

**La Metafisica dello Sguardo.
Dai Siciliani agli Stilnovisti.**

Renato Ventura

University of Connecticut

renato.ventura@uconn.edu

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2010.i05.11>

Amore è un desio che vien dal core
per abbondanza di gran piacimento
e l'occhio in prima genera l'amore
e lo core gli dà nutrimento.

Iacopo Da Lentini (*Sonetto*)

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia, quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non ardiscon di guardare.

Dante Alighieri (*Vita Nuova XXVI*)

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the *topos* of the gaze from the Sicilian School to the Dolce Stilnovo and its metamorphosis from physical element to metaphysical element. The act of gazing, an omnipresent *topos* in literature (the connection between the act of looking and falling in love is found also in ancient Greek poetry), is utilized by the Sicilian School as a simple trigger to initiate the mechanism of love, *innamoramento*, so directly related to the classical Greek pagan tradition. In the Stilnovo, instead, the gaze and the act of looking assume a metaphysical value, a key function which facilitates the

understanding of the poetic of the angel-woman and the significance of said figure: a connection with the divine, a pathway with God.

KEYWORDS: DANTE - IACOPO DA LENTINI - GUITTONE D'AREZZO - GUIDO GUINIZELLI - GUIDO CAVALCANTI - ITALIAN LITERATURE - TRECENTO - LOVE POETRY - GAZE - VERBA VIDENDI - AMOR CORTESE - DONNA ANGELO

ABSTRACT: Il presente saggio intende analizzare il topos dello sguardo a partire dalla *Scuola Siciliana per arrivare al Dolce Stilnovo e la sua metamorfosi* da elemento fisico ad elemento metafisico. Il topos dello sguardo, da sempre presente nella letteratura (come si vedrà, la dinamica dello sguardo legata all'innamoramento è presente fin dall'antica Grecia), viene utilizzato dalla Scuola Siciliana quale elemento fisico dell'atto del guardare e quindi innescare il meccanismo d'amore. Nel Dolce Stilnovo assume invece valenza metafisica, un ruolo chiave per la poetica della donna - angelo e quello che essa rappresenta per gli stilnovisti: una connessione con il divino, una connessione con Dio.

KEYWORDS: DANTE - IACOPO DA LENTINI - GUITTONE D'AREZZO - GUIDO GUINIZELLI - GUIDO CAVALCANTI - LETTERATURA ITALIANA - TRECENTO - POESIA - SGUARDO - VERBA VIDENDI - AMOR CORTESE - DONNA ANGELO

Le due citazioni, di Iacopo Da Lentini e Dante, servono un duplice scopo. Il primo è quello di delimitare temporalmente l'ambito di questa ricerca sullo *sguardo* (ed il suo apparato fisico, gli occhi), i *verba videndi* e la loro relazione con la tematica dell'innamoramento; il secondo è che questi due passaggi possono essere eletti a simbolo di quello che qui si vuole indagare: il *topos* dello sguardo ha subito una metamorfosi dalla poesia italiana delle origini per arrivare alla *Scuola Siciliana* e al *Dolce Stilnovo*. Una metamorfosi che trasforma un elemento

presente da sempre nella letteratura (come si vedrà, la dinamica dello sguardo legata all'innamoramento è presente fin dall'antica Grecia), dal suo uso quale semplice connotazione fisica dell'atto del guardare, quindi un elemento retorico della Scuola Siciliana, ad un elemento metafisico chiave per la poetica della donna – angelo e quello che essa rappresenta per gli stilnovisti: una connessione con il divino, una connessione con Dio.

Prima di iniziare l'analisi dei sonetti e canzoni lungo l'arco temporale prescelto, conviene ricordare innanzi tutto la storia dell'uso, in poesia, degli occhi e dello sguardo fin dall'antichità. “The role played by the eyes in the generation and transmission of love is one of the most pervasive themes in amatory literature and one of the less studied”¹, o in altre parole è una tradizione che ha avuto sempre una forte presenza nella storia della letteratura come ricorda Ruth Cline nel suo *Heart and Eye²s*, e questa tradizione risale alla letteratura greca classica: “The eye by its glance serves as an agent of love, and belongs to a specific tradition.” I filosofi greci (Platone e Aristotele) hanno fornito la base scientifico-teorica per i poeti classici e non solo, una base che sarà utilizzata fino alla fine del Rinascimento, ma è nella letteratura ellenica classica che la dinamica dello sguardo viene sviluppata e fissata nei suoi elementi principali, gli stessi presenti in tutta la letteratura a venire. “It is a common place of Greek poetry that the power of Love resides in the eyes, and that the passionate glances of lovers are the medium through which their hearts are moved [...] the flashing eye is a love-charm which, like

¹ Donaldson-Evans, K. Lance. *Lovè's Fatal Glance: a Study of Eye Imagery in the Poets of the Ecole Lyonnaise*. University , Mississippi, Romance Monographs, Inc. 1980. p.9

