era riuscito a coniugarle unitamente, il movimento umanistico non fu capace di seguirlo in questa operazione, anzi considerò con un certo disdegno la cultura

in lingua volgare. Il recupero da parte dei primi umanisti dei poeti d'amore antichi come Catullo, Tibullo e Propertio — Ovidio era una presenza che risaliva addirittura al "rinascimento del dodicesimo secolo" — riempiva il vuoto creato dal silenzio dei nostri poeti in lingua, e presentava insieme un altro tipo di poesia d'amore, molto più erotico, galante e affatto privo di implicazioni morali.

Inoltre nel Quattrocento intervennero altri fattori a modificare la concezione dell'amore e a far scadere il prestigio della produzione lirica amorosa. A questa sottrasse molta materia una versione inedita dell'amore che si sviluppò sul modello della *Fiammetta* e del *Filocolo* di Boccaccio, e produsse una letteratura sentimentale in cui era normale l'effusione di pensieri amorosi, felici o tristi che fossero. Non si deve dimenticare che in quel secolo fiorì la commedia umanistica che si rifaceva alla commedia elegiaca medievale, e si produssero *pièces* teatrali in latino in cui il tema dominante è quasi sempre l'amore, trattato con tono giocoso o tragico. Si ricordi che Petrarca compose una commedia umanistica, *Philologia Philostrati*, oggi perduta; che Leon Battista Alberti compose il *Philodoxus* o "amante della gloria"; che Enea Silvio Piccolomini compose *Chrysis*. Lo stesso Piccolomini, il futuro Pio II, scrisse una novella amorosa, il *De duobus amantibus*, che, oltre all'uso di epistole piene di effusioni sentimentali, contiene anche elementi venerei poco compatibili con i registri alti richiesti dalla lirica tradizionale. Non era certo una novità e non sarà l'ultima: già nel mondo dei trovatori non erano mancate le note di basso erotismo,¹ la tradizione boccacciana le aveva leggitimate, e gli umanisti non le disprezzarono, se ricordiamo l'*Hermaphroditus* (1435) del Panormita, e se ricordiamo che alla fine del Quattrocento comparve l'*Anthologia greca* ricca di epigrammi salaci. La storia dei due amanti (Eurialo e Lucrezia) del Piccolomini conteneva in germe anche gli elementi del romanzo sentimentale che nacque e si sviluppò nel Quattrocento, producendo opere notevolissime come *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi, *Il*

¹ Cfr. G. E. Sansone, *I trovatori licenziosi*, Milano, ES, 1992.

Pellegrino di Jacopo Caviceo e l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. Insomma, l'amore alla maniera di Petrarca e dei suoi antecessori stilnovisti aveva una forte concorrenza, e per la prima parte del Quattrocento le rime amorose rimasero in quarantena.

* * *

Le sorti mutarono quando un clamoroso colpo di scena mise in luce il torto che si faceva ad una tradizione gloriosa, sottovalutandola o addirittura dimenticandola. Parliamo dell'episodio del "certame coronario", una gara poetica in volgare indetta da Leon Battista Alberti e tenuta a Firenze nel 1441. Era una gara a tema, e questo, su proposta sempre di Alberti, era "la vera amicizia" e non "l'amore", come ci saremmo aspettati alla luce della potente tradizione poetica in volgare; era, comunque, un tema di natura "morale" con ascendenze classiche e stilnovistiche o quanto meno dantesche, e si omologava perfettamente ai programmi culturali dell'"umanesimo civile". Eppure, se l'amore fu dimenticato, almeno riapparve in campo la poesia lirica in volgare, e le possibilità che tornasse in auge anche il tema dell'amore erano decisamente aumentate. Il certame non rivelò alcun poeta di qualità, ma servì a porre in termini di "ugual valore" il problema della lingua, problema che il primo umanesimo risolveva a tutto ed esclusivo vantaggio del latino. La gara non avrebbe avuto tanto successo se la questione non fosse stata sentita a Firenze più che in altre parti d'Italia: Firenze era la patria delle Tre corone, e i primi umanisti, come Salutati e Bruni, avevano esaltato in molte occasioni la grandezza di Dante, di Petrarca e di Boccaccio. Insomma, l'umanesimo civile non poteva pretendere di creare una "civitas" ignorandone le tradizioni e le glorie: era giunto il momento di far entrare in campo quei giganti del passato che avevano dato tanto lustro alla città e alla sua lingua.

Come era prevedibile, qualche anno dopo l'evento del "certame", attorno al 1445, Giusto de' Conti pubblicò *La bianca mano*, opera forse già completata nel 1440, quindi in data anteriore al certame coronario, e il dato offre un indice dell'orizzonte d'attese in cui lo stesso certame

era stato bandito. È notevole che Giusto de' Conti non fosse nativo di Firenze (forse era romano) in cui, a quanto pare, non mise mai piede: per quanto ne sappiamo, si mosse tra Bologna e Rimini, dove evidentemente esisteva un interesse per il Petrarca lirico o quanto meno fu proprio Giusto de' Conti a suscitarlo. *La bianca mano* rivela fin dal titolo il debito verso le rime petrarchesche dalle quali viene ripresa l'immagine.² È una raccolta composta di 135 sonetti, 5 canzoni, 3 sestine, 3 ballate e 4 capitoli, tutti generi metrici praticati da Petrarca, incluso i capitoli che ricordano i *Trionfi*: mancano gli strambotti e i rispetti che andavano diffondendosi nella poesia toscana coeva. Dal punto di vista dello stile la vicinanza a Petrarca è addirittura ostentata: stilemi, immagini, lessico e sintassi sono decisamente costruiti sul modello petrarchesco. L'eleganza così apparentemente spontanea di versi contiani ne fecero "il Bembo" delle generazioni successive³ che riscoprivano Petrarca leggendo le imitazioni de *La bianca mano*.

Eppure del poeta di Laura, che chiudeva le sue rime con una lode/preghiera alla Vergine e che era arrivato a quel punto pentito di aver riposto tanto amore in un bene terreno ed effimero, rimane solo la costruzione del canzoniere e lo stile, poiché diverso è l'amore cantato nei versi dell'imitatore. La donna dalla "bella mano" non è in alcun modo simile a Laura e Giusto ama in modo diverso da Francesco, anche se con apparente uguale intensità. *La bella mano* racconta dell'innamoramento e di un felice periodo d'amore, che purtroppo finisce perché la donna tradisce il suo amante, il quale se ne duole fino alla disperazione. La storia si conclude con un sogno che è anche una forma di consolazione e di riscatto e di scoperta di un nuovo valore. Il poeta sogna di vedere in paradiso la bella mano che lui ha immortalato con la sua po-

² Per G. de' Conti sono importanti gli studi di I. Pantani «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002; e *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.

³ L'immagine è di M. Santagata, in M. Santagata e S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 27.

esia. Il messaggio sembra chiaro e complesso insieme: la donna amata, lungi da essere perfetta e dotata di un qualche carattere divino come le donne angelicate degli stilnovisti o di Laura, è perfida e traditrice, proprio come le donne ricordate nel *Corbaccio* boccacciano e nei trattati di carattere misogino. Ha però una bellezza fisica che il poeta rende immortale nei suoi versi, e in questo modo egli trionfa e sa che la gloria letteraria è il vero frutto del suo amore, anche se questo si è rivelato triste e ingrato. Il poeta perde l'amata, ma alla fine rimane la sua opera, "quella bella mano" che l'ha avvinto e che lui ha immortalato. Ancora una volta, dunque, l'amore per una donna muove l'anima a grandi cose che durano più a lungo della vita degli amanti, e assicurano ai poeti il paradiso che ora è costituito dalla gloria letteraria.

Tutto ciò comporta un assetto del sistema morale diverso da quello sul quale s'impiantava la poesia di Petrarca. Il nuovo sistema è circoscritto alle virtù cardinali e ignora le virtù teologali, per cui nell'amore di Giusto de' Conti manca del tutto la nozione di speranza che anima la vicenda dell'amore di Francesco, e non vi giocano alcun ruolo la fede religiosa o la carità, come accade in Petrarca. Di conseguenza nella storia di Giusto de' Conti sono assenti le nozioni di peccato e di vergogna. E fra tutte le virtù, che alla fine salvano il poeta, domina la *fortitudo*, cioè l'accettazione e la reazione virile davanti al tradimento: quella forza d'animo gli mostra la via di lasciare al mondo e ai posteri la testimonianza di un evento sconvolgente quale è stato il suo amore, e questa via non può essere altro che la poesia. I suoi versi perpetueranno la memoria di una vicenda che ha per protagonista un "eroe" che la fortuna non ha favorito, ma che gli ha anche insegnato a guardare a valori più alti degni di un amore altrettanto forte e senza rischi di tradimento. Insomma, *Amor omnia vincit*, e costruisce un eroe non più "elegiaco" alla maniera petrarchesca, bensì un eroe dalla fibra stoica, come ne aveva prodotto tanti il mondo antico. In questo senso *La bella mano* introduce un mutamento sostanziale nella storia della poesia d'amore. E la prova che abbia creato motivi di poesia destinati ad avere successo verrà da alcuni imitatori di Petrarca di poco successivi

a Giusto de' Conti, i quali saranno anch'essi traditi dalle amanti e, con quello spirito eroiceggianti appreso dalla frequentazione degli antichi, traggono dalla disavventura un *bonum* che li riscatti: è la fama letteraria. È importante ricordare che la gloria letteraria era uno dei beni che avevano orientato la vita di Petrarca, e se egli ne pose in dubbio la validità ai fini della salute eterna, riconobbe la forza e la bellezza della corona d'alloro, la sua "laura", e cercò costantemente di armonizzare l'amore di gloria terrena con la gloria celeste. Pertanto si può dire che il ruolo che la fama letteraria gioca nella "storia-canzoniere" di Giusto de' Conti sia anch'esso il frutto di una lettura particolare del *Canzoniere*. E non poteva essere diversamente, perché ogni imitazione di un modello finisce per prediligere gli aspetti che più si confanno ai bisogni del fruitore, come vuole la più elementare operazione ermeneutica.

Comunque stiano le cose, l'apparizione de *La bella mano* segnò una ripresa della poesia d'amore e della fortuna di Petrarca. Sembra confermarlo l'avvio della tradizione dei "commenti" al *Canzoniere* e ai *Trionfi*, tradizione che già di per sé stessa indica la quasi immediata consapevolezza di leggere un classico, vale a dire un autore da includere nel "canone" dei modelli da imitare. Nelle culture in volgare, e non solo in quella italiana, è del tutto nuovo l'uso del commento che era riservato ai classici secondo una pratica risalente all'antichità. Solo Dante, prima di Petrarca, aveva meritato questo genere di attenzione, e se sembra giustificato applicarlo ad un poema "storico e allegorico" come la *Commedia*, è difficile immaginarlo applicato ad un *corpus* di componimenti lirici: forse lo giustificava l'idea che anche il *Canzoniere* contenesse una storia. Ricordiamo che, parallelamente al *Canzoniere*, il Quattrocento tene in grande pregio anche i *Trionfi*, e li commentò prestando anche qui grande attenzione alle storie che vi si registrano. Le due opere erano profondamente diverse, perché il *Canzoniere* aspirava a superare la storia per conquistare la vita eterna, mentre i *Trionfi* proiettano la storia terrena nella dimensione dell'eternità per mostrare la caducità di tutto ciò che si lega al tempo. I primi commenti al Petrarca lirico risalgono agli anni '40 del Quattrocento, e sono quello del se-

nese Pietro Lapini (1443) ora perduto; sono quello di Filippo Maria Visconti (anteriore al 1447) e di Antonio da Tempo, pubblicato nel 1477 ma compiuto nel 1447; quello di Francesco Filelfo, un commento a 135 componimenti databile al 1447, e sono vari altri alquanto impegnativi, usciti negli anni '70 e divulgati grazie alla stampa.⁴ In tutti i commentatori prevale l'attenzione agli aspetti "biografici" del *Canzoniere*, perché, evidentemente, intendevano dare risalto alla sincerità e alla veridicità della sua poesia. Allo stesso tempo è un indice della consapevolezza nuova che l'amore vive e si realizza nel teatro della storia, e non nelle sfere trascendenti di aura religiosa, e questa nuova matrice favoriva il ritorno della poesia d'amore.

Un fatto degno d'attenzione, e di cui presto vedremo le conseguenze, è che questi commenti, anche se fatti da toscani, erano commissionati da signori delle corti padane e in particolare quella viscontea di Milano, mentre i maggiori biografi di Petrarca dal tardo Trecento fino alla metà del Quattrocento (da Filippo Villani a Giannozzo Manetti) erano toscani, anzi proprio fiorentini.⁵ Firenze rifiutò per anni di ascoltare e di imitare un eroe che "vede il meglio e al peggior s'appiglia", e preferiva altri eroi "comici"; ma proprio questo vuoto consentì di impostare, alla fine del Quattrocento, il discorso sull'amore in senso

⁴ Su questo argomento è indispensabile il ricorso a G. Belloni, *Il commento petrarchesco umanistico-rinascimentale (sino alla metà del '500)*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 22-38. Di questo lavoro fondamentale, interessa qui in particolare la sezione 2: "Dalla morte di Petrarca sino a tutto il '400", pp. 23-30. Sulla presenza del tema "autobiografico" in questi commenti quattrocenteschi, si veda L. Marcozzi, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza. Biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al Canzoniere di Petrarca*, in «Italianistica» 33 (2004), pp. 153-177, poi ristampato in *Petrarca platonico*, Roma, Aracne, 2004, il cap. 1, "Commenti del Quattrocento", pp. 9-46. Si veda anche N. Longinotti, *I Fragmenta di Petrarca alla corte di Filippo Maria Visconti: Pier Candido Decembrio e Guiniforte. L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a c. di B. Huss e S. Stoppa, Berlino, Freie Universität Berlin, 2022, pp. 5-18.

⁵ L'osservazione è di C. Dionisotti, *La Fortuna del Petrarca nel '400*, in «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974), pp. 61-113, ristampato in *Scritti di storia della letteratura italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. III (1972-1998, pp. 93-135, e qui l'osservazione è a p. 134; e la sviluppa W. J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, cap. 2, "Authorizing Commentaries", pp. 25-81.

veramente nuovo, come avremo modo di constatare.

* * *

Le considerazioni appena esposte consigliano di fare una pausa e magari una piccola premessa per decidere quale sia la strategia migliore nel procedere a ricostruire questa storia. Il fatto che la Toscana si distingua dal Settentrione — e ancora non abbiamo fatto cenno all'Italia meridionale — vuol dire che la diversità culturale presente nella penisola incide sulla ricezione dell'eredità petrarchesca. Se questo è vero, saranno diverse, almeno in misura relativa, anche le nozioni di "gloria letteraria", di amore erotico, del ruolo della donna, del modo di amare.

L'Italia che emerge dal mondo comunale e che trova un assestamento abbastanza stabile con la Pace di Lodi (1454) presenta tre aree regionali che corrispondono ad altrettante varietà culturali. Per contenere la ricerca nei limiti prestabiliti dai nostri propositi "ricostruttivi", vedremo pochi campioni che siano rappresentativi delle rispettive peculiarità culturali: per l'area settentrionale ci soffermeremo su Boiardo; per quella centrale o toscana faremo perno su Poliziano e Lorenzo de' Medici, mentre la zona meridionale sarà rappresentata da Cariteo, un poeta che sembra chiudere una fase del petrarchismo quattrocentesco, e Sannazaro, il quale sembra dissolverlo pervenendo a note di cupo nichilismo.

La scelta appena indicata è meno facile di quanto non sembri, e per giunta è anche rischiosa. Infatti, contrariamente ad un luogo comune della nostra storiografia letteraria, il Quattrocento fu un secolo ricco di poesia, anche se non di grande poesia. Lo conferma una scorsa dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*⁶ che documenta

⁶ Il riferimento è ad A. Comboni e T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2017. Da consultare è anche P. Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra il XV e il XVI secolo. Rassegna di testi e studi* (1969-1981), in «Lettere italiane», 34, pp. 95-141. Indispensabile è la generosa raccolta di testi allestita da A. Lanza, *Poesia del Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1972, 2 voll., testi che rimarrebbero altrimenti di difficile reperibilità e consultazione.

una produzione poetica piuttosto florida. E proprio quest'abbondanza rende azzardata la selezione proposta, perché le vette indicate come rappresentative, in realtà, potrebbero essere delle eccezioni che non evidenziano la norma; a loro volta, le norme presentano il rischio opposto di nascondere i tratti salienti di una cultura, per cui la scelta fra i due modi di procedere dipende da un criterio economico: per fortuna sembra che Boiardo, Poliziano, Cariteo e Sannazaro siano voci tanto robuste da combinare la norma con la perspicuità. Se poi riteniamo che la norma sia la maniera "cortigiana" riconoscibile nella natura "occasionale" e nell'insistenza su alcuni temi, identifichiamo un tratto frequente, già rilevato nei commentatori del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, e cioè l'attenzione all'elemento "biografico"; ma è un tratto generale che non riguarda la zona centrale e più specificamente toscana.

Nonostante tali riserve e differenze, possiamo e dobbiamo fare alcune constatazioni generali che servono ad inquadrare meglio la ricezione della tradizione poetica del passato e di quella petrarchesca in particolare. Intanto si consolida in una vera tradizione la forma del "canzoniere" come raccolta poetica organica con intenzioni autobiografiche. La "trama" cronologica si presta in misura alta al discorso della "evoluzione" o della "risalita" psicologica verso una cima. L'amore come ricerca di un bene non culmina nella conquista dell'amata, che, semmai, rappresenta il primo fine di quella ricerca che conosce fini ulteriori e ben più alti. È la lezione che si apprende dai *Trionfi*, anch'essi molto letti e commentati nel Quattrocento. In quel poemetto allegorico Petrarca presenta la scala dei beni che si superano a vicenda in una progressione che vede al primo gradino l'amore, quindi la pudicizia, la morte, la fama, il tempo e infine l'eternità. L'amore sensuale è il primo di questi beni, e la fama è il quarto. Si deve ricordare che il secolo dell'Umanesimo, così aperto all'idea della gloria terrena, militare o letteraria che fosse, non si liberò mai completamente dell'eredità ascetica medievale, così diffidente verso i valori terreni, e produsse la *devotio moderna* e i movimenti pauperistici esasperati da un Savonarola. Il successo dei *Trionfi* è la spia della temperie culturale in cui al fasto delle

corti dei grandi condottieri si contrapponeva la desolazione delle guerre e delle pesti, un mondo nel quale la nozione dell'amore sensuale doveva ricavarci la sua ragione di esistere. Ed è una difficoltà che motiva la tappa ulteriore raggiunta dalla storia dell'amore, quando l'amore sensuale non sarà più considerato un gradino da superare ma uno stato da inverare in un processo ascensionale dove il tutto non si annienta, ma si realizza in un valore superiore. Tuttavia in quella scala ogni gradino acquista una certa autonomia; ed è notevole osservare che l'idea di fama si procaccia un'attenzione particolare fino al punto che con il suo peso altera l'idea stessa di virtù, recuperando i tratti di vigore e capacità decisionale che aveva nell'antichità; e in effetti nel mondo delle signorie torna in auge questa nozione che poi si manifesterà appieno nel concetto di virtù elaborato da Machiavelli. E ancora più interessante è il fatto che dove quella scala venne praticamente ignorata, proprio lì si sentì il bisogno o si ebbe l'agio di crearne un'altra di origini e propositi affatto diversi: parliamo di Firenze dove quel vuoto fu colmato dall'amore di stampo platonico.

* * *

Il primo degli autori dai quali ricaveremo una nozione dell'amore vigente in quel secolo e nell'Italia settentrionale sarà Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano e strettamente legato alla corte estense. Ferrara, sede di quella corte, fu per tutto il Quattrocento e il Cinquecento uno dei centri culturali più importanti dell'Italia. Una caratteristica della sua cultura fu il contatto con la letteratura della Francia, sia quella occitanica sia quella in lingua d'oïl. Il fenomeno dipendeva dal fatto che la dinastia estense vantasse origini francesi, e anche per questo riempì le biblioteche del suo ducato di testi francesi e provenzali, per cui i trovatori, ormai dimenticati in altre aree italiane, continuavano ad essere letti a Ferrara e a Modena, e offrivano modelli poetici che gareggiavano con quelli di Petrarca e degli stilnovisti. È risaputo che la letteratura epico-cavalleresca, con i poemi di Boiardo, di Ariosto e di Tasso ebbe le sue origini in Francia, ma attinse il suo splendore massimo a Ferrara.

Boiardo fu anche l'autore di una raccolta di poesie d'amore, e, data la sua grande statura di poeta, lo prendiamo come campione dal quale possiamo misurare la piega che presero il tema amoroso e il petrarchismo nel Quattrocento dell'Italia settentrionale.

Per procedere speditamente, limitiamoci a riprodurre il primo componimento degli *Amorum libri tres* che costituisce una sorta di prologo e pertanto offre una qualche prospettiva per considerare l'intero canzoniere.

Amor, che me scaldava al suo bel sole
nel dolce tempo de mia età fiorita,
a ripensar ancor oggi me invita
quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che il pensier fole
meco parlava a l'amorosa vita,
quando con voce or leta or sbigotita
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni
l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma certo chi nel fior de' soi primi anni
senza caldo de amore il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è senza core.⁷

Ogni lettore coglie subito gli echi del primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca, ma nota anche delle differenze evidenti. Si parla, certo, di errore e di ravvedimento, ma poi l'errore viene "giustificato" in quanto nasce da una legge naturale, e non è quindi un "peccato" del quale ci si debba vergognare e pentire. L'amore – dice la terzina di chiusura – è connaturato alla giovinezza, anzi è la giovinezza stessa con la sua focosità. Pensare in questi termini non significa "pentirsi", ma vedere semplicemente che si è superata una fase della vita. Il sonetto in effetti

⁷ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, ed. T. Zanato, Novara, Interlinea Edizioni, "Centro Studi Matteo Maria Boiardo", 2012, vol. I, pp. 67-71.

parla di una “vita”, quasi annunciando un’opera in cui viene presentato l’intrecciarsi e l’evolversi di quest’amore nell’esperienza dell’autore. In altre parole, il sonetto trascritto è il “proemio” di una storia d’amore vissuto. Ciò riporta a Petrarca, alla composizione di un “canzoniere”, ossia ad una storia fatta, sì, di frammenti, ma poi legata insieme da una continuità che è quella della vita.⁸ La raccolta di poesie, dunque, ha il carattere di un’autobiografia focalizzata sul tema dell’amore. Fino a questo punto si ripete la lezione appresa da Petrarca. Ma Boiardo, poi, precede *Marte suo* e sviluppa alcuni temi allusi nel “sonetto prologo” e che sono assenti in Petrarca. Egli accenna, infatti, ad un amore lieto, ma poi deluso da un’“amara fede e dolci inganni”, preannunciando i temi che affiorano nel secondo libro degli *Amorum libri tres*. Quanto poi alla lingua, prevalgono le tessere riportabili a testi petrarcheschi, ma si deve notare che proprio l’ultimo verso, «se in vista è vivo, vivo è senza core», echeggia Bernart de Ventadorn «Ben es mortz qui d’amor non sen / al cor cal que dousa sabor».⁹ Sottolineiamo questo dato per confermare quanto abbiamo detto sulla presenza della poesia trobadorica nell’ambiente ferrarese. La frequenza con cui affiorano tessere simili nei versi boiardeschi indica la vitalità di un modello che, se non è proprio concorrenziale, è almeno parallelo a quello petrarchesco: è la poesia trobadorica con la sua carica erotica e con la poca o nessuna propensione all’analisi introspettiva. Era propria dei trovatori la determinazione a conquistare il *joy*, a tenere in gran pregio la volontà agonistica per vincere l’amata, e ora nella poesia boiardesca diventa un segno di devozione e di *fortitudo*, ossia di quella particolare virtù che sarà necessaria quando l’amata lo tradirà.

Gli *Amorum* sono composti di tre libri, tutti con un numero uguale di componimenti, e narrano tre tappe dell’esperienza amorosa dell’au-

⁸ Sulla nozione di “canzoniere” come storia, ha scritto in modo eccellente N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000.

⁹ Lo nota T. Zanato nel suo commento, indicando le fonti da cui desume questo dato, I, p 71.

tore. Il primo libro canta le gioie e le bellezze dall'amata Antonia Caprara (l'identità intende confermare la veridicità del racconto) e il tempo di un amore felice; il secondo canta del tradimento e della rottura; il terzo del rimpianto di quel tempo vissuto da innamorato. Già la struttura indica una volontà di ricostruzione che dia il senso di una vita. E se questo è molto petrarchesco, il resto non lo è. Le differenze con Petrarca in alcuni casi sono flagranti — ad esempio, in Petrarca non troveremmo note di misoginia come quelle che leggiamo nel II, 35, note durissime nonostante la ritrattazione del II, 36 —; e in altri le differenze sono più sottili ma non meno reali — come ad esempio, sempre nel II, 39-48, una sezione in cui l'innamorato deluso si ritira in una solitudine campestre, ma la natura che lo accoglie è aspra e ostile e non mostra alcun segno di "simpatia"¹⁰ verso l'amante tradito —; e sono differenze che si notano proprio perché è innegabile il ricorso ad un modello che serve a dare dignità letteraria a delle realtà nuove. Insomma, il petrarchismo di Boiardo non porta alla conoscenza del sé stesso, o alla scoperta della coscienza, e neppure ad una qualsiasi forma di redenzione. Esso rimane limitato ed evidente nella reazione del poeta davanti alla bellezza, al "miracolo" della donna amata, che era anche nel poeta di Laura. Ma l'Antonia Caprara di Boiardo non è Laura: lei non incarna alcun ideale grande se non quello della gioia fisica, e spinge a sognare cose grandi, ma mai la salvezza eterna. Inoltre l'Antonia abbandona o tradisce il poeta, e pertanto tutto quel bene si rovescia in male. Il fatto che il poeta canti questi eventi non ha altra motivazione se non quella di mostrare la frivolezza e la crudeltà dell'amata e di mostrare la sventura del poeta che patisce le ingiurie di un amore infelice. Ma c'è il terzo libro in cui quello "sventurato" riprende in mano la sua vita, e sostiene di essersi ripreso dallo scacco. Non mostra "comprensione" per il comportamento dell'amata, ma non insiste più a vilipenderla, anzi ne parla come di una cosa bella che ha perdu-

¹⁰ Su questo tema rimando a P. Cherchi, *La simpatia della natura nel Canzoniere petrarchesco*, in «Cultura Neolatina», 63 (2003), pp. 83-113.

to e che rimpiange. Riconoscerle ancora questi meriti rende il poeta “magnanimo”: egli possiede quella qualità d’animo che sa accettare la sventura come parte della storia di una persona chiamata a grandi prove che sa trasformare in grandi gesta. In questo modo si eroicizza e offre un modello di comportamento in una società che vede i suoi accolti *sub specie historiae*, cioè calati nel mondo della corte dove si ammirano gli eroi, i magnanimi, che celebrano i valori terreni più alti. Per il mondo cortigiano l’amore è “un accidente nella storia”, si realizza e si risolve nella storia e non interferisce in modo alcuno con il mondo dell’eterno. I grandi amori in anime grandi creano degli eroi e delle storie singolari, ma che proprio perché calate nella storia risultano caduche e contingenti; senonché la poesia ha il potere di immortalarle.

Nella dossologia cortigiana l’amore sensuale è spesso un “accidente” che promuove altri amori, come accade, appunto in Boiardo, e come dimostra il terzo libro degli *Amorum libri*. Quel libro si chiude con un sonetto di “pentimento”, e sembra un po’ strano perché in tutto il canzoniere, a parte il sonetto proemiale, non c’è una nota di rimorso che lasci prevedere questa chiusura del tutto inaspettata. C’è, ovviamente, il modello generale di Petrarca, ma soprattutto di Giusto de’ Conti. In ogni modo, quel pentimento poco sentito serve a dire che l’amore viene meno, ma rimane il monumento che il poeta ha costruito alla sua donna e soprattutto alla propria *fortitudo*, evidenziata nell’accettazione della perdita, perché sa che quella forza di carattere gli assicura un posto da modello nella corte estense e nella memoria di tutti coloro che leggono e leggeranno la storia di un tale amante.

* * *

Dall’Italia settentrionale passiamo a quella meridionale, saltando per il momento quella centrale: il salto si giustifica ricordando che in quest’ultima Petrarca ebbe poco successo, ma in compenso l’amore troverà una versione nuova che sarà alla base della poesia petrarchista o d’amore del secolo successivo. L’ambiente meridionale era a sua volta diverso sia da quello padano sia da quello toscano. Intanto la lingua

dominante nel suo territorio si distingueva dall'italiano della Toscana e dalla lingua "cortigiana" che era la *koiné* padana. Il Meridione, ancora feudale e baronale, era lontano dalla mentalità del mondo delle signorie e delle repubbliche, e tuttavia in letteratura si sforzò di adeguarsi ai modelli toscano-emiliani nei quali dominava il modello di Petrarca.¹¹ Anche il Meridione, con la forte presenza della lingua napoletana e siciliana, venne assorbito nel dominio del toscano grazie ai modelli delle Tre Corone, ma con difficoltà maggiori rispetto alle altre regioni, dovute in parte alla presenza di una corte regia retta da una dinastia straniera. Ma la politica "illuminata" di Alfonso il Magnanimo e poi dei suoi successori si orientò verso la cultura umanistica del Nord, e la presenza di grandi figure di umanisti nella corte napoletana (basterebbe ricordare soltanto Lorenzo Valla) contribuì all'amalgamazione culturale fra queste Italie diverse. Anche il Meridione, dunque, ebbe i suoi petrarchisti, e in alcuni casi furono poeti di notevolissimo livello. E precisiamo che "petrarchista" era di fatto ogni poeta d'amore in lingua italiana, ma non perché esistesse una canonizzazione del Petrarca promossa da un maestro o da un manifesto, ma perché il modello petrarchesco si imponeva, oltre che per la sua eccellenza poetica, anche per la sua "non appartenenza" ad una zona linguistica marcata da una forte connotazione locale o regionale: la lingua di Petrarca era, sì, il toscano, ma quello di chi in Toscana non visse mai, e che si forgiò una lingua elegante, tersa e insieme incisiva e melodiosa limata anche sul modello latino.

La lingua, ovviamente, non era la sola fonte del fascino esercitato dal cantore di Laura. Chiediamoci: potrebbe mai essere stato preso a modello un modenese o un poeta toscanissimo come Guittone? Poteva esserlo un Cavalcanti, pur limpido e appassionato com'era? Il suo amore non prevedeva sbocchi, e vittimizzava l'amante senza dargli al-

¹¹ Per una visione generale della poesia nel Sud Italia, si veda M. Santagata, *La lirica aragonese – Sudi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979. Per i testi, si veda l'antologia di A. Altamura, *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978.

tra possibilità che quella di proclamarsi vinto. In Petrarca non c'è mai acquiescenza, e c'è invece una forte qualità di eroicità creata dall'antagonismo tra due voleri e due beni, diversi in qualità ma ugualmente potenti, che lo impegnavano in una lotta che nobilitava il guerriero. Quasi certamente fu questo uno dei motivi che rese suggestivo il modello di Petrarca, specialmente nel mondo della corte dove ai paladini erano succeduti i cortigiani, i quali non erano meno ossequiosi dei primi, ed erano pari a loro nel promuovere un modello di forza morale sulla quale niente può esercitare una pressione maggiore della sfida dell'amore. L'amore per una donna, certo, ma anche l'amore in genere come volizione di bene. Petrarca, insomma, si imponeva con la sua storia di lottatore. E se il Quattrocento lo adottò "spontaneamente" per la sua forza intrinseca, il secolo successivo lo canonizzerà. L'imitazione quattrocentesca, proprio perché non guidata da un caposcuola, fu polimorfa e spontanea, ed ebbe risultati di una grande eterogeneità, ma nello stesso tempo lasciava ottime possibilità di essere originali, di adattare il modello a nuove esigenze, di sperimentare e anche di arricchirlo. Indubbiamente anche questa imitazione contribuì a unificare l'Italia, a ridurre le differenze che la nozione dionisottiana di "letteratura e geografia" ha posto in luce.

* * *

Un rappresentante del petrarchismo di questa prima fase "eroica" fu il Cariteo, il cui *Endimione* risalta per la qualità dei risultati artistici. Endimione, come tutti ricordano, è il pastore di cui la dea Diana, la luna, si innamora, e lo fa addormentare per poterlo baciare. L'allusione al mito presente nel titolo dell'opera ne lascia intravedere il contenuto che intende riscrivere una storia o quanto meno ricavarne un senso che non può essere altro che l'impossibilità di realizzare un amore appassionato. In effetti, la storia lo conferma e il poeta la narra con una struttura che la fa apparire come storia vera, quindi con una sequenza cronologica ben scandita. Per questa via, dunque, ritorna il "canzoniere" à la Petrarca, cioè come ricostruzione di una storia vissuta. Ma

non è tutto così lineare, perché dell'*Endimione* si hanno due redazioni. La prima, redatta nel 1493/94, fu pubblicata nel 1506 a Napoli, ed è costituita da 65 sonetti; la seconda, invece, apparve a in Spagna nel 1509 e presenta una redazione ampliata fino a contenere 247 componimenti, in gran parte sonetti, ma anche canzoni e madrigali, ed è il frutto di una revisione linguistica in senso toscano.¹² La storia è organizzata in tre nuclei. Nel primo si narra dell'amore per una donna chiamata Luna, un amore tormentoso per una donna imprevedibile; nel secondo quest'amore è finito perché l'amata si sposa e va a vivere con il marito in terra straniera; nel terzo nucleo il poeta usa il suo potere celebrativo per inneggiare agli eventi di corte e della storia, e infine mostrare come l'amore spinga il poeta a cercare la gloria letteraria. È evidente la presenza di Petrarca, ma anche la distanza da lui, perché se questi suggerisce la costruzione di una storia autobiografica imperniata sulle vicende della vita amorosa, le coincidenze si limitano solo ad alcuni dati, certamente importanti: al momento dell'innamoramento e a quello del distacco, che però avviene in modo diversissimo fra i due autori, perché Laura muore mentre Luna si sposa. Petrarca è sempre presente per l'aspetto metrico e stilistico e la dimensione "autobiografica", insomma, il Petrarca "quattrocentesco", cioè il poeta che intesse nei suoi versi molti dettagli "autobiografici". Manca però il Petrarca dalla volontà dilemmatica, il personaggio che vede le bellezze e le insidie nascoste nell'amore, e che è sedotto dalla gloria letteraria. Cariteo capisce che l'amore implica delusioni e sofferenze, ma, essendo una pulsione verso il bene, l'amore continua a vivere e a cercare un bene che sfida il tempo, e questo bene per lui è la gloria letteraria che trionfa addirittura sull'amore erotico, proprio come i *Triumphs* di Petrarca insegnano. Cariteo è ancora un poeta del Quattrocento, un'espressione di quell'umanesimo che ripone il fine del sapere nella gloria, quell'umanesimo eroicizzante dei condottieri e dei vincitori. In questo senso

¹² Su queste redazioni si veda E. Fenzi, *La linguae lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda redazione dell'Endimione*, in «Studi di filologia e letteratura» 1 (1970), pp. 9-83.

l'amore conserva ancora il valore morale che gli avevano assegnato secoli di storia. Non è più l'amore sensuale, ma è pur sempre un fine al quale si tende, e Petrarca stesso aveva amato la gloria delle lettere; ma si chiedeva anche se davvero quell'amore desse felicità a chi lo persegua. Cariteo, invece non ha dubbi sul suo valore e se ne mostra appagato; per giunta sa che l'etica della corte lo sostiene in questa credenza.

Nella nostra storia questa fase che esalta la gloria letteraria è importante in quanto mostra la possibilità di vedere nell'amore per una donna il potenziale di beni più alti, ed è una disposizione che prepara il successo dell'amore neoplatonico. Il Petrarca incoronato poeta era il modello che le corti amavano perché dai poeti ricevevano lustro, e in questo senso le corti, estense o aragonesi che fossero, erano tutte uguali. Ciò non significa svalutare un poeta raffinato e di alto livello come era Cariteo, ma aiuta molto a caratterizzare il suo "petrarchismo".

Simile e diverso da lui è Iacopo Sannazaro, suo contemporaneo e vicino nella vita della corte napoletana di cui entrambi condivisero le sorti. Ma Sannazaro e Cariteo sono poeti alquanto differenti per il modo in cui vissero l'esperienza amorosa, anche se nel complesso entrambi tennero presente il modello di Petrarca. Di entrambi abbiamo raccolte poetiche in forma di canzoniere, ma già in questo si differenziano. Cariteo compose e poi compose nuovamente un "canzoniere" al quale volle dare un disegno organico che potremmo chiamare "una vita" d'amore. Non si può dire lo stesso di Sannazaro del quale abbiamo un "canzoniere" la cui "organicità", però, è oggetto di discussione. Il *corpus* di rime pubblicate nel 1530, quasi simultaneamente alle *Rime* di Bembo, in realtà si deve retrodatare al primo decennio del secolo, addirittura al primo lustro, e l'ordine nel quale viene organizzato nella *princeps* del 1530 non pare fosse quello voluto dall'autore. Oltre ai vari fattori su cui tali considerazioni sono basate, si potrebbe addurre una ragione interna che in un certo senso nega la possibilità di costruire una "storia", poiché questa, almeno in termini tradizionali, richie-

de sempre un'asse cronologico.¹³ Sannazzaro, il più raffinato fruitore dell'orchestrazione del linguaggio petrarchesco, in realtà accoglie dal modello solo le note che sottolineano la vanità dell'amore, e si capisce allora quanto sia difficile scrivere la storia di una forza che non conduce ad altra meta che non sia il nulla. Si può scrivere dell'illusione che l'amore possa raggiungere qualche punto di fermezza, ma il risultato sarà immancabilmente l'illusione di aver inseguito una chimera. Forse, però, questo amore vano può fruttare la fama, come leggiamo nel sonetto *O quante gratie vi rendo antiche stelle* che si chiude con queste terzine:

Quante gratie a quegli occhi, che mirando
 Crean parole in me sì vaghe e pronte,
 Ch'ogni alma gentil l'affetta e brama;
 Quante a quella serena, e lieta fronte
 Che il mio debole ingegno sollevando
 Costrinse a desiar perpetua fama.¹⁴

Torna il tema della fama generata dalla poesia nata per cantare l'amore per una donna; tuttavia anche questa rinomanza esiste nel desiderio e non offre certezza alcuna che possa avverarsi. Riaffiora così il tema della vanità delle cose, anch'esso di matrice petrarchesca, accompagnato da una nota di profondo pessimismo stemprato dalla levità del linguaggio che Sannazzaro aveva appreso da Petrarca. E vale la pena notare che Petrarca misura questa vanità comparandola al bene eterno, mentre Sannazzaro non considera questa alternativa, o per lo meno non si consola pensando che la rinuncia all'amore terreno gli garantirà quello eterno, per cui il suo disincanto è radicale. I grandi dolori pos-

¹³ Sui problemi della formazione del *corpus* poetico sannazariano, informa la miscellanea di studi *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazzaro*, a c. di G. Baldassari e M. Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020. Per la lingua di Sannazzaro rimane ancora un faro il saggio di P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazzaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, ne «La Rassegna della letteratura italiana» 65 (1962) pp. 436-82.

¹⁴ Testo in I. Sannazzaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 161.

sono portare alla disperazione, ma questo non succede in Sannazaro perché sa accettare con *fortitudo* ciò che non può avere. Torna, così, l'idea che l'amore sia la matrice di un eroismo che piace alla corte. La sua voce non è quella di un disperato, bensì di un saggio che sa misurare le parole e proferirle con una tesa compostezza che suscita immediatamente attenzione e anche ammirazione. Così suggestivo è il suo tono lirico che Sannazaro fu considerato la punta del petrarchismo meridionale, e l'apparizione delle sue liriche nel 1530 ne ha fatto un termine di paragone con le *Rime* di Bembo uscite nello stesso 1530. Ma le differenze sono notevoli: Bembo infuse nell'amore una dinamica con traguardi metafisici o celesti che non esistono in Sannazaro, il quale anche in questo senso rimaneva un autore quattrocentesco. E in Sannazaro esistono anche elementi che sarebbero del tutto estranei all'emergente amore platonico-ficiniano, come ad esempio il motivo della gelosia (celebre è il son. XXVII, *O gelosia d'amante orribil freno*) che era diffusissimo nella novellistica. Sannazaro era certamente religioso, e trovò anche una dimensione affatto nuova-antica di trattare d'amore, che era quella della bucolica pastorale, e diciamo "arcadica", in cui fu maestro all'Europa per un lungo periodo. Ma nella nostra storia dell'amore lirico egli rimase un grande del Quattrocento.

