

Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni (éd. par), *Les deux Guidi Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 266

Il sistema di reclutamento dei docenti francesi prevede un concorso nazionale i cui argomenti cambiano ogni due anni. Poiché le università sono tenute a organizzare corsi su ciascuna delle questioni del concorso e poiché nel 2016 e nel 2017 la questione proposta per l'italiano medievale riguardava Guinizelli e Cavalcanti, si sono svolti in Francia vari incontri e convegni sui "due Guidi". La scelta di puntare l'obiettivo su questi due autori è di per sé significativa, poiché costringe gli studiosi a mettere da parte il problema del concetto storiografico di Stilnovo per provare a leggere i due Guidi a prescindere da Dante. Questo volume, che nasce da un colloquio svoltosi a Parigi (Sorbonne Nouvelle, febbraio 2016), ha inoltre il merito di aver affiancato ad alcuni tra i più importanti studiosi di letteratura italiana medievale e in particolare di Guinizelli e Cavalcanti (Claude Perrus, Luciano Rossi, Paolo Borsa, Donato Pirovano, Isabelle Battesti, Estelle Zunino, Raffaella Zanni, Roberto Rea, Marcello Ciccuto, Paolo Falzone, Frank La Brasca, Sonia Gentili ed Enrico Fenzi) due storici medievali, Giuliano Milani e Silvia Diacciati. Sarebbe difficile e in fondo poco utile ripercorrere dettagliatamente tutti i contributi (chi vuole sapere che cosa c'è scritto nei vari articoli può leggere i riassunti in calce al volume); mi limiterò quindi a discutere quelli che mi sembrano i risultati più importanti e a proporre qualche spunto di riflessione.

È innanzitutto importante, dopo gli scavi di Armando Antonelli, poter leggere uno studio di Guinizelli nel suo contesto storico: Milani (*Le contexte de Guido Guinizelli*, pp. 23-36), partendo da una sintesi delle ricerche più recenti, allarga lo sguardo alle dinamiche politiche e ai gruppi sociali bolognesi all'interno dei quali si possono collocare le vicende dei Guinizelli e del giudice-poeta. Di particolare interesse sono le riflessioni sulla frequentazione da parte del padre di Guido del contesto "aristocratico" universitario di Bologna (p. 29); su come il figlio prenda a frequentare anche i grandi nobili ghibellini; sulla nascita del poeta nell'epoca d'oro di Bologna dopo la vittoria di Fossalta del 1249 contro le armate Federico II; sulla giovinezza vissuta in un periodo di declino, quando col bando dei Lambertazzi la città entra in orbita guelfa e perde il proprio ruolo regionale; sul tipo di nobiltà di Guido e del padre, nobili per i quali il rapporto con l'Impero non si giocherebbe tanto sul piano politico quanto su quello culturale (p. 36). Ed è notevole il contributo di Diacciati (*Guido e i Cavalcanti: un poeta cavaliere e il suo contesto*, pp. 37-51), che sceglie di puntare l'obiettivo sul cavaliere piuttosto che sul filosofo e sul poeta e ci racconta dei sodalizi giovanili fiorentini e delle pratiche delle armi; delle doti atletiche di Guido (di cui si sarebbero ricordati sia Dino Compagni sia Boccaccio, nella celebre novella del *Decamerone*); della pratica della vendetta, all'interno della quale va letto l'episodio

dell'attacco a Corso Donati; del perché Guido si poteva definire magnate, ossia per aver avuto cavalieri addobbati nel suo casato, lui che addobbato non era; delle relazioni ad altissimo livello della famiglia Cavalcanti; della parentela dei guelfi Cavalcanti con gli Uberti ghibellini; e infine della voci di una presunta vicinanza del padre del poeta ad ambienti catari ed eterodossi.