² Per una completa storia su questo soggetto, si consiglia la lettura di questo articolo, sul quale largamente si basa Donaldson-Evans per il suo libro *Lovè's Fatal Glance*. Cline Ruth H. “Heart and Eyes.” *Romance Philology*, Vol. XXV, No. 3, February 1972. p. 264.

lightning, sets on fire everything with it comes into contact”³. Anche l’idea delle “ferite d’amore” inflitte tramite gli occhi è una idea presente nella classicità (Eschilo), una immagine che poi si evolverà in quella del dio Amore armato di arco e frecce (Euripide lo usa per la prima volta secondo Pearson). Anche l’immagine a noi più familiare dei dardi lanciati dagli occhi delle donne non è una novità visto che Eschilo lo ha proposto per primo⁴. Quindi si può vedere che “the representation of the eyes as love’s principal agent was a well-established tradition in Greek literature and was often combined with a pseudo-scientific and psychological commentary on the way the eyes were able to exert their influence over the Other”⁵. Dalla letteratura greca Donaldson-Evans rintraccia questo *topos* nella cultura araba che influenzerà quella provenzale, e da questa la scuola Siciliana. Il legame tra queste due culture è Chretien de Troyes, dove troviamo “much more attention devoted to the ‘esguart’ which transmits love” e Jacopo da Lentini, “who shares the same concern as de Troyes regarding the manner in which the Beloved’s image can enter the Lover’s body”⁶. Infine, anche Andrea Cappellano nel suo famoso *De Amore* ribadisce come esso “è una passione naturale, la quale si muove per veduta o per grandissimo pensiero di persona ch’abbia altra natura”⁷.

Come viene usato il *topos* dello sguardo dai poeti della scuola siciliana? È questo il primo punto che si vuole affrontare in questa analisi, perché è il punto di partenza di uno sviluppo poetico importantissimo: la scuola siciliana usa poeticamente lo sguardo e gli occhi senza andare oltre il mero connotato fisico. In

³ Pearson A. C. “Phrixus and Demodice.” *Classical Review*, Vol. 23 No. 8, 1909. P. 256.

⁴ Cline. Op. Cit. p. 272.

⁵ Donaldson-Evans. Op. Cit. P. 25.

⁶ Donaldson-Evans. Op. Cit. P. 32-34.

⁷ Cappellano, Andrea. *De Amore*. G. Ruffini, Milano, 1980. Libro Primo, 3.

questo senso si è espresso Fabio, che ha affermato come “l’amore cantato dai poeti siciliani è un amore che nasce esclusivamente dai sensi, fuori da ogni precetto morale; non è amore coniugale e, in ogni caso, non mira al matrimonio”⁸. La donna è una donna, bellissima, bionda e portatrice di gioia (“quella c’è blonda testa e claro viso, / che senza lei non poteria gaudere”⁹), ma pur sempre una creatura umana. Ed il suo sguardo nella poetica siciliana ha esattamente gli stessi effetti che aveva per Elena di Troia, in *Agamennone* di Eschilo. L’assunto è che i siciliani non si sono distaccati da quei modelli (importati dai Provenzali) e che risalgono a secoli addietro. E questa posizione è resa plausibile dall’analisi in dettaglio il *topos* dello sguardo.

Iacopo da Lentini, il *Notaro* per eccellenza e caposcuola dei siciliani, sembra fornirci il primo esempio lungo questa strada nel suo sonetto *Sì come il sol che manda la sua spera*. L’uso dello sguardo e degli occhi è in pieno nella tradizione che risale agli antichi greci:

Sì come il sol che manda la sua spera
 e passa per lo vetro e no lo parte,
 e l’altro vetro che le donne spera,
 che passa gli occhi e va da l’altra parte,
 così l’Amore fere là ove spera
 e mandavi lo dardo da sua parte:
 fere in tal loco che l’omo non spera,
 passa per gli ochi e lo core diparte.
 Lo dardo de l’Amore là ove giunge,
 da poi che dà feruta sì s’aprende
 di foco c’arde dentro e fuor non pare;
 e due cori insemora li giunge,

⁸ Fabio, Franco. *I Rimatori della Scuola Siciliana*. Lib. Scientifica Editrice, Napoli, 1969. P. 34.

⁹ Iacopo da Lentini, *lo m’agglio posto in core a Dio servire*.

de l'arte de l'amore sì gli aprende,
e face l'uno e l'altro d'amor pare.

