Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Eros e Agape: dinamiche del sentimento amoroso nei personaggi di Tristano e Isotta e Dante e Beatrice

Relatore
Prof. Ilaria Crotti

Correlatore
Prof. Aldo Maria Costantini
Dott. Beniamino Mirisola

Laureando
Zuleika Bassetto
Matricola 844648

Anno Accademico
2015 / 2016

INDICE

PARTE PRIMA – TRISTANO E ISOTTA

CAPITOLO PRIMO – ORIGINI E FONTI

I.1 Nascita e costruzione della leggenda p. 1

I.2 Trasmissione e trascrizione della leggenda ovvero le fonti dei poemi francesi del XII secolo p. 11

CAPITOLO SECONDO – REDAZIONI FRANCESI E TRADIZIONE

II.1 Le sei redazioni francesi p. 17

II.2 Punti di contatto e di divergenza tra le varie redazioni p. 20

CAPITOLO TERZO - L'AMORE DI TRISTANO E ISOTTA

III.1 Tra romanzo e mito p. 29

III.2 Elementi sovversivi insiti nell'amor cortese p. 31

III.3 L'amore infelice p. 35

III.4 Origini dell'amor cortese tra influenze eretiche e orientali p. 44

III.5 *Eros* e *Agape*: compresenza delle due concezioni sull'amore alle origini del pensiero occidentale p. 50

III.6 Componente sensuale nel Tristano e Isotta p. 62

III.7 Misticismo e religiosità nel Tristano e Isotta nell'ambito della poesia cortese medievale p. 64

PARTE SECONDA – DANTE E BEATRICE

CAPITOLO PRIMO – ORIGINI E FONTI

I.1 Una forma anomala: il prosimetro p. 68

I.2 Il problema del genere letterario p. 69

I.3 Lo stile elegiaco p. 71

CAPITOLO SECONDO – REDAZIONE E TRADIZIONE

II.1 Controversie inerenti alla datazione dell'opera p. 76

II.2 Tradizione e fortuna dell'opera p. 80

CAPITOLO TERZO – AMORE DI DANTE E BEATRICE

III.1 L'amore prima di Dante

III.1.1 La poesia trobadorica tra istanze passionali e tensioni nobilitanti p. 86

III.1.2 La Scuola Siciliana di Federico II di Svevia p. 94

III.2 I poeti siculo-toscani e lo Stilnovo p. 96

III.3 La storia d'amore di Dante p. 100

III.4 L'infelicità tra finzione retorica cortese e cavalcantiana p. 104

III.5 Lo stile della loda p. 111

III.6 La *Caritas* cristiana p. 117

III.7 La morte di Beatrice p. 121

III.8 Il numero nove p. 125

III.9 Il miracolo di Beatrice

III.9.1 Concetto di bellezza in Beatrice p. 130

III.9.2 Beatrice come Amore p. 133

III.10 La «gentile donna» p. 135

III.10.1 L'enigma del duplice significato della «gentile donna» nella *Vita nova* e nel *Convivio* p. 138

III.11 Il ritorno definitivo a Beatrice p. 142

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

PARTE PRIMA – TRISTANO E ISOTTA

CAPITOLO PRIMO – ORIGINI E FONTI

I.1 Nascita e costruzione della leggenda

Narra la leggenda che Tristano, figlio di Rivalin, re di Loonis e di Blacheflor, sorella del re Marco di Cornovaglia, dopo la morte dei genitori crebbe, istruito da Governal, alla corte dello zio. Quando divenne giovinetto e fu in grado di portare le armi, venne in Cornovaglia il Morholt, cognato del re d'Irlanda, per richiedere il tributo che la Cornovaglia doveva all'Irlanda. Tristano, vedendo il dolore dei Cornovesi, decide di combattere col Morholt per liberare la Cornovaglia dal tributo. Viene armato cavaliere e si scontra con Morholt nell'isola Saint-Samson, dove, dopo aspro combattimento, uccide il nemico. Una scheggia della sua spada rimane infissa nel cranio del Morholt; essa verrà estratta e conservata dalla regina d'Irlanda. Tristano è rimasto ferito dall'arma del Morholt, che era avvelenata; nessun medico riesce a guarirlo, ed egli sale su una nave, portando seco solamente la sua arpa, per cercare in paese straniero la guarigione o la morte.