Novità si ritrovano anche nel saggio di Borsa (*L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla «Vita nuova» attraverso i due Guidi*, pp. 75-92) ed è nuova la proposta di lettura di Zanni (*Prendre congé de sa propre poésie: «Perch'ì no spero di tornar giammai» di Guido Cavalcanti*, pp. 141-56), che interpreta la ballata di Guido come un testamento poetico. Ma nel volume troviamo soprattutto conferma del ruolo cruciale del secondo Guido: il ritratto di Cavalcanti è anche qui, come nei principali contributi critici degli ultimi decenni, quello del fondatore dell'io lirico, del poeta alle origini della poesia moderna, al quale ora si aggiunge Guido "inventore del lettore" nel bel saggio di Roberto Rea (*Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, pp. 157-68), secondo il quale: «La poesia cavalcantiana rigenera [...] le categorie dell'Io e del Tu che sono alla base del genere lirico. Nel reciproco riconoscimento fra Io e pubblico, fra autore e lettore, costantemente ricercato da Guido, risiede, in ultima istanza, la legittimazione della sua parola lirica, che, svincolandosi dalla circolarità cortese della richiesta/compimento/rifiuto, conquista, in anticipo dunque sull'operazione dantesca, e per una via tutta terrena, una nuova dimensione» (p. 167). A questo quadro si può aggiungere che alla base del genere lirico, nel Medioevo, c'è anche l'idea di varietà metrica e stilistica.

Il volume conferma inoltre l'immagine di una poesia cavalcantiana centrata principalmente sull'indagine del soggetto, come si vede sia in Battesti (*Temporalités de la mort amoureuse dans la poésie de Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti*, pp. 107-22), che parte dal problema della "morte per amore", sia in Zunino (*Le corps absent dans la poésie de Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti*, pp. 123-38), secondo la quale, se in Guinizelli la rarefazione della figura della donna è funzionale alla sua idealizzazione, in Cavalcanti il *topos* dell'ineffabilità implica la scomparsa totale del corpo che sopravvive solo negli effetti prodotti su chi osserva: l'assenza del corpo, nel secondo Guido, verrebbe compensata dall'irruzione delle manifestazioni somatiche dell'io. E anche per Fenzi (*Guido Cavalcanti, o della perdita*, pp. 237-50), Guido è prima di tutto il poeta dell'interiorità che pone al centro del discorso l'indagine psicosomatica del soggetto e per il quale il racconto della perdita del sé si inserirebbe nella dialettica tra due *universalis*, due esperienze assolutamente soggettive: Amore e Morte (e attraverso questa dialettica Fenzi rilegge anche il dissidio con Dante).

La modernità di Cavalcanti sembrerebbe quindi indubitabile. Con qualche precisazione. Rea scrive ad esempio: «Con la rappresentazione cavalcantiana non ci troviamo più di fronte a una serie di situazioni convenzionali, che dai trovatori ai siciliani configurano la vicenda amorosa del poeta, bensì all'analisi di una passione autoreferenziale, vissuta tutta all'interno di sé» (p. 159). Tutto

molto giusto, ma la questione è spinosa. Prima di tutto perché la dicotomia tra una poesia fondata su una serie di situazioni convenzionali (trovatori e siciliani) e una poesia non convenzionale (Cavalcanti) mi sembra difficile da dimostrare. Non perché le situazioni della poesia pre-cavalcantiana non siano convenzionali, ma perché lo sono anche quelle della poesia di Cavalcanti, pur rinnovando in parte la casistica della tradizione. E lo sono perché descrivono in maniera altamente formalizzata passioni e sensazioni che noi possiamo solo presumere che siano soggettive e legate al “sé” del poeta. E infatti le situazioni cavalcantiane sono identiche a quelle del Dante più giovane, a quelle di Lapo Gianni e di un certo Cino da Pistoia. Sarebbe una petizione di principio credere che l’unica poesia “non convenzionale” sia quella di Cavalcanti mentre tutti gli altri poeti siano dei pallidi imitatori. C’è anche un altro argomento sul quale mi pare necessaria una precisazione. Borsa parla infatti di un processo di svuotamento di significato dei *topoi* della tradizione e di rifunzionalizzazione e risemantizzazione del lessico e dei luoghi e di uno spostamento dall’esterno all’interno, dalle relazioni sociali ai processi psico-fisici (p. 76). In generale, il quadro è condivisibile. Tuttavia, l’idea di un processo di svuotamento non tiene forse adeguatamente conto degli studi, ormai classici, sul processo di acquisizione dell’ideologia cortese da parte delle *élites* cittadine. I valori mutano e i *topoi* si rifunzionalizzano, certo. C’è però anche un importante fenomeno di recupero e conservazione che è strumentale alla legittimazione dei nuovi nobili. La cortesia di Dante non è quella di Bernart de Ventadorn, ma tra le due c’è continuità e non solo frattura. Il Dante della canzone *Doglia mi reca*, all’inizio del Trecento, è ancora un poeta cortese.