* * *

Cosa succede in Toscana, la "culla della poesia d'amore", la patria di Dante, Boccaccio e Petrarca? Possiamo rispondere dicendo in modo semplice che l'amore cessò, almeno per i primi due quarti del secolo, di essere uno dei tre *magnalia* richiesti da Dante per fare grande poesia, cioè *amor, salus et virtus*. Il Quattrocento non mancò d'avere i suoi poeti d'amore, benché di un amore più incentrato sulla fama che sulla donna; ma, nel Quattrocento toscano, anche questo amore ebbe scarsi cantori. I petrarchisti del tardo Trecento e dei primi del Quattrocento sono ripetitori dei modi poetici del Petrarca senza capirne il dramma che andava ben oltre le contraddizioni del "fuoco/ghiaccio", del "desiderio negato". Cino Rinuccini, per ricordare il migliore imitatore di

Petrarca vissuto a cavallo dei due secoli, è il cantore di un amore siffatto. Gli imitatori quattrocenteschi di Petrarca non sono molti e, quando si distinguono da altri epigoni, non arrivano a superare la qualità di un Ottavante Barducci.

L'amore che predominò nel Quattrocento toscano fu quello di matrice boccacciana, quindi trovò voce nella novellistica e nella poesia popolareggiante di sapore caricaturale come quella del Burchiello. Era la poesia che meglio s'intonava al gusto della borghesia fiorentina e del dominio mediceo, quella società che produsse un Pulci anziché un Boiardo, per dire due diverse concezioni del protagonismo, uno comico-borghese e l'altro eroico-aristocratico. Firenze, però, era anche la patria dei Bruni e degli Alberti, ed offrì un amore "alternativo" a quello stilnovistico-petrarchesco: l'amore gioioso e vezzoso e leggiadro dei poeti come Poliziano, i quali unirono la vena "popolare" a quella elegiaca. Ma Poliziano fu un grande, anzi grandissimo umanista che scrisse poesie d'amore in toscano, e in lui si misura meglio la distanza dalla tradizione petrarchista per rifarsi a quella elegiaca latina. Questi poeti, tutto sommato, cantano un amore "sereno" che turba solo temporaneamente gli amanti, i quali vivono vite normali. Il loro amore, insomma, non è una forza che modifica il corso della vita in modo sostanziale.

Poliziano è senz'altro il maggior poeta toscano della seconda metà del quindicesimo secolo. Le sue *Rime* confermano che il tema dell'amore non costituisce più il *magnalium* dei secoli passati, benché continui ad avere una sua vitalità che tende verso esiti erotico-galanti e rifugge dai toni alti e celebrativi. È un amore che trova la sua espressione naturale nella "canzone a ballo", nella ballata, appunto, che lo trasforma in qualcosa di leggero e piacevole e lezioso e festivo, senza quella patina di dramma esistenziale che l'aveva accompagnato nel passato. Tutti ricordano le ballate di Poliziano, con l'incanto di quella mistura popolare-culta tipica del grande intellettuale che vuole svagarsi inneggiando ad un valore che domina il mondo, ma che ha la vita di un giorno. La canzone-ballata alle rose, *I' mi trovai fanciulle un bel mattino*, è fra i pezzi memorabili di quella letteratura apparentemente popolare, compo-

sta da un sapientissimo autore il cui virtuosismo artistico fa apparire semplice e spontaneo ciò che di fatto è elaboratissimo e calibrato alla perfezione.

L'opera in cui l'Amore torna alla sua grandezza degna di un discorso epico-filosofico è il poema delle *Stanze per la giostra*. Il poema, rimasto incompiuto per la morte del protagonista, intendeva celebrare i giochi d'arme (la giostra, appunto) tenuti in occasione dell'accordo sulla pace degli stati italiani stipulato nel 1474, e il protagonista del poema avrebbe dovuto essere Giuliano de' Medici. La giostra narra i natali di un giovane che ama la caccia più di ogni altra attività e rifiuta i piaceri dell'amore; e il suo diniego irrita il dio dell'amore che vuole vendicarsi. Durante una battuta di caccia Giuliano insegue per lungo tempo una cerva e, quando la colpisce con una freccia, questa si trasforma in una donna bellissima che "abbaglia" il cacciatore, il quale si sente folgorato dall'amore:

41 Ahi, qual divenne! Ah come al giovinetto
corse il gran fuoco in tutte le midolle!
Che tremito gli scosse il cor nel petto!
D'un ghiacciato sudor tutto era molle;
e fatto ghiotto del suo dolce aspetto,
giammai li occhi da li occhi levar puolle;
ma tutto preso dal vago splendore,
non s'accorge el meschin che quivi è Amore.¹⁵

Le ottave (stanze) che seguono descrivono gli effetti di questo innamoramento, e il tutto ricorda certamente Petrarca, ma soprattutto gli autori dello stilnovo con le loro visioni folgoranti e con le loro descrizioni stilizzate che sono magari di Cavalcanti e non di Petrarca. Non è un'osservazione banale, perché nel corso della storia questa donna e questo sentimento di stupefatto incanto consentono una trasposizione in una vasta tela di simboli figurativi che costellano il poema. Parliamo

¹⁵ Poliziano, *Opere*, a c. di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 31-32.

delle parti in cui si passano in rassegna gli apparati per il certame, gli abiti, le insegne, le armi, che portano impresso tutto un linguaggio che parla d'amore e per l'amore. Ciò vale anche quando queste rassegne sono fatte in sogno, come nel seguente esempio:

27. Tempo era, quando l'alba s'avicina,
e divien fosca l'aria, ov'era bruna;
e già 'l carro stellato Icaro inchina,
e par nel volto scolorir la luna:
quando ciò, ch'al bel Iulio el cel destina,
mostrono i Sogni, e sua dolce fortuna,
dolce all'entrar, all'uscir troppo amara,
però che sempre dolce al mondo è rara.

28. Pargli veder feroce la sua donna
tutta nel volto rigida e proterva
legar Cupido alla verde colonna
della felice pianta di Minerva,
armata sopra alla candida gonna,
che 'l casto petto col Gorgon conserva;
e par che tutte gli spennecchi l'ali,
e che rompa al meschin l'arco e li strali.

29. Ahimè, quanto era mutato da quello
Amor, che mò tornò tutto gioioso!
Non era sovra l'ale altiero e snello,
non del trionfo suo punto orgoglioso:
anzi, merzè chiamava el meschinello
miseramente, e con volto pietoso,
gridando a Iulio: «*Miserere mei,*
difendimi, o bel Iulio, da costei!»

30. E Iulio a lui dentro al fallace sonno
parea risponder con mente confusa:
«Come poss'io ciò far, dolce mio donna,
ché nell'armi di Palla è tutta chiusa?
Vedi i mie spirti, che soffrir non ponno
La terribil sembianza di Medusa,

e 'l rabbioso fischiar delle ceraste,
e 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste».

31. Alza gli occhi, alza, Iulio a quella fiamma,
Che come un Sol col suo splendor t'adombra:
quivi è colei, che l'alte mente infiamma,
e che de' petti ogni viltà disgombra.
Con essa, a guisa di semplice damma
prenderai questa, ch'or nel cor t'ingombra
tanta paura, e t'invilisce l'alma,
ché sol ti serba lei trionfal palma».¹⁶

I commentatori di questi versi non hanno avuto difficoltà a rilevare le numerose tessere ricavate da letture di autori classici e medievali intessute nei versi di Poliziano, un vero incettatore di svariatissime letture, amalgamate con un sapere artistico insuperato. Ed è anche chiaro il proposito dell'autore. Poliziano descrive l'amore e i suoi effetti usando i simboli consacrati da un'annosa tradizione, dai colori ai personaggi agli strumenti e così via dicendo: in questo modo l'amore torna ad essere uno dei *magnalia*, degni di un linguaggio che è quello che il tempo stenta ad erodere, e che pertanto conserva la forza dei miti. D'altra parte è anche chiaro che questo linguaggio è proprio delle allegorie che hanno bisogno di appoggiarsi a significati solidi e condivisi. Non è, quindi, un linguaggio "lirico" nel senso che esprime i sentimenti singolari e vissuti di una persona; tuttavia è chiaro che si muove in una direzione che porterà a questo: non appena Bembo interiorizzerà quella mitologia in parte già neoplatonica e ficiniana, renderà possibile il ritorno a Petrarca, l'autore che nell'interiorità vive quei sentimenti che il discorso allegorico rende universali e spersonalizza. I versi che chiudono il poema sono una chiara rivalutazione dell'amore come forza morale o forza naturale che conduce alla virtù che, se non è ancora la *salus* petrarchesca, è senz'altro un recupero di un valore che si era perduto nel Quattrocento toscano.

¹⁶ Ivi, p. 93-96.

45. Troppo forte è, signor, lo suo valore,
che, come vedi, el tuo poter non cura;
e tu pur suoli al cor gentile, Amore
riparar, come augello alla verdura.
Ma se mi presti el tuo santo furore,
leverai me sopra la tua natura;
e farai, come suol marmorea rota,
ch'ella non taglia, e pure il ferro arrota.

46. Con voi men vegno, Amor, Minerva, e Gloria,
ché 'l vostro foco tutto el cor m'avvampa;
da voi spero acquistar l'alta vittoria,
ché tutto acceso son di vostra lampa;
datemi aita sì ch'ogni memoria
segnar si possa di mia eterna stampa;
e facci umíl colei ch'or ne disdegna:
ch'io porterò di voi nel campo insegna.¹⁷

Gli ultimi versi non lasciano dubbi: la fama, la voce della poesia e l'inno alla gloria che questa sa produrre si legano in un nodo unico che vivrà per secoli nella storia.

La poesia in Poliziano si muoveva in un ambiente in cui stava per irrompere il neoplatonismo ficiniano che ridarà alla poesia d'amore una voce con l'esperienza di chi cerca in sé stesso la luce dell'amore che riflette la bellezza eterna. La poesia di Lorenzo il Magnifico, stretto collaboratore culturale di Poliziano, sarà più esplicita in questo senso.

Per molti lettori Lorenzo il Magnifico è l'autore del *Trionfo di Bacco e Arianna*, quindi un poeta di inni carnevaleschi. Egli, invece, era tutt'altro che poeta festaiolo e ridanciano. Leggiamo soltanto questo sonetto che smentisce l'immagine del poeta superficiale e popolareggiante:

Se con dolce armonia due instrumenti
nella medesima voce alcun concorda
pulsando l'una, rende l'altra corda,

¹⁷ Ivi, p. 103-104

per la conformità, medesmi accenti.
 Così par dentro al mio cor si risenti
 l'immagine impressa, a' nostri sospir sorda,
 se per similitudin mi ricorda
 del viso, ch'è sopra le umane menti.
 Amor, in quanti modi il cor rispigli!
 Ché fuggendo l'aspetto del bel viso,
 d'una vana pittura il cor pascendo,
 o che non veggino altro i nostri cigli
 o che il pittor già fussi in paradiso,
 lei vidi propria: or va' d'Amor fuggendo.¹⁸

Si avverte immediatamente quanto poco di popolare vi sia, e quanto, invece, sia alto il discorso di stampo filosofico (il concetto di "armonia"), con un'impronta stilnovistica (l'immagine percepita e l'impressione che lascia nell'anima) e una tensione che mira all'unione armonica, alla "consonanza" con l'amata nel mondo delle "essenze" o delle idee dove l'unione è perfetta, senza scorie terrene e caduche. Potremmo pensare che un sonetto del genere chiuda un canzoniere il cui protagonista senta di essere giunto al successo o alla rassegnazione o ad un superamento dell'amore, secondo la tipologia dei canzonieri fino ad allora conosciuti. Effettivamente il sonetto in questione è il penultimo componimento raccolto nel *Canzoniere* di Lorenzo il Magnifico, che si apre con un sonetto in cui l'autore accusa "una tanto crudel prima feruta". Ma, nonostante tali somiglianze, quello di Lorenzo non è il canzoniere tipico petrarchesco che traccia la storia di un modo di sentire mettendone in rilievo alcuni momenti rappresentativi. E questo perché è cambiata la materia principale, cioè il modo di capire e di vivere l'amore. Per semplificare in modo drastico, diciamo che nelle liriche del Magnifico (e il discorso si estende anche alle *Satire*) l'amore non è una

¹⁸ Da L. de' Medici, *Tutte le opere*, ed. di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992, vol. I, pp. 178-183. Il commento di P. Orvieto è davvero illuminante, sia per le fonti platoniche e neoplatoniche e ficiniane che adduce, sia per la lettura delle stesse nello spiegare il sonetto.

passione che svia l'animo e la mente da altri valori che si devono perseguire (e sono gli alti valori umani e celesti), ma è una passione che avvia una ricerca che porta al vero bene. Non esiste nelle poesie di questa raccolta alcuna condanna dell'amore per la sua forza seduttiva e sviatrice, né alcuna ambigua posizione nei riguardi di una donna desiderata che si nega, quindi invano vi cercheremo quel motivo conflittuale di desiderio e di prevenzione, o ancor meno vi troveremo rimproveri di tradimento. L'amore, invece, è un processo che trasforma l'amata in un essere incorporeo che è l'essenza della persona stessa e della sua bellezza che, in quanto ideale, non si distingue dall'idea stessa del bello che è il divino. Siamo, cioè, entro la concezione platonica dell'amore che ai giorni del Magnifico veniva promossa da Marsilio Ficino. Era un modo di intendere l'amore che integrava in modo geniale i due amori di Petrarca, risolvendoli in un amore unico che cresce su sé stesso fino a culminare nella visione della bellezza pura che non è esattamente il dio cristiano, ma ne condivide molte caratteristiche. Per il momento rimandiamo l'illustrazione di questo amore al momento in cui Bembo, qualche decennio più tardi, ne darà una spiegazione e ne scriverà il manifesto sotto l'aspetto filosofico-poetico, avviando tutta una nuova fase nella nostra storia dell'amore che prenderà il nome di "petrarchismo", perché dell'imitazione di Petrarca rappresenta il momento più sistematico e programmato. Per ora osserviamo che anche il Magnifico petrarcheggia forse nel senso più immediato del termine, cioè in quella compostura stilistica che mostra sempre come la scrittura sia dominio-conoscenza del sé stesso, e imita Petrarca anche nel ritenere l'amore vero come una conquista sofferta. Lorenzo parla della "dolce armonia" di due strumenti che "consuonano" e, se questo avviene per un'intuizione al primo incontro degli sguardi di due persone, la perfetta armonia viene raggiunta dopo un processo di eliminazione di tutti gli elementi che possono creare disarmonie e cacofonia, fino a quando il consuonare sia perfetto. Le poesie del canzoniere di Lorenzo sono la storia di questa ricerca, intensa perché in qualche modo l'amante intravede o ha un'idea di cosa sia la consonanza perfetta che si sforza di attingere. Non si

tratta di superare un conflitto, come quello di Petrarca, bensì di perseguire un obiettivo, e ciò richiede un perfezionamento dell'anima e della mente per raggiungerlo. E per questo occorre una struttura morale che presuppone la presenza delle virtù tradizionali che agevolano la formazione della virtù contemplativa per eccellenza che è quella che capisce la bellezza ideale, di cui non si sazia mai, ma, avendola conosciuta, la desidera sempre di più. Questo processo platonico-ficiniano culmina nella morte-vita dell'estasi descritta nella ballata 166 che chiude il canzoniere del Magnifico. Ne riportiamo le ultime strofe:

Quando a quel monte bello
 giungon, dove è la gran bellezza adorna,
 prendon diletto in quello,
 tanto che alla trist'alma alcun non torna:
 per l'esempio del cor crudele e saggio,
 qual truovon lieto al fin del bel viaggio,
 dell'alma oblito, e con Amor soggiorna.
 E se non che pure aggio
 soccorso in tanto affanno
 da quei che manda quel pietoso raggio,
 poiché tradito m'hanno
 i miei, perdere l'alma ogni valore.

Li miei pensieri scuso,
 se nell'abisso della gran bellezza
 ciascun resta confuso:
 però che chi si muove al fin sol prezza,
 muovonsi a questo, e nol trovando poi,
 smarriti, più non san tornare a noi
 nell'infinito fin di tal dolcezza.
 Rendo ben grazie a voi,
 pensier pietosi e belli,
 che soccorrete al cor negli error suoi:
 e se non fusser quelli,
 nella troppo alta impresa morria il core.¹⁹

¹⁹ Ivi, p. 321-322.

Qui si descrive l'approdo amaro/dolce del processo amoroso: amaro perché l'amante dimentica sé stesso, e dolce perché approda alla contemplazione della Bellezza eterna. Non è un amore che riposa, ma continua ad amare con intensità quel bello eterno di cui non si è mai sazi. Il commento di Paolo Orvieto illustra come meglio non si potrebbe la matrice filosofica di questi versi, ricorrendo ai testi di Ficino e delle sue fonti. Siamo ben lontani dalla poesia cortigiana dei Boiardo e dei Cariteo: siamo entrati in una nuova fase della storia della poesia d'amore, fase che pone le basi delle teorie sull'amore che si dibatteranno nel Cinquecento e che offre ai poeti un modo inedito di spiegare e rivalutare e indirizzare ad alti fini quell'attrazione per la bellezza fisica. Grazie all'iniezione delle teorie ficiniane, l'amore conserverà lo statuto dei *magnalia* che fanno l'oggetto della grande poesia lirica. Tali teorie nel Cinquecento creeranno un nuovo tipo di petrarchismo che risolverà in modo nuovo quel conflitto tra amore terreno e salvezza eterna di cui si sostanzia la poesia di Petrarca.

È utile, prima di chiudere questa sezione sul Quattrocento, ricordare sommariamente le linee portanti del pensiero di Ficino sull'amore, che, come abbiamo detto, mostreranno tutta la loro fecondità nel secolo successivo. Riprenderemo il discorso quando prima Bembo e poi Nifo lo esamineranno da due punti di vista diversi; per ora diciamo quanto ci sembra serva a riepilogare le idee ricavabili dalla lettura del *Canzoniere* del Magnifico, di cui abbiamo visto solo una porzione minima, ma chiaramente intrisa di concetti che sono in Ficino e che potremmo ritrovare nelle liriche laurenziane se avessimo avuto il modo di esaminarle più estesamente e in modo più minuzioso, magari avvalendoci dell'eccellente commento di Paolo Orvieto.

Per Ficino l'amore è una forza che tiene insieme l'universo perché tutto ciò che esiste tende ad unirsi nell'Uno, nel principio primo del mondo. Esiste dunque un'attrazione naturale nel mondo che è una forza magica, un'invisibile forza che opera dietro le apparenze e che è quell'*anima mundi* dei neoplatonici. Noi chiamiamo "amore" l'attrazione verso ciò che ci è simile, e amore è anche quello tra uomo e donna.

Ficino era un medico e come i medici arabi vedeva la “corporeità” o la fisicità dell’amore, ma la limitava ad un primo stadio, alla prima scintilla che fa scattare l’attrazione. Come per i suoi predecessori l’amore nasce dalla vista, cioè da un effluvio di spiriti che hanno origine nel sangue e che colpiscono gli occhi di chi vede “il bello” nella persona osservata. È una scintilla che genera una reazione che si manifesta nel desiderio di unirsi alla persona che ci ha colpito. La vista, dunque, è all’origine dell’attrazione di una persona per un’altra. Il processo fisico per cui avviene rassomiglia molto alla “emissione dei simulacra” di cui parlava Lucrezio — di cui Ficino volle scrivere un commento, ma poi dato alle fiamme — e cioè l’emissione di atomi che arrivano alla vista e creano le reazioni di chi li riceve suscitando uno stimolo ad avvicinarsi all’emittente perché ritiene che sia affine a noi. In realtà Ficino non concepisce queste emissioni in senso materiale, ma vengono tradotte in luce che realmente trasporta una persona nella vista di un’altra. È un primo gradino di una scala su cui procede l’amore, superando ad ogni gradino il livello precedente. L’amore “bestiale” è quello carnale, naturale e voluto dalla natura per la conservazione delle specie, ed è un amore che conosce solo il livello dell’attrazione fisica senza altra finalità che l’inseminazione del proprio essere nel canale riproduttivo della femmina. È il livello della *cupido*, un amore che non ha alcun potenziale etico, visto che di esso si può parlare come di un istinto. Il vero processo etico comincia quando cogliamo la “bellezza” della persona che ci strega, perché in quel momento si avvia la progressiva scoperta del Bello che muove l’anima verso la sua conquista. Essenzialmente l’amore da incoraggiare è quello che spinge l’anima a liberarsi dei legami con il corpo e unirsi all’Uno che è Dio. L’amore per la donna, quando esso non è pura carnalità, ha questa funzione liberatrice dell’anima che torna al Bello-Bene che è, appunto, l’epicentro divino attorno al quale ruota l’universo. Si ricordi che per Ficino, come per i neoplatonici, l’anima è separata dal corpo, mentre per Aristotele e per la sua teoria “ilemorfica” anima e corpo non sono separabili. Tutto il processo di innalzamento all’Uno prevede una vita morale sana, e però essa

non costituisce il fine della vita etica. Questo fine non è più o soltanto l'eudaimonia, o la vita felice, ma addirittura la "deificazione", l'unione vera con l'Uno che è il Bello ideale ed eterno.

Per ora teniamo presenti queste nozioni prima di passare a vedere gli *Asolani* dove Bembo rende limpide queste idee di Ficino tanto da divulgarle e immetterle nella cultura cinquecentesca con tale forza da plasmarla e da imprimerle un carattere inconfondibile.

* * * * *

POSTILLE

1) POESIA CORTIGIANA

L'etichetta "poesia cortigiana" è insieme trasparente e ambigua, perché "cortigiana" indica senz'altro un'appartenenza, ma anche una caratteristica. Non si vede perché, se il suo significato primario è quello di "appartenente ad una corte", l'aggettivo non debba applicarsi in ugual misura alla poesia dei trovatori, che fu diffusa dalle e nelle corti medievali, e alla poesia siciliana, promossa da una corte. E quel che è peggio è che l'aggettivo "cortigiano" ha sfumature negative, di piaggeria e di insincerità e di manierato. Ma forse tutto si appiana pensando che il vero significato dell'aggettivo indica l'appartenenza specifica ad una corte anziché ad un'altra, per cui si dovrebbe parlare di poesia cortigiana estense, o di poesia cortigiana sforzesca o aragonese quando si vuole indicare la corte che la produsse. E in effetti, le corti italiane del Quattrocento sono altamente differenziate tra di loro per il fenomeno affatto nuovo delle signorie che si affermarono nella penisola italiana, ciascuna con caratteristiche singolari improntate dal tipo di signore che le reggeva, o dalla tradizione su cui vennero costruite, o dalle alleanze che stipularono e da tanti altri fattori che in qualche misura contribuivano a dare a ciascuna una propria fisionomia. Basti pensare soltanto alle differenze tra la corte estense, che si gloriava di tradizioni francesi, e la corte napoletana che ad un certo punto della sua storia vide la tradizione angioina rimpiazzata da quella aragonese. A tanta diversità si devono aggiungere anche delle assenze:

ad esempio, nella cultura veneta non si affermò alcun potentato signorile o principesco; la città di Firenze ebbe certo i suoi “signori” ma in modo ufficioso. A complicare il quadro generale, si tenga presente che i “vuoti” appena menzionati produssero dei fenomeni decisivi per la cultura italiana: a Venezia, la presenza di un “petrarchismo” che potremmo chiamare “puro” perché non contaminato da altri elementi “popolareschi” o esperimenti diversi produsse la rivoluzione linguistica di Bembo; e il fatto che a Firenze l’amore-ricerca dell’interiorità di tipo petrarchesco godesse di scarsa o di nessuna attenzione lasciò libero il terreno perché vi si impiantasse il platonismo ficiniano che determinò le sorti del petrarchismo del Cinquecento.

Il panorama, dunque, è estremamente mosso e richiede il supporto della geografia sulle linee impostate dagli studi indispensabili di Carlo Dionisotti.²⁰ Comunque, l’appartenenza ad una corte dà un carattere alla poesia che ciascuna produce. Le corti signorili, infatti, imponevano, in modo più o meno diretto, il tipo di poesia che risultava gradita: a Rimini, per fare un caso, scarseggiò la produzione poetica, ma fu notevole l’interesse per la letteratura militare. Le corti quattrocentesche, come del resto tutte le corti, erano anche dei centri di potere in cui il signore dirigeva gli affari del governo, e i cortigiani erano gli intellettuali che elaboravano la cultura che celebrava la politica del signore: spesso questo rapporto era armonioso, ma qualche volta si incrinava con conseguenze drammatiche e perfino tragiche. E anche qui avvenivano mutamenti storici decisivi, e se, per esempio, nel Quattrocento dal rango degli intellettuali nascevano i grandi diplomatici e consiglieri, nel Cinquecento post-tridentino il cortigiano venne declassato al rango di segretario del signore per il quale adempiva a funzioni tipiche del letterato, magari scrivere le orazioni per il signore o stendere la cronaca degli eventi, e quindi senza avere alcun vero potere decisionale, come invece l’avevano i cortigiani quattrocenteschi e dei primi del Cinquecento, in cui operarono personaggi della statura dei Fulvio Rangone e dei Baldassare Castiglione.

²⁰ C. Dionisotti, *Discorso sull’Umanesimo italiano* [1956], poi in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1967, pp. 145-161; IDEM, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.

La poesia conservava il prestigio che le veniva da una tradizione millenaria: era l'espressione più alta ed apprezzata della facoltà comunicativa dell'uomo, era il linguaggio delle celebrazioni dei valori più alti, fossero questi l'amore, la patria, la gloria e la religione, per cui il Quattrocento la considerò un bene necessario per i fasti della corte. E di fatto il Quattrocento produsse moltissima poesia, come si viene scoprendo ormai da decenni, sfatando così l'annoso cliché del secolo senza poesia. Era una poesia scarsamente lirica, cioè non incentrata sulle emozioni personali, e prediligeva gli aspetti ragionativi, ludici e musicali, e nel complesso era aperta allo sperimentalismo linguistico. Parlando in termini generali, cioè attraversando il vasto panorama peninsulare di questa poesia cortigiana, vediamo l'affermarsi di varie innovazioni metriche. Il genere canzone tende a diradarsi, mentre si impone il genere del capitolo che sviluppa argomenti morali e comici. Acquista una vitalità impreveduta lo strambotto che si presta anche ad essere musicato, e ricrea così il legame poesia-musica che era dei trovatori, ma che già i poeti della corte siciliana avevano abbandonato. E lo strambotto musicato conobbe un notevole successo anche fuori dall'Italia, come prova la popolarità in area spagnola di un Serafino Aquilano. Acquistano grande diffusione il genere dell'epigramma e della frottola e della poesia nenciale o villanesca. Resiste il sonetto, anche se si nota la tendenza a preferire la forma del "sonetto caudato". Dal punto di vista strettamente retorico si fa grande uso delle *rapportationes*, dei bisticci linguistici, del gioco etimologico, ossia di tanti elementi che riaffioreranno nel periodo barocco, come ha sostenuto Ottavio Besomi²¹ secondo cui la poesia del Quattrocento prepara quella del Seicento. Dal punto di vista delle immagini, si acuisce la tendenza a caricare i componimenti poetici di elementi ornamentali, dando luogo ad una tendenza che autori come G. Weise e Antonio Lanza²² definiscono "neogotica". Sono frequenti i temi della fama, del ritratto, della morte, e si diffonde il genere "tumulus" ossia degli epitaffi.

In tutte queste innovazioni non si dimentica Petrarca. Il quale, però, non ha una presenza dominante come potremmo immaginare. Fu una pre-

²¹ O. Besomi, *Ricerche attorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, il cap. "La *rapportatio* nella Lira di G. B. Marino", pp. 215-227.

²² G. Weise, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento* [1957], in *Il Rinascimento e la sua eredità*, Napoli, Liguori 1969, pp. 177-253; A. Lanza, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Roma, De Rubeis, 1994.

senza certamente robusta, ma non esclusiva come accadrà nel Cinquecento nella piena stagione del Petrarchismo. Anche la dimensione morale presente nel *Canzoniere* subì delle modifiche, perché fra i beni desiderati nel profondo della coscienza l'amore del bene non aveva l'esclusiva e doveva competere con quello della fama, tema quest'ultimo ben comprensibile nel contesto di una corte che fondava la propria immagine e prestigio e potere sulla buona fama acquisita con la pratica delle virtù e specialmente della magnanimità. L'impressione generale è che la produzione poetica del Quattrocento fu molto eterogenea e sperimentale. Ma anche questa tendenza all'innovazione, richiedeva un freno, e fu ancora una volta Bembo che cercò di unificare queste spinte centrifughe, imponendo un ritorno al modello petrarchesco. E in effetti, il movimento del Petrarchismo unificò in buona misura le culture cortigiane del Quattrocento.

2) LA FAMA

Abbiamo visto che nella poesia del Quattrocento la perdita di un amore viene compensata con la fama alla quale il poeta aspira se saprà affrontare tale sventura con *fortitudo*, perché questa virtù gli guadagnerà fama e gloria poetica. Per questa via e ancora una volta, dunque, la poesia si sposa al mondo della morale e delle virtù. La *fortitudo* è una delle quattro virtù cardinali, che per Cicerone (*De officiis*, I, 66 sgg.) si presenta come *magnificentia*, *fidentia*, *patientia* e *perseveratio*, mentre per Macrobio (*Commentarii in somnium Scipionis*, I, 8, 7) abbraccia *magnanimitas*, *fiducia*, *securitas*, *magnificentia*, *constantia*, *tolerantia* e *firmitas*. Si tratta dunque di una virtù che riguarda il rapporto dell'individuo con la società, quindi una virtù particolarmente sviluppata nel mondo della corte, mirata alla conquista del buon nome o dell'onorabilità o della fama.

Fama è un termine che vuol dire "voce" e anche "diceria" che si diffonde rapidamente e arriva lontano, ma è sinonimo anche di "buona rinomanza", ossia di un ricordo positivo che supera il tempo e si espande per tutto mondo con grande rapidità. Quest'ultimo è il tipo di fama che ci interessa, ed è molto simili a quella descritta da Virgilio nel libro quarto dell'*Eneide*:

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
 Fama, malum qua non aliud velocius ullum;
 mobilitate viget virisque adquirit eundo,
 parva metu primo, mox sese attollit in auras
 ingrediturque solo et caput inter nubila condit²³...

Sono versi che costituiscono la prima forma della fortunatissima personificazione della Fama.²⁴ Petrarca non parla di questo tipo di fama, bensì di quella che si associa alla Gloria, cioè la rinomanza storica ispirata dall'eccellenza della persona di cui si ricordano gesta e virtù e detti. Era, insomma, il *kléos* degli antichi Greci.

La nozione di fama per la qual «l'uom si eterna», come dice Dante di Brunetto Latini nell'*Inferno* (xv, 85), era viva nel mondo antico e poneva i suoi valori più alti nell'onore, e quindi nelle virtù che questo presupponeva. Il mondo Cristiano temperò l'ansia di distinzione che nel mondo antico spingeva ad azioni che avrebbero prodotto fama buona, e la temperò perché vide in essa il pericolo della superbia. Eppure, ciò che tolse agli uomini d'armi e di lettere (i due campi in cui la fama poteva acquisire una vasta esemplarità), lo diede ai santi, i quali, oltre a conquistarsi una fama terrena, conseguivano quella veramente eterna della Gloria celeste. Dante, ormai lontano dai rigori dell'ascetismo medievale, che fustigava ogni aspirazione di eccellenza a meno che non fosse quella dell'*amore Dei*, rivaluta le motivazioni che spingono alla ricerca della fama, e tuttavia le tempera sottolineandone la precarietà e il fatto che prima o poi si devono fare i conti con il tempo: il canto dei "superbi" nel *Purgatorio* dimostra come il tempo obliteri la fama, e le persone che una volta furono famose ora sono dimenticate, e gli uomini di grande reputazione, incluso implicitamente Dante stesso, con il passare degli anni saranno dei nomi vuoti.

²³ Tutto il passo copre i versi 173-190, e quelli che abbiamo citato (173-177) si possono tradurre come: "Immediatamente la Fama corre per le grandi città della Libia, e fra tutti i mali si muove come un fulmine, possiede vigore di movimento, e acquista forze muovendosi; all'inizio è piccola e timida; ma poi si allunga verso l'alto, procede sul suolo, e nasconde il capo tra le nuvole."

²⁴ Cfr. G. Guastella, *La personificazione della Fama: da Virgilio ai Trionfi di Petrarca*, in G. Moretti e A. Bonandini (a c. di), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento, Univ. degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, pp. 249-282.

Con Petrarca le cose cambiano, anzi, più correttamente, Petrarca diede un'impostazione affatto nuova all'insieme dei problemi concernenti la fama. Intanto rispetto a Dante elimina all'idea di "primato". Per l'Aretino la fama di una persona perdura anche se si affianca o se viene rimpicciolita dal paragone con altre persone famose, e questo perché la fama è il ricordo di una persona e delle sue azioni diventato "patrimonio" della storia. Bisogna ricordare, infatti, che Petrarca è l'autore che cambia drasticamente il concetto di storia, e l'Umanesimo e il Rinascimento sono in buona parte il risultato del suo mutamento di prospettiva. Per Dante, come per molti secoli del Medioevo, la storia è il racconto delle cose accadute lungo una traiettoria che culminerà nell'eterno in cui si realizza quella *plenitudo temporum* voluta dal Creatore: in questa visione la storia è sempre priva di un qualcosa che la completi, quindi è vista come un progredire verso un fine, e per questo ha un vettore teleologico, cioè mirato a raggiungere un punto prestabilito, e per questo è anche la narrazione dei "superamenti", del progressivo avvicinarsi al compimento del piano divino.

Petrarca, invece, considera la storia come una grande palestra in cui si realizzano le vite degli uomini e delle donne, tutti impegnati a risolvere i problemi relativi a ciascuno di essi e/o alla società in cui vivono, ma senza proporsi finalità ulteriori e tanto meno di natura escatologica. Non si pone il problema dei "gradi" della fama e di chi è più famoso di altri, perché la fama narra non tanto o non solo la grandezza di un'azione o di un'opera letteraria, ma deve trasmettere la natura "esemplare", e quindi educativa, di un'azione che presuppone un agente eccezionale e proponibile come modello e misura di grandezza. Per essere famosi non è necessario espugnare una città o scrivere un libro di valore unico: a volte basta una serie di detti o un'azione di particolare sagacia per acquistar fama, per quanto modesta possa essere. Con quest'ottica Petrarca vede e scopre il mondo antico, che ritiene un serbatoio inesauribile di modelli di virtù morale, di sana disposizione verso la realtà senza schermature ascetiche e tuttavia compatibile e complementare con l'insegnamento cristiano. La storia come fonte di educazione e come modello al quale attenersi almeno per quel che riguarda l'esercizio delle virtù cardinali fu veramente la grande scoperta dell'Umanesimo, che a sua volta favorì la nascita della filologia e la laicizzazione della cultura.

Il frutto più alto di questo nuovo atteggiamento rispetto al passato e alla storia si ebbe proprio nel Quattrocento e in genere nella civiltà che denominiamo "Umanesimo". Non è un caso, allora, se proprio nella cultura umanistica si intensificò il culto della fama. Questa, infatti, trova il suo spazio nel tempo *chronos*, nella dimensione temporale del vivere umano, perché la fama si intende come la sopravvivenza nel tempo. Non a caso Petrarca collocò il "trionfo" della fama dopo quello della morte e prima della vittoria del Tempo. La fama sopravvive all'individuo, ma poi il tempo trionfa sulla fama, e infine l'eternità (una nozione che si capisce solo in relazione al tempo) trionfa su tutto. La fama, insomma, porta l'umano al suo limite estremo dei poteri concessi all'uomo.

Il Quattrocento segnò il primo grande taglio rispetto alla tradizione medievale: dopo tutto, era il secolo delle signorie e dei grandi condottieri che aspiravano alla fama perché poteva essere uno strumento di potere. Era anche il secolo in cui fiorì "l'umanesimo civile", che sviluppò il senso della *civitas* ovvero della comunità con tutti i doveri che essa comporta, e che creò l'ambiente fisico e morale che spingeva alla ricerca della fama.²⁵

La fama letteraria offre ai poeti abbandonati dalle amate una rivale nonché la possibilità di erigere un monumento alla propria *fortitudo*, alla forza d'animo, indice ineccepibile del ruolo che può avere l'amore che non solo crea poeti, ma poeti dalla forza d'animo esemplare. E di questi amanti si potrà ripetere ciò che disse Petrarca nei suoi *Trionfi*:

E quei che Fama meritaron chiara,
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
l'obblivion, gli aspetti oscuri ed adri,
più che mai bei tornando, lasceranno
a Morte impetüosa, a' giorni ladri;
ne l'età più fiorita e verde avranno
con immortal bellezza eterna fama.²⁶

²⁵ Per un'ottima ricostruzione del tema della "gloria" o fama nella cultura fiorentina, si veda C. Varotti, *Gloria e ambizione politica nel rinascimento: da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

²⁶ F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, e codici degli abbozzi. "Triumphus Eternitatis"*, 126-134, ed. a c. di V. Pacca e L. Paolino. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

C'era però una differenza degna di rilievo. Petrarca aveva posto la fama letteraria come obiettivo spesso equiparato con l'amore per Laura, e infatti la quasi sinonimia di Laura e laurea si prestava benissimo allo scambio dei due beni terreni intensamente desiderati. In Petrarca, però, il desiderio della gloria conseguita per la fama letteraria si accompagnava alla consapevolezza che costituiva un'alternativa alla gloria e alla salvezza eterna, e la coscienza gli diceva che era un desiderio tinto di *cupiditas* e pertanto creava sensi di colpa. Negli autori del Quattrocento non si dà questo conflitto, perché la gloria terrena era un bene che non si frapponeva alla conquista del mondo celeste. Anzi, era una ricerca positiva perché la fama terrena illustra la corte e stimola quella vocazione alla magnanimità che beneficia sempre chi la riconosce. E forse questo è il vero segno che la cultura entrava in una dimensione laica che il mondo medievale non conosceva.

L'importanza del ruolo della fama nella cultura umanistica e in quella delle "signorie" fu notata già secoli fa dallo svizzero Jakob Burckhardt nel suo monumentale *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), opera che più di ogni altra ha contribuito a foggare l'idea di "Rinascimento" come ritorno dei valori terreni avviato nel Quattrocento, e se oggi la concezione burckhardiana appare arcaica e troppo rigida, non le si può negare il merito di aver segnato un'effettiva svolta negli studi individuando un momento di cambio dei paradigmi culturali che posero in primo piano l'essenza dell'individuo e del suo rapporto con il suo mondo. Non c'è dubbio che l'attenzione alla fama e al ruolo assegnato ai poeti nel celebrarla sia un fattore molto sentito nella civiltà quattrocentesca, e fu di tale potenza da essere trasmesso alla cultura del pieno Rinascimento, come si constata da quanto ne dicono Ariosto nell'*Orlando furioso* (35, 22 e sgg.) e Castiglione nel *Cortegiano* (2, 31), per ricordare solo due testi fondativi della civiltà rinascimentale. A questi due monumenti dovremmo aggiungere anche il *Principe* di Machiavelli, che allarga la nozione di virtù restituendole il principio antico di "forza" intellettuale e fisica e politica, vale a dire l'insieme di tutti gli attributi che garantiscono il successo del grande condottiero e del signore di una corte: la virtù, insomma, non consiste solo nell'eccellenza delle qualità morali, ma anche delle qualità pratiche o politiche, e la corte è l'ambiente in cui questi valori sono vitali.

Bembo e il petrarchismo

Le tesi ficiniane trovarono l'avallo di vari pensatori — fra questi: Cattani da Diacceto, autore del *De pulchro* (1506) — che furono allievi diretti di Ficino, ma non si occuparono esplicitamente di poesia, come invece fece Pietro Bembo, autore di prestigio europeo e che, si noti bene, da veneziano divenne il maggior promotore del toscano come lingua identitaria della letteratura italiana. Questi è l'autore degli *Asolani* (1506), tre libri di dialoghi ambientati ad Asolo e dedicati per intero al tema dell'amore tra uomo e donna. Nel primo libro, Perottino, un amante sfortunato, presenta le amarezze causate dall'amore; nel secondo, Gismondo, amante fortunato, si dilunga sulle dolcezze prodotte dall'amore; quindi i primi due libri sostengono la natura amaro/dolce dell'amore su cui si era soffermato anche Lorenzo de' Medici. Il terzo libro sgomina entrambe le tesi proponendo una "terza" natura dell'amore di cui si dà una spiegazione affatto nuova. Bembo, attraverso il racconto di un eremita, un conculcatore dei piaceri terreni, delinea la natura del vero amore, il solo che dia felicità. Questo è l'amore proposto da Ficino e che in certi momenti di grazia è cantato da Petrarca, ossia l'amore del bello celeste che si nutre solo di sé, che vive nella contemplazione del bello, che è spirituale e non fisico, anche se nella bellezza fisica trova un elemento di ispirazione e un punto di partenza per una ricerca del bello metafisico.