Una tempesta lo getta sulla corte d'Irlanda, dove viene ospitato dal re per la sua bravura nel suonare l'arpa, e Isotta, la figlia del re, riesce a guarirlo. Tristano torna quindi in Cornovaglia, dove suscita la gelosia e l'invidia di molti. I baroni di Cornovaglia vogliono pertanto che Marco si sposi, e fanno sì che Tristano debba ottenere per lo zio la mano di Isotta d'Irlanda, colei che lo aveva guarito. Tristano torna in Irlanda e col suo valore riesce ad ottenere la mano di Isotta per lo zio, sebbene egli sia stato riconosciuto come l'uccisore del Morholt. La madre di Isotta prepara un potente filtro destinato a legare di amore indissolubile Marco e Isotta. Ma durante il viaggio verso la Cornovaglia, Tristano e Isotta lo bevono per sbaglio, s'innamorano l'uno dell'altra e si abbandonano alla loro passione. Giunti a Tintagel, Marco e Isotta si sposano; ma Brangain, ancella di Isotta, la prima notte prende il posto della padrona nel letto di Marco, riuscendo in tal modo a nascondergli il fallo della sposa.

Marco viene ingannato, ma Isotta, temendo che Brangain possa tradirla, decide di farla uccidere da due servi che manda con lei nel bosco a cercare delle erbe. I servi hanno pietà della fanciulla, la legano ad un albero e dicono alla regina di averla uccisa. Isotta però, udito dai servi che Brangain, pur avendo saputo di dover essere uccisa per mandato della regina, nondimeno si era mostrata devota e riservata fino alla morte, si pente della disposizione data e ordina ai servi di riportarle se non altro il corpo di Brangain. Quando le due donne si rivedono, si abbracciano e si giurano eterna amicizia. Intanto Tristano e Isotta sono scoperti nel loro amore e denunziati a Marco. Essi usano diverse astuzie per nascondere la tresca al re, il quale da parte sua non risparmia gli accorgimenti per sorprenderli. In un primo tempo Tristano, al quale è stato interdetto l'accesso alle camere della regina, riesce, con dei pezzi di legno gettati in un ruscello che scorre nella camera di lei, ad avvertire Isotta e a darle appuntamento in giardino. Ma a lungo andare questi loro appuntamenti vengono scoperti. Marco, una notte, si apposta su di un albero, deciso ad uccidere il nipote; ma i due amanti si accorgono del re e riescono con un accorto dialogo a convincerlo della loro innocenza. Tristano è riammesso a corte, ma i suoi nemici continuano a spiarlo e riescono a farlo

cadere in tranello: i due amanti vengono sorpresi e condannati a morte. Isotta viene consegnata ai lebbrosi, e Tristano, mentre è condotto al supplizio, riesce a fuggire attraverso la finestrella di una cappella, dove gli era stato concesso di entrare per pregare, e raggiunge Governal con quale libera Isotta dai lebbrosi. Gli amanti fuggono nella foresta del Morois, dove menano vita selvaggia. Sono raggiunti da Husdent, il cane fedele di Tristano, che viene ammaestrato a cacciare senza latrare. Un giorno vengono scoperti nel bosco da Marco, il quale però li riconosce innocenti, avendoli trovati addormentati, ma divisi dalla spada di Tristano.
Marco li perdona, fa in modo che essi si accorgano che lui li ha sorpresi e torna al suo castello. Dopo un certo periodo Isotta ritorna a Marco, e Tristano si reca in Piccola Bretagna, dove sposa, per dimenticare Isotta di Cornovaglia, Isotta dalle Bianche Mani, figlia del re Hoel e sorella di Kaherdin, che aveva aiutato nella guerra contro un loro nemico. Tuttavia Tristano non riesce a scordare Isotta la bionda, la regina di Cornovaglia, e non mantiene rapporti coniugali con la moglie. Un giorno confessa i suoi sentimenti a Kaherdin, col quale si reca in Cornovaglia per rivedere Isotta la bionda. Kaherdin si innamora di Brangain. Dopo molte avventure Tristano, in un tentativo di rivedere Isotta di Cornovaglia, viene mortalmente ferito da Marco e, raggiunto da Isotta, muore con lei nello stesso istante.[1]