Dalla lettura del volume emerge d’altra parte come alcuni problemi siano ancora aperti. Il più importante mi pare il rapporto tra Cavalcanti e l’averroismo. Battesti, Ciccuto e Fenzi lo danno per scontato. Altri sono più scettici. Falzone (*Sentimento d’angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti*, pp. 181-97) accostandosi a *Donna me prega* precisa subito come non sia necessario postulare che la prospettiva attraverso la quale Cavalcanti descrive la passione amorosa sia l’averroismo (p. 190); la *virtus cogitativa* dalla cui attività amore ha origine è infatti dottrina comune agli averroisti e ai non averroisti. Il riferimento ad Averroè, come nota Falzone, è diventato un po’ meccanico negli studi (p. 191). Tanto più che, precisa sempre Falzone, Guido si muove nell’ambito della *scientia* della vita animale, non della *scientia de anima* come Averroè. In *L’amour fractalisé* (pp. 199-217), La Brasca, usando gli studi di Sasso e di Fioravanti, mostra che la sovrapposizione tra *Donna me prega* e l’averroismo non è scontata (e in particolare che non è caratteristica dell’averroismo la dottrina dell’intelletto separato) e che la vicinanza di Guido ai lettori medievali di Avicenna potrebbe ridimensionare in parte la consueta lettura in chiave averroistica. E anche Gentili (*«Largire somiglianza»*. *Pour l’interprétation de «Donna me prega»*, v. 15-28, pp. 219-35), all’interno di un

discorso più ampio sull'aristotelismo medievale, sull'importanza della *temperancia* e sulle diverse risposte di Dante e Cavalcanti alla domanda se si possa scegliere tra la ragione e i sensi, notando come la soluzione di Guido sia vicina a quella del *De anima* (benché trasposta dal dominio dell'etica a quello della fisica e della filosofia naturale) e offrendo una soluzione molto persuasiva dell'espressione «largir somiglianza» sulla base delle *Tuscolanae* ciceroniane, finisce per rilevare che l'immagine di un Guido averroista sia impropria giacché l'opposizione tra impassibilità dell'intelletto e materialità della parte materiale dell'anima non è patrimonio esclusivo di Averroè ma «se trouve formulée bien avant, dans une tradition critique à l'encontre de la théorie aristotélicienne des passions, dont les stoïciens latins (Cicéron et Sénèque) sont les plus importants représentants» (p. 231). Forse sarebbe quindi opportuno riaprire il *dossier*, anche alla luce di un'altra acuta riflessione di Gentili alla fine del suo contributo (dove tuttavia indica proprio in Averroè una possibile fonte per la «scuritatore» che viene da Marte di *Donna me prega*): e cioè che Averroè rigetta ogni tipo di discorso poetico «y compris celui de Cavalcanti» (p. 235). Curioso, nota giustamente Gentili, come nessuno abbia mai notato quanto discordano Averroè e Cavalcanti su questo aspetto cruciale.