L'amore, suscitato dalla vista della donna amata passa attraverso gli occhi, come un dardo, e raggiunge il cuore dell'uomo, provocando una ferita (ed un fuoco), che però non da alcun segno esteriore. La luce (come quella del sole) che la donna emana, si trasmette all'occhio dell'amato che poi lo trasferisce al cuore, dove la ferita d'amore si apre. Siamo nel mondo fisico, un amore che "nasce esclusivamente dai sensi" per ribadire ancora l'idea espressa da Fabio. Ma la "fisicità" di Iacopo da Lentini viene portata ad un livello estremo, fino a scrivere un sonetto¹⁰ dove ripropone ancora le stesse immagini (la luce, il sole, ed il vetro che non si "parte"), ma chiedendosi come sia possibile che una "gran donna" possa passare attraverso gli occhi "sì piccioli."

Or come pote sì gran donna entrare
per gli occhi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,
che 'nentr'esso la porto là onque i' vone?
Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne d'one;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.
Lo foco inchiuso, poi passa difore
lo suo lostore, senza far rotura:
così per gli occhi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura.
Rinovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.

¹⁰ *Or come pote sì gran donna entrare*

Anche se si potrebbe interpretare l'idea della "gran donna" come un riferimento alla bellezza fuori dal normale della donna amata, e che nella prima terzina viene spiegato che è l'immagine (figura) che passa al cuore, rimane sempre la fisicità del poeta siciliano che non riesce a staccarsi dai canoni provenzali della descrizione della donna e della dinamica dell'innamoramento. Un approccio dottrinale e non originale perché mutuato da una tradizione antica, riportata in auge dai troubadors come Peire Vidal, o Bernard de Ventadour, dove "the Lady's glance... penetrates right to the Lover's heart and brings him refreshment and joy"¹¹:

Negus jois almen no s'eschai,
 can ma domna'm garda ni'm ve,
 que 'l seus bels douz semblans me vai
 al cor, que d'adous' èm reve [...]¹²

Ma la prova più importante della "filosofia" poetica di Iacopo da Lentini, viene dalla famosa tenzone con Iacopo Mostacci e Pier delle Vigne, a proposito della definizione di amore. È qui che il poeta siciliano riassume in un sonetto la sua visione dell'amore, una visione che applica nel suo poetare:

Amor è un[o] desio 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,

¹¹ Donaldson-Evans. Op. Cit. P. 31.

¹² Chanson d'amour, ed. Moshè Lazar (Paris, 1966), come citato in Donaldson-Evans.

ma quell'amor che stringe con furore
 da la vista de li occhi à nas[ci]mento.
 Che 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 piace quel desio:
 e questo amore regna fra la gente.

Il linguaggio usato dal poeta siciliano è scolastico, filosofico, quasi naturalistico (nei termini come *genera*, *nutricamento*, *rappresentan*, *formata*), ed è ancora una volta ribadita la sempre uguale idea: l'amore passa dagli occhi ed arriva al cuore, ed è qui che viene creato e conservato il sentimento amoroso. Iacopo è concentrato sulla meccanica amorosa esattamente come Crétien de Troyes. Se questo è il caposcuola è facile immaginare che tipo di "occhi" usino i minori nelle loro poesie. Due di questi ci forniscono esempi a questo proposito. Guido delle Colonne, nella canzone *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, riprende in parte il tema della tenzone sopra riportata (v. 24):

amore è uno spirito d'ardore
 che non si po' vediri,
 ma sol per li sospiri
 si fa sentire in quel ch'è amadore:

e poi al verso 66:

Or mi son bene accorto,
 quando da voi mi venni,
 che quando mente tenni
 vostro amoroso viso netto e chiaro,
 li vostri occhi piagenti

allora m'addobbraro,
 che mi tennero menti
 e diedermi nascoso
 uno spirito amoroso,
 ch'assai mi fa piu' amare
 che no amò null'altro, ciò mi pare

ritorna alle immagini consuete dell'innamoramento: dopo aver visto il viso della donna, i di lei occhi leggiadri aggiunsero (letteralmente 'raddoppiarono' lo spirito dell'uomo aggiungendone un altro, quello amoroso) di nascosto uno spirito amoroso, nulla di nuovo quindi. Il secondo esempio è un sonetto di Mazzeo di Ricco, considerato uno "fra i più illustri rappresentanti della seconda generazione dei siciliani, ai margini estremi del dominio federiciano". Nel suo *Lo gran valore e lo presio amoroso*, ancora una volta "viene svolto il tema della donna bella e altera, che sdegnà l'amore del poeta,"¹³ ma in maniera scientifica quasi, come quando Ricco usa l'immagine della calamita:

Madonna, se del vostro amor son prizo,
 non vi paia ferezze,
 nè riprendete li occhi innamorati.
 Guardate lo vostro amoroso viso,
 l'angelica bellezze
 e l'adornezze e la vostra bieltati:
 e serete sicura
 che la vostra bellezze mi ci 'nvita
 per forza, come fa la calamita
 quando l'aguglia tira per natura.

¹³ Pasquini, Emilio; Enzo Quaglio. *Il Ducento dalle Origini a Dante*. Laterza, Bari, 1970. P. 225.