Gli *Asolani* apparvero nel 1505, e nello stesso anno Bembo pubblicò, senza alcun commento, le *Rime* e i *Trionfi* di Petrarca. È la cosiddetta edizione "aldina", dal nome dell'editore Aldo Manuzio, e ricordiamo la coincidenza perché negli *Asolani* ricorrono spesso versi petrarcheschi adottati a sostegno delle tesi del trattato, quasi a dire che la coinci-

denza non è solo di date ma anche di tesi. E di fatto Petrarca verrà indicato come il poeta che ha cantato l'amore concependolo in modo molto simile a quello teorizzato nel trattato bembiano. Cerchiamo, dunque, di riassumere al meglio il terzo libro degli *Asolani*, perché contiene il "manifesto" dell'amore platonico o ficiniano attorno al quale ruota il fenomeno del petrarchismo rinascimentale.

Le diverse opinioni espresse nei primi due libri — l'amore è ora causa di amarezze, ora di gioie — sono entrambe vere ed entrambe false, come avviene in tutti gli argomenti che si prestano a dispute. Ci sarà un terzo modo di considerare quegli argomenti e arrivare così a definire l'oggetto in questione in modo tale da non offrire più motivo di ulteriori controversie. Lavinello — il personaggio che prende la parola — esordisce con un'osservazione avente un valore da assioma: l'amore è essenzialmente "desiderio".

E questi [i.e. amori] sono in noi di due maniere solamente, o naturali o di nostra volontà. Naturali sono, sì come è amare il vivere, amare lo intendere, amare la perpetuazione di se medesimi, i figliuoli, e le giovevoli cose che la natura senza mezzo alcuno ci dà, e sempre durano e sono in tutti gli uomini ad un modo. Di nostra volontà sono poi quegli altri, che in noi separatamente si creano, secondo che essa volontà, invitata da gli obbietti, muove a desiderare or uno or altro, or questa cosa or quella, or molto or poco; e questi disii e scemano e crescono, e si lasciano e si ripigliano, e bastano e non bastano, e in quest'animo d'una maniera e in quello sono d'altra, sì come noi medesimi vogliamo e acconci siamo a dar loro ne' nostri animi alloggiamento e stato.¹

Con queste parole il discorso potrebbe considerarsi concluso, in quanto l'amore non sarebbe altro che il volere una cosa (un oggetto o un obiettivo) e cercare di ottenerla. È un discorso concluso perché il fenomeno amoroso viene ridotto alla sola volontà senza prestare alcu-

¹ P. Bembo, *Prose e Rime*, ed. C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966², cap. V, p. 464-65. In quest'edizione *Gli Asolani* sono alle pp. 311-504.

na attenzione a ciò che si vuole, e in questo caso l'assoluta libertà del volere non crea alcun problema dal momento che sembra sufficiente a sé stessa.

Il dialogo, dunque, si ritiene concluso perché Lavinello ha esposto una tesi che sembra superare entrambe le nozioni espresse nelle due serate precedenti. Ma Lavinello, finita la discussione, fa una passeggiata in un bosco e si imbatte in un vecchio Eremita in fama di grande saggio, e gli espone il problema discusso nel giardino della regina di Cipro. Il vecchio Eremita smonta le tesi di Lavinello, correggendole e ammettendo che l'amore sia primariamente desiderio, ma a patto che si desideri un bene eterno, non mutevole e uguale per tutti. Riportiamo la prima parte del suo discorso dove appaiono chiaramente elementi ficiniani:

È adunque da sapere che, sì come nella nostra intelletiva parte dell'animo sono pure tre parti o qualità o spezie, ciascuna di loro differente dall'altre e separata (perciò che v'è primieramente l'intelletto, che è la parte di lei acconcia e presta allo 'ntendere e può nondimeno ingannarsi; v'è per secondo lo intendere, che io dico, il quale non sempre ha luogo, ché non sempre s'intendono le intelligibili cose, anzi non ha egli se non tanto, quanto esso intelletto si muove e volge con profitto d'intorno a quello che a lui è proposto per intendersi e per sapersi; evvi dopo queste ultimamente e di loro nasce quella cosa o luce o imagine o verità, che dire la vogliamo, che a noi bene intesa si dimostra, frutto e parto delle due primiere, la qual tuttavia, se è male intesa, né verità né imagine né luce dire si può, ma caligine e abbagliamento e menzogna), così, né più né meno, sono nella nostra vogliosa parte del medesimo animo pure tre spezie, per gli loro ufficii propria e dall'altre due partita ciascuna. Con ciò sia cosa che v'è di prima la volontà, la qual può e volere parimente e disvolere, fonte e capo delle due seguenti; e che v'è dopo questa il volere, di cui parlo, e ciò è il disporsi a mettere in opera essa volontà o molto o poco, o ancora contrariamente, che è disvolendo; e che v'è per ultimo quello, che di queste due si genera: il che, se piace, amore è detto, se dispiace, odio per lo suo contrario necessaria-

mente si convien dire. Nasce adunque amore, Lavinello, e creasi nella guisa che tu hai veduto, e è in noi o di noi quella parte, che tu intendi. Ora che egli non sia desiderio in questo modo potrai vedere. Perciò che bene è vero che desiderar cosa per noi non si può, che non s'ami, ma non perciò ne viene che non s'ami cosa, che non si disideri altresì; perciò che se n'amano molte e non si disiderano, e ciò sono tutte quelle che si posseggono; ché, tosto che noi alcuna cosa possediamo, a noi manca di lei il desiderio in quella parte che noi la possediamo, e in luogo di lui sorge e sottomentra il piacere. Ché altri non desidera quello che egli ha, ma egli se ne diletta godendone; e tuttavia egli l'ama e hallo caro vie più che prima: sì come fai tu, il quale, mentre ancor bene l'arte del verseggiare e del rimare non sapevi, sì l'amavi tu assai, sì come cosa bella e leggiadra che ella è, e insieme la disideravi; ma ora che l'hai e usar la sai, tu più non la disideri, ma solamente a te giova e ètti caro di saperla e amila molto ancor più, che tu prima che la sapessi e possedessila non facevi. La qual cosa meglio ti verrà parendo vera, se tu a quello che odio e timor siano parimente risguarderai. Perciò che quantunque temere di niuna cosa non si possa, che non s'abbia in odio, pure egli non è che alle volte non s'odii alcuna cosa senza temerla. Ché tu puoi avere in odio i violatori delle mogli altrui, e di loro tuttavia non temi, perciò che tu moglie non hai, che essere ti possa violata. E io in odio ho i rubatori dell'altrui ricchezze, né perciò di lor temo, ché io non ho ricchezza da temerne, come tu vedi. Per la qual cosa ne segue che, sì come odio può in noi essere senza timore, così vi può amore essere senza disio. Non è adunque disio Amore, ma è altro.² [cap. XIII]

Il ragionamento dell'Eremita conferma che l'amore è desiderio, ma ciò non significa che desideriamo tutto ciò che amiamo. Perché i due fattori si integrino, bisogna che amiamo ciò che desideriamo, e questa combinazione si dà solo davanti ad enti che suscitano nell'anima un desiderio intenso che equivale ad una fortissima propensione verso questi. Tuttavia, non risulta ovvio cosa provochi nella nostra anima il

² Ivi, p. 483-484.

desiderare e l'amare, perché tali sentimenti "insorgono" o nascono in modo confuso dentro di noi, avviando un processo che impegna le due pulsioni: il desiderio nasce perché intendiamo confusamente che quel "qualcosa" ci stimola; l'amore nasce perché sentiamo sempre confusamente che quel "qualcosa" ci può rendere felici. In altre parole, l'amore non si apprende dai libri, ma ha le sue origini nel profondo della nostra anima. Procediamo, dunque, a vedere come l'Eremita spiega questo desiderio particolare.

Perciò che non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è humana e mortale, che mancar possa, ma è divina e immortale, alla qual per aventura ci possono queste bellezze inalzare, che tu lodi, dove elle da noi sieno in quella maniera, che esser debbono, riguardate. Ora che si può dire in loro loda per ciò, che pure sopra il convenevole non sia? con ciò sia cosa che, del loro allettamento presi, si lascia il vivere in questa humana vita come Idii. Perciò che Idii sono quegli uomini, figliuolo, che le cose mortali sprezzano come divini e alle divine aspirano come mortali, che consigliano, che discorrono, che prevedono, che hanno alla sempiternità pensiero, che muovono e reggono e temprano il corpo, che è loro in governo dato, come de gli dati nel loro fanno e dispongono gli altri Idii. O pure che bellezza può tra noi questa tua essere, così piacevole e così piena, che proporzion di parti, che in humano ricevimento si trovino, che convenenza, che armonia, che ella empier giamai possa e compiere alla nostra vera sodisfazione e appagamento? O Lavinello, Lavinello, non sei tu quello che cotesta forma ti dimostra, né sono gli altri uomini ciò che di fuori appare di loro altresì. Ma è l'animo di ciascuno quello che egli è, e non la figura, che col dito si può mostrare. Né sono i nostri animi di qualità, che essi con alcuna bellezza, che qua giù sia, conformare si possano e di lei appagarsi giamai. Che quando bene tu al tuo animo quante ne sono potessi por davanti e la scielta concedergli di tutte loro e riformare a tuo modo quelle, che in alcuna parte ti paressero mancanti, non lo appagheresti perciò, né men tristo ti partiresti da' piaceri che avessi di tutte presi, che da quegli ti soglia partire

che prendi ora. Essi, perciò che sono immortali, di cosa che mortal sia non si possono contentare. Ma perciò che sì come dal sole prendono tutte le stelle luce, così quanto è di bello oltra lei dalla divina eterna bellezza prende qualità e stato, quando di queste alcuna ne vien loro innanzi, bene piacciono esse loro e volentieri le mirano, in quanto di quella sono imagini e lumicini, ma non se ne contentano né se ne sodisfanno tuttavia, pure della eterna e divina, di cui esse sovengono loro e che a cercar di se medesima sempre con occulto pungimento gli stimola, disiderosi e vaghi. Per che sì come quando alcuno, in voglia di mangiare preso dal sonno e di mangiar sognandosi, non si satolla, perciò che non è dal senso, che cerca di pascersi, la imagine del cibo voluta, ma il cibo, così noi, mentre la vera bellezza e il vero piacere cerchiamo, che qui non sono, le loro ombre, che in queste bellezze corporali terrene e in questi piaceri ci si dimostrano, agogniando, non lasciamo l'animo, ma lo inganniamo.³ (3, 17)

È una pagina indimenticabile e densa di pensiero. La bellezza di cui si ha desiderio è presente nel nostro animo come memoria di un bene già conosciuto, e il discorso diventa chiaro se ricordiamo che per Platone e per i neoplatonici e quindi per Ficino l'anima nostra scende dal cielo nel corpo umano e conserva una memoria della bellezza che ha conosciuto nell'Iperuranio, nel regno divino, dove era una "idea", un ente perfetto, immateriale, partecipe della natura divina. L'anima, incarcerata nel corpo, aspira a tornare al suo posto d'origine, e vive con questa nostalgia di un bello che riconquisterà solo quando si libererà del corpo che la immura. Tale liberazione avviene naturalmente con la morte, che riporta l'anima al suo stato primigenio; ma può succedere che in alcuni casi privilegiati essa torni al Bello eterno anche se solo mentalmente, ossia con il desiderio. L'amore per una donna, molto simile a quello di chi la ama, è l'occasione che avvia questo processo del desiderare il ritorno all'unione o partecipazione al mondo del Bello immortale. Ecco, dunque, come un amore terreno combini un desiderio

³ Ivi, pp. 491-493.

di bene che trasforma quell'amore in una ricerca del Bello eterno, in un "vero" amore in quanto ricerca di una verità immutabile e pertanto non terrena. Da cosa dipenda questa similitudine tra i due amanti non viene specificato nella pagina bembiana, ma ci verrà spiegato da Francesco Patrizi da Cherso, di cui ci occuperemo alla fine del nostro lavoro.

L'incontro degli sguardi tra due persone crea una consonanza (l'armonia di cui abbiamo letto in Lorenzo il Magnifico) che fa scattare un desiderio di unione, e quindi, una volta raggiunta questa, nasce il desiderio ulteriore di risalire insieme all'unione ultima che è quella con il Bene-Bello eterno. In quest'amore l'attrazione sessuale ha una parte minima o nulla, o comunque è limitata solo al momento iniziale, perché gli amanti amano la luce della bellezza divina che vedono nella persona amata.

Questa è in essenza la teoria esposta nei testi che chiariscono il senso dell'amore detto "platonico" perché la sua fonte originaria è il *Simposio* di Platone. Fra quei testi si dovrebbero leggere i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (apparsi nel 1535), sebbene siano poco pertinenti alla nostra storia, in quanto spiegano l'amore entro un sistema cabalistico. Una lettura obbligatoria, invece, è quella dell'ultimo libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (1528), in cui Bembo appare come personaggio che discetta sull'amore platonico. Il libro di Castiglione contribuì profondamente a creare un ideale di comportamento che favorì la diffusione della poesia di un certo tipo in cui l'amore teorizzato da Bembo trovò un terreno fecondo, e quella poesia a sua volta contribuì a rafforzare gli ideali etici di quella società.

* * *

Venendo specificamente alla poesia d'amore, vediamo alcune strofe della prima delle tre canzoni che Lavinello presenta in apertura del terzo libro da cui abbiamo stralciato i brani riportati. Sono le ultime stanze della prima delle tre canzoni composte da Lavinello quasi in apertura del terzo libro in cui si narra dell'incontro e dell'innamoramento, e ci immettono nel *modus* del petrarchismo di stampo bembiano.

Era ne la stagion che 'l ghiaccio perde
da le viole, e 'l sol cangiando stile
la faccia oscura a le campagne ha tolta,
quando tra 'l bel cristallo e 'l dolce verde
mi corse al cor la mia donna gentile,
che correr vi dovea sol una volta.
Mia ventura in quel punto avea disciolta
la treccia d'oro, e quel soave sguardo,
lieto, cortese e tardo,
armavan sì felici e cari lumi,
che quant'io vidi poi,
vago amoroso e pellegrin fra noi,
rimembrando di lor, tenni ombre e fumi;
e dicea fra me stesso:

Amor senz'alcun dubbio è qui da presso.

Ben diss'io 'l ver, che come 'l dì col sole,
così con la mia donna Amor ven sempre,
che da' begli occhi mai non s'allontana;
poi senti' ragionando dir parole
e risonar in sì soavi tempre,
che già non mi sembiâr di lingua humana:
correa da parte una chiara fontana,
che vide l'acque sue quel dì più vive
avanzar per le rive,
e 'ncontro i raggi de le luci sante
ogni ramo inchinarsi
del bosco intorno e più frondoso farsi,
e fiorir l'erbe sotto le sue piante,
e quetar tutti i venti
al suon de' primi suoi beati accenti.

Quante dolcezze con amanti unquanco
non eran state certo infin quel giorno,
tutte fûr meco, e non la scorsi apena:
vincea la neve il vestir puro e bianco
dal collo a' piedi, e 'l bel lembo d'intorno
avea virtù da far l'aria serena;
l'andar toglieva l'alme a la lor pena
e ristorava ogni passato oltraggio;
ma 'l parlar dolve e saggio,

che m'avea già da me stesso diviso,
e i begli occhi e le chiome,
che fûr legami a le mie care some,
de le cose parean di paradiso
scese qua giuso in terra,
per dar al mondo pace e torli guerra.

Deh se per mio destin voci mortali,
e son di donna pur queste bellezze,
beato chi l'ascolta e chi la mira;
ma se non son, chi mi darà tante ali
ch'io segua lei, s'aven ch'ella non prezze
di star là 've si piagne e si sospira?
Così pensava, e 'n quanto occhio si gira,
vidi un che 'l dolce volto dipingea
parte, e parte scrivea
ne l'alma dentro le parole e 'l suono,
dicendo: Queste omai
penne da gir con lei tu sempre arai.
Alor mi scossi e, qual io qui mi sono,
tal la mia donna bella
m'era nel petto in viso e in favella.⁴

E aggiungiamovi le ultime due stanze della terza canzone, *Dapoi ch'amor in tanto non si stanca*:

Il terzo è 'l mio solingo alto pensiero,
col qual entro a mirarla e cerco e giro
suoi tanti onor, che sol un non ne lasso;
e scorgo il bel sembiante humile altero
e 'l riso, che fa dolce ogni martiro,
e 'l cantar, che potria mollire un sasso.
O quante cose qui tacendo passo,
che mi stan chiuse al cor sì dolcemente!
Poi raffermo la mente
in un giardin di novi fiori eterno,

⁴ Ivi, III. 8, vv. 16-75, pp. 472-473.

e odo dir ne l'erba:
 a la tua donna questo si riserba;
 ella potrà qui far la state e 'l verno.
 Di cota' viste vago,
 pascomi sempre e d'altro non m'appago.
 E chi non sa quanto si gode in cielo
 vedendo Dio per l'anime beate,
 provi questo piacer, di ch'io li parlo.
 Da quel dì inanzi mai caldo né gelo
 non temerà, né altra indignitate
 ardirà de la vita unque appressarlo;
 e pur ch'un poco mova a salutarlo
 Madonna il dolce e grazioso ciglio,
 più di nostro consiglio
 non avrà uopo e vincerà il destino,
 ché quelle vaghe luci
 a salir sopra 'l ciel li saran duci,
 e mostreranli il più dritto camino,
 e potrà gir volando,
 ogni cosa mortal sotto lasciando.⁵

Ogni lettore coglie immediatamente gli echi petrarcheschi, a cominciare dalla situazione di stupore davanti alla visione della donna. Ma ciò che più conta per noi sono quelle tonalità che sanno di loda stilnovistica e di innologia mariana e che si combinano nello stupore gioioso della visione, in uno di quei momenti pre-mistici in cui la divinità è presente, e viva è l'attesa del momento in cui si romperà il silenzio per aprire un dialogo con il divino. Ma in Bembo c'è qualcosa che va oltre le iperboli: quegli occhi che son «duci» al cielo acquistano un significato letterale e preciso alla luce del discorso dell'Eremita, perché un amore "vero" culmina nella visione e fruizione della Bellezza vera. La situazione dell'incontro e della prima visione ricordano certamente i versi di Petrarca «Costei per fermo nacque in Paradiso, credendo d'essere in cielo e non là dov'era» (*Canzoniere*, 126, 55-57); ma in

⁵ Ivi, III, 10, 46-75, p. 477.

Bembo il discorso non è metaforico, perché si tratta di una rivelazione che orienta la vita di chi inaspettatamente intravede le bellezze del paradiso. Siamo decisamente entrati in una concezione dell'amore diversa da quella che dominava il secolo precedente.

Il canzoniere di Bembo, uscito nel 1530, poi in edizione corretta e accresciuta nel 1535, è in gran parte il testo fondativo del petrarchismo cinquecentesco, che in effetti è il solo al quale sia riservato questo titolo in quanto si rifà dichiaratamente al modello di Petrarca. I suoi 165 componimenti sono organizzati come un canzoniere, pertanto hanno un prologo che guarda retrospettivamente all'esperienza amorosa raccolta in questo libro, e ha una conclusione con una preghiera a Dio chiedendo che il poeta venga sciolto dall'«alto visco mondan» che l'ha tenuto legato a questo mondo. Ma la storia che vi si narra non è molto differenziata, perché le tentazioni mondane non sono mai forti ed è sempre chiara la via per liberarsene. Le tensioni invece sono sempre forti e costanti, ma non sono di natura conflittuale quanto invece di insofferenza per una irrequieta immobilità, per un freno che tiene l'anima in questa terra.

Quella, che co' begli occhi par che 'nvoglie
Amor, di vili affetti e pensier casso,
e fa me spesso quasi freddo sasso,
mentre lo spirto in care voci sceglie,
del cui ciglio in governo le mie voglie,
ad una ad una, e la mia vita lasso;
la via di gir al ciel con fermo passo
m'insegna, e 'n tutto al vulgo mi ritoglie.

Legga le dotte ed onorate carte,
chi ciò brama, e, per farsi al poggiar ale
con lungo studio apprenda ogni bell'arte;
ch' io spero alzarmi, ove uom per se non sale,
scorto da i dolci amanti lumi, e parte
dal suono a l'armonie celesti eguale.⁶

⁶ Ivi, *Rime*, CXXXVII, p. 618-619.

La situazione dell'anima in esilio in questa terra e la conseguente ansia di tornare alla patria d'origine portatavi da una donna che accende il desiderio di quel ritorno è il motivo centrale nel petrarchismo cinquecentesco. E si capisce facilmente il fascino che quella sorta di alienazione esercita sui poeti del Cinquecento se si pensa che ancora oggi è un tema che vive nella poesia moderna perché eroicizza i personaggi che la combattono e che si dibattono in essa aspirando ad un ideale di armonia perfetta, quindi ad un regno di Bellezza in cui tutti i beni confluiscono, da quello della Giustizia a quello della Verità. Naturalmente all'interno di quel movimento esistono escursioni vastissime di modi diversi di intendere e di vivere quella situazione di esilio, e già questa elasticità dimostra la forza del modello. Se, ad esempio, leggiamo le rime di Giovanni Della Casa, forse il maggiore dei poeti di quella scuola, troviamo che la voce che dice "io" è diversa da quella di Bembo, e non solo per forza di cose, essendo i poeti due persone diverse, ma anche per la natura della storia in cui vivono. Bembo ha un'immagine positiva e "sicura" di sé stesso, ed è, diciamo, l'uomo di Platone che valuta il potenziale "divino" datogli dalla natura; Giovanni Della Casa, invece, ha una nozione "aristotelica" del suo proprio essere, senza démoni e semmai con velleità e con limiti naturali: Bembo ha le sue radici nell'umanesimo che esalta il demiurgo, mentre il Della Casa è calato nell'ambiente della Controriforma, ed è proclive a svalutarsi e affidarsi alla preghiera più che alla propria azione per poter raggiungere la patria celeste. Petrarchisti come Galeazzo di Tarsia, Michelangelo Buonarroti, Gaspara Stampa sono inconfondibili con altri poeti e si distinguono dallo sciame di tanti rimatori che vivono il conflitto amore-terreno e amore-celeste; eppure il conflitto cantato da ciascuno di essi come esperienza personale rassomigliava molto a quello di Petrarca, anche se poi di fatto non era esattamente lo stesso. In Petrarca l'amore terreno, sentito come peccato, preclude quello eterno, mentre nei petrarchisti cinquecenteschi, esso "ritarda" o distrae dall'amore eterno e impedisce il godimento della contemplazione nella misura in cui è concessa a chi ancora abita sulla terra.

Ma perché, allora, lo chiamiamo “petrarchismo”? La ragione era ovvia, tanta era la forza del modello. Ma non c’era mai stata una teorizzazione dell’amore che si rifacesse a Petrarca fino a quando Bembo, pur senza formularla, la impose. Petrarca era l’autore frequentemente citato come modello negli *Asolani* e nelle *Prose della volgar lingua* (1525); inoltre nelle *Rime* l’imitazione dell’amante di Laura è flagrante. Petrarca aveva insegnato che il conflitto non deve creare disordine, e che, al contrario, il discorso composto e controllato riusciva a renderlo più evidente e nello stesso tempo a vincerlo. Nella forma letteraria si manifesta la prima vittoria del conflitto, perché grazie ad essa è possibile trasmetterlo e tramandarlo e costituirlo in un modello sul quale meditare.

Questo controllo formale è il *decus* che è la conquista e il dominio delle passioni in una forma letteraria “decorosa”. Una passione filtrata dalla letteratura si trasforma in uno spettacolo di sofferenza e di forza che crea sempre un modello vincente di un eroe che sa “raccontarsi” o “presentarsi” o “confessarsi” davanti ad un pubblico che apprezza la natura del travaglio sottoposta al suo sguardo, e ammira il modo in cui il poeta lo risolve: capire quel conflitto è già un modo di distanziarsene e insieme di dominarlo. Capirlo significa raccontare il mondo dell’affettività e mostrare come questa attivi la volontà. Capirlo significa non solo avvertirlo, ma anche valutarlo, ed entrare così nel campo della “coscienza”, e in questo si vede come nasce la volontà che sarà buona o cattiva a seconda di come il poeta sondi la propria coscienza. Non è un caso se nel mondo dei petrarchisti del Cinquecento torna di moda il dialogo con sé stessi, la *sermocinatio*, che è la via più discreta di entrare nella propria interiorità.

Decus è la forma visibile dell’*honestum*, ossia dell’insieme delle virtù morali. È la cifra della civiltà rinascimentale, o almeno delle aspirazioni che instradano la dinamica della civiltà rinascimentale e sostengono il ruolo civilizzatore che la poesia esercita nella società: l’essere *compos sui*, cittadino responsabile che non vuole essere “favola” ai suoi contemporanei, ma modello di compostezza e dignità morale. Si ripete

in parte il fenomeno della cortesia, con delle varianti notevoli: la *mezura* non corrisponde esattamente all'aristocratica nozione della bellezza perché la prima si esaurisce nell'ambito mondano, mentre il culto della bellezza platonizzante lo trascende. Il *decus* è l'*aptum*, l'armonia di cose e parole, cifra anch'essa dello spirito rinascimentale, almeno, appunto, come aspirazione. Petrarca nel suo costante sforzo di conoscersi, senza perdersi in dispersive contorsioni e sempre in grado di controllarsi e di imporsi come forgiatore del proprio mondo, diventa il modello dell'amante rinascimentale. Questo decoro è anche il passaporto per la convivenza, per la socialità, e in questo senso l'amore diventa un alleato della vita morale poiché la dirige verso un fine alto.

Il successo del modello dell'amore ficiniano-bembiano, e quindi del petrarchismo, fu veramente straordinario. Era la prima volta, dopo l'esperienza stilnovista, che l'amore veniva spiegato e giustificato da una teoria filosofica. E non solo: l'istinto sessuale, vilipeso e sorvegliato da proibizioni secolari, diventava il primo gradino di una scala che aristocratizzava quelli che la salivano. Ogni amoruccio da commedia poteva essere giustificato da chiamate celesti, e tutti gli amanti potevano usufruire di un modello socialmente accettabile, anzi, addirittura raccomandabile. L'*eros* tradizionale, la cruda *cupido* perse forza e visibilità, e le tradizionali priapee e la letteratura aretiniana in generale venivano emarginate come l'antimodello da espungere. Fu una moda che impresso un carattere di eleganza aristocratica alla cultura rinascimentale. Ma, come tutte le mode che vivono a lungo, anche quella del petrarchismo disegnò in modo nitido il punto debole sul quale poteva essere attaccata. Lentamente e poi in modo sempre più irrompente risorse il vecchio *eros*, che rivendicava le sue origini "naturali" e quindi stabilite anch'esse dal Creatore, e alla fine prevalse. A misura che l'*eros* riprendeva forze, si sgretolava la giustificazione morale che aveva sorretto l'amore petrarchesco, e fu rimpiazzata da un'etica dell'igiene e della famiglia come forza sociale, e quando si arrivò a quel punto giunse alla fine anche la storia della poesia d'amore che cerchiamo di ricostruire nelle nostre pagine.

* * * * *

POSTILLA

IL PETRARCHISMO

Sembra un paradosso: abbiamo circoscritto in poche pagine un movimento vastissimo, veramente di portata europea, ma potremmo spiegare quest'operazione riduttiva ricordando che, nonostante la varietà di poeti diversi e originali, esistono dei tratti in comune riconducibili al modello che imitano. È difficile, certamente, trovare tratti in comune fra poeti tanto diversi come Garcilaso de la Vega, Maurice Scève e William Shakespeare, ed etichettarli poi tutti come "petrarchisti". Di fatto, però, fu ciò che avvenne, perché Petrarca offrì una chiave che da un lato esaltava l'eccezionale esperienza del poeta e dall'altro riusciva a creargli un contesto storico-esistenziale che lo inseriva nella trama dei rapporti del mondo verso il suo creatore, nel contesto di quella forza che tiene l'universo unito, nella sfera dell'armonia universale. L'amore, insomma, tornava ad essere uno dei *magnalia* poetici, un tema che convogliava le migliori energie dell'uomo per realizzarsi veramente come la creatura privilegiata che egli era, nel senso che rassomigliava più di ogni altra creatura al suo Creatore.

La letteratura sul petrarchismo è sterminata e altamente diversificata, sia per la vastità dell'area in cui fu presente, sia per la qualità degli autori che ne furono contagiati. Come dicevamo, è difficile condurre sotto un comune denominatore poeti come Boscán, Ronsard, Wyatt e Michelangelo, ma indubbiamente in tutti domina la convinzione che la bellezza muliebre sia una rivelazione che invita a risalire al bene celeste: questo è il modo di amare che eleva l'uomo al cielo; in molti di loro si avverte la stessa ansia di libertà dal peso terreno. Il tutto sembra molto vicino al modo in cui Petrarca visse l'amore per Laura e per la Fama; ma a veder bene esiste una notevole differenza. Bembo e con lui i petrarchisti in generale sanno che l'anima ritorna al suo regno originario se riesce a "interpretare" correttamente la bellezza che rifulge nella donna amata, ed è un'impresa che richiede molta intelligenza del bello per non rimanere legati alle apparenze esterne. In Petrarca l'amore per Laura costituisce un impedimento reale nel realizzare una dedizione totale al Bello-Bene eterno, e la scelta

fra le due bellezze è il suo vero dramma. Per Bembo la bellezza muliebre deve essere vista come un'ombra del bene eterno, e quindi la sfida a dissiparla non si propone come un'alternativa, bensì come un impedimento temporaneo, come un difetto dell'intelligenza e non della volontà, perché questa in ogni caso vuole assorbire e fondere la bellezza terrena trasformandola in un segno di quella eterna. Petrarca, insomma, deve rinunciare alla Laura terrena per amare *toto corde* la salute eterna. Bembo, invece, deve solo raffinare il suo amore terreno per ritrovarlo purificato nella salvezza eterna. Era una via più conciliante e molto più in linea con l'idea di "armonia" rinascimentale estranea al Petrarca. I petrarchisti fanno il loro esame di coscienza, si interrogano e si analizzano, ma nel fondo confidano nella forza della propria natura e nella forza della bellezza divina che li porterà sulla via giusta. Il dramma, insomma, non è più quello di dover scegliere, bensì quello di capire come sanare il dissidio creato da chi non vede che esso è solo apparente, e che sfuma non appena si capisce che l'amore fisico è come una fonte di energia che spinge l'anima a realizzarsi pienamente nella visione della divinità, e se fossimo un po' più aristotelici diremmo che l'amore fisico è una potenza che muove l'anima verso la sua entelechia, che è il ritorno alla sua patria originaria dove si vive della contemplazione del Bene-Bello.

Così i più fedeli imitatori di Petrarca modificavano il messaggio morale che reggeva la grande costruzione del suo *Canzoniere*. Essi diedero all'esperienza amorosa un decoro aristocratizzante, in quanto l'amante si ritiene così privilegiato da amare una donna che gli fa scoprire e desiderare il radioso paradiso celeste: e quella scoperta non è dovuta solo ad una congiuntura miracolosa, ma anche alla sensibilità e all'intelligenza dell'uomo che veramente sa amare e che sa leggere la propria anima. Ora la coscienza rimprovera all'innamorato di procedere con lentezza, e non già di aver riposto il proprio amore in un obiettivo sbagliato; e, con un buon esame di coscienza, quel ritardo viene corretto. Rimane sempre il dovere di mostrare come ciò avvenga, perché Petrarca è lodato per la sua sincerità che lo rende oggetto di "favola" presso la società. Il poeta cessa di esistere se non pensa che la sua propria esperienza sia degna di essere presentata come modello, quindi di essere "pubblicata". Bembo, certo, non si esime da questo dovere, e seppe imporre un modello di poeta che sa vincere i propri istinti naturali riportandoli alla stessa fonte originaria che

li ha creati, e tornarvi senza alcuna scoria di quella materialità che appanna la luce alla quale l'anima aspira.

Modificato in questo modo, Petrarca appariva come il poeta che "nobilita" gli innamorati e questo favorì enormemente il successo del petrarchismo. Si aggiunga che "la ricerca di sé stessi" e il linguaggio dell'interiorità coincidevano con la pratica dell'analisi dell'anima sollecitate in quei giorni della prima metà del Cinquecento dalle irrequietezze religiose promosse dai movimenti riformisti che dilagavano nel Cinquecento pre-tridentino. Si consideri, anche, che il ruolo di *exemplum* assegnato ai poeti d'amore, richiedeva l'uso di un linguaggio decoroso in quanto anch'esso mostra il dominio che il poeta ha su quanto dice di sperimentare, e Petrarca offriva un modello insuperabile di questo *decus*, apparentemente così ovvio e trasparente. Era un decoro che implicava un dominio poetico e morale su una materia potenzialmente sovversiva e irrazionale. La combinazione di tutti questi elementi favorì in modo mai prima visto il successo di un movimento che chiamiamo "petrarchismo". E anche dove la conquista morale poteva apparire poco sincera e sentita, l'aspetto formale della poesia di Petrarca finì per creare un vero linguaggio, sia che lo si intenda come un repertorio di immagini (il ritratto dell'amata, il fuoco-ghiaccio, le passeggiate solitarie del poeta che medita sulla sua situazione di innamorato), sia che l'intendiamo come un serie di forme metriche, fra cui il "sonetto" che diventò veramente una forma poetica internazionale.

Tanta fortuna e tanto aristocraticismo e controllo formale ebbero una lunga durata e diffusione europea. Ma come tutte le mode — e il petrarchismo ebbe la vitalità e diffusione delle mode che caratterizzano un'epoca — anche questa conobbe contestazioni forti che intesero riportare l'amore fisico nella sfera dell'umano. Presentiamo qui di seguito due di queste "contestazioni forti".

Mario Equicola

Il prestigio di Marsilio Ficino e di Bembo misero di moda l'amore platonico al punto da galvanizzare l'attenzione pressoché esclusiva da parte degli storici della letteratura. Si è prestata molta attenzione magari a poeti modesti come il Coppetta, e si sono trascurati, se non proprio ignorati, i contributi di Equicola e di Nifo, autori che qui esaminiamo perché rappresentano il controcanto dell'amore platonico, causando con buon anticipo la morte della poesia d'amore legata alla morale.

Mario Equicola non scrisse poesie d'amore o d'altro tipo, almeno stando a quel che sappiamo di lui,⁷ ma fu il primo autore dopo Dante a scrivere sulla storia di questa poesia, e, benché non sembra abbia avuto alcun influsso sulla produzione poetica dei suoi contemporanei, le sue considerazioni ebbero un'eco sugli autori che scrissero verso la fine del secolo e "liquidarono" la poesia d'amore di tipo petrarchista. Nella storia che tracciamo, il suo nome ha un grande rilievo perché presentò un lato dell'amore che si riteneva "indegno" di entrare nell'orbita di quel *magnalium* Amore consacrato ormai da oltre tre secoli di poesia, e bisogna dire che la rivalutazione sua non comportò alcuna perdita

⁷ In tempi recenti, la bibliografia su Equicola ha avuto un notevole incremento sia editoriale che critico. Enrico Musacchio ha curato due edizioni del testo, la prima parziale, limitata al solo quarto libro (M. Equicola, *De natura de amore*, a c. di E. Musacchio e G. del Ciuco, Bologna, Capelli, 1989), la seconda integrale, M. Equicola, *Libro de natura de amore*, Roma, Aracne, 2018. Un'altra edizione si deve a L. Ricci, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Roma, Bulzoni, 1999. Per il rapporto dell'autore con la mecenate, si distingue A. Villa, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este: Il Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Lucca, Pacini Fazzi, 2006. Indichiamo in nota altri contributi critici più recenti. Per un ragguaglio bibliografico fino al 1994 si veda P. Cherchi, "Equicola, Mario", in *DBI*, vol. 43 (1944), pp. 34-40.

morale, come vedremo, anzi imponeva il rispetto della “natura” e restituiva all’Eros la sua matrice divina.

Sugli anni giovanili e sull’educazione Mario Equicola (c.1470-1525) abbiamo notizie nebuloze. Sappiamo che nacque ad Alvito, in provincia di Frosinone; sappiamo che studiò a Bologna e che visse per un certo periodo a Ferrara, due centri un po’ lontani dai circoli “neoplatonizzanti” (a Bologna era molto presente Pomponazzi, e Ferrara era il regno dei Boiardo e rimaneva molto legata a Padova, roccaforte dell’aristotelismo). Meglio noti sono, anche grazie alla corrispondenza, i suoi anni passati a Mantova presso i Gonzaga, dove fu segretario di Isabella. Pubblicò vari lavori di storia, ma il suo titolo maggiore fu il *Libro de natura de amore*, trattato di lettura faticosa sia per l’organizzazione sia per la lingua, ma che in compenso rappresenta una tappa fondamentale nella nostra ricostruzione. Offre un quadro amplissimo della letteratura sul tema che ci riguarda, e mostra che il fenomeno del “petrarchismo” non era né così compatto come lo immaginiamo, né il solo ad occupare il campo

Il *Libro de natura de amore* fu pubblicato nel 1525 (Venezia, Lorio/Zopino) ed ebbe una lunga gestazione. È diviso in sei libri di cui una prima parte (i primi tre libri) illustrano l’amore di tipo platonico, mentre gli ultimi tre sono dedicati all’amore venereo o erotico. Il taglio però non è sempre così netto, per cui conviene vedere più da vicino il contenuto dei singoli libri. Il primo presenta lo *status quaestionis* passando in rassegna le teorie sull’amore partendo dai trovatori e dal *Roman de la Rose*, e quindi da Guittone, Cavalcanti, Dante e Petrarca, fino ai Ficino, Pico, Diacceto, Bembo: una rassegna di grande valore storico e mai prima intentata. Nel secondo libro esamina le varie forme d’amore cominciando dalla *filoautia*, o amore di sé stessi, all’amore per i genitori, per i figli, per Dio e, insomma, a quella tendenza naturale dell’uomo a unirsi agli altri. È una definizione che va bene per i platonici e per gli aristotelici, ed Equicola non risale ai rispettivi sistemi di pensiero e si sofferma invece su un’aneddotica storica, facendo ampie parentesi su temi mitologici. Tuttavia non manca un’ampia discussione sulla

Bellezza e sull'amore come "desiderio", ricalcando molto da vicino le idee espresse da Bembo. Il terzo libro presenta le consuete categorie dell'amore: quello di Dio per l'uomo, dell'uomo per Dio, dell'uomo per il suo simile, e dell'uomo per la donna. Quest'ultima categoria merita un discorso a parte perché riguarda specificamente l'amore erotico, al quale viene dedicato il quarto libro che esamineremo più da vicino perché è il tipo di amore che storicamente ha generato tanta letteratura. Nel quinto libro si esaminano i modi di suscitare l'amore e quanto il nostro comportamento riesca a modificare le influenze astrali che regolano l'amore e la "simpatia" tra gli esseri naturali. Il sesto e ultimo libro analizza i fini dell'amore. E siccome questo fine è il piacere, tanto spirituale quanto erotico, si capisce che si deve amare "con moderazione": ad esempio il coito, uno dei piaceri massimi, deve essere usato con misura perché gli eccessi ne diminuiscono l'intensità e la salute ne risente. L'amore, insomma, come tutte le cose buone e virtuose deve evitare gli eccessi sia in bene che in male, e questo secondo il principio morale aristotelico della *mesotes* o del giusto mezzo.

Il piano dell'opera, dunque, sembrerebbe lineare, ma poi la lettura del testo lascia un'impressione diversa. Sono frequenti le digressioni e le riprese, dispersive le citazioni e il cumulo degli aneddoti, per non dire dello stile che spesso risulta oscuro, e i dati riportati non sono sempre chiari.

Lascia perplessi il fatto che Equicola non sembri prendere posizione per nessuno dei due tipi di amore, e sorprende che nell'ultimo libro compaiano segni di ritrattazioni che forse sono dovute al timore di essersi spinto un po' troppo lontano nell'accettare la "materialità" dell'anima, cosa che in quei giorni non solo si opponeva alle dominanti teorie neoplatoniche, ma insospettiva anche l'Inquisizione. Non è chiaro se il render conto di due teorie contrarie sia il risultato di una posizione scettica, come vogliono alcuni interpreti,⁸ o se non sia il fatto che

⁸ Ad esempio, S. Kolski, *Mario Equicola: The Real Courtier*, Genève, Droz, 1991.

L'opera intenda presentare un processo *in fieri*⁹ che attraversa entrambi i tipi d'amore. Eppure, nonostante questa indecisione, l'importanza di Equicola è incontestabile: egli è il primo a "legittimare" l'amore erotico riportandolo a una spinta naturale, a considerarlo fuori dall'ambito religioso del peccato, a dargli una dignità che fino ad allora non gli era concessa; e nel fare tutte queste cose egli individua anche una morale che ha poco di spirituale e molto di igiene personale e civile. Facendo tali premesse, l'Alvite se sa cogliere la presenza "naturalistica" e sessuale nella poesia dei trovatori e dei padri della letteratura italiana, quasi a cercare una legittimazione delle sue tesi e del tema trattato.