A partire da queste osservazioni si può riflettere in generale sul rapporto tra poesia e filosofia. La poesia di Cavalcanti è intessuta di filosofia. Ma non tutto, in questa poesia, è filosofia. Soprattutto quando i codici ai quali si può fare riferimento sono altri e chiaramente individuabili. Lo dice molto bene, ancora, Gentili: «il faut surtout éviter la tentation “nominaliste” de donner à Cavalcanti un profil de philosophe systématique en remplissant ses silences par l'application de cette étiquette [...] Notre auteur est d'abord un poète» (p. 231). Queste parole mi sembrano applicabili ad esempio al caso di *Guata, Manetto*, che Ciccuto legge come confutazione di «un'idea di *figura* che risulta la più estranea possibile, ai suoi occhi, rispetto alla rarefatta verbalità della sua mortale fisiologia d'amore» (p. 175) e che sarebbe identificabile con la *figura* della Beatrice della *Vita nuova*. L'idea di Ciccuto non è sbagliata, ma potrebbe essere espressa in termini più semplici: *Guata, Manetto*, parrebbe un testo parodico che presuppone le scenografie della poesia stilnovistica per metterle in burla. Ma che Guido abbia di mira la *Vita nuova* è perlomeno dubbio, poiché potrebbe avere parodiato il suo stesso modo di rappresentare la donna (ad esempio in *Chi è questa che vèn*). Insomma, Cavalcanti è «d'abord un poète» e non un filosofo, che qui non sembra interessato alla *figura* in termini filosofici. E per quanto i confini tra poesia e filosofia si ponessero in modo diverso rispetto a oggi, sarebbe difficile dimostrare che i due concetti non fossero distinti.

Il problema dell'averroismo è strettamente legato a quello della presunta miscredenza di Guido e al suo rapporto con il sacro. Secondo Ciccuto, p. 173, ad esempio, nel sonetto *Una figura*: «Si mettono in questione l'essenza del sacro, la

corrispondenza tra figure e Sacre Scritture negata sin dai primi episodi di scambio poetico fra guittoniani e stilnovisti». Ma, a parte il fatto che non è detto che qui si metta in questione l'essenza del sacro, citare poi a sostegno *Voi ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta Orbicciani a me pare fuorviante. Perché in quel sonetto si dice forse l'esatto opposto: cioè si accusa Guinizelli di utilizzare in maniera eccessiva un lessico (e forse delle immagini) di matrice biblica. Non di aver messo in questione il sacro, ma di aver utilizzato un lessico di tipo scritturale. Insomma, l'immagine di Cavalcanti filosofo averroista ed eretico deve essere messa in dubbio. E forse si dovrà riconoscere che il motivo principale per il quale oggi tendiamo a vedere le cose in un certo modo è che Dante ha voluto imporci la sua prospettiva nell'*Inferno*. È un altro dei molti casi in cui lo studio autonomo dei due Guidi dovrebbe imporre maggiore cautela nell'adeguarsi alla visione dantesca.

Anche perché, per altri versi, è evidente che la frattura tra Dante e Guido sia legata anche al tema del sacro. Pirovano («*Chi è questa che vèn?*». *Guinizelli, Cavalcanti e la figura femminile*, pp. 95-106), dopo aver offerto una caratterizzazione complessiva dei due Guidi e aver sottolineato la componente personale di questa poesia e l'importanza dei testi biblici, si sofferma infatti soprattutto sul motivo della donna-angelo, chiarendo che si tratta di un motivo di ampia diffusione, diversamente impiegato dai vari stilnovisti (presente in Dante e Lapo, minima in Cino, rarissima in Cavalcanti, assente in Gianni Alfani e Dino Frescobaldi). Dopo aver ricordato come secondo Roncaglia la vera novità consiste nel passaggio dal piano retorico a quello metafisico, nota un aspetto importante: cioè che la svolta non poteva avvenire con Cavalcanti, per il quale, come nei trovatori, la donna non è un angelo, ma *somiglia* a un angelo. Poteva avvenire solo con Dante, perché si presuppone un'apertura all'essenza del cristianesimo, alla donna angelo che rivela la sua verità ontologica in quanto Beatrice, vera incarnazione dell'amore di Dio, figura della grazia rivelata (p. 106).