Interessante però la variante dello sguardo, che la donna deve rivolgere su se stessa, per avere la prova della sua angelica bellezza (verso 21), o la personificazione degli occhi che non devono essere rimproverati (*riprendete*) dalla madonna. Ma anche in questo caso il *topos* degli occhi rimane privo di originalità ed è comunque ristretto in un ambito molto limitato, quasi meccanico, della lirica amorosa.

Il prossimo passo è quello di vedere come l'influenza della scuola siciliana si è estesa oltre i confini dell'impero federiciano, ed in particolare nella toscana, dove il dialetto e le tematiche siciliane furono non solo apprezzate, ma modificate e adattate dai toscani, detti appunto siculo-toscani. È qui che "la compatta esperienza dei poeti della 'Magna Curia' si frantuma nel tessuto smagliato e fervido della civiltà comunale toscana," e si ergono due personalità sopra tutte: i capiscuola Bonagiunta Orbicciani Guittone D'Arezzo¹⁴. "A chi legge questi poeti siculo-toscani, la novità che subito colpisce è la varietà degli argomenti. La poesia che si era svolta alla corte di Palermo era stata monocorde: aveva cantato con monotonia esasperante solo l'amore e l'aveva cantato in una certa maniera comune a tutti i poeti"¹⁵. E' tra i due capiscuola che si può trovare il filo che abbiamo lasciato in Sicilia discutendo dello sguardo e degli occhi delle donne. Guittone é: "Il poeta che più compitamente rappresenta la scuola siculo-toscana e che, sia per il prestigio che godette sia per l'influenza che esercitò sugli altri rimatori, può giustamente essere considerato il caposcuola"¹⁶. Rimane però strettamente legato ad un uso formalistico, usando la poesia quasi come un esercizio retorico, un trobar clus toscano...

¹⁴ Pasquini-Quaglio. Op. Cit. p. 247.

¹⁵ Fabio, Franco. *Guittone e i Guittoniani*. Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1971. P. 8.

¹⁶ Fabio, Franco. Op. Cit. p.10.

Scuro sacco che par lo
 mio detto, ma' che parlo
 a chi s'entend' ed ame:
 ché lo 'ngegno mio dàme
 ch'i' me pur provi d'onne:
 maniera, e talento ònne.¹⁷

“Egli [Guittone] si sforza di creare un linguaggio aulico, che abbia come sfondo il toscano, in cui però il provenzale e il latino abbiano un posto, se è possibile più' vasto di quanto avessero nei siciliani”¹⁸. È interessante notare anche che l'uso dello sguardo e degli occhi in questi poeti non è così vasto come si è visto nei siciliani. Qui si ripete pedissequamente l'uso dello sguardo come mezzo dell'innamoramento (“Cogli sguardi m'ha conquiso”¹⁹) o peggio: il legame tra occhi e fuoco d'amore (“S'eo la sguardo, / 'ncendo ed ardo”²⁰).

Chiudiamo questa disamina dell'evoluzione dello sguardo tra i siculo-toscani con un minore, Chiaro Davanzati, dove si trovano due immagini relative allo sguardo delle donne che in un certo qual modo rappresentano un passo avanti verso lo *Stil Novo*. Nella canzone *Per la grande abondanza ch'io sento*, due passaggi sembrano indicare qualcosa di diverso nel come la donna viene descritta dal poeta, e lo sguardo e gli occhi assumono un significato nuovo. Al verso 14:

quella che solamente d'un vedere
 ch'om di lei aggia, si lo fa pentere

¹⁷ Dal congedo della Ballata *Tuttur, s'eo veglio o dormo*.

¹⁸ Salinari, Carlo (ed.) *La poesia lirica del Duecento*. Torino: Editrice Torinese, 1951. P. 24.

¹⁹ Dalla Canzone X *Quando apar l'aulente fiore*.

²⁰ Dal Discordo II *Oi, amadori, intendete l'affanno*

d'ogni ria voglia, donagli umiltate.

La donna acquista un potere diverso, nuovo, rispetto ai siciliani, essa diventa portatrice di grazia divina: basta solo guardarla che ogni "ria voglia" sparisce. Ma il verbo usato da Davanzati è "pentere" di chiara origine religiosa, come è una allusione religiosa il verso finale sull'umiltà che viene donata dalla donna dopo il pentimento. Al verso 21 questa interpretazione ha una conferma, sempre guardando al linguaggio usato da Davanzati:

e chi avesse in sè nulla mancanza
di penitenza ch'avesse fallata,
veggendo lei ch'amenda le pecata,
per quel veder gli è fatta perdonanza.

La donna, qui è detto chiaramente, perdona i peccati, anche se la penitenza è "fallata"... basta solo guardare la donna che il peccatore è subito perdonato.