Il quarto libro esordisce ricordando che la distanza tra amore divino e amore umano è troppo grande, per cui l'autore non perderà tempo a tentare una spiegazione del come si leghino, ed entra decisamente in argomento ricordando che l'amore umano ha principio nei sensi. E fa subito un'altra premessa: esclude dall'amore la forma pederastica che non dà piacere uguale ai due amanti, ed è un amore sozzo. L'affermazione così decisa segna subito una distanza dalle teorie presenti nelle tradizioni umanistiche che avevano visto nella pederastia una versione quasi spirituale dell'amore. Equicola parlerà solo dell'amore naturale tra uomo e donna, l'amore consenziente e che dà gioia agli amanti. E comincia l'analisi esaminando i sensi che stabiliscono il legame tra l'anima e il corpo.¹⁰ Ricorda che i sensi sono delle "potenze" che vengono attivate dal contatto con il mondo reale e, a seconda degli organi impegnati, si dividono in esterni e interni: i primi riguardano gli organi sensoriali, e i secondi sono gestiti dall'anima e dal cervello, e sono la fantasia, l'immaginazione e la memoria. Il tema risale all'antichità, ma era tornato di attualità grazie alle teorie ficiniane che pri-

⁹ Si veda A. Maggi, *Il Libro de natura de amore di Mario Equicola e l'ibridismo rinascimentale*, in «Bruniana & Campanelliana», 23 (2017), pp. 457-66.

¹⁰ Hanno studiato quest'aspetto E. Musacchio, *The Role of the Senses in Mario Equicola's Philosophy of Love*, in *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Eds. M. Ciavolella and D. A. Beecher, Ottawa, Dovehouse, 1992, pp. 87-101; e I. F. Moulton, *In praise of touch: Mario Equicola and the nature of love*, in «The Senses and Society», 5 (2010), pp. 119-130.

vilegiavano la vista e l'udito come i canali cognitivi meno impegnati dalla materialità corporea. La "nobiltà" dei sensi veniva determinata (da Aristotele in poi) dalla misura in cui gli organi sensori venivano a contatto con l'oggetto della conoscenza, per cui la vista era il senso più nobile, e il tatto era il più basso dal momento che presuppone un contatto diretto o non mediato con l'oggetto che conosce. Equicola, avviando il discorso sull'amore erotico, dà il primato al tatto perché è il più "concreto" dei sensi: vediamo, quindi, un rovesciamento della scala dei valori cognitivi dei sensi. Gli uomini condividono questo sistema dei sensi con gli altri animali, i quali però non hanno la ragione né tutto ciò che questa facoltà particolare implica.

Per quel che riguarda il rapporto sessuale, la ragione dice all'uomo quando e come praticarlo, mentre per gli animali tale decisione è lasciata alla loro natura. La presenza della "scelta" e quindi della "decisione" è parte di un discorso morale. Equicola, in effetti, procede indagando in termini medici la fonte del piacere del coito, cercando di stabilire se ne ricavano maggior piacere gli uomini o le donne, di come sia utile per la salute moderarne l'uso, e farlo conformemente alle stagioni e alla natura degli amanti. Contrariamente a quanto sostengono alcuni moralisti, la castità non è salutare. Quindi segue tutta una serie di temi che sembrano tipici delle "questioni d'amore" o dei "problemi": ad esempio, perché preferiamo un amante ad un altro, quale funzione abbia la fortuna, quanto conta la complessione individuale, come operano gli influssi astrali e vari altri problemi medico-filosofici riguardanti l'amore. E su questa linea continua studiando i diversi tipi di amanti – i sanguigni, i collerici, i flemmatici, i malinconici e così via dicendo. Segue una parte che potremmo definire "la semiotica dell'amore" in cui si esaminano anche i segni esteriori dell'attrazione e della compatibilità fra due amanti, segni che si possono leggere nei tratti fisionomici e chiromantici. L'intenzione, dunque, è vedere l'eros nella sua molteplice fenomenologia. Infine, vengono analizzati gli aspetti meno sublimi: la fine dell'amore, la gelosia, le speranze e i timori, gli eccessi, gli amori funesti, gli amori a lieto fine e a fine non lieto, amori

immoderati, di filosofi vinti d'amore... insomma tutta una casistica in cui confluiscono le vaste letture di Equicola, il quale tende ad illustrare ogni situazione con esempi ricavati dalle storie.

L'Alvitese non è sempre lineare nell'esporre i suoi argomenti, e a volte ha bisogno di riprendere l'argomento e di svilupparlo, ma bisogna aggiungere che spesso tale procedimento a "riprese" torna a beneficio della trattazione perché dà modo di approfondire un argomento una volta che lo si sia collocato in un contesto. È il caso della gelosia, tema appena accennato, come abbiamo visto, fra le varie reazioni suscitate dall'amore, ma ora ripreso come fenomeno che merita un'attenzione particolare. La gelosia era poco presente tra i poeti d'amore fino a quando a Sannazaro le diede uno spazio notevole nel suo *Canzoniere*. Equicola la prende in considerazione perché contribuisce a spiegare la natura dell'amore che è unione e comunanza e reciprocità d'affetti, e se per caso uno degli amanti mostra tiepidezza o attenzione per un'altra persona viene infranto il criterio della reciprocità e nasce il "martel d'amore". Un sentimento di questo tipo è impensabile nell'amore di tipo ficiniano, mentre sarà sempre vivo d'ora in poi nei trattatisti della linea "aristotelica" o non ficiniana, e avrà pure i suoi poeti. Equicola, dunque, riprende il tema della gelosia e lo tratta a lungo, e le assegna il ruolo di aprire l'ultima parte del quarto libro, in cui si esaminano le varie sofferenze e patemi dell'amore, dal pallore all'insonnia e alle lacrime. Come si vede bene, sono tutti fenomeni legati alla "fisicità" dell'amore, ai quali Equicola dà una dignità letteraria che non avevano mai avuto. È proprio il versante opposto dell'amore ficiniano, ma non per questo ha tratti volgari e osceni, anzi, tutt'altro: Equicola insiste sulla "normalità" di questo tipo di amore, e tutto ciò che ha delle "norme" ha anche un posto preciso nella vita dell'uomo civile.

Nel quinto libro, Equicola ritorna su argomenti già trattati, ma con dati e da un'angolatura diversa. Parte dalla figura di Androgino nel *Simposio* di Platone per spiegare la complessione fisica dell'uomo analizzando gli elementi che lo compongono e ne determinano il carattere. Non sono divagazioni, ovviamente: si ricordi che stiamo parlando

della natura dell'amore erotico o fisico. Torna quindi sulla "semiotica" che indica chi e come è inclinato ad amare, e al suo solito Equicola prodiga dati e fonti per dare fondamento storico e autorevolezza alle sue osservazioni. È interessante notare a questo proposito che le sue *auctoritates* sono sempre antiche e anche bibliche, ma non cita mai un autore romano o moderno, eccetto che nel primo libro dove, come abbiamo visto, i poeti amorosi delle origini sono la materia della sua inchiesta. Comunque, il libro si conclude con una rassegna dei vari modi di segnalare l'amore, dei modi di sostenerlo anche davanti alla società. In questo caso sono presenti vari *topoi* della letteratura che leggiamo nei poeti d'amore romani, sebbene Equicola non ne menzioni mai uno. Noto, ad esempio, è la sezione sui "colori", sugli abiti e sugli ornamenti in generale, sulle virtù che costituiscono la *urbanitas*, quindi anche sull'uso del parlare faceto, e della lingua nel corteggiare una donna. Sono degni di considerazioni anche i paragrafi dedicati alle virtù della modestia e a quella contraria dell'arroganza, temi che sembrano da galateo, ma sono anche di comportamento morale.

L'ultimo libro sorprende perché potrebbe sembrare una palinodia dell'intero trattato in quanto perviene alla conclusione che il vero amore degli uomini saggi è indirizzato al sapere. Ma forse la sorpresa nasce dalla nostra narrativa in quanto potremmo aver preparato il lettore ad aspettarsi un'esaltazione finale dell'amore sensuale e terreno. Se invece pensiamo che Equicola intende parlare della natura d'amore in generale, allora gli argomenti del sesto libro rientrano nel piano dell'opera: l'amore del sapere è un tipo di amore umano ed è praticato dai saggi; e ciò non costituisce una condanna dell'amore terreno, anzi, è una forma di esaltarlo, riconoscendolo legittimo e degno di apprezzamento. Si tratta di praticarlo per quello che è: questa è la regola fondamentale di un'etica che è costruita sulla natura dell'uomo. Ai giorni dell'Equicola le sue affermazioni sembravano una sfida all'imperante cultura ficiniana, e prospettavano una tematica poetica per allora insolita e squalificata. Si instaurò una specie di duello fra due tendenze, e se per un primo momento prevalse quella che intendeva redimere

l'amore terreno spingendolo sulla pista della metafisica, alla fine la via realistica esposta da Equicola finì per imporsi e diede origine ad una nuova stagione di poesia che con il tempo dissolse lo statuto di *magnalium* poetico imposto per secoli all'amore.

* * * * *

POSTILLA

I SENSI

Il rilievo che Equicola dà ai sensi inaugura indubbiamente una tappa nuova nella storia dell'amore. Non si vuol dire che i sensi siano stati ignorati nella storia fino ad ora ricostruita — quante volte abbiamo menzionato "la vista"? — ma non hanno mai avuto un ruolo vitale come appare invece nel *Libro de natura de amore*, anzi la loro presenza è quasi del tutto dimenticata per privilegiare le componenti intellettuali e spirituali dell'esperienza amorosa. L'operazione di Equicola appare ancora più singolare se si pensa che ebbe luogo in una temperie culturale dominata da correnti filosofiche platoniche o neoplatoniche che, sulla scia del caposcuola, svalutarono i sensi perché ritenuti passivi e quindi senza alcuna vera funzione conoscitiva la quale presuppone sempre l'intervento dell'intelletto. Fu Aristotele a contestare la svalutazione platonica dando ai sensi una funzione cognitiva fondamentale o quanto meno "primaria". Aristotele dedicò molto spazio del *De anima* a chiarirne la natura e la funzione, e riprese il tema in due opuscoli dei *Parva naturalia*, cioè *De sensu et sensibilibus*, e il *De memoria et reminiscentia*. Queste opere furono anch'esse diffuse e commentate dai filosofi arabi, e sono il fondamento di tanti lavori sull'ottica e sull'acustica e sulla sensazione che impegnarono la scienza medievale.

I sensi hanno la facoltà di sentire e subire le alterazioni prodotte dal contatto di oggetti esterni e interni (ad esempio il caldo e il dolore per l'affezione di un organo), e questo sentire viene trasferito al "senso comune" che raccoglie e coordina tutte le sensazioni e le traduce in consapevolezza, iniziando così il processo della conoscenza che se non è ancora un pensare

è certamente uno stimolo ad avviarne il processo. E i sensi, dunque, sono così importanti che “*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*”, secondo la massima che si attribuisce a San Tommaso.

E proprio il pensare, come estensione o prodotto finale delle sensazioni, determina il grado da assegnare a ciascuno dei cinque sensi, che saranno più nobili quanto più si allontanano dall'oggetto che sentono, e che, “*astraendosi*” da esso, si avvicinano al pensiero. Per questo si riteneva che la vista fosse il più nobile dei sensi e che il tatto fosse il più basso in quanto vicinissimo, anzi in contatto immediato, con l'oggetto che conosce. Data la diffusione di questa scala, si apprezza ancora di più l'innovazione di Mario Equicola che rovescia quell'ordine e dà al tatto l'importanza massima nella vita dell'amore erotico. Egli sarà il primo autore ad instaurare questa nuova scala, e a lui faranno seguito prima Agostino Nifo e infine Giovan Battista Marino, il quale nell'*Adone* dedicherà ben tre canti (VI-VIII) ad illustrare i cinque sensi “esterni”, definiti così anche per distinguerli dai sensi “interni”, che, ricordiamo, sono la fantasia, l'immaginazione e la memoria.

11.

Agostino Nifo

Agostino Nifo procede sulla pista aperta da Mario Equicola, che ricorda varie volte nelle opere che ci accingiamo ad esaminare. Il *De pulchro* e il *De amore*, entrambe del 1530, sono state recentemente studiate e ripubblicate, marcando un discreto rilancio di un autore alquanto vilipeso e trascurato dagli studiosi del pensiero rinascimentale. Per la nostra storia Nifo è fondamentale perché contesta nel modo più sistematico le teorie ficiniane sull'amore. A ragione, dunque, gli dedichiamo uno spazio ampio, considerando anche il fatto che ci consente di esaminare meglio le idee di Ficino attraverso una critica serrata. Intanto bisogna dire che le due opere menzionate sono gli ultimi trattati in latino su un tema che da allora in poi assunse il volgare come lingua che lo identificava, sia perché si rivolgeva ad un pubblico cortigiano e laico anziché accademico, sia perché i documenti sui quali si basava erano in volgare.

I due trattati menzionati sono da considerare *in tandem* perché affrontano i due aspetti più importanti del fenomeno amoroso, ossia la causa che ne determina la genesi e il modo in cui viene gestito: il primo ha dimensioni filosofiche, mentre il secondo ha risvolti pratici e civili. Notevolissimo è il fatto che essi in data abbastanza alta contestino la visione ficiniana dell'amore e tutta l'antropologia e la cosmologia che questa presupponeva. Pertanto la sfida che Nifo lanciava aveva un potenziale di risonanza fortissimo. E che non fosse una sfida temeraria e velleitaria lo comprovano i risultati: a lungo andare i nuclei più importanti delle teorie nifiane finirono per imporsi e per soppiantare la suggestiva costruzione neoplatonica di un amore svincolato dal corpo.

Il *De pulchro* e il *De amore* uscirono a Roma nel 1530 senza indicazione di autore. Sembravano costituire un'opera unica perché le univa la paginazione continua e che fu adottata anche nella ristampa dell'anno successivo (1531) presso l'editore romano Antonio Blado;¹¹ furono separate per la prima volta solo nell'edizione di Lyon del 1546. Questo particolare tipografico, per quanto insolito, lascia intendere che le due opere furono concepite come due parti di un unico discorso: nella prima si stabilisce cosa sia "il bello" che suscita l'amore, e nella seconda si studia l'amore che tende a conquistare la bellezza. Entrambe innovano in quanto abbandonano la forma del dialogo — tipicamente platonica e costante nei trattati d'amore sia in latino che in volgare — e si attengono invece a quella del *tractatus* di stampo aristotelico; non citano autori in volgare; incorporano nozioni mediche che esigono precisione e proprietà scientifiche, e talvolta usano un linguaggio che sembrerebbe inappropriato per il discorso di corte. I due lavori nifiani non passarono inosservati: furono ristampati a Roma nel 1541 e nel 1546, a Parigi nel 1545, a Leida nel 1549; furono tradotti in spagnolo nel 1549 e nuovamente nel 1990.¹² Quando uscirono l'ambiente culturale era il più propizio per accoglierli, anche se probabilmente sorpresero per il loro andare controcorrente. Contemporaneamente alle opere nifiane uscivano le *Rime* di Pietro Bembo (1530) che davano avvio alla tradizione del petrarchismo; era appena uscito il *Panegirico d'amore* (1526) di Francesco Cattani Diacceto, e di Nifo circolavano manoscritti il *De pulchro* e il *De amore* che videro la stampa in volgare solo nel 1561; circolava già *Il Cortegiano* di Baldassar Castiglione, e stavano per uscire a stampa *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (1535); e non si dice della vitalità di cui godevano ancora opere apparse nei decenni precedenti: il *Comentarium in Symposium* di Marsilio Ficino viene continuamente

¹¹ Per questi dati e si seguenti si veda l'ed. del *De pulchro et amore- Du beau et de l'amour*, a c. di L. Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2 voll., 2003 e 2011, vol. I, pp. CLXXXI – CLXXXIII. I nostri riferimenti rimandano sempre a quest'edizione.

¹² A. Nifo, *Sobre la Belleza y el amor*, traducción y estudio de Francisco Soca, Universidad de Sevilla, 1990.

pubblicato; nel 1522 si stampa ancora il *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni* di Pico della Mirandola; gli *Asolani* di Pietro Bembo conoscono ristampe quasi biennali per un lungo periodo. Nifo, insomma, si occupava di un tema di notevole attualità, e, come Equicola e proprio per la stessa necessità di "contestualizzare" il suo discorso, si preoccupa di presentare con molta puntualità le tesi che vuole combattere, e così facendo diventa per noi uno storico della materia che tratta.

Prima di cominciare ad illustrare il *De amore*, è utile vedere il *De pulchro*: così ha voluto l'autore, dal momento che concettualmente è meglio conoscere i fenomeni partendo dalle cause che li generano. È nozione comune che il bello e l'amore vadano insieme, ma mentre si ha un'idea più o meno chiara di cosa sia l'amore, non si può dire altrettanto del Bello. Ed ecco allora la prima domanda: il Bello esiste separatamente dall'amore, oppure questo nasce da un incontro con il Bello? E non sarà invece che ci appare bello ciò che amiamo? Dunque, si impone subito un problema ontologico che la tradizione ficiniana aveva risolto nel primo senso: il Bello è il riflesso della divinità; preesiste all'amore e vive indipendentemente da esso; l'amore non è altro che il desiderio di conoscere quel Bello. Per Ficino il Bello è essenzialmente incorporeo, ed è luce e splendore. Platone nell'*Ippia maggiore* sosteneva che la domanda corretta da porsi non è tanto "cosa e chi è bello" ma "cosa è il Bello", cioè qual è l'essenza o il bello in sé. Quindi è un'idea che è comune a tutte le cose belle, e in quanto tale è universale e sempre identica a sé stessa. È un'idea che si può conoscere attraverso un processo che Platone descrive nel *Simposio*, e che prende avvio con la contemplazione della propria anima dove l'idea di bellezza è presente fin dalle sue origini. Tale processo di conoscenza non implica alcuno dei sensi fisici, né alcuna nozione di tempo e di spazio, e arrivare a conoscere questa idea è la scienza suprema. Plotino si spinse anche oltre: per lui l'essenza del bello coincide con l'Uno o la Luce, il potere puro che in virtù della sua incontenibilità emana il proprio essere ai livelli inferiori dell'Essere (*hypostasis*), prima all'Intelletto, quindi all'anima,

quindi al corpo e al mondo sensibile, ma non alla materia, la quale non partecipa all'emanazione dell'Uno. L'amore è il desiderio o l'aspirazione del corpo e dell'anima ad unirsi all'Uno, e per questo mette in moto il viaggio dell'uomo verso l'Uno o la Luce o la Perfezione.

Ficino fece sue le tesi di Platone e di Plotino, e nel *Commentarium in Symposium* (1470) sistemò la teoria dell'amore che ebbe tanto successo che, quando Nifo si occupò del problema, non aveva altra scelta che prendere avvio dalle tesi ficiniane, e non aveva altra via che accettarle o demolirle e sulle loro ceneri erigere un altro sistema attorno all'idea di bellezza e di amore. E senza indugiare ulteriormente su tesi arcinote, diciamo in sintesi che per Ficino il Bello è Dio: *Pulchritudo est splendor divini vultus* (*Commentaire*, V, iv).¹³ L'amore vero, cioè distinto dagli amori di cose vane ed effimere, è quello per Dio, per lo Splendore. La sua Bellezza è incorporea e pertanto anche l'amore che l'uomo sente per questo Bello è esclusivamente intellettuale, spirituale e incorporeo. Esso non ha niente a che vedere con l'amore "utile" o "bestiale", che è quello sensuale e che serve per la procreazione. L'amore per la luce divina stimola l'anima ad ascendere verso quella luminosità. Di essa l'anima ha una nozione che le è stata impressa quando viveva nell'Iperuranio, e che nella vita terrena rimane offuscata dalla materialità del corpo; ma una volta che l'uomo la riscopre esaminando la sua propria anima, l'attrazione per la sua visione originaria è irresistibile e comincia l'ascesa amorosa verso il cielo. Quella bellezza è di natura metafisica, e i sensi non la percepiscono perché essa è immateriale.

Nifo esordisce rifiutandosi di dare all'amore e al bello una realtà metafisica ed entra in argomento quasi immediatamente dopo aver fatto una rapida rassegna delle teorie antiche sul bello. La prova che questo esista in terra vien data subito con uno splendido, inconsueto e sensuale ritratto di Giovanna d'Aragona (cap. 5) in cui, descrivendo

¹³ È il titolo del cap. nel lib. V, 4, 48v. Citiamo dall'ed. del *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour – Commentarium in Convivium Platonis De amore. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 99.

la bellezza della regina, tocca note sensuali come il colorito, l'alito, i fianchi e il petto: «suavissimo fragrantis odore persicis pomis persimiles redolent» (p. 17, ch. V: "esalano un profumo molto soave che sa di pesche"), e conclude che «non modo in rerum natura simpliciter pulchrum. Verumetiam nihil praeter hominem pulchrum dicendum est» (p. 17: "non solo il Bello è nella natura delle cose, ma si deve dire che non esiste alcun Bello all'infuori dell'uomo"). Il ritratto della regina — la dedicataria dell'opera — è di grande potenza descrittiva¹⁴ e, anche se è impostato sullo schema medievale della *descriptio puellae* che procede dalla testa ai piedi e si iscrive nella tradizione del "ritratto poetico" molto frequentato nella poesia cortigiana del Quattrocento, la sensualità che Nifo vi infonde è affatto moderna, quasi a provare ciò che il capitolo sostiene, ossia che il Bello esiste solo "in natura" e negli esseri umani. Questa è la bellezza naturale che genera il desiderio erotico, la *cupido*, e non quella incorporea fatta di sola luminosità. Il ritratto sembra anticipare un discorso ricco di esempi simili, ma di fatto è l'unico ritratto fisico che appaia nel corso del trattato, salvo poi a trovarne nutriti grappoli nell'ultima parte, come si vedrà. Se ne deduce che il ritratto di Giovanna d'Aragona non è né un omaggio né un "fuori campo", ma è semplicemente un *exemplum* addotto per dire che la bellezza che fa innamorare è quella in carne e ossa, ed è questa la tesi che il trattato cercherà di dimostrare. L'amore che la bellezza desta è dunque di natura fisica e coinvolge tutti i sensi, incluso quelli che i ficiniani consideravano "bestiali", cioè il tatto, l'olfatto e il palato, mentre l'udito e la vista erano sensi che consentivano di sentire la musica o il linguaggio dei cieli, e vedere la luce che era l'essenza della divinità.

Ma dire che la bellezza fisica è la sola che provochi l'amore è semplicemente un modo diverso di impostare il problema, non di risolverlo. Infatti rimane viva la domanda: cosa è questa bellezza fisica che

¹⁴ Anche B. Croce ne rimase colpito: *Il De pulchro di Agostino Nifo*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari, Laterza, 1953, vol. III, pp. 101-110.

provoca l'amore sensuale? Si arriva così al punto centrale del trattato. Nifo lo affronta discutendo le proposte avanzate dalle due scuole filosofiche maggiori, la platonica e l'aristotelica, accettandone alcune e respingendone altre; infine espone le proprie idee a riguardo, idee che preparano poi il terreno per *De amore*. Le sue perplessità maggiori riguardano la scuola platonico-ficiniana, la quale cerca di definire la bellezza con una serie di predicati e di esempi, ma nessuno di questi ha il carattere dell'universalità. Una ragazza, ad esempio, non è bella per tutti e per un unico motivo, come il suo *decorum* o l'età. Socrate nel *Simposio* stimola gli ascoltatori a trovare una definizione, ma nessuno riesce a darne una che escluda le altre; e tutti i filosofi della linea platonica hanno tentato ripetutamente di rispondere, ma senza successo. L'unico punto su cui convengono è che la bellezza non sia un fatto fisico, bensì una sostanza totalmente rimossa dalla realtà corporea. E se per Ficino l'ascesa dell'anima verso bellezza rimane entro la sfera intellettuale, per Plotino questa viene oltrepassata nell'estasi dell'anima davanti all'Uno, per cui la bellezza non rientra più nel dominio dell'intelletto ed è conquistata con un salto mistico. Inoltre, per Ficino la bellezza non è neppure una sostanza, ma l'immagine di una sostanza (*intentionalis simulacrum*), mentre consta che l'anima è attirata da una bellezza reale e non da una sua immagine. L'uomo ama le bellezze reali anche se poi le rende ideali. E già in questo, Nifo opera una sorta di rivoluzione copernicana. Egli ripudia anche l'idea che le anime amino quelle rese simili a loro dalle influenze dei cieli subite nel discendere al corpo: se fosse così l'amore sarebbe "determinato" dalle stelle e non dipenderebbe da una libera scelta, quindi tutta la nozione di *filoautia* è da respingere. Né del tutto accettabile è l'idea che la bellezza sia nel carattere della persona che amiamo: il carattere è certamente importante, ma questo non esclude il corpo o l'attrazione sessuale che rimane sempre fondamentale. Non è identificabile con la "grazia", perché per poterlo affermare dovremmo dire che amiamo solo la parte che troviamo "graziosa", che potrebbe essere la bocca o gli occhi o lo sguardo o il sorriso. È vero semmai che la grazia di una parte deter-

minata del corpo rappresenta un primo passo per amarlo poi tutto. Né si può dire che la bellezza consista nella proporzione, perché, se così fosse, negheremmo la possibilità di amare le cose semplici, perché la “proporzione” può darsi solo entro un’unità costituita da parti diverse. E non è neppure l’“età”, perché abbiamo ripetute prove che non sia così. A volte la *cupido* è stimolata dal profumo e dalla voce, vale a dire da fattori per i quali non esistono criteri per misurare la loro bellezza. Insomma, la bellezza è quella che i sensi percepiscono come tale, e non è detto che questa nozione nasca sempre come folgorazione, anzi di solito cresce e s’intensifica nel tempo: essa è quella che i sensi desiderano possedere e toccare concretamente. Solo gli uomini amano questo tipo di bellezza che è unicamente umana, mentre gli animali amano, sì, gli altri animali, ma non per la loro bellezza.

Insomma, per i platonici la bellezza preesiste all’amore che altro non è se non il desiderio di tornare alla bellezza celeste impressa nell’anima durante la sua permanenza nell’Iperuranio. Pertanto amare significa anche allontanarsi dai sensi e dal mondo sensibile. Per Nifo, invece, una bellezza così concepita è bella retorica e niente di concreto. Contro l’astrazione di tale linea filosofica, Nifo propone una bellezza concreta e meno retorica, più realista e più verificabile nell’esperienza quotidiana. La bellezza è dunque un valore naturale e relativo alla persona che lo produce. Non è un privilegio esclusivo di alcune persone, ma è nella possibilità di tutti gli uomini in quanto uomini, perché la ricerca del bello e dell’amore sono insite nella natura umana.

Passando alla scuola aristotelica Nifo si sente più a suo agio: la sua educazione “padovana” l’aveva preparato a pensare lungo il solco tracciato dal Filosofo. Tuttavia, dovendo trattare dell’amore è costretto a costruirsi *ex novo* una teoria, perché Aristotele si era occupato pochissimo del Bello in sé, e quando lo fece lo identificava quasi sempre con il *Bonum*, pertanto riconduceva il Bello entro la sfera etica e lo considerava addirittura come il fine della morale. Comunque, di Aristotele Nifo adotta l’antropologia e la concezione dell’anima e delle sue potenze e facoltà. L’anima per Aristotele è mossa da tre tipi di desiderio: se

vogliamo conservare il nostro essere e a tal fine si desidera dell'acqua, allora quel desiderio prende il nome di sete; se richiediamo cibo, allora è detto fame; se invece vogliamo appagare l'impulso sessuale allora è detto amore. E questo desiderio è sempre pieno di apprensioni e di paure, come diceva Ovidio (*Heroides* 1, 12): «res est solliciti plena timoris amor» (ch. 30, p. 67). Questo terzo è senz'altro la cupidine. Nifo afferma che l'amore culmina e si realizza nel coito, perché solo questo appaga pienamente il desiderio. Afferma che la grazia non è un qualcosa di oggettivo, e ciononostante viene percepita dagli osservatori, e non solo con la vista, ma con tutti gli altri sensi o con buona parte di loro. La "grazia" può essere il sorriso, la voce, la qualità del carattere, ma infine quel che si vuole è abbracciare non è una sola parte o qualità, bensì l'intero corpo che si finisce per ritenere bello in tutte le sue parti anche se inizialmente siamo attratti soltanto da una di esse. Così la bellezza diventa un fatto soggettivo, e così è l'amore che tutte le persone sono in grado di sentire. Non bisogna essere spiriti eletti che sanno trovare la bellezza divina nella loro anima. L'amore erotico si sente solo per una persona alla volta, ma può morire e mutare, contrariamente a quanto sostenevano la trattatistica coeva e i petrarchisti. Come si vede, quelle di Nifo sono considerazioni nuovissime per i suoi tempi, e riportano la bellezza e l'amore nella sfera dei sensi.

In amore, dunque, l'elemento fisico è fondamentale. Lo prova anche il modo in cui la persona amata lo sente — novissima è quest'attenzione all'amore da parte della donna — e il fatto che sia bella o brutta ha la sua importanza nel modo di ricambiare (cap. 55-59).

La natura fisica dell'amore non autorizza un comportamento libidinoso e finalizzato al puro sesso: l'amore deve essere "dilettevole" e pertanto deve essere regolato dalla morale perché conservi un *decorum* e si tenga nel "giusto mezzo" virtuoso.

Queste in sostanza le tesi esposte nel *De pulchro*, e, come si vede, non lasciano dubbio sul fatto che l'amore umano sia fisico e si debba intendere come *eros*, mentre gli altri amori di natura non fisica possono essere ugualmente intensi, ma non rientrano nella sfera dell'erotismo.

L'opera si chiude con una galleria di esempi di bellezze fisiche¹⁵ sia di uomini che di donne, e sono esempi storici e mitologici e quindi in qualche misura "concreti". Lo conferma il fatto che vi compaia nuovamente la figura di Giovanna d'Aragona che avevamo visto all'inizio dell'opera. La varietà di tali bellezze — che nel loro insieme negano l'esistenza di un modello universale di bellezza — prepara il passaggio al secondo trattato, il *De amore*, dove verranno sviluppate alcune idee che nel *De pulchro*, data la natura filosofica del discorso, venivano semplicemente accennate e non illustrate o espanse.

Una volta capito cosa l'amore desideri, si procede a vedere come si vive e si realizza tale desiderio. Il *De amore* è un'opera strettamente legata alla precedente, ma è diversa: il *De pulchro* è un trattato filosofico nell'impostazione e nello sviluppo, mentre il *De amore* è più attento alla casistica e non disdegna le citazioni e gli esempi. Si apre con una rassegna delle teorie sull'amore dagli antichi ai contemporanei perché sia chiaro che l'autore non scrive di un tema di poca importanza e, soprattutto, che non intende ripetere tesi e cose già note. Il criterio generale che lo tiene unito è l'attenzione alla fisicità dell'amore; e in questo la voce di Nifo è quella di un solitario o quasi, perché attorno a lui si pensa all'amore solo con una prospettiva metafisica. La sola eccezione in quel coro è rappresentata da Mario Equicola che condivide varie idee con il Sessano, anche se in altre discorda: ad esempio Nifo non accetta la *filoautia* che, come abbiamo detto, priva l'amore della libertà del libero arbitrio, e diversamente dall'Equicola non vede l'utilità di scrivere un'*ars amandi* perché opere del genere descrivono i pregi delle amate anziché trovare i modi di persuaderle del fatto che chi richiede il loro amore è una persona degna di essere ricambiata.

L'autore entra in argomento come aveva già fatto nel *De pulchro*, cioè presentando in quindici capitoli iniziali varie definizioni dell'a-

¹⁵ Su questo capitolo e il suo contenuto/rassegna si veda R. Morosini, *Ritratti di donne bellissime: Giovanna d'Aragona nel De pulchro di Agostino Nifo*, in «Forum Italicum» 51 (2017), pp. 1-11.

more e confutandole una per una (cap. 1-16). Nei capitoli seguenti (17-26) definisce la natura dell'eros o del desiderio sessuale o della *cupido*; e affinché non sorgano equivoci, distingue l'amore erotico dall'amicitia (*De differentia amoris et amicitia*, cap. 18) e chiarisce la necessità di stabilire una "nomenclatura" che definisca senza ambiguità la natura del soggetto (cap. 19: *De amoris nomine et nomenclatura*). Quindi nei cap. 27-42 si sofferma in particolare sulla *cupido*, la parte considerata "animalesca" dai ficiniani, ma che Nifo riabilita come "umanissima". Qui, ad esempio, confuta il principio molto platonico del *partus in pulchro*, secondo cui l'eros sarebbe in ultima analisi determinato dal desiderio umano di conservare la specie e la sua bellezza: il che è negato dal fatto che spesso si "abortisca" piuttosto che "partorire nel bello". Il primo fine dell'amore per Nifo è quello della *voluptas*. L'uomo sente la necessità di scaricare il suo seme e di farlo nel canale giusto perché questo determina il grado della voluttà ricercata. La quale si realizza nella sua pienezza quando quel seme si scarica con la persona che si ama perché la si trova bella. L'eros, insomma, è bellissimo quando si accoppia con l'amore; per questo le unioni "spurie", ossia pederastiche e omosessuali,¹⁶ che scaricano la pressione del seme nel canale sbagliato, non sono accoppiate all'amore e perciò sono meno voluttuose.

Chiariti questi elementi generali, Nifo procede descrivendo la vita amorosa per nuclei tematici: il modo in cui si avvertono i primi impulsi d'amore, come esso cresce, cosa rende possibile la conquista, cosa accade quando si conquista l'amata e come si convive con lei, a che età si può assecondare l'amore erotico, e così tutta una casistica vasta e mai tenuta lontana dalla dimensione fisica dell'attrazione erotica. E per dire la varietà che l'amore presenta (varietà che la riduzione a modello eliminerebbe) Nifo elenca quattro "definizioni" della *cupido* (cap. 49-52), quindi come nasce l'amore, come esso trasforma l'amante nell'amata, come cresce, e tutta una serie di fenomeni che si realizzano

¹⁶ Nifo dedica all'argomento i capitoli 97-98 del *De amore*.

in modo che potremmo definire “orizzontale”, cioè terreno, rispetto a quello “verticale”, ossia tendente al cielo. L’amore è uno stato mentale di grande irrequietezza, causato da emozioni spesso contraddittorie, come pene e gioie, fiducia e gelosia, rabbia e dolcezza, e tutta una serie di sintomi e di astuzie che Nifo analizza con notevole finezza (cap. 64-89). Qualche esempio: *De arte inducendi amatam ad rivalis odium* (cap. 64); *De arte inducendi amatam ad aemulationem cuiusdam alterius amatae saltem simulatae* (cap. 65); *De timore atque fiducia* (cap. 76); *De ira et mansuetudine* (cap. 77); *De zelotypia et contrario* (cap. 78): temi, come si vede, presentati per lo più in coppia di opposti perché l’amore, appunto, produce emozioni contraddittorie. Fini sono le analisi dei sentimenti di reazione ai pianti dell’amata — tanto per fare un esempio della casistica (cap. 87: *De querelis amantium*). Notevole è il capitolo scientifico sul problema se l’amore finisca una volta che il seme umano viene scaricato nel canale giusto: la risposta è che l’organismo rigenera il seme non appena se ne senta libero, e questo rigenera immediatamente il desiderio; e in effetti il *motus amoris* non cessa una volta raggiunto il piacere del coito (cap. 70: *Quod amor non cesset in fruitione cupidinea, nec post*). Interessanti sono le “questioni d’amore” (cap. 71) di tipo medievale, fra cui quella “se in amore l’eros sia più forte della saggezza”; e altre questioni come “se si può amare una persona deceduta” (cap. 92). Altrettanto fini sono le osservazioni sui “rimedi d’amore”. Il trattato di Nifo offre un campionario vastissimo delle vicende nelle quali incorrono gli amanti, e una gran parte di queste anticipano temi e motivi che saranno presenti nei “trattati d’amore” in lingua.

Nifo prende in considerazione anche casi e situazioni amorose non “galanti”, ed esamina gli eccessi e le forme impure di amare: modi spregevoli e qualche volta mostruosi, come ad esempio accoppiarsi con una statua o con un animale. Molte di queste forme sono vere malattie, manifestazioni di una *aegritudo cupidinea* (cap. 96) dovuta alla “costanza”, ovvero al pensiero fisso o all’ossessione erotica. Questo tipo di amore ossessivo e morboso è proprio degli animali, ed è materia da medici più che da filosofi.

In genere Nifo è conservatore nel concepire l'amore, sebbene sia così innovativo nell'insistere sul suo aspetto fisico. È conservatore quando, ad esempio, parla di coppie esemplari ricordate da Seneca: un signore che portava sempre al petto una fascia della moglie e che non si separava mai da lei; o un'altra coppia che non beveva mai dallo stesso bicchiere se prima non si baciavano per assaporare le labbra l'uno dell'altra (cap. 98). Sono indicazioni che provano un grande rispetto per il *decorum* sociale dell'amore. Per Nifo l'amore ha le sue radici nella natura corporea dell'uomo; ma l'uomo si realizza pienamente nella società, e quindi anche l'amore deve contribuire a questa realizzazione. Tra l'altro anche la salute fisica trae vantaggio da un amore vissuto con misura e senza eccessi viziosi. Alla fine, come già nel trattato precedente, presenta alcuni capitoli di matrimoni felici, di sposi che si sacrificano per il coniuge, di donne che deperiscono e muoiono perché rimaste vedove ... Il tutto esemplifica con il ricorso alla storia quel fattore "concreto" in amore che l'opera ha voluto descrivere.

In conclusione, il *De amore* di Nifo è una specie di enciclopedia sui molteplici aspetti dell'amore erotico. Dell'enciclopedia ha la vastità, ma non il rigore della tassonomia, e la vastità non lascia l'idea di "compilazione" che si ricava dal testo di Equicola. Ha invece il rigore dei trattati costruiti con la linearità dell'argomentazione che definisce il tema e le obiezioni e procede poi ad illustrare il modo in cui si articola nella varietà della vita umana. La caratterizzazione migliore, comunque, è che sia una notevolissima e innovativa interpretazione di un fenomeno che era stato e continuava ad essere oggetto di discussioni filosofiche, specialmente perché il tema dell'amore era legato alla teologia e alla morale, e poteva avere esiti tanto diversi come il misticismo e la pura animalità. Nifo compie il grande passo di sottrarre l'amore da quella sfera e di collocarlo nel mondo della natura fisica senza per questo degradarlo. Quest'operazione di portata storica ha come risultato evidentissimo la riabilitazione dei sensi più bassi e del ruolo che hanno nella vita amorosa. Un altro risultato, meno evidente ma importantissimo, è l'aver indicato nella *voluptas* il motore e il fine

dell'amore, quindi l'aver ridato dignità umana alla sensualità. Con lui, insomma, l'amore ritorna in terra, e ciò contribuì enormemente ad invertire il corso del dominante amore ficiniano. Che egli avesse imboccato la via destinata ad aver successo si deduce dal fatto che da Nifo in poi l'attenzione ai sensi diventi un fatto normale, cominciando da Sperone Speroni e Benedetto Varchi fino a Torquato Tasso, per non dire di Marino. Per questi meriti Nifo dovrebbe occupare un posto di rilievo nel canone della trattatistica amorosa del Cinquecento, anche se di quella non aveva l'elemento galante e cortigiano. Forse non è una pura coincidenza che dopo il duo *De pulchro* e *De amore* non si pubblicò più alcun trattato di stampo neoplatonico sull'argomento e con questo venne meno anche l'uso del latino per la trattatistica amorosa. Dopo le opere di Nifo cominciarono a proliferare i "trattati d'amore" e solo in volgare. Di solito non sono trattati "filosofici" come quelli di Nifo, ma hanno un carattere "cortigiano", cioè rispecchiano gli interessi di quel personaggio che non disdegna i sensi e corteggia le dame, ma non per arrivare a conoscere la luce divina. I trattati di Speroni, di Varchi, di Flaminio Nobili — per ricordarne solo alcuni — concedono ampio spazio al ruolo dei sensi e non ne parlano in modo schifiloso. In alcuni di questi trattati Nifo è presente anche se non è nominato esplicitamente, come accade nel *Raverta* di Giuseppe Betussi, che riprende per intero e traduce il cap. 71 del *De amore* con le sue "quaestiones amatoriae".