Questa la versione comune della leggenda riportata da Bruno Panvini nel suo studio critico. Panvini aveva altresì intercalato il testo di note relative alle varianti della leggenda nelle redazioni principali (di cui ci riserviamo di parlare nel capitolo II) ma ciò che preme in questa fase iniziale è tracciare le linee direttive della storia per darne un resoconto chiaro, senza soffermarci sulle peculiarità delle fonti del XII secolo, che seguono la genesi della leggenda diramatasi – oramai unanimemente per la critica – attraverso generazioni e paesi diversi.

Panvini rileva che gli studi più completi ed essenzialmente comprensivi del lavoro della critica sono stati svolti da Gaston Paris (1839-1903), Joseph Bédier (1864-1938) e Wolfgang Golther (1863-1945). Dei tre solo Paris sostiene l'origine prettamente celtica della leggenda mediante il rinvenimento di tratti ritenuti barbari, mitologici e precristiani quali la componente magica del filtro d'amore e dei medicamenti di Isotta e di sua madre, il sonaglio magico del cane Petitcru, il cane Husdent e il nano stregone, mentre evidenzia

[1]BRUNO PANVINI, *La leggenda di Tristano e Isotta: studio critico*, Prefazione di Salvatore Santangelo, Firenze, Leo S. Olschki, 1951, pp. 9-13

come specificamente celtici il combattimento a piedi degli eroi, la treccia di Gondoine secondo la moda gallese, la mostra che fa Tristano a Isotta della testa decapitata del nano da parte di Marco perché la fanciulla se ne rallegri, le trecce di Donoalen ucciso e la consegna della ancella Brangain ai servi. Paris rinviene anche alcune analogie tra Tristano e il dio solare e Tristano e Teseo. Il suo allievo, Bédier, delimita la matrice celtica al fondo della leggenda e cioè ai primi due stadi: lo stadio pitto iniziale troverebbe conferma nel nome di Tristano (il cui corrispondente pitto è Drostanmab Talorc, attestato per un re che regnò sui Pitti dal 780 al 785) e nei nomi della Loonia (Lothian) e della Moravia (Murray) nell'Inghilterra del nord mentre lo stadio gallese sarebbe indubbio per il riferimento al re Marco di Cornovaglia, personaggio storico attestato nella *Vita di San Paolo Aureliano*, e a Isotta, ricordata come amante di Tristano nelle opere gallesi.

Ma Bédier rifiuta di riconoscere come celtici e mitici i tratti individuati da Paris che considera piuttosto conclusioni inesatte del maestro, senza fondamento. A questi il Bédier ne sostituisce altri: l'abilità di Tristano di imitare il canto degli uccelli, di maneggiare l'arco e la sua preferenza per il cane piuttosto che per il cavallo, le orecchie d'asino che Marco nasconde sotto la cuffia, i messaggi per l'amata intagliati in pezzi di legno e inviateli tramite il ruscello che attraversa la sua camera, il tranello delle falci disposte intorno al letto di Isotta per smascherarne l'adulterio, il Tristano porcaro, l'arrampicata di Marco sull'albero e la scena di Tristano che trafigge con una freccia incoccata da Isotta la testa di un nemico.