Guinzelli sembra essere la figura di collegamento tra i siciliani, i guittoniani e gli stilnovisti, un legame chiaro anche seguendo l'uso del *topos* degli occhi e dello sguardo. Come ha ricordato Favati "L'esperienza guinizelliana è dunque comprensiva d'un recupero lentiniano, e più vastamente, siciliano, ma non come punto di partenza... bensì come via per rompere il guittonismo imperante, nel cui gusto egli stesso aveva composto"²¹. Con Guinizelli viene per esempio introdotto il motivo del saluto, che così tanta importanza avrà poi in Dante, in questo sonetto legato allo sguardo²²:

²¹ Favati, Guido. *Inchiésta sul dolce stil nuovo*. Firenze: Felice le Monnier, 1975. P. 154.

²² *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
 che fate quando v'encontro, m'ancide:
 Amor m'assale e già non ha riguardo
 s'elli face peccato over mercide,

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo
 ched oltre 'n parte lo taglia e divide;
 parlar non posso, ché 'n pene io ardo
 sì come quelli che sua morte vide.

Per li occhi passa come fa lo trono,
 che fer'per la finestra de la torre
 e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno come statua d'otono,
 ove vita né spirto non ricorre,
 se non che la figura d'omo rende.

Si ritrovano i temi lentini dell'amore che colpisce il cuore attraverso gli occhi ("come fa lo trono") come un dardo. Ma Guinizelli si innalza oltre il semplice e trito formalismo, per introdurre quella che poi sarà la tematica principale degli Stilnovisti: la donna si innalza verso il cielo diventando una sorta di figura sovrumana. In questa crescita e sviluppo della donna, la tematica dello sguardo può esserne scelto a simbolo: "La tradizionale raffigurazione dello sguardo della donna come una freccia che, scagliata da lei, penetra nell'uomo, sicché egli ne rimane svigorito, perde grado a grado la sua convenzionalità per acquistare un rilievo plastico che si attegga in gesti, appunto drammatici, proprio da teatro"²³.

²³ Favati, Guido. Op. Cit. p. 161.

Questa ascesa si trova prima in

Tegnot difolle 'mpresa, a lo ver dire,
 chi s'abandona in ser troppo possente,
 si come gli occhi miei che fen resmire
 incontra quelli de la più avenente,
 che sol per lor èn vinti
 senza ch'altre bellezze dian forza;

...

11 Di si forte valor lo colpo venne
 che gli occhi no 'l ritenner di neente,
 ma passo' dentr'al cor che lo sostenne
 e sentési piagato duramente:

dove, per usare le parole di Favati, la donna diventa miracolo ed rappresentata “prima veduta in se, poi in rapporto alle altre donne, infine, nella qualità splendida della sua eccellenza, che la sottrae ad ogni possibile paragone... fino al coronamento supremo: che, sul piano dei riflessi affettivi, coincide con la presa di coscienza della propria condizione di vinto da parte dell'uomo, di fronte alla donna miracolo... la donna-luce, la donna-splendore”²⁴. Lo sguardo della donna, che rappresenta l'amore cantato dai poeti, si innalza verso una dimensione trascendente: se prima è stato provocato dalla bellezza esteriore della donna, adesso con gli stilnovisti esso è provocato dalla bellezza spirituale. Lo sguardo si innalza quindi al firmamento celeste (*Vedut'ho la lucente stella diana*) da dove discende sulla terra in *forma di figura umana*, la donna, che *sovr' ogn'altra me par che dea splendore*. Non esiste nel mondo nessuna donna come quella cantata dal poeta:

²⁴ Favati, Guido. Op. Cit. p. 157.

Vedut' ho la lucente stella diana,
 ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,
 c'ha preso forma di figura umana;
 sovr' ogn' altra me par che dea splendore:
 viso de neve colorato in grana,
 occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
 non credo che nel mondo sia cristiana
 sì piena di biltate e di valore.

Guinizelli, almeno agli inizi, è comunque indebitato con la scuola siciliana e Iacopo da Lentini e Guido delle Colonne in particolare: “It is evident that Guinizelli borrows from the poets of the Sicilian school the central idea of expressing love through metaphors drawn from the phenomenology of nature”²⁵. Ma nonostante questa eredità il primo Guido rappresenta un passo avanti nella elevazione della donna e nella separazione dello sguardo da mero apparato meccanico di trasmissione dell’amore, a qualcosa di trascendente. Con *Al cor gentil rempaira sempre amore*, la donna essa assume “a cosmological meaning and the traditional topos is brought face to face with the sciences of the time – that is, with jurisprudence, with the philosophy of nature, and with theology”²⁶. La donna quindi si innalza verso il cielo, verso Dio, e con lei gli occhi, che insieme alla luce, sono “utilized to show the divine becoming of mankind as a process of sensibility to light, God being an activity of light”²⁷. Per Guinizelli assumono un ruolo fondamentale per stabilire questo contatto con il supremo:

Splende ‘n la ‘ntelligenza del cielo

²⁵ Ardizzone, Maria Luisa. “Guido Guinizelli’s “Al Cor Gentil. A Notary in Search of Written Laws.” *Modern Philology*, Vol. 94, No. 4 (May, 1997). P. 4.