* * *

Sistemando provvisoriamente i risultati delle nostre perlustrazioni condotte fino a questo punto, possiamo dire che il primo trentennio del Cinquecento è dominato dalle tendenze platonizzanti, e le tesi di Equicola e Nifo sembrano quasi un'anomalia, e lo sarebbero in senso assoluto se qualche decennio più tardi le tesi "materialiste" sull'amore non prendessero quota, prima con tentennamenti e poi con crescente convinzione. La tradizione petrarchesca è robusta e pare incrollabile: poeti come Giovanni Della Casa, Michelangelo e Vittoria Colonna la sostengono dimostrando che la linea idealizzante, lungi dal limitare la

creatività poetica, la promuove consentendo amplissime possibilità di rinnovamento. La nuova linea “materialista” fatica ad imporsi e procede attaccando di fianco i sostenitori dell’amore del Bello-Bene, usando magari il riso dell’incredulo o del satirico. Sorgono voci denigratorie, come quella di Pietro Aretino con le sue *Giornate* (1536) e di Alessandro Piccolomini con il suo “trattato d’amore” *La Raffaella* (1541), intrisa di elementi celestineschi o da mezzana. Può illustrare la situazione di interludio tra le due correnti il *Dialogo d’amore* di Sperone Speroni, pubblicato nel 1542¹⁷ dal quale trapela il fatto che la dominante teoria bembiana dell’amore non vigesse senza destare obiezioni. È un dialogo a quattro in cui ognuno dei dialoganti avanza una sua visione dell’amore: il Grazia, il *princeps sermonis*, difende la nozione dell’amore platonico, Bernardo Tasso e la sua amante, la cortigiana Tullia d’Aragona, contrappongono e difendono l’amore passionale, e quindi il Molza tenta di combinare le due tesi. Se per il Grazia l’amore crea una sorta di Ermafrodito nel quale i due amanti, uomo e donna, si fondono in una sola persona e in una sola anima, dopo le obiezioni che sorgono dal dialogo egli modifica l’immagine del mito e preferisce parlare di Centauro e delle sue due nature, cioè quella ferina degli istinti, e quella razionale. Tullia, invece, sostiene la natura “ferina” dell’amore, la sua passionalità, contro le fredde astrazioni dell’amore razionale-contemplativo che è una costruzione dei filosofi e non ha mai soddisfatto alcun amante. Come si può ignorare, ad esempio, che l’amore sia spesso accompagnato dalla gelosia? Il dialogo è vivace e porta in primo piano alcune obiezioni potenti contro l’amore di impronta ficiniana. Ma la natura retorica del dialogo con il suo andirivieni di posizioni e le sue irrisolte divergenze di pensiero creano una notevole ambiguità che, forse, rispecchia accuratamente una situazione culturale in cui alitano forti dubbi sul modo di intendere l’amore. Ciò che risulta in maniera più certa è che il tema/problema dell’amore sia materia degna di con-

¹⁷ Ne ha dato un’edizione moderna M. Pozzi, *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, vol. I, pp. 511-536.

siderazione universitaria, di un pubblico più ampio e più eterogeneo di quello delle accademie e degli incontri a corte. Affidiamo questo compito a Benedetto Varchi

* * * * *

POSTILLA

L'AMORE OMOSESSUALE E PEDERASTICO

Gli accenni all'amore tra uomini fatti da Mario Equicola e poi presenti anche in Agostino Nifo, e infine l'accento alla figura dell'Ermafrodita in Sperone Speroni ci consigliano di sostare e di prendere in considerazione una forma di amore diversa da quella tra uomo e donna. Non c'è dubbio, infatti, che esista nel Rinascimento, e che in misure variabili di liceità sia sempre esistita una pratica e perfino una letteratura amorosa di tipo non eterosessuale incentrata su due temi principali, cioè la pederastia e la sodomia. Sono due aspetti diversi dell'amore fisico: il primo — l'amore di una persona matura per un giovane imberbe — era molto diffuso, specialmente nel mondo greco, e in qualche modo normalizzato da nozioni generali di natura pedagogica; il secondo, l'amore omosessuale tra adulti, è stato sempre malvisto e mal tollerato. Il Cristianesimo considerò entrambe forme peccaminose, e giuridicamente perseguibili e con pene severissime. La cultura rinascimentale, modellandosi su quella classica, stemperò il rigore moralistico cristiano-medievale e, in modo mai del tutto aperto, lasciò trapelare l'esistenza e la pratica di tali amori. Lo chiamò "amore greco" o "amore platonico" per nobilitarlo trovandogli ascendenze classiche. Forse il documento più straordinario di amore omosessuale sono le poesie (per lo più sonetti) che Michelangelo dedicò al giovane Tommaso de' Cavalieri: tanto ovvio era il carattere dell'amore per il giovane aristocratico romano che il nipote di Michelangelo, Buonarroti il Giovane, nel ristampare le opere dello zio sostituì i pronomi maschili con i corrispondenti femminili, per far credere che si trattava di un amore eterosessuale.

L'episodio dimostra che gli elementi conflittuali petrarcheschi, lo stesso anelito di assoluti e il controllo formale su tutta questa materia incandescente possono darsi in un amore omosessuale, tanto più che la ricerca

del Bello trascendentale nella persona amata minimizzava la componente “carnale” che accende l’eros. Inoltre, il culto del nudo, la ricorrenza di certi miti come quelli di Ermafrodito, Ganimede, Giacinto, l’Androgino e il Centauro sono indici inconfondibili di questa tendenza all’omoerotismo, specialmente nella versione pederastica, che veniva redento da finalità spirituali. Tuttavia non bisogna dimenticare che quella cultura produsse anche figure come quella di Manfurio nel *Candelaio* di Giordano Bruno, figure che lasciano intravedere di quanto disprezzo e riprovazione fosse oggetto l’omosessualità.

L’amore pederastico era più tollerato perché aveva modelli antichi legati all’idea di educazione (valga per tutti il rimando a Werner Jaeger e al suo *Paideia. La formazione dell’uomo greco*). Pierre Hadot, con la sua consueta lucidità, incapsula la natura di questo amore:

Nella Grecia del tempo di Socrate, l’amore maschile è un ricordo e una sopravvivenza dell’educazione guerriera arcaica, secondo cui il giovane nobile si formava alle virtù aristocratiche, nel quadro di un’amicizia virile, sotto la direzione di un amico maggiore di età. Nell’epoca sofistica la relazione maestro-discepolo è concepita secondo il modello di questa relazione arcaica, e si esprime volentieri con una terminologia erotica.¹⁸

Erano ben noti i casi degli amori di Pindaro per Pan, di Tibullo per Cherinto, di Orazio per Ligurino, di Bacco per Ampelo, e di infiniti altri tanto da formare una classe nelle raccolte di luoghi comuni come l’*Officina* di Ravisio Testore,¹⁹ e Nifo ne offre un catalogo nel cap. XCVII del *De amore*, intitolato “De illegitimo atque praeternaturali cupidine”. E per giustificare la pederastia si avanzavano ragioni mediche, come risulta da una testimonianza di Marsilio Ficino, che, ricordiamolo, era un medico:

¹⁸ P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. di A. M. Marietti, Torino, Einaudi, 1988, p. 163; ma sul tema è indispensabile il rimando a H. I. Marrou, *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité*, Paris, Seuil, 1948, cap. III, «De la pédérastie comme éducation», pp. 61-73.

¹⁹ Si veda Ravisius Textoris (Jean Tixier de Ravisy), *Officina*, Venezia, Miloco, 1658, pp. 487-489, “Hominum amasii”. Citiamo dall’ultima edizione di questo che fu un vero *best seller* rinascimentale, pubblicato per la prima volta nel 1523, e ristampato infinite volte.

Tanta permutatio senioris hominis vergens ad iunioris similitudinem facit ut iste totum sui corpus in illum transferre et totum illius in se transfundere studeat, ut vel recens humor vasa recentia, vel vasa teneriora teneriorem consequantur humorem. Hinc multa inter se turpissime facere compelluntur. Cum enim genitale semen a toto corpore defluat, solo huius iactu vel tractu totum corpus tradere se posse confidunt et totum accipere.²⁰ (*Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, oratio septima, cap. 6, p. 251)

[Così grande è il cambio di un vecchio che voglia rassomigliare ad un giovane, che desidera di trasferirne l'intero corpo nel suo proprio così da attrarre la sua giovinezza nel suo corpo, in modo che l'umore vigoroso contenuto nelle arterie del giovane o che le vene più tenere con umori più teneri ringiovaniscano le sue vene. Per questo i vecchi sono spinti a fare molte cose molto turpi fra di loro, credendo che quando il seme genitale giovanile scorra nelle loro vene, sono convinti che il versamento o l'estrazione di questo, trasferisca in essi l'intero corpo dei giovani.]

Per capire l'allusione alla *permutatio* o trasfusione di un corpo nell'altro, si può leggere il cap. 60 del *De amore* di Nifo,²¹ dove si sostiene che lo sperma realizzi in buona parte il requisito della "reciprocità" amorosa. Ficino condanna questo tipo di amore, ma ciò non toglie che trovasse chi lo giustificava, e per questo Equicola e Nifo non possono esimersi dal farne menzione. E chi lo giustificava vi trovava il rapporto *eros-ethos* su cui noi abbiamo insistito: l'amore per un giovane poteva essere un'attrazione per un'idea di bellezza impressa nell'anima durante la sua permanenza nell'Iperuranio.²²

²⁰ Si cita da Marsilio Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. e trad. par M. Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 25.

²¹ Il capitolo s'intitola «De eo quod maxime ad huiusmodi transformationem operatur, deque signis quibus amatio atque redamatio annotatur», cioè "Sull'agente principale di questa trasformazione e sui segni che rivelano l'amore e l'amore reciproco".

²² Solo a puro titolo di riferimento nella vasta letteratura sull'argomento consigliamo la consultazione di M. Roche, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford University Press, 1996; G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

12.

Benedetto Varchi

Procedendo *magnis itineribus*, perveniamo a Benedetto Varchi, il quale attorno agli anni 1560 tenne delle lezioni sull'amore. La data e il tema presentano dei vantaggi per la nostra ricerca poiché sono punti d'approdo e consentono di fare un bilancio sullo *status quaestionis* agli inizi della seconda metà del Cinquecento, quindi già in piena epoca controriformistica. Figura poliedrica, Varchi¹ si occupò ripetutamente dell'argomento. Lo affrontò nelle sue lezioni su Dante, di cui due sono intitolate *Dell'amore* (II, 321-334);² vi tornò nelle sue due lezioni su Petrarca, una *Della pittura dell'amore* (II, 489-495) e un'altra *Dell'amore* (II, 496-506); scrisse *Sopra sette dubbi d'amore* (II, 525-530), cui seguirono quattro lezioni sulle *Quistioni d'amore* su cui ci soffermeremo; riprese il tema nella *Vita* di Francesco Cattani Diacceto, e, insomma, si guadagnò la reputazione d'esperto in materia tanto che divenne uno degli interlocutori del dialogo *Dell'infinità d'amore* di Tullia d'Aragona. Eppure, con tutta la sua versatilità, Varchi non trattò mai l'argomento in forma di "dialogo", prediletta dei "teorici dell'amore" i quali crearono,

¹ Varchi è oggetto di un recente *revival* di studi che valutano la sua multiforme produzione e l'importanza del suo ruolo nel saldare i sistemi di pensiero dominanti al suo tempo, cioè il platonismo e l'aristotelismo, e di stemperare le note dolorose dell'amore petrarchesco. Si consiglia la consultazione di A. Andreoni, *La via della dottrina: le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012; S. Lo Re e F. Tomasi (a c. di), *Varchi e altro Rinascimento: studi offerti a Vanni Bramanti* (Roma, Vecchiarelli, 2013), e la raccolta di studi, *La cultura poetica di Varchi*, a c. di S. M. Vatteroni, Berlin, Freie Universität Berlin, 2019. Per il suo aristotelismo, è fondamentale M. Sgarbi, *Benedetto Varchi on the Soul: Vernacular Aristotelianism between Reason and Faith*, in «Journal of the History of Ideas», 76 (2015), pp. 1-23.

² L'edizione di riferimento è quella B. Varchi, *Opere ora per la prima volta raccolte*, Trieste, Lloyd austriaco, 2 voll., 1858-1859. I rimandi sono inseriti nel nostro testo, indicando con il numero romano il volume, e con quello arabo le pagine.

appunto, il genere del “dialogo d’amore”. Varchi preferì il “trattato filosofico” forse per evitare lungaggini, per essere più incisivo e perché il genere “dialogo” arriva ai lettori con aspettative diverse da quelle dell’uditorio di un docente che impartisce lezioni con rigore logico. Ricorse anche al genere del “dubbio” o delle “questioni” perché gli consentivano di arrivare speditamente al punto che intendeva dimostrare; e, per tutte queste ragioni, anche a noi è parso economico ricorrere ai suoi scritti. Per arricchire il quadro delle sue pubblicazioni in materia, ricordiamo che nel 1541 tenne all’Accademia padovana degli Infiammati una lezione sulla gelosia, argomento affine a quello dell’amore, e fra gli ascoltatori c’era anche Sperone Speroni.³

Le quattro lezioni *Sopra alcune quistioni d’amore* apparvero a stampa nel 1591, ma furono tenute presso l’Accademia fiorentina nel 1562, tre anni prima che Varchi morisse. Data la centralità dell’Accademia fiorentina nella vita culturale italiana del ‘500, è verosimile che queste lezioni abbiano avuto una notevole risonanza culturale, e quindi non andiamo molto lontani dalla verità storica se, nella nostra ricostruzione, le inseriamo nella data in cui furono tenute perché mostrano che già per allora il discorso conosceva uno snodo o un punto di confluenza del sistema “platonico-ficiniano” e di quello aristotelico. Varchi, infatti, cerca di conciliare i due sistemi di pensiero anziché contrapporli — come cercarono di fare sia Equicola che Nifo — vedendoli in adiacenza, entrambi ugualmente validi e legittimi. E già il fatto che affronti l’argomento con il metodo delle “quistioni” fa capire che entrambi i tipi di amore siano validi. L’antesignano del genere sono le “questioni d’amore” e le “quaestiones disputatae” entrambe praticate nel Medioevo. Le prime trattavano di amore e vertevano su casi — concreti o fittizi che fossero non importa — in cui bisognava risolvere una situazione che poteva avere due soluzioni, e quindi con personaggi e circostanze verosimili e pertanto con esiti narrativi; le seconde, invece, vertono su

³ Per questa lezione Varchi tenne presente e plagìò alcune pagine dal *De anima* di J. L. Vives; ma per il tema della gelosia, si veda l’appendice di questo volume.

differenze tra sistemi di pensiero, e quindi le soluzioni, quando siano possibili, sono sempre di natura filosofica o comunque teorica.

Le venti questioni sono ripartite in quattro giornate alle quali viene premessa una presentazione generale del problema riguardante l'amore. L'esordio è un buon indizio di cosa si prospetta: «Come tutte quante le cose generanti sono di lor propria natura più nobili e più perfette di tutte quante le generate [...] La bellezza genera ed è cagione dell'amore, è dunque l'amore men nobile e men perfetto della bellezza». (II, 532). Il discorso, dunque, adotta il linguaggio della filosofia, e l'allusione alla bellezza non lascia dubbi sull'ascendenza platonico-ficiniana. Ma è solo l'inizio. Varchi procede costruendo il tema della lezione, e da buon "loico" segue la catena di causa-effetto. L'amore è il motore di tutte le cose create, dai cieli che ruotano per unirsi alla bellezza divina, alle piante e a tutte le creature viventi in natura. E queste includono anche gli uomini e le loro azioni, e non importa se sono di alta o di bassa levatura perché sono tutte mosse da amore. Quindi si ama sempre, e in tutte le circostanze la bellezza è buona per sua natura, e quindi è anche il bene. La bellezza, «un raggio dello splendore della luce e bontà di Dio», ha tanta forza che non le si può resistere, e non diminuisce mai, anzi il suo desiderio cresce quanto più la si conquista. Ci aspetteremmo una definizione della bellezza, ma Varchi si limita a dire che essa è irresistibile, e ne indica la potenza pensando a quali effetti hanno le bellezze corporali che altro non sono che «simulacri e sembianze o più tosto ombre di bellezza» (II, 533). E si capisce che sia così, perché la bellezza in sé non suscita "quistioni", mentre l'amore, essendo una manifestazione anche umana, presenta situazioni diverse e quindi soggette a giudizio e a diverse risposte, per cui si capisce che ponga delle "quistioni". E dunque sarà l'amore il vero tema delle lezioni varchiane, e la bellezza rimarrà sempre come punto di riferimento per trovare le soluzioni, ma nel complesso rimane fuori dal mondo dei problemi generali.

Ora, "amore" è un nome "equivoco" che può indicare vari modi del suo essere. E se è facile dire cosa esso sia in universale (cioè "attra-

zione verso la bellezza”), per coglierne la ricca fenomenologia, è utile definirlo secondo le sue specie. L’uomo conosce cinque tipi d’amore, «due estremi, e tre medii; i duoi amori estremi, ciò è il primo e l’ultimo, si chiamano demoni» (II, 488), che sono semidivinità. Il primo è un “dèmone buono” perché incammina verso la contemplazione della bellezza-bene supremo o del divino; il secondo è il suo opposto, cioè “il dèmone cattivo” che ci spinge verso le cose terrene. Gli antichi chiamavano “dèmoni” queste forze e corrispondono agli angeli dei cristiani; inoltre questi due dèmoni corrispondono alle nostre due anime, quella intellettuale che è immortale, e quella sensitiva che è mortale. Tra questi due estremi vi sono altre tre anime che però non sono veri dèmoni, ma

“affetti”, ciò è latinamente perturbazioni e toscanamente con parola greca, passioni. Il primo de’ quali (il quale è più presso al primo demone che all’ultimo) tosto che avemo veduto alcuna bellezza corporale, ci spigne ed induce a contemplare la bellezza spirituale, onde si chiamò amore divino e questo è proprio de’ filosofi e d’altri uomini contemplativi; il terzo (il quale è più presso all’ultimo demone, che al primo) veduto che avemo alcuna bellezza corporale, ci desta e muove la parte concupiscevole, e non contento del viso, dell’udito, vorrebbe al tatto condescendere, e questo perché è d’uomini dati a’ piaceri carnali, fu chiamato amore ferino; il secondo (il quale è in mezzo del contemplativo e del ferino) si contenta nel diletto, che dal vedere ed udire e conversare con la cosa amata si trae: e perché è da uomini attivi, se gli diede il nome di amore umano. E così secondo questa divisione, sono cinque amori nell’uomo, il demone buono, l’amore contemplativo, l’amore umano, l’amore ferino e il demone cattivo. I primi duoi sono buoni e lodevoli per sé; i due ultimi, tristi e biasimenvoli, non per sé ma secondo le circostanze, ciò è come, quando, perché, dove, e da chi sono usati; quello che resta nel mezzo, se si risguarda a’ due sopra sé, è più tosto biasimevole e reo, che buono e lodevole; ma se si ha risguardo agli altri due, che sono sotto di lui, è più tosto buono e lodevole che reo e biasimevole. E se ad alcuno paresse che questa divisione fosse o troppo lunga o troppo larga, si può racconciare, e restringere in questa maniera: niuna cosa si può veramente amare, la quale non

si conosca come buona, quindi è che solo le cose buone o per buone giudicate, amare si possono. E perché i beni sono di tre sorti senza più: utili, dilettevoli ed onesti, ne segue necessariamente, che non si possono trovare più maniere d'amore che tre: amore utile, amore dilettevole ed amore onesto. (II, 534).⁴

Il quadro è chiaro: la visione generale è quella platonico-ficiniana, ma il discorso verterà sull'amore "umano" che sta nel mezzo ed è fatto di "perturbazioni" che possono spingere in direzioni tra loro opposte, e coprono il campo in cui si muove la poesia d'amore. Quindi non l'amore della gloria o delle ricchezze o degli amici o della patria, ma proprio quell'amore corporale umano che è oggetto di tanta letteratura. Insomma, abbiamo due anime, una che ci porta al cielo e l'altra che ci assicura la vita in questa terra e garantisce la procreazione. Non possiamo usarle insieme. L'amore, come voleva Platone, è il desiderio di creare o di partorire nel bello. È anche vero che l'amore terreno o "volgare" persegue un bello meno perfetto, e tuttavia essenzialmente è sempre un'attrazione per il bello. Esistono dunque due Veneri. Della Venere celeste si sono occupati pochi autori dopo Platone, fra questi Dante, quindi Ficino, Pico della Mirandola, Cattani Diacceto, Bembo e Leone Ebreo; della Venere terrena, invece, hanno scritto Ovidio e altri autori che «meritano più tosto molti biasimi che poche lodi, favellando dell'amore volgare solamente, e di quello ancora più tosto secondo la feccia della plebe che altro» (II, 536). L'accusa ad Ovidio si spiega perché conosce un solo tipo d'amore. Ed è utile tenerne conto perché evidentemente Varchi non concepisce un amore senza l'altro, e quindi sostiene la legittimità di entrambi, che, però, vanno valutati in modo contrastivo. E qui, appunto, nascono le "questioni".

Nella prima lezione si prendono in esame tre questioni: «Quale sia più nobile, o l'amante o l'amato». Seconda: «Quale sia più forte e

⁴ Varchi aveva trattato questo tema e in termini testualmente molto simili anche in una lezione, *Dei sensi (frammento di lezione)* in *Opere*, cit., (II, 486-489) commentando un sonetto petrarchesco, *Orso, e' non furon mai fiumi, né stagni*.

più possente passione, o l'amore, o l'odio». Terza: «Se ogni amato necessariamente riami». Alla prima questione si risponde in due modi. Poiché chi "muove" l'azione è più nobile di chi viene mosso, si deduce che nell'amore celeste il motore (la bellezza, il buono, insomma Dio stesso) sia più nobile, mentre nell'amore terreno il movente è la passione dell'amante, e quindi l'amante sarebbe l'ente più nobile. L'amore corporale, insomma, è un tipo di amore diverso da quello intellettuale e contemplativo, e va considerato come a sé stante, e deve essere giudicato secondo la sua natura. In questo caso, insomma, l'amore corporale è di livello inferiore a quello spirituale, ma non per questo deve essere ritenuto indegno e condannato. Alla seconda questione si risponde ancora usando la logica: l'ombra è privazione di sole e l'ombra non può creare il sole. Se poi si odia perché sorge un nuovo amore, risulta sempre che l'amore sia più forte dell'odio, perché la forza causante è sempre superiore all'effetto che essa causa. La terza questione porta in campo il celebre «amor che nullo amato amar perdona», ma anche questa domanda ripropone la differenza tra l'amore celeste – in cui Dio riamia chi lo ama – e l'amore volgare dove l'esperienza dimostra che non si dà necessariamente questa reciprocità. È vero che gli influssi astrali uniscono gli amanti, come è vero che l'affinità di complessione sanguigna crea legami amorosi, ma non bisogna confondere l'amicizia con l'amore, perché la prima richiede reciprocità mentre il secondo la desidera ma non può esigerla.

Nella seconda lezione si discutono le seguenti questioni: 5) «Se chiunque è amato è tenuto di dover riamare»; 6) «Se nell'amore onesto si sentono passioni»; 7) «Se alcuno può innamorarsi, o amare senza speranza»; e «Se amore può essere senza gelosia»; 8) «Se alcuno può solo per fama e d'udita innamorarsi». La prima questione ritorna sul tema che aveva concluso la lezione precedente perché, evidentemente, la risposta non sembrava completa o soddisfacente. In sostanza la risposta è questa: il solo amore che venga ricambiato è quello per il creatore, mentre quello umano spesso non viene ricambiato, e questo è già di per sé stesso un segno che non sia un amore "buono" nel senso che

non garantisce alcun dono di reciprocità. Il dubbio successivo ribadisce nuovamente la distinzione tra i due amori. Quello terreno comporta dolori perché anche quando è reciproco l'amore richiede un "consustanziarsi" nell'amato e quindi la rinuncia alla propria individualità fisica, cosa che può accadere senza avvertire una perdita e quindi un dolore. Un esito così penoso non sussiste nell'amore per Dio perché la reciprocità non contempla uno "scambio" o comunque un'unione di due corpi, e quindi è indolore. A conclusione Varchi dice:

Se alcuno mi domandasse se io credo che senza queste bellezze mortali, ciò è non amando né uomini né donne si potessero conoscere le bellezze immortali e salire all'amore divino, gli risponderai che come cristiano non ho dubbio nessuno di sì; anzi come dissi testé, è questa via dell'amare cose terrene molto pericolosa, perché molto più agevolmente, non dico potemo, ma solemo trasmutarci in fiere che divenire angeli. E chi non sa, che la contemplazione delle cose divine ed il considerare, non che l'imitare la vita del precettore e salvatore nostro, può quasi nuovi Paoli rapirne al cielo, e per conseguenza farne beati? Ma come filosofo direi, che non potendo l'anima nostra intender nulla senza le sentimenta della vista, ed essendo il sentimento più nobile di tutti gli altri, come quello che ha l'obbietto suo più nobile, e non potendo vedere quaggiù cosa alcuna più bella e più dilettevole, che una bella creatura, niuna via può più agevolmente, nè meglio introdurci alla cognizione e l'amore di queste corporee e visibili, quando però sono conosciute e conseguentemente amate da ingegni nobili ed elevati, che di quello solo si contentano, che modesti uomini ed in somma filosofi, non cristiani contentare si deono. (II, 543)

Abbiamo citato per esteso per vedervi un'attestazione cruciale e in qualche modo prevedibile. Ne escono convalidate le teorie dei due amori, ma questa volta "il filosofo" concede che si può amare da filosofi e cioè con i «sentimenta» o sensi senza essere soggetti a condanne, o senza sentirsi dire che l'amore dei sensi è «ferino». Esiste una forma d'amore "decorosa" da filosofi, che accetta e celebra il corpo. E que-

sto è un fatto che si deve accettare perché va con la natura dell'uomo. Evidentemente Varchi accetta l'esperienza dell'amore che nella sua divisione cade nella terza posizione a partire da entrambi gli estremi. È un amore che potremmo chiamare "decoroso", perché rifugge dalla volgarità più materiale, e, data questa posizione in bilico, può propendere verso l'amore più basso come verso l'amore più alto, e in questo equilibrio viene messo alla prova il giudizio e il volere dell'amante, quindi della sua persona morale. Qui si produce la poesia che drammatizza questa situazione di "desiderio" tra le due Veneri. Ci pare un passo cruciale in quanto indica una nuova valutazione dei due amori nel senso che trova una riabilitazione "morale" dell'amore terreno anche se tenuto ad un livello inferiore a quello divino. È importante ricordare che "in potenza" l'amore per la bellezza terrena può guidare a quello divino, e, se questa giustificazione non fosse sufficiente, bisogna considerare che la corporeità condiziona l'uomo in modo determinante, ed è già una conquista morale il contenere i sensi entro la sfera del decoro. Evidentemente qualcosa sta mutando, e il "platonismo" ficiniano si affievolisce e lascia trapelare una nuova sensibilità. Sono gli anni in cui l'atmosfera culturale comincia a diventare molto vigile nei riguardi di un certo spiritualismo, e si sente il bisogno della "concretezza" che favorisce il rilancio dell'aristotelismo.

Una volta capita l'impostazione che Varchi dà alla "natura dell'amore", si prevede il modo in cui risolverà le "questioni" rimanenti. Così l'amore non può esistere senza speranza, perché per amare sono necessarie tre cose: il conoscere, il giudicare, e lo sperare; una volta conosciuta una persona e giudicata buona, è naturale e necessario desiderarla; di conseguenza il desiderio non può essere disgiunto dalla speranza. Così l'amore — e s'intende quello terreno — non può prescindere dalla gelosia perché questa non è altro che la paura di perdere un bene che vogliamo per noi. Per le ragioni appena esposte, non si può amare per sentito dire. *L'amor de lonh* legato alla leggenda di Jaufre Rudel è piuttosto una "impressione" che un amore, il quale per essere reale deve "conoscere, giudicare e sperare". L'amore fisico non può

prescindere dalla vista del corpo. Varchi, dunque, torna su temi ricorrenti nella poesia dei suoi giorni, e li valuta da filosofo. In molti casi, ad esempio negli ultimi due, mostra l'inconsistenza di certe credenze o temi, e non lo fa per rinnegare la poesia, bensì per poter consigliare di non prenderla a base di giudizi che servono a giustificarla.

La terza lezione, letta «la quarta domenica d'aprile dell'anno 1554», affronta altre cinque "quistioni": 9) «Se si può amare più d'uno in un tempo medesimo»; 10) «Se alcuno può amare più altrui che sé stesso»; 11) «Se alcuno si può innamorare di sé medesimo»; 12) «Se alcuno amante può, solo che voglia, non amare»; 13) «Se l'amore può sanarsi in modo alcuno». In questo gruppo di questioni si continua distinguendo fra i due tipi d'amore, poiché da tale distinzione dipendono le soluzioni. E infatti alla questione nona si risponde che, poiché l'amore terreno consiste nel volersi immedesimare con l'amata, non è possibile amare più d'una persona alla volta, mentre nell'amore celeste, che non implica l'immedesimazione nella bontà amata, è possibile amare tutte le bontà che si capiscano come tali. E si capisce che uno ami sé stesso più di ogni altra cosa, e ciò è vero anche quando sacrifica la propria vita per salvare quella altrui, perché, così facendo, ama la sua reputazione o immagine o la propria famiglia. Ma bisogna distinguere. L'amore di sé stessi è riprovevole se è motivato da egoismo o da narcisismo, mentre è da lodare se la ragione guida l'anima sensitiva ad affrontare anche il sacrificio di sé stessi per amore del sé stesso morale. Questo livello d'amore è dei magnanimi, delle anime grandi, dei Decii e dei Fabii, insomma degli eroi. E c'è poi l'amore razionale che ha per oggetto il bene supremo e questo, come sostengono i teologi e ripetono i filosofi, produce la vera felicità, ed è pertanto la forma più alta di amarsi. Subentra allora la questione del "narcisismo" o dell'innamoramento di sé stessi. Secondo Varchi, anche stando a quanto ha già detto, l'amore di sé stessi non è possibile ed è una pura invenzione dei poeti. Venendo al dubbio se uno possa volere di non innamorarsi, è un altro impossibile: l'amore è una passione che domina la volontà, e per questo è impossibile voler disvolere, benché questo dicano spesso i po-

eti seguendo affermazioni di Petrarca che sono, appunto “poetiche” e non possibili dal punto di vista logico. Infine, non si cura la “malattia” dell’amore, ch  di malattia veramente si deve parlare quando si tratta di questa passione che i medici chiamano “malinconia”. A volte si guarisce mutando l’amore in odio, ma   una guarigione apparente perch  anche l’odio   una passione tenace quanto l’amore. Il vero rimedio viene quando si perdono le speranze, cosa che accade inevitabilmente con il correre degli anni. E proprio su questo si vede la differenza con l’amore divino che cresce quanto pi  s’invecchia.

Arriviamo alla quarta e ultima lezione che risolve sette dubbi: 14) «Se l’amore pu  essere regolato dalla ragione»; 15) «Se l’amore viene da destino o da elezione»; 16) «Se i morti possono amare o essere amati»; 17) «Se l’amore pu  star fermo in un medesimo stato senza crescere o scemare»; 18) «Quale sia miglior cosa e pi  degna o l’amicizia o l’amore»; 19) «Chi ama pi  o i giovani o gli attempati»; 20) «Se l’amore si pu  simulare o dissimulare, e quale   pi  agevole di queste due cose». Con tali questioni Varchi chiude le sue lezioni. Nel complesso sono lezioni pi  brevi delle altre, e non perch  il professore voglia essere sbrigativo, ma perch  le soluzioni sono in parte prevedibili dal momento che vi contribuiscono le considerazioni presentate nelle lezioni precedenti. Lo si vede gi  nel primo dubbio di questa serie: il solo amore che nasca dalla ragione e quindi sia da questa regolato   il divino o l’amore buono. L’altro, nato dalla concupiscenza e che cede completamente alla sua spinta, non accetta le regole della ragione. Quanto alla questione se l’amore nasca dalla fatalit  o dall’elezione, Varchi esita a schierarsi con una delle posizioni: l’essere cristiano gli impedisce di credere al destino, ma da buon conoscitore dei filosofi capisce che non dipende tutto o sempre da “elezione”, e concede che l’amore «pu  procedere ora dal destino e ora da elezione» (2: 557). La domanda seguente sembra strana, anche se a tranquillizzarci possiamo ricordare che Dante scrisse di Beatrice anche dopo della sua morte, e lo stesso fece Petrarca di Laura. Varchi ricorda entrambi i casi, aggiungendo che i morti sicuramente possono amare i vivi perch  cos  vuole il credo cristiano, bench  non si

tratti più di amore carnale. Quanto poi al fatto che i vivi amino i morti è vero solo nella finzione poetica perché non si può amare ciò che non è; tuttavia i poeti hanno ragione nel dire di amare le loro amiche morte perché di esse amano il ricordo e tengono vive ancora le emozioni che provarono quando erano in vita. Ma, comunque, non si tratta di un amore vero che esige l'unione e la reciprocità. Nello stesso tipo di questione quasi oziosa rientra la successiva: l'amore, essendo movimento dell'anima, non può stare fermo, ma cresce all'infinito, però non può decrescere all'infinito perché in tal caso si trasforma in odio. L'amore, dunque, cresce sempre quando è amore del bello, e può anche decrescere ed essere mutevole come l'anima umana quando è amore terreno. La questione che segue è invece molto più impegnativa oltre ad essere più frequente. Varchi la risolve in poche righe. Ricorda solo le tesi di Aristotele sull'amicizia e quelle di Platone sull'amore, e la palma va a quest'ultimo. Tuttavia Varchi è molto saggio nel concludere che ogni vero amore crea un'amicizia vera tra i due amanti in quanto entrambi vogliono il bene della persona amata, e così facendo creano un vincolo fortissimo di reciprocità. La questione penultima è difficile da chiudere perché i giovani hanno una virtù cogitativa migliore, ma i vecchi hanno più esperienza, quindi dipenderà dalle rispettive personalità che non sono tutte uguali perché in alcuni predominano certe virtù e in altri ancora delle altre. La questione ventesima è veramente retorica: tutti capiscono che è più facile dissimulare l'amore che nascondere lo perché esso finisce sempre per venire alla luce.

Tiriamo dunque le somme. Il primo risultato evidente è che Varchi appoggi quasi tutta la sua documentazione su affermazioni di poeti, i quali normalmente sono gli autori più vicini al mondo dell'amore, e così facendo mantiene viva l'idea che questa passione costituisca veramente uno dei *magnalia* poetici. L'altro risultato è che fra i poeti domini il nome di Petrarca, il vero "capostipite" dei discorsi sull'amore quali si tenevano in quel torno di tempo caratterizzato dal "petrarchismo". Un'altra conseguenza di questa scelta è che il discorso verta sulla morale legata alla passione amorosa. I dibattiti, infatti, affrontati sotto la

forma del “dubbio”, vertono quasi sempre su problemi di “scelta”, di differenza tra due forme di bene, quello vero ed eterno e quello ingannevole dell’amore terreno. La “scelta” coinvolge il mondo dell’etica, perché impegna la volontà e l’esame dei propri sentimenti, quindi impone di scavare nella “coscienza”. Quei dubbi e “quistioni”, dunque, utilizzano distinzioni e conseguenze tipiche del linguaggio della logica, e dibattono quei dilemmi che pullulano nella poesia di Petrarca e dei petrarchisti. Inoltre risulta che Varchi indugi sul mondo dei sensi molto più che sull’esame del bene supremo, la cui conoscenza dà quasi per scontata anche perché è la più diffusa grazie ai teorici che si sono mossi sulla linea di Ficino e che Varchi cita spesso. Si direbbe che la sua attenzione ai sensi preluda a una loro rivalutazione, a una riabilitazione nella sfera di una “morale media” che è poi quella più comune fra gli esseri umani, dove, certo, non si costruiscono pensieri nuovi, ma non si è dominati neppure da nozioni che creano delle *élites* etiche e, tutto sommato, cartacee. È una considerazione importante per la nostra storia perché si vede un albore di rivalutazione del mondo dei sensi che poi darà origine alla “cultura dei sensi” secentesca e con essa nascerà anche una nuova poesia ormai slegata dalla tradizione morale delle virtù. Per il momento ricordiamo che con Varchi siamo a metà del secolo, e il petrarchismo e il ficinianesimo hanno avuto un trionfo di mezzo secolo, di un’epoca; e verso la metà del secolo cominciano ad insorgere nuove prospettive, anche se per vari decenni ancora vivrà il petrarchismo e si scriveranno ancora “trattati d’amore”, ma avranno sempre più un carattere epigonico. Il prossimo “manifesto” sarà la canzone dei baci di Marino.

* * * * *

POSTILLA

I GENERI DEL DISCORSO

Il capitolo su Varchi, venendo a seguito degli altri due su Equicola e Nifo, ci porta a riflettere su un fatto che si accompagna alla poesia d'amore: è il fenomeno della discussione condotta in trattati in prosa sulla natura dell'eros e delle sue declinazioni poetiche e sociali. Alle origini della nostra storia considerazioni di quest'ordine erano presentate nei dibattiti poetici (tenzoni, *partimen*, *ensenhamen* e magari anche nelle "questioni d'amore" quali si leggono nel *Filocolo* di Boccaccio), e solo a partire dal tardo Quattrocento, con la dirompente presenza di Ficino, si cominciò ad affrontare il tema in termini filosofici e più specificamente platonici e neoplatonici. L'abbondanza delle trattazioni in prosa sull'amore nel Cinquecento è tanta da poter dire che diede un carattere culturale all'epoca o almeno alla prima metà del secolo, colorandola di platonismo e di versi forgiati nel culto del poeta di Laura. L'amore assurse nuovamente e senza esitazioni al rango dei *magnalia*, e il fenomeno fu osservato da tanti pensatori che cercavano di ridurre a sistema ciò che i poeti cantavano in forma frammentaria e dispersiva.

Era inevitabile che la ripetuta attenzione al tema finisse per articolarsi in varie forme di trattazione, che vanno dai grandi dialoghi filosofici degli *Asolani* alle lezioni accademiche di Varchi, ai cosiddetti "dialoghi d'amore" ambientati nelle corti e sui quali ci soffermiamo nel capitolo che segue. Varchi si situa al centro di queste mode, quando sembra sia giunto il momento di diffondere le conquiste del pensiero ormai entrato nel flusso della cultura comune e si sente il bisogno di formalizzarlo. Per questo egli scelse il genere della "lezione" che gli permetteva di rivolgersi ad un uditorio reale fatto di studenti ai quali si deve parlare con il linguaggio della logica aristotelica perché dimostra e persuade.

La diversità e l'impegno di questa letteratura prova che l'argomento dell'amore non fosse sentito come frivolo, anzi presentava complessità dovute soprattutto all'ampiezza della sfera che invadeva: si parlava dell'amore che crea l'armonia del creato; si parlava d'amore del Creatore

per le sue creature; se ne parlava a proposito dei cieli che girano attorno all'Uno perché "amano" unirsi ad esso; se ne parla quando la vite s'abbraccia all'olmo o il ferro alla calamita; e, se ne parla soprattutto quando si osserva che l'uomo e la donna sentono attrazione l'uno per l'altra. Quest'ultima forma è la più diffusa, e quando si parla dell'attrazione fra i due sessi, allora si parla dell'amore per antonomasia. Il problema maggiore dell'amore sessuale è la sua normalità, la sua diffusione universale, e soprattutto la nozione che sia una passione legata alla natura "animale" dell'uomo. Da qui il tentativo continuo di riscattarla dalla sua 'normalità' sessuale, ed elevarla a sfere che coinvolgono il sentimento e il pensiero, di portarla, insomma, al livello che distingue gli uomini dagli animali in quanto esseri sociali e civili pensanti, responsabili di governare i propri istinti. La storia percorsa fino ad ora conferma la considerazione appena avanzata. La sua traiettoria mostra che nel momento in cui Varchi sale in cattedra, l'amore naturale era amalgamato con l'amore divino, identificato con l'amore del Bene-Bello. Varchi ignora tutta la metafisica che consentiva tale incielamento dell'eros, e, con gli strumenti della logica che danno coerenza e rigore ai suoi trattati, comincia a ridimensionare l'amore sensuale restituendogli le sue origini "naturali" senza, però, sottrarlo dalle responsabilità morali che devono governarlo. I dialoghi alla maniera degli *Asolani* o del *Cortegiano* non offrivano il metodo per realizzare un'inversione di marcia di tale entità: le voci alternative e spesso opposte creavano troppe ambiguità nella mente del lettore. Non si può dire lo stesso della logica perché grazie ad essa le tesi risultano chiare e incisive. Varchi capì che era il momento di creare chiarezza. La parabola dell'amore *alterius sexi*, da vari decenni ferma nel suo punto più alto del cielo, aveva iniziato la sua fase discendente, e questo fa supporre che presto toccherà la terra: in quel momento la poesia d'amore, la maggior responsabile dell'innalzamento dell'amore ai cieli, tornerà a cantare le bellezze delle brunette che abitano in terra, e a dimenticare le bionde che hanno il colore dell'oro empireo.