Questi elementi celtici però per Bédier non costituiscono che una parte, fondante certo ma non totalizzante della leggenda, che possiede anche elementi armoricani, anglo-normanni e francesi introdotti dopo la conquista dell'Inghilterra. Ne sarebbe prova la compresenza nella leggenda di nomi di persone e luoghi risalenti a cinque popolazioni diverse, frutto delle interferenze linguistiche di quelle genti responsabili della trasmissione

della storia, cioè i giullari bretoni e anglo-normanni che usavano il bilinguismo e il trilinguismo. Secondo lo studioso cioè la leggenda è il risultato di una commistione di tratti celtici, prima, ed elementi della civiltà francese, poi. Quanto al nocciolo della leggenda che interessa in questa sede, ovvero l'amore adultero di Tristano e Isotta che si scontra con la legge sociale determinandone l'epilogo tragico, per Bédier non può essere una invenzione celtica.

Solo la relazione tra Marco, Tristano e Isotta è stata concepita dai Celti ma la declinazione che prende tale rapporto deve appartenere alla civiltà francese e anglo-normanna, cioè cristiana. Perché solo la civiltà cristiana attribuiva al matrimonio un ruolo costitutivo della società e per contro condannava l'adulterio come minaccia capace di sovvertire l'ordine sociale. Per i Celti, invece, il matrimonio era un legame tenue e l'adulterio un inconveniente sanabile con il denaro, come prova il capitolo XXVIII del Libro II delle *Leggi di Howel il Buono*. Non è concepibile dunque che siano stati i Celti a focalizzare la storia sull'amore di Tristano e Isotta se mancava nella loro cultura una ideologia radicata relativa al trinomio amore-matrimonio-adulterio.

Golther, infine, radicalizza le conclusioni di Bédier limitando l'influenza celtica all'episodio del Morholt in quanto lo scontro tra il cognato del re d'Irlanda e Tristano ricalcherebbe con molta probabilità le guerre combattute dai Pitti contro gli invasori Gallo-Irlandesi sebbene la vicenda di Tristano debba essere ambientata in Galles per il personaggio di re Marco, storicamente attestato - come detto più sopra – dalla *Vita di San Paolo Aureliano*. L'episodio del Morholt, dunque, apparterrebbe alle antiche leggende epiche pitte, cornovesi e anche irlandesi per il riferimento ai viaggi di mare avventurosi che compie Tristano e all'intervento salvifico di Isotta, che in origine avrebbe potuto essere una fata. Con la guarigione di Tristano terminerebbe la parte relativa all'antica leggenda. In quest'ottica non solo l'amore adultero di Tristano e Isotta è una creazione francese ma

l'intera leggenda apparterebbe alla Francia e sarebbe stata costruita sulla scia dell'*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, dunque in tempi più recenti essendo la cronaca latina risalente agli anni 1136-1147.

Per Golther la storia è tutta intessuta di motivi medievali, spunti novellistici e romanzeschi, spunti della poesia giullaresca del XII secolo e miti classici greci. Egli individua infatti tre temi fondamentali: oltre all'episodio del Morholt, la novella della fanciulla dai capelli d'oro e la leggenda di Paride ed Enone. Isotta viene identificata con la fata guaritrice della saga celtica, con la fanciulla dai capelli d'oro della favola francese e con la ninfa Enone della tradizione classica conosciuta nel Medioevo dalle *Heroidi* di Ovidio e dalla *Guerra Troiana* di Dictys. Il Golther basa la sua teoria sui parallelismi e le analogie tra la leggenda di Tristano e Isotta e le suddette storie.