I saggi sono tutti molto equilibrati e ben documentati. Ma in qualche caso si sarebbe apprezzata maggiore cautela. Ciccuto (p. 172) è ad esempio troppo risoluto nel sostenere che il ricordo del viaggio di Guido a Santiago «riaffiora nel ricordo dell'antico amico affidato, invero piuttosto ingenerosamente, a un cenno indiretto (ma densissimo di rifrazioni) celato nella risposta data da Dante al Cavalcante Cavalcanti fra le arche degli eretici infernali» (p. 177). Il viaggio di Guido è già di per sé dubbio; e se il cenno è "indiretto" allora converrà essere un po' più cauti. Allo stesso modo, non è dato sapere se *Ècci venuto Guido* di Nicola Muscia sia una «reazione» (p. 176) a *Una figura della donna mia*, dato che non sappiamo nulla del rapporto cronologico tra i due testi. O ancora: quando Rea scrive che «La scoperta dantesca della poesia della lode, cioè di una poesia autosufficiente, espressione dell'amore *caritas*, spirituale e disinteressato, segna

l'epilogo di una concezione che aveva caratterizzato tutta la precedente tradizione cortese» (p. 156), scrive una cosa del tutto condivisibile. Eppure lo dice in maniera forse troppo recisa: non avrei scritto infatti «segna l'epilogo», perché poeti che cantano un amore non spirituale e non disinteressato ci saranno ancora dopo Cavalcanti. Avrei detto che segna un punto di svolta. Ma sono piccole cose, che nulla tolgono alla solidità del quadro tracciato da Rea. In qualche raro caso sarebbe stata invece apprezzabile una maggior attenzione nel citare le interpretazioni divergenti. Quando Luciano Rossi (*I due Guidi: preistoria d'un problema ermeneutico*, pp. 55-74) ricorda la matrice ironica di *Caro padre mèo* di Guinizzelli, avrebbe potuto precisare che il testo potrebbe non essere ironico. Forse Guinizzelli si rivolge davvero a Guittone in tono deferente e forse gli invia davvero una canzone affinché la corregga. E forse, ancora una volta, la prospettiva dantesca secondo la quale tra Guittone e Guinizzelli c'è una frattura netta non è l'unica possibile. E avrebbe avuto senso percorrere strade alternative in un volume che dalla prospettiva di Dante vuole esplicitamente discostarsi.

Il volume presenta quindi molti aspetti di novità. Ma dimostra anche che la prospettiva dei due Guidi funziona solo in parte. Da un lato perché l'eredità dantesca sulla lettura di Guinizzelli e Cavalcanti non può essere e non viene nei fatti messa da parte. Dall'altro perché Guinizzelli e Cavalcanti, che è bello e utile studiare in coppia, non sono isolati. Sia per gli aspetti stilistici sia per la morfologia della tradizione manoscritta i due Guidi si affiancano soprattutto ad altri poeti che si chiamano Dante, Cino da Pistoia, Gianni Alfani, Lapo Gianni e Dino Frescobaldi. Possiamo ritenere che solo per caso si tratti degli stessi poeti che inseriamo normalmente nel canone dello Stilnovo. Oppure possiamo pensare che ci sia una ragione più profonda che possiamo chiamare “nuovo stile”, oppure “il modo in cui Dante organizza la storia della poesia prima e accanto a lui”, o ancora “il modo in cui i lettori del Trecento, seguendo Dante, sistematizzano il patrimonio lirico duecentesco”. Oppure, consapevoli della sua precarietà, della sua convenzionalità e dell'influenza determinante dello sguardo di Dante sulla nostra maniera di osservare la storia letteraria dei primi secoli, possiamo continuare a usare l'etichetta vulgata di Stilnovo. Si possono e si devono cercare altre strade (Dante non sapeva nulla di quello che c'era prima della Scuola siciliana, ad esempio), ma forse lo si può fare senza mettere da parte un'etichetta ancora utile a spiegare un buon numero di fenomeni.

Marco Grimaldi
(Sapienza - Università di Roma)