Il secondo Cinquecento e i trattati/dialoghi d'amore

I movimenti di grande successo sogliono avere una lunga durata, ma proprio per questo motivo nel corso del tempo subiscono delle modifiche che, se ne prolungano la vita, a lungo andare ne preparano la fine. L'osservazione vale anche per il petrarchismo. Impostosi con grande forza ai primi del secolo, e poi, contestato da Equicola e da Nifo e da Speroni, acquistò una fisionomia meno compatta nella seconda metà del secolo, trovando anche altri generi di espressione che diffondono e allo stesso tempo stemperano le tesi forti del bembismo dominanti nel primo cinquantennio del secolo. Tale durata rende approssimative le definizioni del petrarchismo, che nel corso di decenni si mostrò sempre meno riducibile ad una formula, come risulta dagli studi più recenti raccolti nei due volumi curati da Loredana Chines.¹ I petrarchisti ripeterono per vari decenni il modello che li ispirava, e lo facevano anche *verbatim*, perché il petrarchismo era anche un vero sistema linguistico, una *langue*, un codice universale, come aveva notato Luigi Baldacci quando nell'ormai lontano 1957 dedicò uno degli studi più intelligenti e innovativi al tema del petrarchismo.² Ma non bisogna dimenticare che tra i petrarchisti della prima era si annoverano poeti come Luigi Tansillo il quale, insieme al raccoglimento interiore e alle ansie d'eterno dimostrate nei suoi componimenti lirici, coltivava una

¹ *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a c. di L. Chines, F. Calitti, R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2008, 2 voll. Per gli studi dell'ultimo trentennio del Novecento, si veda *Petrarkismus-Bibliographie, 1972-2000*, a c. di K. W. Hempfer, G. Regn, S. Scheffel, Stuttgart, Steine, 2005. Un altro "insieme" di studi sul petrarchismo è *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca. Atti del Convegno di studi. Bari, 20-22 maggio, 2015*, a c. di E. Tinelli, premessa di D. Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.

² L. Baldacci, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

propensione per argomenti licenziosi (*La nutrice, Il vendemmiatore*), perché il petrarchismo era aperto a sperimentazioni poetiche e non si alimentava solo di contemplatori del Bello e di ansiosi terapeuti dei propri dissidi tra il tempo e l'eterno. Né si deve dimenticare che nel primo cinquantennio del secolo emerge un personaggio come Pietro Aretino, così poco disposto a sentire simpatia per i dilemmi dei petrarchisti. Nel 1539 Nicolò Franco, a suo tempo segretario di Aretino, scrisse il *Petrarchista* che è una satira contro gli imitatori di Petrarca. Saranno poche voci dissidenti, ma sono significative di un quadro culturale in cui il petrarchismo rappresenta un filone robusto e importante, e tuttavia non così esclusivo quale i manuali lo presentano. Semmai è più credibile la visione di un petrarchismo in movimento, di un linguaggio o di una concezione dell'amore che si evolve, e che procedendo trova nuove forme di espressione, si indebolisce e lentamente si esaurisce, come accade ai movimenti che ad un certo punto sopravvivono grazie alla vitalità degli epigoni. Per offrire qualche dato concreto di questi mutamenti, Maiko Favaro³ ha dimostrato recentemente come dal conflitto petrarchesco nascono i generi del "dialogo d'amore" nonché del "dubbio d'amore", come dal modello dell'adorazione per l'amata nasca il genere dei "Templi d'amore", e come dall'imitazione del modello si arrivi alla "lettera d'amore", cioè a tutta una serie di generi che amplificano quel tema generale che lega l'amore all'etica della salute morale; e se ad un certo punto della sua parabola il petrarchismo non propone più la contemplazione del Bene-Bello, lascia le sue tracce nella cultura del gentiluomo di corte.

Nella nostra indagine ci soffermiamo sui trattati o dialoghi d'amore che fiorirono nella fase di declino del petrarchismo, quando non si produssero più manifesti, ma si tentò di sistemare i valori acquisiti in opere didattiche. Sono molti e ripetitivi per cui sarebbe uno spreco esaminarli singolarmente e ci limitiamo a pochi campioni. Per fortuna

³ M. Favaro, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, Franco Angeli, 2021.

disponiamo di una raccolta, anche se ormai è alquanto vecchia e ora risulta ampliata da alcuni interventi recenti. Ci riferiamo ai *Trattati d'amore del Cinquecento*, editi da Giuseppe Zonta nel 1912, e ora ristampati per le cure di Mario Pozzi dall'editore Laterza nel 1975. L'edizione di Zonta era priva di una premessa e di qualsiasi apparato critico, come volevano i criteri della collana "Scrittori d'Italia", e la ristampa rispetta quei criteri e vi premette solo una nota in cui si mettono in rilievo alcune pecche testuali. Per quanto riguarda la scelta dei testi si notano subito alcune omissioni come i ricordati *Dialoghi d'amore* di Sperone Speroni, *Il trattato dell'amore* di Flaminio Nobili, e il *Dialogo d'amore* di Cornelio Frangipane pubblicato recentemente da Maiko Favaro nel libro appena ricordato.

Il genere del "trattato d'amore", che prende normalmente la forma del "dialogo", consente di divagare e quindi di accogliere molti materiali pertinenti alla vita amorosa, incluso il modo di vestire, di gestire e molti altri dei suoi aspetti mondani. La potenziale dispersività del dialogo rischia di perdere di vista il tema "filosofico" dell'amore, ma in compenso offre elementi di conoscenza del modo in cui si dibatteva l'argomento, del come lo si viveva, e la misura in cui entrava a far parte importante della cultura del tempo. Pur con tutti i loro limiti, i trattati d'amore ci immettono nel circuito delle discussioni che avevano poi risonanza nella lirica contemporanea.

In generale il tema rende questi trattati abbastanza simili: hanno tutti il sapore dell'ambiente cortigiano e non dell'accademia, specialmente per quel che riguarda le cornici e il tipo di personaggi. *Il Raverta* di Giuseppe Betussi inaugura il genere, ed è del 1544, quindi ancora appartenente alla prima metà del secolo. È importante perché impianta le regole del genere, del dialogo concentrato sul tema dell'amore e dibattuto tra interlocutori rappresentanti posizioni diverse anche se mai veramente opposte. In realtà il Betussi aveva già scritto un *Dialogo amoroso* l'anno precedente, ma *Il Raverta* è decisamente più maturo e più complesso anche della *Leonora, ragionamento sopra la vera bellezza*, che uscirà nel 1557, anch'esso accolto nella silloge di Zonta. La natura

cortigiana del *Raverta* si deduce dal fatto che una buona parte delle tesi che vi si sostengono sono sviluppate attraverso la tecnica del “dubbio”, ossia della proposta di casi amorosi la cui soluzione chiarisce “punti” di etica e di etichetta. Il dubbio è un residuo delle questioni d’amore medievali, e anche Varchi ne fece uso, mentre non troviamo casi simili negli *Asolani* perché il discorso filosofico richiede “ragionamenti” e non soluzioni di questioni pratiche. Il *Raverta* ha tre interlocutori: una donna, Franceschina Baffo, Ottaviano della Rovere e Ludovico Domenichi, che sembra il portavoce dell’autore. La Baffo stimola il dialogo con le sue «domande su dubbi d’amore»; Ottaviano della Rovere li risolve in modo filosofico “ficiniano” o platonico, mentre Domenichi porta il discorso sul versante mondano. L’opera è ravvivata da testi poetici, specialmente nella seconda parte che è meno ricca di dubbi, sostituiti da aneddoti di sapore narrativo. Le tesi che si evincono dall’intero dialogo sono quelle consuete e di linea ficiniana, e si insiste molto sulla “bellezza” che genera l’amore, e sugli effetti che esso produce. Nel complesso, però, è proprio la discussione e pertanto l’accettazione della dimensione umana e poetica dell’esperienza amorosa a stemperare l’amore rigorosamente platonico, e a concedere ampia comprensione per l’amore erotico, pur sapendo che deve sempre essere vigilato dalle regole dell’etica e dell’etichetta.

Spicca fra gli altri il *Dialogo dell’infinità d’amore* di Tullia d’Aragona; e questo per vari motivi. Il più evidente è che la figura maggiore del dialogo sia una donna, e pertanto è lei a sostenere le tesi vincenti. Il primo ad introdurre una donna fra gli interlocutori fu Sperone Speroni, che scelse precisamente Tullia d’Aragona. La quale a sua volta nel *Dialogo dell’infinità d’amore* introduce fra gli interlocutori Varchi, che si dichiara allievo di Speroni. C’è dunque un motivo per questa presenza, ed è polemico e, in quanto tale, stabilisce una continuità. Nel *Dialogo d’amore* di Speroni, Tullia d’Aragona respinge la nozione in parte esplicita e in parte implicita dell’inferiorità intellettuale delle donne, fatto che conferisce al dialogo una carica da “manifesto” e un tono di militanza sociale, un elemento affatto impensabile nelle discus-

sioni filosofiche della prima parte del secolo. I motivi di *gender* non ci aiutano a capire il petrarchismo, epperò introducono alcune poetesse come la stessa Tullia, e con lei Veronica Franco, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna e varie altre che sanno drammatizzare egregiamente il dilemmatico vivere della passione amorosa, e così facendo arricchiscono il panorama culturale del petrarchismo. Nel dialogo di Tullia d'Aragona si sostiene che l'amore arricchisce spiritualmente e fa capire quanto sia desiderabile il vero bene, e tuttavia non per questo bisogna disdegnare l'amore di livello più basso e altrettanto umano. Tullia concede molto spazio a questo "bene" di secondo piano, e ironizza finemente sugli amori ideali dei suoi contemporanei, intenti a pensare ad un "infinito amore", che, proprio per la sua natura astratta ed ideale, appare perfetto, ma lo è solo nei versi dei poeti. Nell'amore platonizzante lei vede una matrice di misoginismo, e sostiene l'uguaglianza dei sessi perché entrambi sono costituiti di anima e di corpo e hanno desideri sessuali naturali e legittimi. Il vero amore che soddisfa entrambi i sessi è l'amore "onesto", cioè non egoistico e che unisce le copie anche spiritualmente. E tuttavia, una volta esposte queste tesi, Tullia chiude il dialogo illustrando quel bisogno di amore celeste che distingue i petrarchisti di prima generazione: il che può lasciare perplessi sulla sincerità delle tesi esposte nel corso della conversazione, e sospettiamo che dietro questo ripensamento operi il timore della censura.

Un altro dialogo da leggere è quello di Flaminio Nobili, il *Trattato dell'amore* (1567) che raffina le tesi platonico-ficiniane esaminando il processo dell'innamoramento, causato da due bellezze, una fisica e una spirituale, percepite la prima dalla vista, e la seconda dall'intelligenza. La prima forma è quella dell'*eros*, mentre la seconda è quella dell'*orasis*, e queste due percezioni sono forme di "intuizione" e non di ragionamento. La bellezza che innamora è quella che compone, in proporzione perfetta, le qualità corporee con quelle dell'anima, e il risultato è una forma di luce e di grazia, uno splendore che la bellezza interiore manifesta nel corpo. Queste tesi sono quanto del più raffinato platonismo ci possa essere, senza per questo invocare il mondo della

trascendenza e senza insistere sul movimento dell'anima verso il primo bene. L'estetica, insomma, prende il luogo della morale e spiega quel fenomeno che ha suscitato tanti problemi perché aspira a risolvere una passione umana in una verità celeste.

Potremmo ricordare tanti altri dialoghi d'amore, e vedere anche come il genere si estese in Francia⁴ e in Europa dove il petrarchismo era diventato il motore di una poesia particolare in cui il poeta studia la propria anima e comportamento. Ma possiamo risparmiarci tale fatica perché non aggiungeremmo molto alle linee generali qui ricordate. In fondo aveva ragione Benedetto Croce⁵ quando liquidava questi trattati come pseudo scienza, perché non avevano una vera profondità filosofica, né contribuirono a creare una nuova poesia. Possiamo sostenere che, se non crearono poesia o poeti, sostennero almeno quella cultura in cui si spiegano quel tipo di poesia e quei poeti. Ma soprattutto ebbero la funzione di superare la barriera che teneva l'eros in quarantena e non concedeva alcuna importanza né dava alcuna voce alle donne che pure sono le amate dai poeti. Quei trattati d'amore fecero cultura e volume, e preterintenzionalmente valorizzarono proprio l'elemento erotico più di quanto gli amanti *à la Bembo* non fossero disposti a valutare come forza positiva. Il superamento di questa *huis clos* di fatto avverrà in due modi: da una parte quell'amore del bello prenderà il nome di carità, e dall'altra l'amore erotico produrrà la rivalutazione dei sensi che diventeranno la molla della nuova poesia d'amore, sostituendo in questa funzione la virtù. La prima soluzione verrà proposta, ma solo in parte, da Tasso, e la seconda da Marino. Entrambe pongono fine alla poesia che vede nell'amore il primo passo verso il Bello-Bene che combina principi etici con principi estetici.

⁴ Si veda, soprattutto per la parte francese, R. Leushuis, *Speaking of Love: the Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Leiden, Brill, 2017.

⁵ B. Croce, *Trattati d'amore nel Cinquecento*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. I, pp. 187-197.

* * * * *

POSTILLA

GENERE DEL DIALOGO

Abbiamo detto in una “postilla” precedente che “le lezioni” di Varchi rispondono ad una necessità di chiarezza sul tema dell’amore, chiarezza che la trattazione “dialogica” non attinge con facilità, e forse è addirittura evitata. I “trattati/dialoghi d’amore” sono un genere a sé stante, perché, oltre a presentare tesi diverse per raggiungere una conclusione, sono pensati come “conversazione”, cioè sono aperti ad accogliere elementi “mondani” che riguardano l’ambiente, i personaggi, la moda oltre a “quel che si dice” sull’amore. Sono, in un certo senso, opere con una forte qualità “mimetica” e sono anche “opere aperte” (la formula è di E. Kushner) che in quanto tali accolgono tesi diverse e perfino opposte a quelle di chi guida la conversazione. Non hanno lo spessore dei dialoghi filosofici, come gli *Asolani*, ma in compenso documentano la vitalità del tema amoroso e della moda che genera.⁶ Giova molto alla loro diffusione la presenza di personaggi noti, che compiono la duplice funzione di attori e di rappresentanti di una corrente o di una linea di pensiero, e rassomigliano in questo ai *talk-shows* televisivi: diffondono idee che hanno l’avallo di persone illustri e quindi note al pubblico. Ma proprio questa dimensione divulgativa è indice di una fase culturale ormai caratterizzata da quella vitalità che distingue gli epigoni, quindi divulgatori di idee ormai non più nuove.

⁶ Per il genere “dialogo” si consultano con profitto: V. Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; F. Pignatti, *Il dialogo del Rinascimento. Rassegna della critica*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 176 (1999), pp. 408-443; E. Kushner, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, Genève, Droz, 2004; M. Høxbro Andersen e A. Toftgaard (a c. di), *Dialogo & conversazione - I luoghi di una socialità ideale dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze, Olschki, 2012.

Torquato Tasso

In Torquato Tasso il tema dell'amore mantiene la fisionomia etica e neoplatonizzante conferitagli da una lunghissima esistenza, e tuttavia mostra anche i segni di una vitalità nuova che prelude e in parte realizza una profonda trasformazione. Accade così nei momenti critici o di passaggio, dove il vecchio frena a stento l'urgere del nuovo, e comunque gli dà una veste che in parte cela e in parte legittima ed evidenzia le innovazioni. In Tasso appare chiaro che l'amore di vecchio stampo — delineato dalla trattatistica contemporanea e dai più lontani scritti filosofici di ascendenza ficiniana — stenta a trovare consensi, benché il decoro imponga il rispetto per le ricerche del passato. Sono i tipici momenti di transizione in cui convivono due tendenze: gli elementi di innovazione appaiono timidi ma già chiari, per cui non ostentano le loro ascendenze eversive, tenute in sordina e addirittura costrette al silenzio dalle nozioni imperanti e tenute in vita dalla tradizione più che dalla convinzione. Tasso non osa rompere clamorosamente con il passato, ma non cela più il fatto che lo infastidisca e che egli abbia nozioni ben più fresche e vitali sulla maniera di trattare il tema dell'amore. A questa singolarità se ne aggiunge un'altra di natura diversa: egli fu un autore di rime, di drammi, di poemi epici e di trattati, ed è normale che in tanta diversità di generi il tema dell'amore venga trattato in modi diversi, creando difficoltà per chi voglia ridurlo a tesi ben precise e a linee nitide. E nonostante questa pluralità di esiti a volte perfino contraddittori, emergono chiare deviazioni dal tipico tracciato del petrarchismo rispetto sia allo stile che alla stessa concezione dell'amore. Le *Rime* sembrano incontenibili, con una produzione fluviale di versi d'amore, cioè dedicati ad una passione amorosa non per una ma per

varie donne, contravvenendo già in questo al modello petrarchesco. E benché petrarchesche siano molte situazioni — la donna che si nega, la donna bellissima, la donna che ha in sé tutte le grazie e le bellezze — raramente constatazioni di tale genere spingono il poeta a vedere in lei un riflesso di perfezione celeste o una guida verso il bene, come voleva il petrarchismo dei Bembo e dei ficiniani. Raro è anche quel senso di dispersione e di vanità che accompagna i tentativi di conseguire beni terreni. Insomma, del petrarchismo rimane ferma l'aspirazione a tradurre in letteratura, cioè a porre in termini di comunicazione letteraria, un fatto sentimentale in modo da renderlo trasparente e da dominarlo oggettivandolo. Ma per il resto l'amore cantato da Tasso trasmette spesso vibrazioni di sensualità e di erotismo che il petrarchismo ignorava o conosceva soltanto come tentazione ormai vinta e che serviva a dare carattere di eroicità al vincitore. In Tasso l'erotismo non è negato né rifiutato, anzi diventa una componente che dà "carnalità" all'amore. Qualche esempio. I sonetti in lode della bocca (*Bella è la donna mia se del bel crine*) e della gola (*Tra 'l bianco viso e 'l molle e casto petto*) e del petto (*Quella candida via sparsa di stelle*)¹ sono autentiche novità nella selva del petrarchismo, e lo sono perché espungono tutte le meditazioni morali, tutti i rimorsi, tutto il senso di colpevolezza, e anzi celebrano la gioia della bellezza fisica senza sacrificarla ad un'idea del "divino" che in essa trapelerebbe. Numerose sono le composizioni in lode della "mano" e del guanto che la nasconde o che la rivela, e se questo può essere ancora un tema petrarchesco (si ricordino i sonetti del guanto del *Canzoniere*, 199-201), sono coraggiosamente nuovi i componimenti dedicati al "bacio" che non è più quello "spirituale" dei Bembo e dei Castiglione, ma il bacio erotico che prelude a quelli della serie mariniana. Basti questo esempio:

¹ Sono tutti componimenti che si trovano in Torquato Tasso, *Poesie*, a c. di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 693-695.

Soavissimo bacio
 Del mio lungo servir con tanta fede
 Dolcissima mercede!
 Felicissimo ardire
 De la man che vi tocca
 Tutta tremante il delicato seno
 Mentre di bocca in bocca
 L'anima per dolcezza allor vien meno.²

È un madrigale il cui contenuto è impensabile in pieno clima petrarchista; e si trova nella “Terza parte” delle *Rime* tassiane, mentre gli altri che abbiamo ricordato appartengono alla prima parte, segno che le note di erotismo attraversano tutta la raccolta. In Tasso non manca neppure il “sogno erotico”, che era un luogo comune nella lirica del secondo Cinquecento.³ Lo testimonia quest'altro madrigale:

Giacea la mia virtù vinta e smarrita
 dal duolo in sua ragion sempre più forte,
 quando il sonno pietoso di mia sorte
 seco addusse madonna a darle aita;
 che sollevò gli spirti, e 'n me sopita
 la doglia, a nove speme aprì le porte.
 Così allor ne l'immagine di morte
 trovò l'egro mio cor salute e vita.⁴

Dopo tanto ficinianesimo soffia un vento diverso: è una brezza, ma non s'ammorza, anzi *crescit eundo*. Il filone sensuale — non quello crasso tradizionalmente appannaggio esclusivo della poesia comica — comincia ad emergere, e la sua presenza non può non modificare il

² Ivi, p. 772.

³ Si veda E. Milburn, *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, in «Italique», 2014, pp. 43-71. Altri dati in S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990; G. P. Maragoni, “Sogni e copule io fingo”. *Avventure secentesche del Petrarca onirico*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 275-88.

⁴ In T. Tasso, *Rime 'eteree'*, a c. di L. Caretti, Parma, Zara, 1990, 24, 1-8.

dominante amore neoplatonizzante riportandolo in terra dall'Uranio al quale era salito. Comincia a sciogliersi il legame che l'amore aveva stretto con l'etica, e a venir meno la sua funzione di mediare beni arcani a tutto svantaggio del piacere naturale quale forza generativa. Nella seconda metà del Cinquecento, l'attenzione manierista al corpo tende a sottolineare l'energia sensuale che esso trasuda, le sue fattezze e la malia di seduzione; si apprezza la bellezza genuinamente creata dalla natura e non immaginata da chi ha modelli classici in mente. Certamente l'attenzione che gli avevano dedicato i trattatisti come Equicola e Nifo deve aver avuto il suo peso, però il resto lo fece anche la spiritualità controriformista che, con la sua ossessione del peccato, contribuì a creare un atteggiamento morboso di attrazione e di repulsione insieme verso il bello corporeo, contribuendo a sottolinearne la carnalità.

In Tasso l'erotismo s'insinua continuamente nel discorso amoroso, sia che questo celebri i suoi momenti di vitalità gioiosa, sia che si pianga come perdita in situazioni di morte imminente. Spunta subito il ricordo del seno di Clorinda ferita a morte:

Spinge egli il ferro nel bel sen la punta
 Che vi s'immerge e il sangue avido beve;
 e la veste, che d'or vago trapunta
 le mammelle stringea tenera e leve,
 l'empie di un caldo fiume. Ella già sente
 morirsi, e 'l piè le manca egro e languente (*Ger. Lib.*, XII, 64)

Si potrebbero raccogliere numerose attestazioni della presenza viva dell'eros nelle rime tassiane, e non solo quelle liriche, ma anche nei versi dell'*Aminta* e del poema maggiore, benché spesso l'esaltazione della forza primigenia dell'amore si accompagni al controllo o freno della consapevolezza che possa portare al peccato. Non dovremmo sorprenderci poiché nella poesia coeva sono sempre più frequenti le note sensuali, e potremmo darne un esempio ricordando un compo-

nimento di Celio Magno.⁵ In Tasso è frequente la presenza di slanci edonistici temperati talvolta dalla consapevolezza della loro fugacità. E anche quando prevale la tematica spirituale, la dimensione umana corporale non viene obliterata del tutto. Esemplare in questo senso ci sembra uno degli ultimi componimenti che chiudono le *Rime* e che trascriviamo:

Amore alma è del mondo, Amore è mente
 E 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira,
 E d'altri erranti a la celeste lira
 Fa le danze lassú veloci o lente
 L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente
 Regge, misto al gran corpo, e nutre e spira;
 E quindi l'uom desia, teme e s'adira,
 E speranza e diletto e doglia ei sente.
 Ma, ben che tutto crei, tutto governi
 E per tutto risplenda e 'l tutto allumi,
 Più spiega in noi di sua possanza Amore;
 E come sian de' cerchi in ciel superni,
 Posta ha la reggia sua ne' dolci lumi
 De' bei vostri occhi e 'l tempio in questo core.

Indubbiamente l'idea portante è che l'amore sia l'*anima mundi* che tiene insieme l'universo e gli dà armonia, e se questa è certamente un'idea di ascendenza neoplatonica, tuttavia proprio l'ultimo verso non può fare a meno di riportare l'origine prima del proprio innamoramento agli occhi della sua amata, e si ha così una sorta di *reductio ad eam*, a colei che avvia il processo amoroso: non importa se culmina

⁵ Alludiamo al sonetto «Con sue candide man del proprio petto / Filli cortese il chiuso velo aperse, / e duo piccioli colli a me scoperse / tra cui valle giacea d'alto diletto. // Sculto per man famosa in marmo eletto / sì vago seno il mondo unqua non scerse; / né mai da sé formato agli occhi offerse / Natura altro più vago e più perfetto. // Io, poich'a dolci prieghi in grazia l'ebbi, / l'avide labbra d'alta sete pieno / chinai, ma foco in quella neve bebbi. // E tutt'altro il mio cor pregiando meno / ivi rimase, e mai più nol riebbi: / ma felice or si vive in quel bel seno.» Si veda il saggio di G. Comiati, 'Benché 'l sol decline / vince un sol raggio suo tutte le stelle'. La parabola amorosa nelle *Rime* di Celio Magno, in «Italique», 17 (2014), pp. 103-140, dove il sonetto è commentato al pgf. 44.

in Dio, perché conta il fatto che l'effetto non faccia mai dimenticare la causa. E più in generale, se le *Rime* sono intrise di note sensuali, è anche vero che non mancano note ascetiche e di pentimento: lo prova il sonetto "del pentimento" o di chiusura, *Padre del ciel, hor ch'atra nube il calle*, che ricalca quello petrarchesco posto a chiusura del *Canzoniere*: *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*.

In generale si può dire con buone ragioni che in Tasso l'amore è un fenomeno complesso: se ha toni erotici presenta anche la consapevolezza del peccato della carne che si annida dietro la bellezza. Esemplare in tal senso è celebre episodio del giardino di Armida, il giardino in cui la maga offre i piaceri che rendono gli utenti obliosi degli altri doveri. Ma quel giardino falsifica il mondo reale, e la bellezza fisica induce alla tentazione peccaminosa.

Tasso, però, non si fermò alla poesia lirica. Come abbiamo detto, il tema dell'amore appare anche nei *Dialoghi* e in particolare in *La Molza ovvero il dialogo dell'amore*. Anche qui, come è spesso il caso nei dialoghi tassiani, la tesi portante si fa strada dibattendo le teorie pregresse, sia per confutarle, sia per accettarle in parte, e comunque per contestualizzare la tesi che alla fine l'autore intende proporre. Nel caso dell'amore è normale che parta da Platone, che passi ai peripatetici, quindi al neoplatonismo e infine al tomismo. Tasso è sempre dottissimo, e i suoi *excursus* mostrano che i problemi discussi sono ardui, e lo si deduce dalla molteplicità delle soluzioni proposte. In questo caso la conclusione alla quale Tasso perviene è che l'amore vero sia simile alla *caritas*, ossia l'amore disinteressato che si appaga di sé stesso, e lo si raggiunge quando esso approda ad uno stato di pace, ad una mancanza di moto nella contentezza della sua perfezione. È una soluzione che supera senz'altro il dominante concetto neoplatonico dell'amore nel senso che all'idea di bellezza sostituisce quella del divino, e si capisce subito che i due fini siano diversi: la *caritas* si appaga della contemplazione del divino che annienta il pensiero e lascia adito all'amore puro, alla quiete del pensiero e del desiderio, mentre l'idea di bellezza di stampo neoplatonico genera un continuo movimento o tensione

verso il bello. Siamo arrivati ad un punto in cui si avverte una nota di esaurimento nel tipo di amore che cerca la bellezza e in questa ricerca l'amante studia il sé stesso e la misura in cui si cimenta nell'impresa. Si avverte, insomma, la possibilità che all'amore di tipo platonico-ficiniano succeda l'amore di tipo mistico. Ricordiamo, però, che le tesi sostenute in *La Molza* non sono le uniche e neppure le definitive: sono una tra le tante che Tasso abbraccia e non nel campo strettamente poetico. Ad esempio, nel giardino di Armida affabula gli effetti negativi che l'amore può esercitare contro le virtù, ma nello stesso tempo sa mostrare quale potere esso abbia nello stimolarle e nel creare i caratteri degli eroi che combattono per fede e per la patria. Ciò che veramente manca nei dialoghi è l'amore tipico dei petrarchisti, cioè quella passione che porta progressivamente alla scoperta del sé stesso e della bellezza divina che genera l'energia della ricerca. Prevale, invece, la tendenza alla sensualità. Manca anche l'idealizzazione della donna, e lo prova indirettamente il fatto che varie siano le donne cantate nelle *Rime*.

Tasso segna il tramonto della tendenza a fare della poesia uno strumento di arricchimento morale, tendenza avviata dai trovatori e culminata nel petrarchismo cinquecentesco. Quel tramonto tende a rendere l'amore un'esperienza più concreta e più vicina ai sensi, magari al tatto, il senso dell'amore "bestiale", secondo i ficiniani. Comincia ad imporsi l'idea di Nifo che dava al tatto un valore primario nel rapporto amoroso. E forse non è un caso che Nifo appaia come personaggio in uno dei dialoghi, intitolato, appunto, *Il Nifo o del piacere*. Qualcosa è profondamente mutato. Difficile dire esattamente cosa abbia prodotto questo mutamento, e non è da escludere che la natura "astratta" dell'amore à la Bembo abbia stancato perché nella zona rarefatta e idealizzante tutte le donne diventano uguali e tutti gli amanti si esprimono con un linguaggio che trova difficoltà a conservare i segni di chi lo formula. Si potrebbe portare in ballo l'etica della Controriforma che, proprio perché insiste sulla presenza del peccato, accentua la componente carnale dell'amore anche se intende esorcizzarla. Ma sono spiegazioni che avranno solo una parte di vero, e forse minima. Nell'analisi di si-

mili mutamenti paradigmatici, si colgono segni che si decifrano bene solo a mutamento avvenuto: per il momento vediamo che il petrarchismo sta perdendo la sua forza dominante o si trova a dividerla con valori che aveva conculcato e che ora sembrano destinati a prevalere.

Se Tasso aveva delle remore a tagliare con la tradizione, questo non sarà vero per Marino, il quale divenne famoso con una canzone dedicata ai baci.

* * * * *

POSTILLA

L'AMORE NEI POEMI EPICO-CAVALLERESCHI

Il rapido accenno alla *Gerusalemme Liberata* fa nascere quasi spontaneamente la curiosità sul ruolo dell'amore nella poesia epico-cavalleresca, che fin dal titolo boiardesco *L'Orlando innamorato*, l'archetipo del genere, ne illustra l'importanza. Sembra inevitabile toccare l'argomento, ma forse lo si può ridurre a poche ed essenziali osservazioni. La prima è che la scelta del materiale cadrebbe sul poema di Boiardo, sulle sue "continuazioni", ossia *L'Orlando Furioso* e la *Gerusalemme liberata*; in realtà non si tratta di vera scelta, ma di una semplice constatazione, visto che sono tutti e tre i capolavori del genere epico-cavalleresco fiorito in Italia — specifichiamo la nazionalità considerando che il genere epico cavalleresco ebbe una ricca fioritura anche in Spagna, con *l'Amadis de Gaula* (1508) e le sue continuazioni e imitazioni, che, tra l'altro sono opere in prosa. La vera scelta sarebbe quella di includere nella lista *l'Adone* di Marino, oppure di espungerlo in quanto non ha niente di epico ed è il solo poema d'amore che finisca con la morte del protagonista amante. Noi lo includeremmo perché sembra che coroni splendidamente la storia che abbiamo ricostruito. Con *l'Adone* trionfa l'amore sensuale libero ormai dall'involucro morale che gli era stato imposto per nobilitarlo, ma che di fatto lo aveva nascosto.

Tuttavia l'accostamento ai poemi epico-cavallereschi offre uno spunto per capire e contestualizzare l'amore petrarchesco o lirico. I poemi raccontano "storie" di amori: ricordiamo, a titolo di puro esempio, le storie di

Angelica e Medoro, di Tancredi e Bradamante e tantissime altre che entrano nella dinamica narrativa dei poemi, costruendo personaggi e tensioni e scopi. E come tutte le storie d'amore conoscono le tensioni del desiderio, i morsi della gelosia, la *fortitudo* della devozione e tutti gli ingredienti che servono a dare una patina di eroicità agli amanti. Sono, però, storie che hanno uno sviluppo, cioè un inizio, uno svolgimento e una fine, come si conviene alle storie, che è a volte un bel matrimonio. La poesia d'amore non conosce questo svolgimento e si presenta come "frammento" di una storia che si immagina sempre uguale e ripetuta in un tempo indefinito. Petrarca inventò il genere del "canzoniere" che conferisce il senso del tempo ai "frammenti", organizzandoli retrospettivamente come una storia che ha un principio e una chiusura. Fu un'invenzione geniale che conservava la memoria di un "eroe" riconoscibile come l'autore stesso. Quando il genere "canzoniere" cominciò a sfaldarsi — di Tasso abbiamo le *Rime* e non un canzoniere — finì l'amore che eleva moralmente l'amante, finiscono anche gli "esercizi spirituali amorosi" che non furono più praticati o almeno non con la stessa intensità: a quel punto era chiaro che uno dei *magnalia* della poesia si perdeva nell'opalescenza del tramonto.

15.

Giovan Battista Marino

Riportiamo il testo mariniano che consideriamo come il manifesto di una nuova epoca della poesia amorosa.

O baci avventurosi,
ristoro de' miei mali
che di nettare al cor cibo porgete,
spiriti rugiadosi,
sensi d'Amor vitali,
che 'n breve giro il viver mio chiudete:
in voi le più secrete
dolcezze, e più profonde
provo talor, che con sommessi accenti,
interrotti lamenti,
lascivetti desiri,
languidetti sospiri,
tra rubino e rubino Amor confonde,
e più d'un'alma in una bocca asconde.

Una bocca omicida,
dolce d'Amor guerrera,
cui Natura di gemme arma et inostra,
dolcemente mi sfida,
e schiva e lusinghiera,
et amante e nemica, a me si mostra.
Entran scherzando in giostra
le lingue innamorate;
baci le trombe son, baci l'offese,
baci son le contese:
quelle labbra ch'io stringo,
son l'agone, e l'arringo:
vezzi son l'onte: e son le piaghe amate

quanto profonde più, tanto più grate.

Tranquilla guerra e cara
ove l'ira è dolcezza,
Amor lo sdegno, e ne le risse è pace:
ove 'l morir s'impara,
l'esser prigion s'apprezza,
né men che la vittoria, il perder piace.
Quel corallo mordace,
che m'offende, mi giova;
quel dente, che mi fere ad ora ad ora,
quel mi risana ancora;
quel bacio, che mi priva
di vita, mi ravviva:
ond'io, c'ho nel morir vita ognor nova,
per ferito esser più, ferisco a prova.

Or tepid'aura e leve,
or accento, or sorriso
pon freno al bacio, a pien non anco impresso.
Spesso un sol bacio beve
sospir, parola e riso:
spesso il bacio vien doppio, e 'l bacio spesso
tronco è dal bacio stesso.
Né sazio avvien, che lasce
pur d'aver sete al desir troppo ingordo:
suggo, mordo, rimordo,
un bacio fugge, un riede,
un ne more, un succede,
de la morte di quel questo si pasce,
e pria che mora l'un, l'altro rinasce.

L'asciutto è caro al core,
il molle è più soave,
men dolce è quel, che mormorando fugge.
Ma quel, che stampa Amore
d'ambrosia umido, e grave,
i vaghi spirti dolcemente sugge.
Lasso, ma chi mi strugge
ritrosa il mi contende
in atto sì gentil, che'nvita, e nega,
ricura insieme e prega.

Pur amata, et amante,
e baciata, e baciante
al fin col bacio il cor mi porge e prende,
e la vita col cor mi fura e rende.
Miro, rimiro, et ardo,
bacio, ribacio e godo.
E mirando, e baciando, mi disfaccio.
Amor tra 'l bacio e 'l guardo
scherza e vaneggia in modo,
ch'ebro di tanta gloria i' tremo e taccio:
ond'ella, che m'ha in braccio
lascivamente onesta
gli occhi mi bacia, e fra le perle elette
frange due parolette
«Cor mio» dicendo, e poi,
baciando i baci suoi
di bacio in bacio a quel piacer mi desta,
che l'alme insieme allaccia, e i corpi innesta.

Vinta allor dal diletto
con un sospir sen viene
l'anima al varco, e 'l proprio albergo oblia:
ma con pietoso affetto
la 'ncontra ivi, e ritiene
l'anima amica che s'oppon tra via:
e 'n lei, ch'arde, e desia,
gia' languida, e smarrita,
d'un vassel di rubin tal pioggia versa
di gioia, che sommersa
in quel piacer gentile,
cui presso ogn'altro è vile,
baciando l'altra, ch'a bacciar la 'nvita.
alfin ne more, e quel morir è vita.

Deh taci o lingua sciocca,
senti la dolce bocca,
che ti rappella e dice: «Or godi e taci»
e per farti tacer raddoppia i baci.⁶

⁶ Testo in G. B. Marino, *La canzone dei baci ed altre poesie*, a c. di D. Dei, Firenze, Le Cáriti, 1999.

La canzone fu composta attorno al 1600,⁷ ed ebbe una circolazione rapida che diede una notevole visibilità a un autore appena esordiente. La lettura rivela immediatamente una novità tematica rispetto alla tradizione. Come primo dato si consideri che è una canzone e non un madrigale o un sonetto, generi nei quali la materia sensuale era tollerata quasi come un vezzo. La canzone, invece, è un genere “tragico” nel senso retorico degli stili, e qui il tema della sensualità ha una portata di ben altro peso. Il tema erotico in metri alti aveva illustri antecedenti nelle “petrose” di Dante o nelle sestine di Petrarca, ma lo accompagnava sempre la riserva che l’eros in stile alto sia una trasgressione rimediabile. Nella canzone di Marino non c’è alcun senso di trasgressione, anzi v’è un compiacimento verso un tema che sembra normale e diletto: in altre parole, manca assolutamente ogni complicazione morale. Anche quando il bacio sembra portare all’incontro dell’altra anima e raggiunge un momento di estasi, quell’estasi non ha alcuna tonalità misticheggiante, ma si estenua nel piacere dei sensi.

Siamo ormai in clima remoto dallo spirito dei petrarchisti, sempre preoccupati della loro coscienza e del modo di elevarla alla trascendenza della bellezza divina, alla levigatezza dell’idea. Ora pullula uno sciame di poeti di nuova leva che volge le spalle alla poesia intesa a sostenere il viaggio morale dell’uomo dietro la spinta dell’amore, e conosce ormai e senza remore il piacere della bellezza femminile vista e “toccata”. Sono i poeti come Guido Casoni, Cesare Rinaldi, Gaspare

⁷ Sulla canzone dei baci si vedano: F. Guardiani, *Oscula mariniana*, «Quaderni d’italianistica», XVI (1995), 197-243. Si vedano anche M. Nosedà, *Il bacio di carta. La parabola di un topos tra rinascimento e barocco*, in E. Marsch e G. Pozzi (a c. di), *Thematologie des Kleinen / Petits thèmes littéraires*, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg, 1986, 93-130 e i numerosi studi di Guercio in merito, come V. Guercio, *Ancora sui baci di carta. Marino, Guarini, Fenaruolo*, «Studi italiani», XII (2000), 5-47; IDEM, *Postille ai baci di carta. ‘Rime’ ii 13-31 di Giovan Battista Marino*, «Studi secenteschi», XLIV (2003), 315-318; IDEM, *Sur la poésie érotique de Giovan Battista Marino*, «Versant», XLIII (2003), 187-228. E si veda A. C. Corradino, *Ancora una volta sulla morte per bacio, genesi e fortuna di un concetto da Pico a Marino*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a c. di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, ADI editore 2021, senza num. di pagine.