È indubbio infatti che la guarigione di Tristano per mezzo delle cure di Isotta ricordi le leggende irlandesi diffuse presso i Celti che narravano le peripezie per mare di un eroe soccorso e salvato da una fata, che i personaggi della favola della fanciulla dai capelli d'oro (il vecchio re, il giovane eroe e la fanciulla) siano sovrapponibili ai protagonisti della nostra leggenda (re Marco, Tristano e Isotta) e che a entrambe le storie appartengano le scene del giovane che si mette in mare alla ricerca della fanciulla. Per lo studioso, a questo livello della storia, la fanciulla dai capelli d'oro si fonde con la fata guaritrice mentre l'esito nefasto della leggenda – la morte degli amanti – attingerebbe al mito di Paride ed Enone:

Non appena guarito, Filottete sfidò Paride a un duello con l'arco. La prima freccia mancò il bersaglio, la seconda forò la mano di Paride, la terza gli accecò l'occhio destro e la quarta l colpì alla caviglia, ferendolo mortalmente. […] Paride riuscì zoppicando a rifugiarsi in Troia. Quella notte i Troiani lo portarono sul monte Ida e Paride supplicò la sua antica amante, la Ninfa Enone, di medicargli le ferite: ma la Ninfa, mossa da un invincibile odio nei riguardi di Elena, scrollò crudelmente il capo in segno di diniego e Paride fu riportato a Troia. Subito però Enone si pentì e corse in città con un cesto colmo di semplici, ma trovò Paride già cadavere. Impazzita per il dolore si gettò giù dalle mura, oppure si impiccò, oppure salì sul rogo in fiamme: i pareri in proposito sono

discordi. Certi scrittori giustificano Enone dicendo che essa avrebbe medicato le ferite di Paride se suo padre non glielo avesse impedito: fu costretta dunque ad attendere che egli fosse uscito di casa per accorrere con i semplici, ma ormai era troppo tardi.[2]

Nelle leggenda, Isotta, nonché la fata guaritrice e la fanciulla dai capelli d'oro, prenderebbe la funzione di Enone. Tuttavia la presenza di numerose somiglianze tra questi racconti prova solo la straordinaria capacità associativa e la profonda cultura di Golther ma non basta a stabilire con certezza la costruzione della leggenda. Dando adito alla tesi di Golther, infatti, si dovrebbe presupporre altrettanta consapevolezza e una cultura eterogenea nell'inventore/i del Tristano e Isotta, il che è assai improbabile. La tesi centrale di Golther, secondo cui l'origine del nome Isotta è franca (Iselt) e dunque la relazione tra Isotta, Marco e Tristano non può nascere in seno ai celti – come aveva ipotizzano il Bédier - ma deve necessariamente essere un'idea francese traslata poi in terreno celtico (il nome Iselt trasmigra nell'Essylt delle Triadi), è stata ripresa da Guerrieri-Crocetti (1892-1978), il quale ribadisce la dipendenza del nome gallese Essylt dal francese Iseut e aggiunge un anello all'origine di questa catena: il nome germanico Iswalda da cui deriverebbe quello francese.

Il critico svaluta totalmente i tratti ritenuti barbarici, celtici e primitivi facendo riferimento alla presenza di scene altrettanto raccapriccianti anche nelle *chansons de geste*, mentre l'ambientazione e i costumi nel Tristano rispecchierebbero la società cortese della Francia del XII secolo. Dunque anche lui posticipa la leggenda a un tempo più recente e la colloca in Francia. Determinante nello scartare l'origine celtica sarebbe stata l'osservazione di Bédier, e cioè che i Celti consideravano il matrimonio come il più tenue dei legami e dunque sarebbe stato assai improbabile che il fulcro della leggenda ruotasse attorno ad esso. Panvini, invece, discorda con le conclusioni dei critici sopracitati in

[2]ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Traduzione di Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi, 2006, pp. 640-641

quanto, secondo il suo parere, gli elementi essenziali della leggenda apparterrebbero ai Celti (di Gran Bretagna prima e d'Armorica poi) mentre l'intervento francese sarebbe secondario, consistendo nella rielaborazione della storia in una veste cavalleresca avente lo scopo di conciliare la leggenda con i costumi della Francia. Innanzitutto il nome Tristano è pitto e ha tre forme celtiche corrispondenti: Drostan, Drystan e Tristan di cui la prima si riscontra nel nome di alcuni re che si alternarono durante il VII-IX secolo.