²⁶ Ardizzone, Maria Luisa. Op. Cit. P. 457.

²⁷ Ardizzone, Maria Luisa. Op. Cit. P. 470.

Deo criator piu 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,
 cosi dovria, al vero,
 la bella donna, poi che [‘n] gli occhi splende
 del suo gentil, talento
 che mai di lei obedir non si disprende.

Nel congedo della Canzone poi Guinizelli completa l’innalzamento della donna dandole le sembianze di un angelo mentre dialoga con Dio. Quindi dall’originario percorso del sentimento amoroso, dagli occhi al *cuore* (*Gli occhi a lo core sono gli messaggi / dè suoi incominciamenti per natura*²⁸) dei siciliani, con Guinizelli si arriva al passo successivo, e la donna amata è pronta per assumere la sua *angelica sembranza* in Cavalcanti.²⁹ Anche in Cavalcanti l’amore nasce da “veduta forma che intende³⁰” proseguendo il discorso teologico iniziato dal Guinizelli.

In Cavalcanti esistono ancora gli esempi di un utilizzo puramente “fisico” *dei verba videndi* e degli occhi, come nel sonetto *Li miè foll’occhi*, o nella ballata *Gli occhi di quella gentil foresetta*. Ma il processo che innalza la donna amata viene continuato, dove lo sguardo assume connotati totalmente diversi da quelli precedenti. Ne è un esempio la ballata *Veggio negli occhi de la donna mia*:

²⁸ Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m’hai menato*, vv 59-60. A questo riguardo vedi l’interessante articolo di Vincent Moleta, *Italica*, Vol. 54, No. 4 (Winter, 1997), dove viene specificamente analizzato questa canzone e la relazione tra Amore, occhi e cuore.

²⁹ Cfr. *Fresca rosa novella*

³⁰ *Donna me prega*

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.

La ripresa ripropone il tema dello sguardo e degli *spiritelli* che attraverso gli occhi vanno direttamente al cuore, ma subito nella fronte la donna si innalza cosmicamente: l'uomo, guardando gli occhi della donna (intravedendo il *divino intelletto*) ammutolisce, e non può comprendere ciò che vede, ma comprende solo che si tratta di una visione celeste, una stella:

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

Il verbo conclusivo, *apparita*, assume un rilievo particolare: la donna è una apparizione, una manifestazione del divino e gli effetti di questa natura sovranaturale si avvertono subito non appena ella arriva, non appena questa apparizione, questo miracolo, accade:

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'i' 'l vo' contare,
 sento che 'l su' valor mi fa tremare;
 e movonsi nell'anima sospiri

che dicon: - Guarda; se tu costè miri,
vedra' la sua vertù nel ciel salita - .

Il suggerimento finale del Cavalcanti (*nel ciel salita*) conferma questa interpretazione teologica della ballata alla luce della nuovo utilizzo dello sguardo e degli occhi della donna, che adesso rappresenta una connessione con il divino, un divino raggiungibile da chi la guardi. Cavalcanti usa il verbo *mirare*, uno dei verba videndi che nella sua radice latina *mirāri* significa meravigliarsi, ammirare, meraviglioso. Ed è lo stesso verbo che esprime un evento miracoloso... *che fa tremar di chiaritate l'âre*:

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'i' nol savria contare:
contanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

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

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn conoscenza.

Questo sonetto può essere eletto a manifesto dell'uso dello sguardo e degli occhi per gli Stilnovisti in relazione al mutamento della figura dell'amata in una figura angelica. La presenza sovrumana della donna è espressa nella quartina iniziale,

guardando alle parole usate, come *chiaritate*, dalla Claritas che rappresenta la luce divina. Ed è questa Claritas che rende sovranaturale l'ambiente circostante al passaggio della donna, facendo vibrare l'aria: è la donna miracolo. Il Contini, giustamente, riconosce il riferimento biblico: "Anche qui nella lode interviene una parodia-analogia sacrale: la mossa iniziale deriva da un passo di Isaia sul Messia ("Quis est iste qui venit?" ecc.) e poco meno letteralmente coincide con passi del *Cantico dei Cantici* ... sull'amata che per l'esegesi cristiana è Maria"³¹, ma nel nostro contesto è lo sguardo che assume una nuova connotazione. Subito dopo la reazione degli uomini che guardano questa visione (di stupore e muto sbigottimento) c'è la descrizione dello sguardo e dei suoi effetti: basta che lei volga i suoi occhi che ogni uomo si innamora. Ma è un amore tutto trascendente, impossibile da comprendere o tanto meno descrivere. La terzina finale conclude l'esperienza mistica ritornando all'interrogativo iniziale (chi è) con una *canoscenza* impossibile da ottenere, perché la mente *non fu s' alta*. O in altre parole non è possibile guardare direttamente la luce divina (Claritas, *chiaritate*) senza perdere le facoltà sensitive. Carrai non può fare a meno di notare come anche il *topos* dell'innamoramento attraverso lo sguardo e verso il cuore, subisce una trasformazione radicale in Cavalcanti. Nella sua comparazione con un sonetto di Cione Baglioni³², Carrai sottolinea come questa composizione sia "dura, irta di rime identiche e ricche (nonché, si badi, alternate secondo l'uso arcaico), di allitterazioni e di repliche"³³, mentre il Cavalcanti nel sonetto