Murtola, Tommaso Stigliani e infiniti altri, i quali inneggiano al petto, alle labbra, alle guance e alle mani delle donne, non più necessariamente bionde come le voleva la tradizione, e neppure bianche come la neve, ma essudano una sessualità che stimola la fantasia erotica e distoglie l'intelletto da voler scoprire tratti divini nelle fattezze delle amate. Cesare Rinaldi, ad esempio, ama gli occhi neri della sua donna, e non dimentica che donne bellissime possono avere "l'alito fetente", e anche quando canta le bellezze della sua Barbara non tocca mai corde in cui vibrino storie o riflessioni sul valore dell'amore in una assiologia etica. Le *Rime* di Rinaldi non hanno niente della costruzione dei canzonieri petrarchisti, normalmente confezionati come ricostruzioni di una storia psicologica e che quasi sempre si aprono con un episodio di innamoramento e si chiudono con una nota di pentimento. Le raccolte poetiche di Rinaldi o di Casoni, come anche *La Lira* di Marino, hanno una struttura completamente diversa perché sono organizzate per temi e non su linee cronologiche di tipo autobiografico. E sarà anche questo uno dei segni più vistosi del tramonto dell'amore che seguiva il modello di Petrarca. Le *Rime* di Rinaldi raccolgono materiali di vario genere, oltre alle poesie d'amore, e includono commemorazioni di morti, eventi di cronaca, rime bernesche, e, per ciò che riguarda più da vicino il nostro argomento, appare chiara la disgregazione della "storia d'amore" che cerca di adeguarsi ad una deontologia etica, di irrobustire l'amante contro il senso della vanità dei beni terreni pur così seducenti, e di mostrare la vera via alla salvezza. In questa fase acquista grande spazio e voga la forma poetica del madrigale che s'intona bene alle "buone maniere" del mondo cortigiano, che si presta alle trovate dell'"ingegno". Se sfogliamo la grande antologia *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito*, (in realtà Carlo Fiamma), in molti volumi del 1611 pubblicati dall'editore veneziano Barezzo Barezzi — una raccolta di madrigali dei poeti operanti nel periodo che siamo soliti definire Manierismo o comunque prebarocco — vediamo che il tema del "bacio" conosce una gamma di variazioni sorprendente. L'opera è divisa per temi, e nel primo dei dieci volumi troviamo che i «soggetti

contenuti nella prima parte» sono: “la bella pargoletta”, “crine biondo”, “crin nero”, “bella fronte”, “occhi azuri” (sic), “occhi neri”, “occhi belli”, “guancie” (sic), “bella bocca”, “bel mento”, “bel volto”, “bel collo”, “bella mano”, “bel seno”, “cuore”, “piede”, “bellezze”, “donne lodate”, “nomi”. Una seconda parte è intitolata «Dipendenze perché in quella sono tutti i soggetti indicanti le belle parti di gratiosa donna»; e qui troviamo anche una serie di componimenti dedicati al bacio: “bocca ritrosa”, “baci desiderati”, “bacio chiesto”, “baci semplici”, “bacio involato”, “baci dolci”, “un bacio è poco”, “bacio ricevuto”, “baci reciprochi”, “fanciul baciato”, “bocca morsicata”, “fiori in bocca”. L’elenco lascia intuire quale varietà di “dipendenze” contengano temi come il seno, la mano e così via dicendo. Antologie come questa — chi le studierà? — fanno capire quale fosse la “domanda” di poesia di quel periodo, e se ancora si leggevano i Bembo e i Della Casa, è chiaro che “il mercato” si arricchiva di prodotti nuovi. Si tratta di “madrigali”, è vero, quindi di un genere che poteva accettare temi lascivi o quanto meno sensuali, ma è anche vero che la tendenza a “problematizzarsi” come facevano i petrarchisti, sempre dilaniati tra i sensi e l’intelletto, tra il vero e il vano, tende a scomparire, e con esso il tema dell’amore che genera il bene morale. La via è aperta al trionfo dei sensi, e Marino, ancora una volta, rappresenta al meglio questa tendenza.

Prendiamo in esame l’*Adone*, il poema che ha caratterizzato un’epoca. E ricordiamo solo l’episodio del “giardino dei sensi” che non può non richiamare a confronto il “giardino di Armida” della *Gerusalemme liberata*. Nel poema tassiano quel giardino rappresenta un impedimento o almeno una distrazione dal perseguimento dei veri valori che contano, cioè la religione e la patria e l’onore militare. Invece nel poema mariniano il giardino rappresenta una sorta di preambolo “accademico” che dovrebbe educare Adone al mondo dei sensi. Il giardino è chiuso in uno spazio quadrato recinto da mura. Ad ogni angolo del quadrilatero stanno delle torri che rappresentano i quattro sensi, e al centro si erge la quinta torre che rappresenta il tatto, vale a dire il senso fondamentale nel rapporto amoroso. In questo modo Marino — in

linea con Equicola e Nifo — rovesciava completamente la gerarchia dei sensi che nel mondo amoroso del petrarchismo dava la priorità assoluta alla vista e all'udito, mentre questa ora spetta al tatto, il senso che i ficiniani consideravano "bestiale".

L'amore sensuale non può prescindere dal tatto, anzi si realizza in esso. È cambiato il paradigma culturale, e l'amore di ascendenza cortese diventerà un patrimonio storico, ma senza avere più la forza generata dalle tradizioni: si chiuderà il capitolo di uno dei *magnalia* letterari. Non saranno certamente i poeti dell'Arcadia a riaprirlo, né ci riusciranno i poeti romantici, perché quanto più saranno "sinceri", tanto più saranno "individualisti", e la morale, si sa, vive dove può essere trasmessa e insegnata. L'*Adone* era in essenza un poema anti-epico e più specificamente anti *Gerusalemme liberata*, come ha visto bene Giovanni Pozzi.⁸ Il grande poema d'amore spazzò via tutto ciò che è necessario per intessere un discorso morale: Adone e Venere sono amanti bellissimi, ma privi di ogni criterio di giudizio, di volontà e di coscienza, e sono per questo personaggi piatti in balia della passione e dei disegni di altri personaggi più volitivi di loro. Concepiscono l'amore con finalità puramente edonistiche e pertanto non danno alla virtù alcun valore da perseguire. Il tutto era in linea con una cultura che stava entrando in una fase in cui si teneva conto delle passioni più che delle virtù morali. La poesia epica, animata da protagonisti tesi a realizzare la perfezione della virtù, conosce un declino notevole fino alla scomparsa. Comincia a prevalere la nozione che le passioni siano il vero motore dell'anima umana, e su di esse ormai si sviluppano le tesi dei Cartesio e degli Spinoza, creando un'etica considerata nei suoi moventi e non più nei suoi fini. È un fenomeno parallelo a ciò che accade nel mondo delle scienze dove non si bada più alla *causa finalis*, ma alla *causa efficiens*, e in letteratura questo rovesciamento porterà alla fine dell'eroe epico e darà nascita al personaggio del romanzo che

⁸ Ci riferiamo all'edizione di *L'Adone*, a c. di G. Pozzi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1976, 2 voll.

crescerà apprendendo a gestire le proprie passioni e inclinazioni personali. Morirà la “onestade”, ossia la ricerca del Bello-Bene morale, e in suo luogo subentreranno in forma indipendente il Bene e il Bello, che saranno l’oggetto di due discipline nuove, l’economia e l’estetica.⁹ In questa civiltà diversa, l’amore continuerà a vivere, ma i suoi parametri morali saranno l’igiene e la formazione della famiglia, e non più le virtù cardinali che regolarono le vicissitudini dell’eros dal periodo dei trovatori a quello dei confessori della Controriforma.

* * * * *

POSTILLA

IL BACIO

«Questi che mai da me non fia diviso/ la bocca mi baciò tutto tremante». Il bacio sulla bocca di Paolo e Francesca è un atto di lussuria che i due amanti danteschi pagano con una pena eterna. Raramente nella poesia amorosa, e certamente non in quella di Petrarca, si fa menzione di baci, e sembra che una forma di accentuata *pruderie* cristiana espunga dai versi e anche dalle prose la menzione di un atto che sembrerebbe impuro o quanto meno stimolante al godimento sessuale completo. Certo, non sembrava tale a Catullo che cantava i *basia mille* di Lesbia, ma è indubbio che per poterne parlare senza offendere il pudore bisognava aspettare che l’Umanesimo e il Rinascimento potessero farlo con la lingua degli antichi perché quella degli autori in volgare esitava a celebrarlo. Iohannes Secundus nel 1539 scrisse un *Liber basiorum* che conteneva una collezione di 19 componimenti dedicati ai baci, ed era un grande esercizio legittimato dal gusto per l’erotismo galante e da scuola degli umanisti. Si pensi che anche Equicola, il quale rompe il ghiaccio e parla esplicitamente dell’amore sessuale, cita il bacio solo una volta, riferendosi all’«osculo platonico», ossia omosessuale. Esisteva, però, un bacio casto che veniva accettato e assumeva un carat-

⁹ Per questo passaggio epocale, mi permetto di rimandare al mio *Il tramonto dell’onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

tere spirituale, rappresentando quello che S. Ambrogio chiamava «spiritualis amplexus». In questo modo veniva interpretato quanto si legge nel *Canticus canticorum* attribuito a Salomone: «Osculetur me oscula oris sui» (“Possa essere io baciato con i baci della sua bocca”). E di questo tipo di unione spirituale parlano ancora i grandi maestri dell’amore platonico, cioè Pietro Bembo in questo passo:

Né lascia di veder la sopposta bocca, di picciolo spazio contenta, con due rubinetti vivi e dolci, aventi forza di raccendere disiderio di basciargli in qualunque più fosse freddo e svogliato.¹⁰

E Castiglione indugia sul tema in un passo del *Cortigiano*:

Ed acciò che ancor meglio conosciate che l’amor razionale è più felice che ’l sensuale, dico che le medesime cose nel sensuale si debbeno talor negare e nel razionale concedere, perché in questo son dioneste, ed in quello oneste; però la donna, per compiacer il suo amante bono, oltre il concedergli i risi piacevoli, i ragionamenti domestici e secreti, il motteggiare, scherzare, toccar la mano, po venir ancor ragionevolmente senza biasimo insin al bacio, il che nell’amor sensuale, secondo le regule del signor Magnifico, non è licito; perché, per esser il bacio congiungimento e del corpo e dell’anima, pericolo è che l’amante sensuale non inclini più alla parte del corpo che a quella dell’anima, ma l’amante razionale conosce che, ancora che la bocca sia parte del corpo, nientedimeno per quella si dà esito alle parole che sono interpreti dell’anima, ed a quello intrinseco anelito che si chiama pur esso ancor anima; e perciò si diletta d’unir la sua bocca con quella della donna amata col bacio, non per moversi a desiderio alcuno dionesto, ma perché sente che quello legame è un aprir l’adito alle anime, che tratte dal desiderio l’una dell’altra si transfundano alternamente ancor l’una nel corpo dell’altra e talmente si mescolino insieme che ognun di loro abbia due anime, ed una sola di quelle due così composta regga quasi dui corpi; onde il bacio si po più presto dir congiungimento d’anima che

¹⁰ P. Bembo, *Gli Asolani*, II, 22, ed. C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, p. 426.

di corpo, perché in quella ha tanta forza che la tira a sé e quasi la separa dal corpo; per questo tutti gli innamorati casti desiderano il bacio, come congiungimento d'anima; e però il divinamente innamorato Platone dice che baciando venne gli l'anima ai labri per uscir del corpo. E perché il separarsi l'anima dalle cose sensibili e totalmente unirsi alle intelligibili, si po denotar per lo bacio, dice Salomone nel suo divino libro della Cantica «Bascimi col bacio della sua bocca», per dimostrar desiderio che l'anima sua sia rapita dall'amor divino alla contemplazion della bellezza celeste di tal modo, che unendosi intimamente a quella abbandoni il corpo.¹¹

Tutte le altre occorrenze di baci erotici si trovano nei romanzi medievali e in qualche sporadico episodio della letteratura cavalleresca, come ad esempio nell'*Orlando Furioso* (7, 29).

Il caso di Marino sembra dunque un'eccezione e una grande innovazione. Tuttavia bisogna tener conto di una testimonianza che aiuta a capire come e perché si avverta l'attrazione amorosa per un individuo dell'altro sesso ma spiritualmente simile a noi. È un dialogo di Francesco Patrizi da Cherso, intitolato *Delfino ovvero del bacio*, edito in anni non lontani da noi¹² e studiato recentemente da Roberta Morosini.¹³ Scritto attorno al 1575, il dialogo sfrutta alcune nozioni riprese dalla tradizione ficiniana e le combina con teorie proprie di stampo naturalistico. Platonica e ficiniana in genere è la teoria che l'anima scenda dal mondo delle idee e si incarni in un individuo. Nel suo discendere, assorbe le influenze dei cieli che attraversa, e tali influenze si combinano poi in modo che è diverso da anima ad anima dando luogo alle differenze da persona a persona. Il corpo umano trasmette i suoi caratteri propri attraverso degli effluvi che si emanano attraverso i pori del corpo. Ora le parti più porose sono le labbra e ancor più la lingua, mentre le meno porose sono le mani e la fronte, per cui il

¹¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, ed. B. Maier, Torino, UTET, 1964, lib. III, 64, pp. 530-531. Per tutti questi rimandi si veda N. J. Perella, *The Kiss Sacred and Profane*; Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.

¹² Si trova in F. Patrizi da Cherso, *Lettere e opuscoli inediti*, a c. di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, nella sede dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1975, pp. 135-164.

¹³ R. Morosini, *Patrizi da Cherso: How and Why Neoplatonic Kisses can give pleasure*, in «Accademia», 2022, s.p.

bacio su queste parti non trasmette molti effluvi, e pertanto si può dire che siano baci casti. L'eros, cioè l'accensione del desiderio fino al congiungimento carnale, viene stimolato in modo particolarmente intenso dal bacio che consente l'incontro degli effluvi di entrambi gli amanti; e le labbra e la lingua sono le parti più porose del corpo. Il contatto fisico e perfino il mordere le labbra e la lingua dell'amante stimola la produzione di tali effluvi, e il piacere del bacio cresce quanto più questi effluvi provano l'affinità delle anime che hanno subito influssi celesti molti simili nel passaggio dall'iperuranio alla terra. Se avviene questo incontro di due anime simili, l'amore o il desiderio di fondersi in un'unione fisica cresce nella misura in cui diventa sempre più chiara la similarità tra i due amanti. E questo perché Patrizi era convinto che il vero amore fosse un "amore di sé stessi", cioè quella *filoautia* di cui parlava anche Platone. La misura più intensa di questo amore si realizza nell'incontro di un'anima gemella, e, una volta fatta questa scoperta, l'ardore e il desiderio dei baci si intensifica. Come si vede, Patrizi è un ficiniano che però dà un'importanza al senso del tatto che Ficino, invece, riservava per la vista.

Tale è l'essenza del dialogo di Patrizi. Ricordiamo che egli fu anche l'autore di un libro intitolato *L'Amorosa filosofia*, che però rimase incompiuto, e manca proprio l'ultimo libro, il quarto, che avrebbe trattato dell'amore venereo o *eroticon*, diverso dagli altri tre tipi, cioè *physicon* o naturale, il *singenicon* o genitoriale, l'*eteraicon* o amichevole. Forse in questo quarto libro Patrizi chiudeva la tradizione platonico-ficiniana in modo ancora più chiaro di quanto non avesse fatto nel *Delfino*.

È improbabile che Marino conoscesse il dialogo di Patrizi, ma se non possiamo contare su una fonte, possiamo almeno tener conto di un dato importante: già negli anni Settanta del Cinquecento, l'amore non era più concepibile senza tener conto della sua forte componente sessuale. Marino, dotato di un intuito eccezionale per cogliere anche le brezze più lievi di innovazione, capì che era giunto il momento di inaugurare una nuova era della poesia italiana, ed irruppe sulla scena con una canzone-manifesto sul bacio sensuale.

Conclusione

L'amore è una forza che anima l'universo ed è centrale nel cosmo e nel mondo interiore dell'uomo. È un fatto risaputo da sempre, tanto che Dante gli dedicò i canti 17-19 del *Purgatorio* che sono proprio al centro del poema sacro, della *Commedia*, «cui han posto mano terra e cielo»; e lo stesso fecero i compilatori delle *Siete partidas*, il codice emesso da Alfonso X di Castiglia, perché l'amore governa anche le leggi dell'uomo. A noi, però, interessa solo una specie di quest'amore universale, avente un suo nome proprio e una funzione particolare: si chiama amore sessuale o venereo o eros, e governa le sorti della riproduzione delle specie, anche di quella umana. La storia ricostruita in queste pagine riguarda solo questo tipo di amore, e interessa in modo particolare perché esso ha generato una folta letteratura che lo ha assunto come suo tema principale.

La nostra lunga carrellata ci ha portato dal mondo dei trovatori alle soglie della cultura che promuove il Don Giovanni, il carattere che impersona l'*eros* senza *ethos* o che addirittura lo irride. Il viaggio è stato lungo e movimentato perché i temi grandi sono quelli che la storia non riesce ad esaurire, anzi li ripropone continuamente vedendone aspetti sempre diversi. Ha avuto inizi insoliti perché ha legato l'*eros* all'*ethos*, e si è concluso con lo scioglimento di quel nodo. Era un matrimonio mal combinato o fu un divorzio precipitoso e sfortunato? E ammesso che sia legittimo o fruttuoso porsi domande simili davanti alla storia, possiamo dire almeno che rappresentò un fenomeno singolare, e per questo valeva la pena esaminarlo.

Il legame *eros-ethos* ha avuto una *longue durée* e per fortuna si può circoscrivere entro date abbastanza ben definite che consentono di seguirlo dal momento in cui nasce al momento in cui si eclissa. Nasce in

terre occitaniche e si diffonde presto per tutta l'Europa. Il suo successo è dovuto in buona parte al fatto che venne "spettacolarizzato": i trovatori drammatizzano la loro tensione amorosa cantandola in pubblico, e quindi in qualche modo socializzandola e contribuendo a creare quella cultura che si chiama "cortesía", alla cui base sta una virtù minore della *temperantia* che prese il nome di *mezura*. Grazie a questo innalzamento di valore, l'amore erotico venne accettato e diffuso, e aggirò perfino i divieti della Chiesa, perché, tutto sommato, si presentava come un amore che sublima l'eros in una virtù, in una forza che "migliora" moralmente l'innamorato.

In Italia questo tipo di amore perse la dimensione dello "spettacolo" e perfino quella possibilità di "miglioramento" morale che gli attribuivano i trovatori. Nel nuovo ambiente comunale l'amore venne studiato, anatomizzato e contestualizzato con esiti diversi, ora condannandolo come insidia del mondo morale, ora riscattandolo come mediatore di bellezza divina, ed entrambe le soluzioni concorrevano a fare dell'amore uno dei *magnalia* o grandi temi della poesia. Tanto era importante che si ricorse perfino alla scienza medica e alla teologia per capire la vera natura di questa forza che sconvolge gli amanti, che usurpa il ruolo dell'intelletto, che contiene verità divine, che, insomma, tutti conoscono, ma di cui nessuno sa definire la natura o l'essenza.

Mais enfin Pétrarque vint! Il quale, estraneo alla cultura universitaria e alla teologia scolastica, non tentò di capire cosa fosse l'amore, ma studiò il modo di viverlo e di gestirlo per trovare la pace e la serenità spirituale nella speranza di meritarsi la salvezza eterna. Petrarca sconvolse il panorama della poesia d'amore e l'avviò su un corso che sarebbe durato vari secoli e che avrebbe avuto una risonanza paragonabile solo a quella riscossa dai trovatori presso i loro contemporanei. Il poeta di Laura vide l'amore come il miraggio di una bellezza che lo distraeva dalla contemplazione della vera Bellezza divina, ed era inevitabile che i due valori si contendessero l'attenzione esclusiva del poeta, incapace di conciliarli in una forma di vivere produttivo. Anche lui aveva un pubblico davanti al quale poteva esporre il suo dilemma, ma non era

più il mondo degli uomini di corte, bensì la sua propria coscienza, e davanti ad essa poneva il suo conflitto. Quella voce interiore gli consigliava il modo di rispondere ai suoi stessi verdetti, ma la volontà non la assecondava. L'incertezza penosa che ne derivò — un intralcio insormontabile nella ricerca della saggezza cui aspirava il grande lettore degli *auctores* antichi — non fu mai risolta, e costituì il tema portante del *Canzoniere*. Si può dire che Petrarca ne fece il fulcro dei suoi “esercizi spirituali” e creò il modello di un innamorato che sa trarre saggezza dalla meditazione sui conflitti generati dall'amore.

Fu un modello vincente grazie alla suggestione creata da una combinazione di fattori, a cominciare dalla magia della lingua poetica di Petrarca, dalla straordinaria capacità di variare i temi, dal muoversi in uno scenario reso ospitale dall'assenza di difficoltà del linguaggio scientifico, dallo struggente tono elegiaco di molti componimenti, dagli ideali sempre eccelsi presenti anche in occasioni dimesse come la celebrazione di un'amicizia o il piacere della vista di un paesaggio. Alla fortuna del modello di chi si studia e di chi interroga la propria coscienza contribuì un altro fattore che fu esclusivo dell'Italia, almeno per tutto il Quattrocento, ed è la presenza della cultura umanistica che propugnava il valore della saggezza e dava un nuovo senso ai valori terreni e alla storia. Petrarca stesso fu l'animatore maggiore di questo rinnovamento culturale. L'antichità era il deposito della saggezza, e la riconquista di quel patrimonio restituiva alle virtù cardinali una funzione sufficiente a dignificare l'operato umano e a dare fama a chi le praticava in misura eccellente.

A tener vivo il modello del *Canzoniere* giovò la sua versatilità, o la diversità dei beni che l'autore perseguiva. Nel Quattrocento ebbe molta fortuna il motivo della fama o della gloria letteraria che era stato uno degli “amori terreni” di Petrarca, il suo mito della “laurea”. Nel Cinquecento, invece, prevalse il tema dell'amore spirituale che si realizza al meglio con il sussidio dell'elemento divino, e anche in questa area Petrarca era maestro e ispiratore. Il Cinquecento fu anche il secolo in cui il modello petrarchesco del *Canzoniere* superò i confini italiani e

Petrarca divenne il poeta dell'Europa intera, oltre ad essere apprezzatissimo per le sue opere latine. Il petrarchismo fu un fenomeno europeo, e l'“esercizio spirituale” dilagò fra i poeti d'amore.

Ma, come abbiamo detto e lo ripetiamo a modo di conclusione, i movimenti culturali che durano a lungo sono quelli tanto ricchi da consentire adattamenti, revisioni e con il tempo si allontanano dai percorsi tradizionali al punto da sentire il bisogno di respingerli. Quando la convinzione che l'amore erotico conduca a beni spirituali superiori cominciò a sfaldarsi, prese forza l'idea che la sessualità fosse un bene naturale, si cominciò a parlare d'amore in modo diverso: si lasciavano da parte i valori etici, e si imposero con crescente forza i valori estetici, e il Bello ritrovò la sua forza nella carnalità che lo esprimeva.

È valsa la pena seguire nei secoli la vicenda di questa specie di amore? Lo diranno i lettori. Questi concederanno almeno di non aver mai visto una storia che, come la nostra, cerca di spiegare “perché sia stata scritta tanta poesia d'amore”. Per la sua angolatura singolare, la nostra ricostruzione è molto diversa da quella tracciata dai Denis de Rougemont (*L'amour et l'Occident*, 1939, e, in nuove edizioni, 1956 e 1972) o dagli Irving Singer (*The Nature of Love*, 1984-1987), non solo perché ha limiti cronologici più ristretti, ma perché la grande visione di ridurre tutta questa immensa storia alla contrapposizione di *eros* e *agape* produce molte generalizzazioni e non tocca un dato che è fondamentale negli studi di storia letteraria, e cioè che la letteratura nasca dalla letteratura, per cui molta della produzione analizzata ha radici nell'imitazione letteraria più che nelle visioni omnicomprensive di *eros* e *agapé*. Semmai è proprio questa produzione letteraria a creare le categorie di amore profano e amore divino. Senza il modello trobadorico o senza gli esercizi spirituali di Petrarca avremmo una diversa storia della poesia d'amore o forse non l'avremmo affatto. La storia fatta su dati concreti e non su principi generali getta luce dove altre narrative lasciano grandi ombre. È questo, a nostro avviso, il modo più concreto di rivolgersi a intenditori che, leggendo questo libro saranno più disposti a vedere con occhi diversi tanta poesia d'amore. *Hoc erat in votis*.

Appendice

Un breve *dossier* sul tema della gelosia*

La gelosia è, come l'amore, una passione sentita e attestata nel mondo occidentale almeno fin dai tempi in cui gli uomini ebbero la capacità di registrare per iscritto i loro sentimenti. Le letterature antiche, infatti, abbondano di testimonianze su un moto dell'animo che noi moderni non esiteremmo ad identificare con la "gelosia". Mancano, però, le definizioni di questo sentimento e non si registrano mai nozioni di una qualche cura, perché evidentemente non lo si riteneva un male o una malattia. Certo, possiamo ricordare una definizione di Cicerone: "*Obtrectatio*, con il significato di 'gelosia' dei Greci, è quella tristezza che viene dal vedere un altro che possiede ciò che noi abbiamo desiderato»,¹ e potremmo affiancargliene poche altre,² ma non tante da riempire un'intera pagina. Per giunta in queste definizioni non si fa mai cenno specifico all'amore venereo al quale in tempi moderni solitamente associamo la gelosia. Parrebbe, insomma, che la gelosia amorosa non abbia mai costituito un problema per i nostri lontani antenati. I greci avevano la parola *zelotypia*, ma non si sforzarono ad indicarne i tratti più salienti in cui noi riconosceremmo il nostro genere di gelosia. I Romani non avevano parole specifiche per indicare il sentimento di

* Questo dossier riprende e modifica un nostro saggio dallo stesso titolo pubblicato in D. Beecher e M. Ciavolella (a c. di), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, "University of Toronto Italian Studies", n. 9, Ottawa, Dovenhouse, 1992, pp. 123-134.

¹ *Tusculanae disputationes*, IV, 8, 18: «Obtrectatio autem est, ea quam intellegi ζηλοτυπίαν volo, aegritudo ex eo, quod alter quoque potiat eum quod ipse concupiverit.» ["Per malignità voglio che si intenda quella che i Greci chiamano *zelotypia*, che è un'afflizione dovuta al fatto che altri possieda ciò che uno ha desiderato"].

² Ad esempio, Ovidio, *Ars amandi*, 2, 443-456; *Amores*, I, 8, 95-96; Virgilio, *Aen.*, VI, 445.

“gelosia” per la persona amata: venivano usati termini come *obtrectatio*, *aemulatio*, *invidia* che formavano un campo semantico abbastanza vasto da includere anche la gelosia amorosa, ma non avevano un nome proprio come noi moderni lo abbiamo. Anche opere come quella di Cipriano, *De zelo et livore*, il cui titolo sembra promettere quel che cerchiamo, di fatto parla della gelosia del diavolo per Dio. Anche se ricordiamo che i poeti elegiaci latini conoscono il dolore per il tradimento dell’amica o per il suo rifiutarsi,³ la gelosia amorosa di cui parlano non ha la qualità né l’intensità che conoscerà quando spunti in una cultura caratterizzata dall’amore, in una “cultura cortese”, come l’abbiamo descritta. Insomma: ancora una volta si conferma quanto si può osservare ripetutamente nello studio delle culture: i sentimenti, essendo umani, non mutano, ma il loro timbro e volume viene dettato dal contesto in cui vivono. Quando l’amore diventò uno dei *magnalia* nel mondo cortese, la gelosia gli crebbe al fianco. E non solo: ebbe una visibilità tale fino a tutto il Seicento da lasciarci indimenticabili prosopopee come quelle di Ariosto, di Spenser, di Shakespeare, e creò personaggi indimenticabili quali Orlando, Otello e *El celoso extremeño* delle *Novelas ejemplares* di Cervantes.

E, poiché la gelosia accompagna la nostra storia della poesia d’amore, ci sembra utile tracciarne un succinto profilo storico da collocare a fianco alla più robusta parente. Dobbiamo subito constatare che la gelosia, forse per la sua natura mostruosa, non ha avuto molti storici,⁴ per cui ci limitiamo ad attingere alle nostre scarse conoscenze.

³ Si veda il libro di R. Rothaus Caston, *The Elegiac Passion: Jealousy in Roman Love Elegy. Emotions of the past*. New York-Oxford, Oxford University Press, 2012, che, però, conferma l’assenza terminologica che noi accusiamo, e i casi che adduce sono alquanto deboli per sostenere che esistesse una consapevolezza forte del sentimento di gelosia amorosa.

⁴ I pochi studi che conosciamo vertono sul periodo rinascimentale: W. Gundersheimer, “The green-eyed monster”. *Renaissance conception of Jealousy*, in «ELH», 54 (1987), pp. 561-583; S. Prandi, *Marino, Tasso e la gelosia*, in «Filologia e critica», 18 (1994), pp. 114-121; IDEM, “Ne le tenebre ancor vivrò beato”: *Variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in A. Battistini (a c. di), *Mappe e letture: Studi in onore di Ezio Raimondi* (Bologna, il Mulino, 1994, pp. 67-83; E. Milburn, “D’Invidia e d’Amor figlia si ria”: *Jealousy and the Italian Renaissance*

E prima di tutto, da dove prende il nome questa passione tormentosa? Penseremmo subito che la forma romanza gelosia derivi dalla voce greca *zelotypia*, ma uno studio recente di Margot Grzywacz⁵ vuole provare che la base sia *zelotus*, parola che ricorre spesso nella versione latina della Bibbia per indicare una “persona con zelo”, ma anche una persona che “vuole un amore esclusivo”, significato che si applica anche a Dio. Comunque, i trovatori conobbero il tema della gelosia,⁶ e la prima grande comparsa nel mondo romanzo s’incarna nel personaggio di Arcimbaldo⁷ dell’anonimo romanzo provenzale *Flamenca*: questi è un marito così geloso al punto da ammalarsi di una malattia che è una forma di licanthropia. Il genere del romanzo è raro nella tradizione della cortesia provenzale,⁸ perciò più utile ci riesce la definizione che troviamo nel *De amore* di Andrea Capellano. Qui, nel dialogo fra un uomo e una donna entrambi di rango nobile, si viene a parlare della gelosia, e il personaggio maschile sostiene che la gelosia non può e non deve esistere tra sposi, perché fra questi non esiste neppure l’amore appassionato. E della gelosia si dà questa definizione:

Est igitur zelotypia vera animi passio, qua vehementer timemus, propter amantis voluntatibus obsequendi defectum amoris attenuari substantiam, et inaequalitatis amoris trepidatio ac sine turpi cogitatione de amante concepta suspicio. Unde manifeste

Lyric, in «The Modern Language Review», 57 (2002), pp. 577-591. Alla cultura francese e solo per pochi decenni del Medioevo è dedicato il libro di M. Bertaud, *La jealousy dans la littérature du temps de Louis XIII*, Genève, Droz, 1981. La lacuna è in parte compensata dal recente F. Tomasi e P. Zaja, (a c. di), *Gelosia e cultura letteraria nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2024 (raccolge gli atti d’un congresso dell’ADI sullo stesso tema tenuto a Padova nel 2022). M. De Poli e P. Vesentin (a c. di), *Il teatro delle emozioni: la gelosia*. Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 15 dicembre 2021 - online).

⁵ M. Grzywacz, “Eifersucht” in *den romanischen Sprachen*, numero speciale di «Arbeiten zur romanischen Philologie», n. 42, Bochum, Pöppinghous, 1937.

⁶ Cfr. E. Köhler, *Les troubadours et la jalousie*, in *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, pp. 543-559.

⁷ Su questo episodio si veda M. Ciavolella, *La malattia d’amore dall’antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, p. 76. *Flamenca* è un romanzo (uno dei due in lingua provenzale).

⁸ Si veda A. Limentani, *L’eccezione narrativa. La Provenza medievale e l’arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

apparet, tres species in se zelotypiam continere. Nam verus zelotypus semper timet, ne ad suum conservandum amorem propria non valeant sufficere obsequia, et ut, qualiter amet, ametur, atque recogitat, quanto cogereturi anxii dolore, si coamans eius alteri copularetur amanti, quamvis hoc credat posse nullatenus evenire.⁹

La definizione associa inequivocabilmente la gelosia all'amore fisico, e questo è un segno che siamo entrati nella "cultura dell'amore". Detto ciò, si tenga presente che Andrea è l'autore del libro, ma chi parla è uno dei suoi personaggi-amanti. Se la definizione può sembrare "neutra" e condivisibile, più discutibili sono le "regulae amoris" che chiudono il secondo libro del *De amore*. La seconda di queste dice «Qui non zelat amare non potest» ("Chi non sente gelosia non può amare"), e la 21^a «Ex vera zelotypia affectus semper crescit amandi»¹⁰ ("Dall'autentica gelosia cresce la passione di amare"). Sono osservazioni di conferiscono un valore positivo alla gelosia, facendone uno stimolo ad amare, ad accrescere le virtù dell'amante, quindi sempre in linea con l'idea principale degli amanti cortesi che l'amore li renda virtuosi.

Se i personaggi di Andrea trovano che la gelosia sia un buon condimento dell'amore, qualche pensatore impegnato a stabilire "la verità" più che a giustificare un modo di sentire, solleva delle riserve. Uno di questi è Tommaso d'Aquino il quale associa la gelosia all'amore ero-

⁹ Si cita da *Andreas on Love*, ed. di P.G. Walsh, Londra, Duckworth, 1982, p. 148 e 150. ["La gelosia è una vera sofferenza dell'anima per la quale temiamo che l'essenza del nostro amore venga diminuita dal fatto che i nostri servizi d'amore non siano più sufficienti a conservare quelli dell'amata. Essa crea il timore che l'amore non venga reciprocato, e di non essere amati come noi amiamo; e per questo diventiamo molto sospettosi dell'amata. Perciò vediamo che la gelosia presenta tre forme. La persona gelosa ha perpetuamente paura che i suoi servigi non siano adeguati a conservare l'amore, e teme che il suo amore non venga ricambiato in egual misura, e pensa alle sofferenze che patirebbe se l'amata andasse con un altro amante, benché creda che ciò non accadrà mai."]

¹⁰ Entrambe le regole si leggono in *Andreas on Love*, cit., p. 282. La prima diventò un'espressione proverbiale, tanto che fu accolta negli *Adagia* di Erasmo.

tico, e questo è un segno che la cultura ormai associ le due passioni. Nella *Summa Theologiae*, I^a. II^{ae}, q. 28, dedica quattro capitoli all'analisi degli effetti dell'amore in generale: «utrum unio sit effectus amoris» (“se l'unione [di uomo e donna] sia effetto dell'amore”); «utrum mutua inhaesio sit effectus amoris» (“se la mutua adesione sia effetto dell'amore”); «utrum extasis sit effectus of amoris» (“se l'estasi sia effetto dell'amore”); e infine «utrum zelus sit effectus amoris» (“se la gelosia sia effetto dell'amore”). Tommaso premette che per capire questa passione bisogna distinguere fra due tipi d'amore: uno è la *benevolentia* e l'altro è la *concupiscentia*. La gelosia va insieme con il secondo tipo. L'amore in generale è il moto verso un oggetto che si desidera, e si oppone a tutto ciò che lo impedisce. E, di nuovo, bisogna distinguere tra le due tendenze. L'amore per un amico si oppone a tutto ciò che ostacola il suo benessere, mentre l'amore per l'amante si oppone a qualunque cosa impedisca il proprio godimento della persona amata. Questa seconda forma è la gelosia che esiste tra gli amanti, e in ultima analisi è amore di sé stessi. Dunque è una forma di egoismo, ed è diversa dall'invidia, benché le due passioni condividano alcuni tratti.

Temuta o riverita, la signora Gelosia reclutò presto grandi autori perché ne proclamassero i grandi poteri. Fra questi ricorderemo Jean de Meung che nel *Roman de la rose* ha lasciato un indimenticabile scena del marito geloso che batte la moglie; e ricorderemo anche Boccaccio che nel *Filocolo* (III, 24-27) e nel *De genealogia deorum gentilium* (I, 18) immagina che questa brutta e brutale regina viva in una casa simile a quella che Ovidio (*Metam.*, II, 760 e sgg.) aveva costruito per l'Invidia. Perfino Petrarca nel *Canzoniere* sembra accusare sintomi di gelosia;¹¹ ma da ricordare specialmente è la sua lettera ad un amico esortandolo ad usare il buon senso contro i danni che la gelosia può causare (*Variarum*, ed. Fracassetti, epist. XXI).

¹¹ Cfr. P. Zaja, *Petrarca era geloso? Rov. CLXXXII e l'esegesi cinquecentesca*, in «Filologia e critica», 46 (2021), pp. 119-138. Avevo accennato alla gelosia di Petrarca in P. Cherchi, *La malattia di Laura*, in *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi Barbagli*, in «Forum Italicum», Supplement, Filibrary, 13, 1997, pp. 1-11.

Il Quattrocento ebbe i suoi “gelosi” e tutti di grande peso: ricordiamo il trittico di sonetti (II, 31-33) degli *Amorum libri* di Boiardo per il tradimento della sua Antonia Caprara,¹² e vi aggiungiamo i poemi cavallereschi, a cominciare dall’*Orlando innamorato* in cui la «infernale peste» tormenta grandi guerrieri fino a farli impazzire come accade poi nell’*Orlando Furioso*. Da questi semplici dati risulta già chiaro che la gelosia fu argomento molto presente, e lo fu specialmente nella poesia degli autori meridionali, tanto in Cariteo quanto in Sannazaro, e conferma il fatto che il “petrarchismo” quattrocentesco fosse più “carnale” e sensuale di quello trecentesco e cinquecentesco. Questa considerazione ci porta a farne altre di carattere generale. La poesia d’amore due-trecentesca non diede grande rilievo alla gelosia per il semplice motivo che il tipo d’amore che cantava non aveva “amanti” se non in modo potenziale. I trovatori conoscono la figura del *gilos*, o “il geloso”, ma questi è il marito della donna che essi amano e che comunque non ricambia il loro amore, quindi non sono un bene che “temono di perdere” perché non l’hanno mai avuto benché l’abbiano sempre desiderato. Nel Quattrocento si canta di amori realizzati e magari perduti, e quindi il tema della gelosia ha una motivazione reale. Si deve aggiungere che, a differenza dell’amore, la gelosia è una passione che non muta di molto i suoi tratti, e per questo la sua storia si riduce più al fatto che sia presente o assente anziché alle sue variazioni.

Per questi motivi gli autori che si occupano della gelosia sono medici, come, ad esempio, Benedictus de Nursia, che se ne occupa nel suo *Pulcherrimum et utilissimum opus ad sanitatem conservationem* (1477), elencando tutti i mali che provoca, dalle difficoltà di digestione, di respirazione, di insonnia e, nei casi più gravi, di malinconia. Se ne occupano gli umanisti interessati all’istituzione del matrimonio, come Francesco Barbaro nel suo *De re uxoria*, nel capitolo «De obsequendi facilitate». In linea generale gli umanisti non incoraggiano l’amore ve-

¹² Sul tema si rimanda a A. Decaria, «Non è nel mondo maggior passione». *Appunti sulla gelosia nell’inamoramento de Orlando*, in «Griseldaonline», 18 (2019), pp. 52-82.

nereo, anzi tutt'altro, come apprendiamo da trattati quali l'*Ecatomfilea* e la *Deifira* di Alberti.

La moda dell'amore platonico fu restia a parlare dell'amore sensuale, ma non della gelosia perché veniva indicata come l'impedimento maggiore per l'ascesa della mente al Bene-Bello. E per questo figura nelle raccolte maggiori, da quelle di Bernardino Rota e di Marc'Antonio Epicuro a quelle di Tansillo e di Torquato Tasso, tutti di tradizione meridionale.¹³ Ma non manca in poeti toscani, e fra questi il grande Giovanni Della Casa, di cui è celebre il sonetto *Cura, che di timor ti nutri e cresci*. Ed è interessante che l'argomento, di per sé poco passibile di variazioni, di fatto si presti a spiegazioni diverse, come vedremo in Varchi e in Giordano Bruno, il quale ne *Gli eroici furori*, si sofferma su un sonetto di Tansillo e indica la gelosia come una delle nove forme di cecità intellettuale che precludono la conquista del "furore eroico".¹⁴ Pertanto sembra più proficuo studiare il tema nei "commenti" e nei trattatisti anziché nei poeti.

Il primo documento in tal senso appare con la rivalutazione dell'amore erotico, e ciò avviene nel *Libro de natura de amore* (Venezia, 1525, p. 40^{r-v}) di Mario Equicola. La gelosia, sostiene l'autore, è causata dalla freddezza della persona amata oppure dal fatto che questa ami un altro. L'amore non si può dividere in due parti uguali, ed è impossibile amare simultaneamente due persone, perciò l'amante capisce bene la ragione della freddezza dell'amata. Da qui nasce la gelosia, che è più o meno intensa a seconda delle culture: i nordici ne soffrono meno dei meridionali.¹⁵ E poiché tutti gli animali innamorati ne soffrono, si

¹³ Si veda E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Atti del convegno internazionale sul tema 'premanierismo' e 'pregongorismo'*, Roma, Accademia dei Lincei, 1973, dove la gelosia è trattata alle pp. 105-107. Da segnalare è un'acquisizione recente, ossia l'edizione del canzoniere di G. Britonio, *La gelosia del Sole*, a c. di M. Marrocco, Roma, Sapienza Editrice, 2016.

¹⁴ Nel primo dialogo de *Gli heroici furori*, in G. Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, ed. M. Giliberto, Milano, Mondadori "I Classici dello Spirito", 2000, pp. 793-794.