Un re che regnò sui Pitti dal 780 al 785 si chiamava Drest figlio di Talorgen. Un altro elemento appartenente ai Cimri è Marco, re di Cornovaglia nel VI secolo. Originariamente la leggenda doveva riguardare questi due personaggi, coinvolti in battaglie contro gli invasori irlandesi che erano soliti fare scorrerie sulle coste dell'Inghilterra meridionale mentre nell'episodio di Morholt – giudicato anche dal Golther di origine celtica – è ravvisabile la minaccia del tributo che le popolazioni della Cornovaglia dovevano agli invasori.

All'inizio, dunque, la leggenda aveva presumibilmente un carattere epico e un fondo storico. Il fatto che il combattimento nell'isola di Saint-Samson rispetti i canoni del duello cavalleresco e si svolga similmente a quello di Artù e Flollo proverebbe non l'origine francese ma la rielaborazione della leggenda in un periodo successivo. In secondo luogo Panvini è convinto dell'origine celtica della relazione tra Marco, Isotta e Tristano. L'identificazione che fa Golther tra Isotta e la fanciulla dai capelli d'oro sulla base del motivo popolare della rondine presente nella leggenda (ma scartato dalle redazioni di Thomas e del Romanzo in prosa) non giustifica però l'esclusione dell'elemento celtico. Tant'è che Isotta viene ricordata con il nome di Essylt nelle Triadi gallesi (nella Triade 81 del *Libro Rosso* si dice che Drystan è amante di Essylt, moglie di March, nella Triade 63 è narrato un aneddoto in cui Drystan è presentato come uno dei tre grandi porcari dell'isola di Bretagna e Essylt è la destinataria di un messaggio inviatole, un'altra Triade menziona

Essylt come amante di Tristano e il testo del Mabinogi di Kullwch e Olwen nomina una Essylt «dal labbro bianco»).

Da escludere che le Triadi siano posteriori alla versione francese dal momento che contengono il nome del padre di Tristano, Rivalin o Meliadus, ignorato dai poemi e dal *Romanzo in prosa,* e perché l'aneddoto di Tristano porcaro implica un gusto indubbiamente arcaico, non riconducibile a un poeta francese. Le Triadi, cioè, sono la prova che la relazione tra Marco, Isotta e Tristano è stata creata dai Celti di Gran Bretagna. Ma Panvini non fa risalire solo la relazione amorosa ai Celti ma attribuisce loro anche la natura tragica, quella che Bédier aveva contestato rifacendosi alle *Leggi di Howel il Buono* sul matrimonio. L'amore di Tristano e Isotta infatti non era soltanto adulterino, era incestuoso, essendo Isotta la moglie dello zio di Tristano. E l'incesto era condannato anche in seno alla cultura celtica, da cui la compatibilità della tragedia con la leggenda.

Inoltre, se la scena delle falci, il messaggio di Tristano con i pezzi di legno nel ruscello e l'episodio del Morois sono da considerarsi arcaici – come suppone Panvini in accordo con Bédier – ne consegue necessariamente che il racconto dell'amore contrastato esisteva sin dall'inizio, in uno stadio primitivo. Per Panvini, altri elementi della leggenda riconducibili ai Celti di Gran Bretagna sono le regioni del Loonois, del Morois e del Gavoie, la città di Tintagel e il personaggio di Dinas de Lidan. La leggenda di Tristano dunque passerebbe attraverso tre fasi: un periodo pitto di stampo epico, uno cornovese caratterizzato dalle figure di Marco e Tristano di sapore epico-storico e uno gallese in cui i Gallesi, impadronitisi della leggenda, la rielaborarono facendo di Tristano uno di loro.