³¹ Contini, Gianfranco. *Poeti del Duecento*. Milano, R. Ricciardi, 1960. P. 163.

³² D'Amore gli occhi son la prima porta, / che porgono piacer dov'omo atende, / e son d'entrare uscio, spiraglio e porta / ed entramento là dond'omo tende.

³³ Carrai, Stefano. *La Lirica Toscana del Duecento, Cortesi, Guittoniani, Stilnovisti*. Laterza, Bari, 1997. P. 67.

Voi che per li occhi mi passaste 'l core,
 e destaste la mente che dormia,
 guardate a l'angosciosa vita mia
 che sospirando la distrugge Amore

“con eleganza ed originalità ... travalica l'aspetto meramente linguistico per proiettarsi sull'atteggiamento psicologico del poeta innamorato”³⁴.

Nella Vita Nuova Dante riprende e cristallizza in forma definitiva la trasformazione della donna, la sua elevazione, dell'*amata* dei siciliani alla espressione divina, una verità che adesso è chiara anche “*a li piu semplici*.”³⁵ Ma nel nostro contesto sembra interessante ricordare come la struttura stessa del libello si alterna tra realtà e sogno, tra concreto e *visione*. È la figura di Beatrice che consente a Dante questo passaggio finale, dove la donna (che rimane figura terrestre, umana in alcuni aspetti) si eleva verso la luce divina, diventando essa stessa *imago dei*: “Il mondo della Vita Nuova accentua una concezione dell'esistenza in cui si muovono due realtà, l'una legata ai sensi, l'altra allo spirito... [lo spirito], attratto da tutte le forme dell'esistenza, è capace di trasfigurare questa realtà in sogno. Il sogno che appassiona Dante, nelle sue opere, vive un crescendo perseverante, fino alla piena luce della Commedia, dove la bellezza è luce e rivelazione nella Beatrice teologale”³⁶. Gli accostamenti tra Beatrice ed il suo ruolo salvifico, o “salutare,” sono numerosi nella Vita Nuova, tanto che Beatrice “*e' desiata in sommo cielo*”³⁷ dagli angeli, e lei stessa si espande fino a

³⁴ Carrai, Stefano. Op. Cit. P. 68.

³⁵ Vita Nuova III. Mursia, Milano, 1965.

³⁶ Fallani, Giovanni. *Dante e la Cultura Figurativa Medievale*. Minerva Italica, Bergamo, 1971. P. 24.

³⁷ Vita Nuova XIX

diventare una fonte di salvezza, così onnipotente che anche chi non ha il cor gentile può diventarlo solo guardandola (v. 35):

e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria.

Nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, questa capacità salvifica della donna viene rielaborata unendosi al consueto *topos* degli occhi dai quali passa l'innamoramento (v. 51):

De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spiriti d'amore inflammati,
che feron li occhi a qual che allor la guati,
e passan sì che 'l cor ciascuno retrova:
voi le vedete Amor pinto in viso,
là 've non pote alcun mirarla fiso.

E' anche interessante in questo discorso sullo sguardo e sul guardare, l'accostamento fatto da Fallani tra le liriche dello Stilnovo ed i dipinti di Cimabue, Giotto o Duccio da Boninsegna³⁸, e come in queste opere "come nei racconti affrescati, si può dire che i protagonisti delle visioni sono gli occhi, come fonte di stupore e di sogno... La sua teoria [di Dante] degli occhi e del riso della donna gentile, seguiva da vicino i testi di San Tommaso... Gli incontri d'anime, a Firenze, correndo il tempo della *Vita Nuova*, par che non siano se non incontri di occhi"³⁹. Sembra proprio che Dante dipinga la sua Beatrice, la sua forza salvifica, il suo saluto/salute, quando la fa apparire in una situazione quanto

³⁸ Un riferimento fatto anche dal Favati nella sua *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, p.279.