¹⁵ L'idea che i popoli settentrionali siano meno gelosi dei meridionali, idea ripetuta da Nifo e da Varchi, risale ad alcune osservazioni contenute nel lungo capitolo terzo del secondo libro del *Tetrabiblos* di Tolomeo.

deve dedurre che la gelosia sia necessaria per la continuazione della specie. Si può curare dissimulandola: se l'amante spera di prevalere sull'avversario, allora deve mostrarsi generoso nei riguardi dell'amata; se invece questa speranza non esiste, allora nasce la tristezza, la disperazione e la rabbia, che sono tutti sentimenti contrari all'amore.¹⁶ Il secondo autore che giustifica la gelosia come un fatto naturale e non un'aberrazione mentale è Agostino Nifo,¹⁷ che presenta gli stessi argomenti di Equicola.

Sennonché l'idea che la gelosia sia necessariamente legata all'amore desta perplessità e obiezioni. Ai primi degli anni '40, alla vigilia dell'apertura del Concilio di Trento, con le prime manifestazioni di crisi della cultura platonizzante e con il crescere dei consensi sempre più larghi per l'aristotelismo — di solito più concreto e positivo anche in materia amorosa — si cerca di negare che le due passioni formino un binomio inscindibile. Nel 1542 Alessandro Piccolomini nella sua *De la institutione di tutta la vita de l'huomo* (IX, 7) sostiene che siano incompatibili perché l'amore essenzialmente è "speranza" e la gelosia la uccide. L'amore è sempre accompagnato da un certo timore che è piuttosto una forma di "reverenza" che spinge gli amanti a rafforzare e a raffinare il proprio mondo morale. Questa paura non può essere confusa con la gelosia che non produce mai alcun miglioramento morale. Nello stesso anno Sperone Speroni pubblica il *Dialogo d'amore* (Venezia, Manuzio, 1542), dedicato in parte a discutere la gelosia. Grazia, una dei dialoganti, persuade i suoi interlocutori, Bernardo Tasso e Tullia, che la gelosia uccide la speranza e pertanto non può coesistere con l'amore: invece, coesiste con lui un tipo di timore che si chiamerebbe più appropriatamente "reverenza" e "speranza". Speroni, insomma, è d'accordo con le conclusioni di Piccolomini. Le condivide anche Betussi nel dialogo

¹⁶ L'idea che la gelosia sia il contrario della speranza, appare anche in Cartesio, *Les passions de l'âme*, article LVIII, «L'esperance, la crainte, la ialousie, la securité, et le desespoir».

¹⁷ A. Nifo, *De pulchro et amore*, Lione, 1549, lib. II, cap. 78, «De zelotypia et contrario». Nifo enumera vari autori che si sono occupati del tema, da Crisippo a Ovidio.

Raverta del 1544, in cui si risponde alla domanda «se amar può essere senza gelosia».¹⁸ Sono considerazioni che danno un forte risalto alla gelosia, di cui si vuole capire la natura, e stimolano un impegno filosofico che produce una trattatistica degna di attenzione. Nasce così un tipo di trattazione che si presenta sotto forma di commento ad una poesia, essendo questa la forma letteraria ritenuta da sempre la detentrica di verità nascoste alla maggior parte degli uomini e che un buon commento “dischiude”.

Apri la serie Benedetto Varchi con una *Lezione d'amore*¹⁹ letta all'Accademia degli Infiammati di Padova nel 1543, ed ebbe un notevole successo di diffusione e fu perfino tradotta in inglese da Robert Tofte con il titolo *The Blazon of Jealousie*.²⁰ Varchi commenta un sonetto di Giovanni Della Casa che riproduciamo per rendere più chiara la lezione:

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
e più temendo maggior forza acquisti,
e mentre con la fiamma il gielo mesci,
tutto il regno d'Amor turbi e contristi;
poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti
tutti gli amari tuoi, del mio cor esci;
torna a Cocito, a' lagrimosi e tristi
campi d'inferno; ivi a te stessa incresci.
Ivi senza riposo i giorni mena,
senza sonno le notti; ivi ti duoli
non men di dubbia, che di certa pena.
Vattene: a che più fera che non suoli,
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
con nove larve a me ritorni e voli?²¹

¹⁸ G. Betussi, *Raverta*, incluso nei *Trattati d'amore del '500*, a c. di G. Zonta, Bari, Laterza, 1912, e ristampato a c. di M. Pozzi, Bari, Laterza, 1975, dove la questione riportata è a p. 100.

¹⁹ Si può leggere in B. Varchi, *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, 2 voll., nel vol. I, pp. 570-582.

²⁰ Su questa traduzione, si veda R. C. Melzi, *Un contributo alla storia del petrarchismo in Inghilterra: Robert Tofte e il Blazon of jealousy*, in «Il lettore di provincia», 17 (1986), pp. 17-40.

²¹ G. Della Casa, *Rime e prose*, Napoli, Lanciano, 1753, p. 4.

Per pura curiosità — ma non solo, visto che il dato serve a contestualizzare il nostro discorso — ricordiamo che Padova, dove Varchi tenne la lezione, era la roccaforte dell'aristotelismo italiano ed era anche la città in cui operavano Speroni e Betussi appena ricordati. Per il professore la gelosia è una passione non limitata all'amore erotico, dato che si può essere gelosi anche di una sorella e di un amico. E poiché è causata da un sospetto che altri possa godere della bellezza che noi amiamo, si può dire che sia piuttosto una forma di invidia, benché non tutte le forme di invidia siano gelosia, mentre tutte le forme di gelosia sono una sorta d'invidia. Ciononostante, Varchi si limita ad esaminare la gelosia d'amore venereo. Questa nasce dalla *cupido* che si suddivide in quattro specie: di piacere, di possesso, di proprietà e d'onore. Il primo tipo di gelosia si ha quando il piacere derivato dall'amata è tale che non si può accettare di dividerlo con altri. Il secondo tipo nasce quando si vuole il possesso dell'amata in modo esclusivo e si teme di perderla. Il terzo si ha quando si ama con tanta intensità da volerne l'esclusiva. La gelosia d'onore, infine, nasce quando si stima molto la propria reputazione e si teme la vergogna di vedere l'amata legarsi ad un altro amante. Quest'ultimo tipo è diverso in intensità da persona a persona, da nazione a nazione, ed è risaputo che i nordici sono meno gelosi dei meridionali. La gelosia come tutte le passioni può aumentare o decrescere a seconda di quattro fattori: persona, luogo, tempo e occupazione. Per quanto riguarda le persone, bisogna riconoscere che ci sono individui più gelosi di altri; bisogna vedere le persone di cui si è gelosi (alcune, con il loro comportamento, provocano moti di gelosia più di altre); bisogna vedere la qualità delle persone (una donna di classe sociale bassa desta meno gelosia di una di classe alta). Per quanto riguarda il luogo, la gelosia aumenta o diminuisce a seconda della qualità: la chiesa, ad esempio, suscita meno gelosie del teatro, e il carnevale è più atto della quaresima a suscitarle. Circa le persone, Varchi ritiene che quelle molto occupate siano meno gelose delle oziose. Tutte queste considerazioni valgono tanto per gli uomini quanto per le donne semplicemente perché entrambi amano con uguale in-

tensità, sebbene le donne, essendo meno prudenti e giudiziose degli uomini, soffrono di gelosia con maggior frequenza.

Questa passione terribile — continua Varchi — può avere conseguenze fisiche gravi. “*Gelosia*” e “*gelo*” sono parole collegate. Questo male, infatti, rende le vittime pallide e fredde; e ciò avviene perché la paura contrae e indebolisce il cuore, per cui la natura, per proteggere le parti nobili del corpo, spinge il sangue dalle parti alte del corpo a quelle più basse, e da ciò deriva il freddo. La gelosia fa tremare perché il cuore trema sentendo paura. È un dolore insopportabile e non permette di dormire e tiene in costante stato di ansia.

Dopo tali spiegazioni di natura fisiologica e psicologica, Varchi giunge alla domanda: può l’amore esistere senza gelosia? La risposta è chiara: le due passioni non possono darsi separatamente. Se l’amore è desiderio di generare nel cuore dell’amata l’immagine di sé stessi — il che significa amare una sola persona — allora diventa inconcepibile che la persona amata possa talvolta amarne una che non sia quella che la ama. In altre parole, l’amore è possesso, proprietà e onore, per cui gelosia non può mai esserne separata. Dopo tutto è un sentimento naturale, visto che anche gli animali lo provano. Stando così le cose, perché dobbiamo esecrare la gelosia? Si devono condannare solo i suoi eccessi, come si condannano quelli del mangiare e del bere che, se usati con moderazione, sono indispensabili per la salute. Si devono controllare gli eccessi di gelosia, ma si deve fare attenzione a non sopprimere la “giusta” gelosia perché si sopprimerebbe l’amore. Nel complesso, insomma, per Varchi la gelosia non è un mostro da esorcizzare, anzi bisogna conoscerla per rivalutarne la funzione nella vita amorosa.

Le idee varchiane sembrerebbero veramente originali, ma di fatto erano plagiate dal *De anima* di Juan Luis Vives, da cui traduce spesso alla lettera.²² È vero, comunque, che l’umanista valentino non difende la gelosia come fa Varchi, ma quel che qui conta è che la lezione var-

²² Ho segnalato questa filiazione in P. Cherchi, *Due lezioni di B. Varchi riprese da L. Vives*. «Lettere Italiane», 40 (1988), pp. 387-99.

chiana suonava del tutto nuova in Italia, e per questo tardò ad imporsi. Le tesi di Piccolomini, Speroni e Betussi furono accolte da Michelangelo Serafini, il quale nel 1550 scrisse un commento ad un sonetto sulla gelosia di Giovan Battista Strozzi.²³ Nel 1565 Guidicciolo Mantoano scrisse un *Antidoto della gelosia* (Brescia, Damian Turlino, 1565) in cui raccolse una grande quantità di *improperia* contro la gelosia ricavandoli quasi tutti dall'*Orlando Furioso*. Ancora nel 1585 Annibale Romei nei suoi *Discorsi* non trovò niente di positivo da dire sulla gelosia.²⁴ Ma le tesi di Varchi finalmente trovarono un difensore in Torquato Tasso.

Tasso toccò il tema varie volte e in saggi diversi. Nelle *Conclusioni amorose*²⁵ leggiamo che la gelosia non è figlia, ma sorella dell'amore; non è una passione nata dall'amore, ma nata dopo che nasce l'amore (conclusione n. 45). Inoltre la gelosia è un segno certo di amore ardente e lo accresce; ma non si può negare che distrugga l'amore (n. 46). Infine, se dipende da mancanza di speranza, allora il difetto o la colpa ricade sull'amata (n. 47). Allo stesso tema sono dedicati, oltre al *Cataneo*, il dialogo *Il forestiero napoletano ovvero della gelosia*, e un discorso intitolato *Della gelosia*.²⁶ I dialoghi e gli scritti filosofici tassiani hanno in generale una complessità espositiva che rende difficile il tentativo di riassumerli adeguatamente. Di solito presentano varie tesi che poi vengono dibattute e contraddette e poi riprese e modificate... insomma sono spesso dei veri dibattiti. Qui è impossibile darne un resoconto puntuale, e ci limitiamo invece ad estrapolarne le tesi principali. La gelosia è

²³ M. Serafini, *Sopra un sonetto di Giambattista Strozzi sulla gelosia*, Firenze, Torrentino, 1550.

²⁴ Discorso II «Dell'amore umano» che si può leggere in A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, S. Lapi, 1891, pp. 35-80.

²⁵ Le *Conclusioni amorose* sono in tutto 50 dichiarazioni in forma assiomatica o sentenziosa. Le "conclusioni" riguardanti la gelosia sono raggruppate nei numeri 45-47. Si ricordi che due di queste furono riprese nel dialogo *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*. Le 50 "massime" o "conclusioni" si possono consultare in T. Tasso, *Prose filosofiche*, Firenze, Parenti, 1847, vol. II, pp. 285-292.

²⁶ Il trattato *Della gelosia* si legge anch'esso nelle *Prose filosofiche*, cit., vol. II, pp. 377-390. Le *Conclusioni* e *Della gelosia* sono stampate in T. Tasso, *Opere complete* (Venezia, Monti, 1729-1743), vol. VIII, pp. 161-165 e 231-241 rispettivamente.

la paura di perdere l'amata e l'onore; ma questa paura, se non eccede certi limiti, è uno stimolo che promuove altre virtù, ed è anche una virtù purgativa in quanto libera da alcuni vizi. Infatti la gelosia, e non l'amore, rende liberale una persona avara, trasforma un pusillanime in un intrepido, e così opera in tanti casi analoghi. Essa è come un'ombra che segue l'amore ovunque questi vada. Il discorso *Della gelosia* è più diretto del dialogo e meno intralciato da obiezioni e paradossi. È anche molto più lungo, e per questo siamo costretti più che mai ad attenerci all'essenziale e a condensarlo in frasi che sembrerebbero sconnesse tra di loro, e che di fatto riassumono il succo delle tesi dimostrate. L'amore è desiderio di bellezza, e la gelosia è il movimento volto a superare tutte le difficoltà che lo impediscono, e perciò è "figlia" dell'amore, nel senso che nasce da esso e per la stessa causa, cioè la bellezza. Si può dire in modo diverso: amore è una propensione per il bene, mentre la gelosia è il ritirarsi o l'evitare il male. Non è l'invidia, benché le rassomigli per alcuni rispetti. È paura, ma non quella che si mescola con la speranza, perché dove non c'è speranza non c'è gelosia. Non si è gelosi del marito della donna che si ama, perché lei ama il marito e l'amante in due modi diversi. E quella che in un marito si pensa sia gelosia, in realtà è una forma di zelo. La gelosia accompagna sempre l'amore e cresce dove questo cresce. Essa è normale in tutti gli uomini. Non si è gelosi del bene che può essere condiviso con molti altri (ad esempio, Dio, il sapere, la sapienza, ecc.), ma si è gelosi dei beni che non si possono condividere, come il corpo della persona che si ama. L'amore dell'uomo è sempre diretto sia al corpo che alla mente dell'amata: il primo non può essere condiviso e, di conseguenza, anche l'amore della sua mente non può essere felicemente condiviso con altre persone. Tasso conclude il saggio ricordando la descrizione della gelosia nel *Filocolo* di Boccaccio, e osservando varie cose in essa. Intanto è una descrizione degna di un emblematista, e desta varie domande: perché la gelosia è ritratta come una donna? Sarà perché, avendo una temperatura più fredda di quella dell'uomo e spiriti più sottili, le donne sono più soggette a soffrire di gelosia.

Questo succinto sommario delle idee di Tasso dovrebbe dare un'idea sufficiente del loro contenuto. Ma è chiaro che molto di più si potrebbe dire e ricercare, magari sulle fonti cui Tasso attinse. Nel complesso sembra chiaro che l'amore platonico sia ormai una cosa del passato, e siamo in una cultura in cui le passioni, lungi dall'essere conculcate, vengono esaltate per la vitalità e l'energia che spingono ad agire verso scopi che si pongono al disopra dalle attese normali. Basta pensare all'enfasi posta sull'onore, enfasi che darà un tono alla cultura della rinfedazione che sta prendendo piede nella cultura post-tridentina.

Con la difesa tassiana della gelosia il nostro *dossier* potrebbe chiudersi, visto che siamo giunti alle soglie del Seicento e la storia della poesia d'amore sembra ormai aver chiuso i suoi libri perché nessun impegno morale sembra animarla. La poesia canta ancora amori, ma sono ormai chiaramente di natura erotica o di natura civile o religiosa. L'amore che conta è ormai quello di Venere e Adone, un amore fisico che crea uno dei poemi italiani più grandi, e non solo in volume ma in materia polemica e in apertura ad un mondo e a una cultura nuova. L'*Adone* di Marino contiene uno dei ritratti più estesi e potenti della Gelosia, delle sue fattezze, del mondo in cui vive e degli orrori che opera. Si trova in apertura del canto XII del poema, e si estende per circa trenta ottave. La sua figura è bieca e viene ad interrompere l'idillio dei due amanti, riferendo a Marte che la sua Venere si bea con un nuovo amante, Adone. Nessun merito o qualità o parentela riscatta Gelosia dal suo stato abietto, come avveniva ancora con Tasso.

Ma ancora una volta è difficile sostenere di aver identificato l'autore che dice l'ultima parola sull'argomento. Se leggiamo i *Dialoghi* (1615) di Ludovico Zuccolo, fra cui quello dedicato alla gelosia, vediamo che le idee di Varchi e di Tasso continuano a vivere; e se sfogliamo *Dell'Accademia* (1658) di Francesco Berni e vi leggiamo *I vanti della gelosia*, ne ricaviamo una conferma. Tuttavia siffatte attestazioni, ormai lontane dal fervore delle discussioni sul tema dell'amore platonico e dell'amore erotico, hanno la forza debole delle testimonianze epigoniche.

Semmai sarebbe utile gettare uno sguardo al mondo transalpino per vedere se e come vi arrivavano gli influssi delle discussioni italiane. Troveremmo che Montaigne si occupa del tema in vari luoghi dei suoi *Essais* (II, 12, e III, 5); che Descartes tratta della gelosia ne *Les passions de l'âme* (art. 167-169); che Bodin la nota come uno dei tratti salienti dei popoli che vivono nel Sud dell'Europa.²⁷ E vediamo che René Bary scrisse una *Défence de la jalousie* (1642) in cui si possono cogliere echi dei trattatisti italiani.²⁸ Una prima impressione ricavata da questa perlustrazione è che in Francia sia vivo l'interesse per la gelosia tra coppie di sposi: così per lo meno si deduce dal trattato di Tiraqueau (o Tiraquelli per gli italiani), *De legibus connubialibus et iure maritali*, (1546, lib. XVI) e di André Courtin, *Traité de la jalousie ou moyen d'entretenir la paix dans le mariage* del 1674.

Un dossier più nutrito dovrebbe tener conto anche della letteratura medica, dove la gelosia viene discussa spesso come causa di impotenza, oziosità e malinconia. E i medici indicano anche vari modi di curarla: ad esempio, la compagnia, il buon senso e la vita attiva. Né si dovrebbero dimenticare gli astrologi, come Pontano, i quali credono che la gelosia sia legata a certe combinazioni astrologiche. Ed esistono anche opere enciclopediche come l'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton che dedica tre lunghi capitoli della sezione n. 3 alla gelosia.

Ma bastano questi nostri appunti per constatare la parentela tematica con la storia della poesia d'amore. È una storia diversa, ma anche per certi aspetti e in molti punti è addirittura parallela a quella dell'amore, e per questo è parso utile dedicarle qualche pagina, quasi una delle tante postille che arricchiscono il panorama che abbiamo ricostruito.

²⁷ Si consulta in trad. inglese, *Method for the Easy Comprehension of History*, transl. by B. Raynolds, New York, Octagon Books, 1966, pp. 85 sgg.

²⁸ Su questo libro si veda M. Bertaud, cit., pp. 177-185.

Indice dei nomi di autori e di personaggi

Abate di Tivoli, 42
Adone, 254, 255, 278
Agostino, santo, 23 e n., 33, 53, 87, 102, 107, 109, 110, 112, 121, 122, 125, 126
Aguzzi Barbagli, Danilo, 258n, 260n
Alain de Lille, 34
Alberico da Montecassino, 54
Alberti, Leon Battista, 16, 132, 134, 153, 271
Alemanno l'Alemanno, 46
Alessio, Giancarlo, 55n
Alfani, Gianni, 65
Alfonso il Magnanimo, 147
Alfonso X di Castiglia, 261
Ambrogio, santo, 102, 257
Ammiano Marcellino, 61
Ampelo, 214
Andrea Capellano, 28 e n., 29, 30, 33, 34, 37, 39, 57, 62, 77, 267, 268
Andreoni, Annalisa, 217n
Androgino, 194, 214
Angelica, 247
Angiolieri, Cecco, 12
Anselmo d'Aosta, 62
Antonelli, Roberto, 19n, 36n, 37n, 51n
Antonio da Tempo, 63, 139
Aquilano, Serafino, 165
Aragona, Giovanna da, 202, 203, 207
Aragona, Tullia da, 217, 235, 272
Arcimbaldo, 267
Ardizzone, Maria Luisa, 69n
Arendt, Hanna, 125n
Aretino, Pietro, 212, 232
Ariosto, Ludovico, 143, 170, 266
Aristotele, 11, 40, 46, 47, 72, 74, 91, 99, 101, 102, 123, 162, 193, 196, 205, 227
Armida, 244, 245, 254
Arqués, Rossend, 37n
Arnaldo di Villanova, 47
Auerbach, Erich, 61
Avalle, D'Arco Silvio, 54 e n., 59n
Averroè, 46, 47
Avicenna, 40, 47, 89, 91,

Bacco, 214
 Bacone, Ruggero, 92
 Baffo, Franceschina, 234
 Baldacci, Luigi, 231 e n.
 Baldassari, Gabriele, 151n
 Barbara, 253
 Barbaro, Francesco, 270
 Barberino, Andrea da, 132
 Barbi, Michele, 98n
 Barducci, Ottavante, 153
 Barezzi, Barezzo, 253
 Bary, René, 279
 Battistini, Andrea, 266n
 Beatrice, 50, 69, 88, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 105, 111, 114, 226
 Bec, Pierre, 31n
 Beecher, Donald A., 192n, 265n
 Belloni, Gino, 139n
 Bembo, Pietro, 16, 62, 75, 136, 150, 152, 156, 159, 161, 163, 164, 166, 171, 172, 173, 175,
 177, 179-187, 189- 190, 191, 200, 201, 221, 236, 240, 245, 254, 257n
 Bene da Firenze, 55 e n., 56
 Benedictus de Nursia, 270
 Beretta Spampinato, Margherita, 43n
 Bernart de Ventadorn, 19, 144
 Berni, Francesco, 278
 Bertaud, Madalaine, 267n, 279n
 Besomi, Ottavio, 165 e n.
 Betussi, Giuseppe, 211, 233, 272, 273n, 274, 276
 Blado, Antonio, 200
 Boccaccio, Giovanni, 45, 84, 134, 135, 152, 229, 269, 277
 Bodin, Jean, 279
 Boezio, Manlio Severino, 46
 Boiardo, Matteo Maria, 140-143 e n.-146, 153, 161, 190, 246, 270
 Bonandini, Alice, 167n
 Boncompagno da Signa, 55
 Boni, Marco, 27n
 Borsa, Paolo, 31n, 44n, 66n
 Boscán, Juan, 185
 Boulègue, Laurence, 200n
 Boutière, Jean, 57n
 Bradamante, 247
 Branca, Vittore, 139n
 Brinkmann, Hennig, 20n
 Britonio, Girolamo, 271n
 Bruni, Leonardo, 135, 153
 Bruno, Giordano, 214, 271e n.
 Bundy, Murray Wright, 45
 Buonarroti il giovane, 213
 Buonarroti, Michelangelo, 182, 213
 Burchiello, 153

Burkhardt, Jakob, 170
Burton, Robert, 279
Buvaletti, Rambertino, 17

Calitti, Floriana, 231n
Calvo, Bonifacio, 17
Cannata, Nadia, 144n
Canfora, Davide, 231n
Capelli, Roberta, 54n
Caprara, Antonia, 145, 270
Caretti, Lanfranco, 241n
Cariteo, Benedetto, 140, 141, 148, 149, 150, 161, 270
Carlier, Jannie, 128n
Carrai, Stefano, 136n, 241n
Carstens, Henry, 31
Cartesio, Renato, 255, 272n, 279
Casadei, Alberto, 252n
Casoni, Guido, 252, 253
Cassata, Letterio, 79n
Castiglione, Baldassare, 174, 177, 200, 240, 257, 258n
Catone, il Censore, 56
Cattani da Diacceto, Francesco, 171, 200, 217, 221
Catullo, Gaio Valerio, 17, 134, 256
Cavalcanti, Guido, 40, 41, 45, 65, 68, 72, 74, 77, 78, 79n, 80, 81, 82, 84-92, 96, 98, 105, 108, 148, 154, 190
Cavaliere, Alfredo, 31
Cavalieri, Tommaso de', 213
Caviceo, Jacopo, 135
Centauro, 212, 214
Cervantes, Miguel, 266
Cerveri de Girona, 17
Cherchi, Paolo, 29n, 62n, 94n, 100n, 116n, 119n, 121n, 145n, 189n
Cherinto, 214
Chines, Loredana, 231 e n.
Ciavolella, Massimo, 45, 192n, 265n, 267n
Cicerone, Marco Tullio, 55, 61, 99, 100, 102, 123n, 166, 265
Cielo d'Alcamo, 43
Cino da Pistoia, 50, 56, 65, 105
Cipriano, Tascio Cecilio, 266
Ciuco, Graziella del, 186n
Clorinda, 242
Colonna, Francesco, 135
Colonna, Vittoria, 235
Coluccia, Rosario, 36n
Comboni, Andrea, 140n
Comelli, Michele, 151n
Comiati, Giacomo, 243n
Conti, Giusto de', 135-138, 146
Contini, Gianfranco, 67n, 71n, 83n

- Coppetta, Francesco Beccuti, detto il, 189
 Corio, Bernardino, 132
 Corradino, Anna Chiara, 252n
 Corti, Maria, 79 e n.
 Corrado di Sterleto, 51
 Costantino Africano, 47
 Courcelle, Pierre, 127n
 Courtain, André, 279
 Cox, Virginia, 237n
 Cremonesi, Laura, 128n
 Crisippo, 272n
 Croce, Benedetto, 203n, 236 e n.
- Dall'Orto, Giovanni, 215n
 Daniel, Arnaut, 19
 Dante Alighieri, 16, 18, 19, 49, 59, 53, 56, 63, 64, 65, 74, 82, 88, 93-100, 103, 105, 111, 114, 135, 138, 152, 167, 168, 189, 190, 217, 221, 252, 261
 Danzi, Massimo, 7, 16
 Davanzati, Chiaro, 63
 Davidson, Arnold I., 128n
 Decaria, Alessio, 270n
 Dei, Davide, 251n
 Della Casa, Giovanni, 162, 211, 254, 271, 273 e n.
 De Poli, Mattia, 267n
 De Robertis, Domenico, 79n, 100n
 Descartes (v. Cartesio)
 Deschamps, Eustache, 64
 Di Girolamo, Costanzo, 19n, 32, 36n
 Diana, 148, 149
 Diderot, Denis, 23
 Diez, Friedrich Christian, 23
 Dionisotti, Carlo, 139n, 164 e n., 172n, 257n
 Don Giovanni, 261
 Duns Scoto, 125
- Egidi, Francesco, 56n, 57n, 59n
 Endimione, 148
 Epicuro, Marc'Antonio, 271
 Equicola, Mario, 168 e n., 189-201, 207, 210-213 215, 218, 229, 231, 242, 255, 256, 271, 272
 Erasmo, Desiderio, 268n
 Eremita, 173, 174, 175, 180
 Ermafrodito, 212, 214
 Eurialo, 134
- Faba, Guido, 54
 Faral, Edmond, 61n, 62n
 Favati, Guido, 79n
 Favaro, Maiko, 232 e n., 233
 Federico II, 35, 36, 37, 42, 51

- Fedi, Francesca, 252
Fenzi, Enrico, 16, 107n, 159
Fiamma, Carlo, 253
Ficino, Marsilio, 48, 75, 132, 159, 161, 162, 163, 171, 178, 189, 190, 199-202, 204, 214, 215, 221, 228, 259
Filelfo, Francesco, 139
Flora, Francesco, 240n
Folchetto di Marsiglia, 24, 35, 36, 53
Foucault, Michel, 13, 128n, 129
Fracassetti, 269
Francesca, 256
Francesco (Petrarca), 106, 108, 111, 120, 125, 126, 130, 136, 137
Franco, Nicolò, 232
Franco, Veronica, 235
Frangipane, Cornelio, 233
Fregoso, Battista, 132

Gagliano, Marina, 44n
Galeno di Pergamo, 46, 47
Ganimede, 214
García-Valiño Abós, Javier, 125
Gattilusio, Luchetto, 19
Gaucelm Faidit, 20
Gelosia, 269, 278
Gerardo da Cremona, 46, 72
Gesù Cristo, 128
Gherardi, Giovanni, 135
Giacinto, 214
Giacomo da Lentini, 36, 38, 41-44, 51, 58
Gigliucci, Roberto, 231n
Giliberto, Michele, 271n
Gilson, Étienne, 125n
Giovanni di Garlandia, 56
Giraut 'N, 43n
Giraut de Bornelh, 56
Giraut Riquier, 43
Girolamo, santo, 33
Gismondo, 171
Gonzaga, Isabella, 190
Gordon, Bernard, 47
Gorni, Guglielmo, 98n
Grazia, 272
Graziano, 32
Grimaldi, Marco, 98n
Grosseteste, Robert, 68
Grzywacz, Margot, 267 e n.
Guardiani, Francesco, 252n
Guastella, Gianni, 167n
Guercio, Vincenzo, 252n

- Guérin, Philippe, 44n
 Guglielmo IX d'Aquitania, 17, 21, 22,
 Guidicciolo Mantoano, Levanzio, 276
 Guilhem de Montanhagol, 20
 Guillaume de Lorris, 86
 Guinizzelli, Guido, 45, 49, 57, 70, 74, 77
 Guittone d'Arezzo, 18, 49-51e n.-60, 63, 64, 77, 78, 93, 103, 118, 147, 190
 Gundersheimer, Werner, 266n
- Hadot, Pierre, 12, 127, 128 e n., 129, 214 e n.
 Hempfer, Klaus W., 231n
 Høxbro Andersen, Michael, 237n
 Huss, Bernhard, 139n
- Inglese, Giorgio, 79n
 Ippocrate, 45, 46
 Isidoro da Siviglia, 62
 Ivo di Chartres, 32
- Jaeger, Werner, 214
 Jaufre Rudel, 22, 224
- Kennedy, William J., 139n
 Köhler, Erich, 267n
 Kolski, Stephen, 191n
 Kushner, Eva, 237n
- Landino, Cristoforo, 132
 Lanza, Antonio, 140n, 163 e n.
 Lapini, Pietro, 139
 Lapo Gianni, 65
 Latini, Brunetto, 56 e n., 167
 Laurens, Pierre, 202n
 Lausberg, Heinrich, 61n
 Laura, 105, 106, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 123, 125, 130, 136, 137, 145, 147, 149,
 170, 183, 185, 186, 229, 228, 262
 Lavinello, 172, 173
 Leclercq, Jean, 128n
 Leonardi, Lino, 51, 57n, 58n, 59
 Leone Ebreo, 177, 200, 221
 Lesbia, 256
 Leushuis, Reinier, 236n
 Ligurino, 214
 Limentani, Alberto, 267n
 Liuzzi, Mondino de, 47
 Livingstone Lowes, John, 45
 Lo Re, Salvatore, 217n
 Lombardo, Pietro, 34
 Longinotti, Nicolas, 139n

Loyola, Ignazio di, 127, 128

Lucrezia, 134

Luna, 149

Machiavelli, Niccolò, 142, 170

Macrobio, Ambrosio Teodosio, 99 e n., 102, 166

Maggi, Armando, 192n

Magno, Celio, 243

Maier, Bruno, 251n

Malato, Enrico, 94n

Mancini, Mario, 86n

Manetti, Giannozzo, 139

Manfurio, 214

Manuzio, Aldo, 171

Maragoni, Gian Piero, 241n

Marcabruno, 18, 22, 28, 54

Marchignoli, Saverio, 128n

Marco Aurelio, 46

Marcozzi, Luca, 139n

Marie de France, 45

Marietti, Anna Maria, 128n, 214n

Marino, Giovan Battista, 15, 63n, 103, 197, 211, 228, 236, 246, 249, 251n-254, 258, 259, 278

Marrocco, Mauro, 271n

Marrou, Henri-Irénée, 214n

Marsch, Edgar, 252n

Marti, Mario, 56n, 68n

Mauro, Alfredo, 151n

Mazzeo di Ricco, 53

Medici, Giuliano de', 154

Medici, Lorenzo de', il Magnifico, 140, 157-161, 171, 177

Medoro, 247

Melzi, Robert C., 273n

Meneghetti, Maria Luisa, 31n

Meung, Jean de, 12, 269

Milburn, Erika, 241n, 266n

Moerbeke, Guglielmo di, 47

Monson, Don A., 34

Montaigne, Michel, 279

Moretti, Gabriella, 167n

Morley, Walter, 46

Morosini, Roberta, 207n, 258 e n.

Mostacci, Jacopo, 37, 39

Moulton, Ian Frederik, 192n

Murtola, Gaspare, 253

Musacchio, Enrico, 189n, 192n

Nacinovich, Annalisa, 252n

Nardi, Bruno, 39 e n., 79 e n.

Nifo, Agostino, 161, 189, 197, 199-207, 208 e n., 209-213-215, 218, 229, 231, 242, 245, 255, 271, 272 e n.
 Nobili, Flaminio, 211, 233, 235
 Nosedà, Margherita, 252n

 Orazio, Flacco Quinto, 214
 Orlando, 266
 Orvieto, Paolo, 154n, 158n, 161
 Otello, 266
 Ovidio, Publio Nasone, 17, 124, 134, 206, 221, 265n, 269, 272n

 Pacca, Vinicio, 50n, 169n
 Pan, 214
 Panormita (Antonio Beccadelli), 134
 Pantani, Italo, 136n
 Panuccio del Bagno, 63
 Paolino, Laura, 50n, 169n
 Paolo, 256
 Paolo, santo, 33, 124
 Paravicini Bagliani, Agostino, 51n
 Patrizi da Cherso, Francesco, 177
 Pattin, Adrien, 73n
 Peduzzi, Anna Chiara, 128n
 Peire d'Alvernha, 19, 20
 Peironet, 43n
 Perdigon, 35
 Perella, Nicholas J., 258n
 Perottino, 171
 Pessoa, Fernando, 53
 Petrarca, Francesco, 12, 16, 40, 44, 47, 49, 50, 53, 59, 79n, 82, 86, 87, 88, 100, 103, 105-107 e n., 108, 111-116 e n., 117-122, 124-127, 129-139, 141-154, 156, 159, 160, 161, 165, 167-172, 180-187, 190, 217, 226-228, 232, 247, 252, 253, 256, 262, 264, 269 (vd. Francesco)
 Piccolomini, Alessandro, 212, 272, 276
 Piccolomini, Enea Silvio, 134
 Pico della Mirandola, Francesco, 201, 221
 Picone, Michelangelo, 43n, 62n, 118n
 Pier delle Vigne, 37, 38, 39
 Pietro Lombardo, 34
 Pignatti, Franco, 237n
 Pillet, Alfred, 31
 Pindaro, 214
 Pirovano, Donato, 98n
 Platone, 72, 101, 102, 176, 177, 194, 201, 202, 221, 227, 244, 259
 Plotino, 74, 124, 126, 201, 202, 204
 Poliziano, Angelo, 140, 141, 152, 154n, 156, 157
 Pontano, Giovanni, 279
 Pound, Ezra Weston Loomis, 79n
 Pozzi, Giovanni, 252n, 255 e n.
 Pozzi, Mario, 212n, 233, 273n

Primavera, 105

Proclo, 72, 76

Properzio, Sesto, 134

Pulci, Luigi, 153

Quadlbauer, Franz, 61n

Quintiliano, Fabio, 56, 89n

Quondam, Amedeo, 241n

Ragione, 120, 121

Raimabaut d'Aurenga, 20, 24

Raymond, Marcel, 215n

Raimondi, Ezio, 206n, 271n

Rangone, Fulvio, 164

Raynolds, Beatrice, 279n

Rea, Roberto, 79n

Rescomi, Stefano, 31n

Regn, Gerhard, 231n

Ricci, Laura, 189n

Rilke, Rainer Maria, 27

Rinaldi, Cesare, 252, 253

Rinuccini, Cino, 152

Riquer, Martín de, 31

Rocke, Michael, 215n

Romei, Annibale, 276

Ronsard, Pierre, 185

Rossi, Luciano, 66n

Rota, Bernardino, 271

Rothaus Caston, Ruth, 266n

Rougemont, Denis de, 264

Rovere, Ottaviano della, 234

Ruiz, Juan, 12

Sacchi, Bartolomeo, il Platina, 132

Salomone, 287

Salutati, Coluccio, 35

Sannazaro, Iacopo, 16, 140, 141, 150, 151 e n., 152, 194, 270

Sansone, Giuseppe Edoardo, 134n

Santagata, Marco, 50n, 115n, 147n, 169n

Scève, Maurice, 185

Scheerer, Eckart, 89n

Scheffel, Sunita, 231n

Schnell, Rüdiger, 34

Schutz, Alexander Herman, 57n

Secundus, Johannes, 256

Segre, Cesare, 56n

Selvaggia, 105

Seneca, Anneo Lucio, 61, 108, 123, 124, 210

Serafini, Michelangelo, 278 e n.

- Sgarbi, Marco, 217n
 Shakespeare, William, 185, 266
 Singer Irving, 264
 Soca, Francisco, 200n
 Socrate, 101, 204
 Solerti, Angelo, 276n
 Solignac, Aimé, 125n
 Sordello da Goito, 17, 19, 27n
 Spenser, Edmund, 266
 Speroni, Sperone, 211, 212, 213, 218, 233, 234, 272
 Spinoza, Baruch, 255
 Stampa, Gaspara, 182, 235
 Stigliani, Tommaso, 253
 Stooshinoff, Alexander J., 73n
 Stroppa, Sabrina, 139n
 Strozzi, Giovanni Battista, 276
- Taglia, Angelica, 128n
 Tancredi, 247
 Tansillo, Luigi, 231, 271
 Tarsia, Galeazzo di, 182
 Tasso, Bernardo, 212, 272
 Tasso, Torquato, 15, 16, 143, 211, 236, 239, 240 e n., 241 e n., 242-247, 271, 276 e n., 278
 Tempo, Antonio da, 63, 139
 Terramagnino da Pisa, 19
 Textoris, Ravisius (Jean Tixier de Ravisy), 214n
 Thompson Hill, Raymond, 31n
 Tibullo, Albio, 134, 214
 Tinelli, Elisa, 231n
 Tiraqueau, André, 279
 Tofte, Robert, 273
 Toftgaard, Anders, 237n
 Tolomeo, 271n
 Tomasi, Franco, 217n, 267n
 Tommaso d'Aquino, 47, 72, 89, 90, 92, 98, 99, 125, 126, 197, 213, 268, 269
 Tonelli, Natascia, 45
 Tornau, Christian, 125n
 Torre, Andrea, 252n
 Toubert, Pierre, 51n
 Tripet, Arnaud, 127n
- Uc de Saint-Circ, 57
- Valla, Lorenzo, 133, 147
 Varchi, Benedetto, 211, 213, 217 e n., 218, 219, 221 e n., 223-225, 226-230, 234, 237, 271-273 e n.-276, 278
 Varotti, Carlo, 169n
 Vatteroni, Selene Maria, 217n
 Vecchi Galli, Paola, 140n

Vega, Garcilaso de la, 185
Venere, 255, 278
Vergine Maria, 120, 121, 136
Verità, 120
Vesentin, Pietro, 267n
Villa, Alessandra, 189n
Villani, Filippo, 139
Virgilio, Publio Marone, 61, 166, 167, 265n
Visconti, Filippo Maria, 139
Vittorino, Mario, 56
Vives, Juan Luis, 218n

Walsh, Peter G., 28n, 269n
Weise, Georg, 165 e n.
Witelio, 68
Wyatt, Thomas, 185

Zaja, Paolo, 267n, 269n
Zampa, Giorgio, 27n
Zanato, Tiziano, 140n, 143n, 144n
Zanni, Raffaella, 44n
Zingarelli, Nicola, 117 e n.
Zonta, Giuseppe, 233, 273n
Zuccolo, Ludovico, 278

L'amore per una donna è il tema che più di ogni altro impegna i poeti italiani dal Duecento al tardo Cinquecento, e il fenomeno non ha corrispettivi nelle culture affini alla nostra. A cosa sarà dovuto tanto successo? Questo studio offre una spiegazione: i trovatori provenzali legarono l'amore erotico ad una problematica morale, e gli italiani, a cominciare dai poeti della scuola siciliana, conservarono questo legame ma lo problematizzarono in modo nuovo, e lo stesso accadde con i poeti siculo-toscani, con gli stilnovisti e persino con Dante, nei quali l'amore diventa un problema scientifico e filosofico e teologico. Ma *enfin Pétrarque vint*, e impostò la storia del suo amore come un "esercizio spirituale", scoprendo la coscienza e la volontà come fattori indispensabili in una lotta eroica verso la saggezza e poi verso la *salus* eterna.

E fu il modello che conquistò generazioni di poeti "eroi" dell'amore. Questi a loro volta apportarono delle varianti: nel '400, la poesia diventò fonte di "fama", e nel '500 spingeva a contemplare la bellezza divina. Nel frattempo emerse l'eros naturale e indispensabile nell'amore. Marino scrive una "canzone dei baci", e l'*Adone* è un poema incentrato sull'amore erotico: muore così il legame dell'amore con la morale, e ne nasce uno nuovo che lega l'amore venereo all'estetica.

ISBN: 978-88-3312-120-8
e-ISBN: 978-88-3312-119-2
DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-119-2>