³⁹ Fallani, Giovanni. Op. Cit. P. 28.

mai reale. Perché infatti, si tratta di una Beatrice reale ritratta in un mondo reale (una semplice passeggiata per le vie di Firenze), ma che anche in questa semplicità, la Beatrice di Dante assume un connotato religioso, mistico, trascendente.

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi non l'ardiscan di guardare.

E' una donna vera, ma anche una visione salvifica: "E Beatrice, che Dante pur vuole reale ... viene da lui fornita d'uno sovrassenso"⁴⁰.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare

E' la donna miracolo che qui si mostra in tutta la sua potenza, una potenza divina che fa ammutolire chi la guarda. Il guardare qui diventa adorazione, venerazione di una espressione divina ma fisica, quasi un Ave Maria. Non è più amore quello che si trasmette al cuore, ma una dolcezza di origine divina che non può essere descritta, ma solo sperimentata in prima persona:

Mostrasi si piacente a chi la mira,
che da per li occhi una dolcezza al core,
ch'ntender no la può chi non la prova:

E par che de la sua labbia si mova
Uno spirito soave vien d'amore,

⁴⁰ Favati, Guido. Op. Cit. p. 280.

che va dicendo a l'anima: sospira.

La Vita Nuova sembra proprio un dipinto, fatto di sogni e realtà, fatto di sguardi verso una realtà concreta, fisica, e sguardi elevati al cielo o verso la dimensione onirico-profetica del poeta. E' qui che grazie a Beatrice “[le donne] trasformate dalla virtù, sono anime che raggiungono il massimo dell’espressione, perché unite dall’idealità pura della fede... L’intima relazione tra Dio e la morte, tra le figure della donna angelicata e la beatitudine, apre lo spettacolo nuovo delle immagini, che avanzano nel gioco fantastico della solennità’ di queste incoronazioni religiose, concepite in accordo con le scene della vita”⁴¹. La morte di Beatrice assume un ruolo fondamentale nel contesto dell’opera, che qui viene vista quale elemento positivo (XXIII e XXXIV). “Beatrice é, si, morta, ma non é morta *come l’altre*: non é morta cioè per cause fisiche (qualità di gelo o di valore): la sua é stata una sorta di assunzione ai cieli, che Dio ha operato grazie al fascino che su di lei esercitavano la umiltate, la benignitate di lei”⁴².

In questi passaggi si ha la trasformazione di Beatrice in figura cristologica e la sua morte, sembra necessaria per completare la trasformazione della donna da umana ad angelo, e quindi dare la possibilità al poeta di cantare non più una donna, ma una entità sovranaturale, non più Beatrice ma Maria. Così Dante conclude la trasformazione della donna e dell’amore espresso dai poeti stilnovisti, partendo da “tracciato antico” inizia “l’itinerario nuovo. Mentre dell’amore veniva accolta la distinzione tra sacro e profano, con Guinizelli e con Dante la distinzione si attenua, in quanto nell’amore per la creatura si rivela una sostanza angelica... I tratti di rassomiglianza tra la figura della

⁴¹ Fallani, Giovanni. *Op. Cit.* p. 34.

⁴² Favati, Guido. *Op. Cit.* p. 285.

Vergine e Beatrice sono profondi, poiché a Dante la sua donna apparve sempre vicina a Maria, e prossima a Maria è immaginata nel cielo⁴³.

È interessante notare, in conclusione, come pur esiste un legame tra i siciliani (Da Lentini) e Dante stesso. Lo nota Rivers nella sua comparazione tra i sonetti *Amore è un desio che ven da core* (Lentini) e *Amor èl cor gentil sono una cosa* (Dante). In questa interessante analisi si ribadisce come il sonetto dantesco sia stato scelto quale punto di transizione dalla scuola siciliana a quella degli stilnovisti, ma sottolineando come “in [Dante’s] sonnet we can see the heresy of courtly love being subsumed into an orthodoxy more truly catholic than that of the scholastics themselves”. Il merito di Rivers nel nostro contesto, è comunque quello di aver notato come “emphasis is shifted from the mechanics of psychology and even from the lady herself to the potential inner life of the heart, which first draws directly upon *natura naturans*, that is, upon God”⁴⁴. O, chiosando, dalla meccanica dello sguardo quale elemento fisico allo sguardo verso Dio.

Possiamo quindi concludere ricordando come grazie alla metamorfosi del *topos* dello sguardo dai siciliani agli stilnovisti, si è potuto ricostruire il cambiamento della immagine poetica della donna e della dinamica dell’innamoramento. Abbiamo visto come, dal suo uso come semplice connotazione fisica dell’atto del guardare, si è giunti agli occhi beati e beatificanti della donna – angelo e della sua connessione con il divino.

⁴³ Fallani, Giovanni. *Op. Cit.* p. 26.

⁴⁴ Rivers, Elias. “Dante and the Notary.” *Italica*, Vol. 34, No. 2 (June, 1957). P. 82.