Dunque gli elementi indispensabili della narrazione (le imprese epiche di Tristano contro gli invasori e l'amore incestuoso con la moglie dello zio) figurano già nella tradizione celtica della Bretagna insulare così pure come il filtro amoroso in qualità di elemento magico che doveva giustificare un amore violento e sovversivo. Dopo la fase celtica

insulare, tripartita in tre periodi, la leggenda sarebbe pervenuto agli armoricani i quali perpetuarono la storia dell'amore incestuoso e tragico di Tristano e Isotta aggiungendo dei particolari: la trasposizione dal Galles all'Armorica, innanzitutto, con Tristano divenuto bretone e quindi la Piccola Bretagna quale sua nuova patria, la sostituzione del nome originario del padre, andato perduto, con Rivalin, il matrimonio di Tristano con Isotta dalle Bianche Mani, la figlia del duca Hovel di Carhaix e altri elementi che si riferiscono per lo più all'ultimo tratto della leggenda e la modificano sensibilmente, pur conservando il finale tragico.

Infatti se la leggenda cimrica terminava con la morte di Tristano in un suo tentativo di rivedere Isotta, nella revisione armoricana Tristano muore in Cornovaglia dopo aver lasciato la moglie per rivedere Isotta. Il riferimento ai miti classici di Paride ed Enone e di Teseo non sono riconducibili a questa fase ma, molto più probabilmente, all'ultima tappa della leggenda, trasmigrata dalla Armonica alla Francia romanza nord occidentale e poi in Normandia. Il contributo di queste aree fu secondario e accessorio, avendo i francesi creato o sostituito nomi di personaggi secondari e di Morholt, rivestito le ambientazioni in chiave cavalleresca e definito il finale, così pure come secondaria e accessoria fu l'influenza delle novelle e della letteratura giullaresca medievale – che a torto Golther considerò fondanti mentre per Panvini furono messe in circolo successivamente dai giullari bretoni che giravano per le corti anglo-normanne - ma gli elementi essenziali della leggenda, sarebbero celtici, cimrici e armoricani.

In seguito, i giullari riportarono in Gran Bretagna la leggenda arricchita di nuovi motivi dando vita a una tradizione gallese-armoricana che avrebbe costituito le fonti di Maria di Francia, di Beroul e del *Romanzo francese* in prosa. Dunque le conclusioni di Panvini sono le seguenti: la leggenda di Tristano e Isotta ha una origine celtica e remota ed è frutto di una lunga costruzione iniziata nel VII-IX secolo ad opera di più popoli e in più paesi – la

Cornovaglia dei Pitti (per l'origine del nome dell'eroe, Drostan ab Talorgen), il Galles (per i riflessi storici dell'episodio del Morholt), l'Armorica (per il nome del padre di Tristano, Rival, personaggio storico del secolo VI), la Normandia, la Francia romanza del nord-ovest, e poi di nuovo la Gran Bretagna (per i nomi dei personaggi secondari, la veste cavalleresca il folklore, la novellistica e la letteratura giullaresca medievale).

I.2 Trasmissione e trascrizione della leggenda ovvero le fonti dei poemi francesi del XII secolo

Sono essenzialmente due le soluzioni proposte riguardo le fonti dei poemi del XII secolo e del *Romanzo francese* in prosa. In un primo tempo Paris ha avanzato la teoria romantica dell'opera come risultato di una collaborazione anonima di genti diverse durata per secoli, tanti poemetti episodici e slegati che un compilatore avrebbe riunito. Tale congettura, cioè, non riconosceva all'opera un autore (un poeta) ma solo un ordinatore di una massa di componimenti anonimi, episodici e indipendenti. Questa teoria è stata in seguito abbandonata da Paris e da Golther (che l'aveva altresì condivisa) in favore dell'altra, secondo cui alla base del poema ci sarebbe un poeta primitivo, ovvero un autore di genio da cui avrebbe tratto origine la tradizione postuma.

A fondamento di tale soluzione Bédier osserva che le quattro redazioni principali (di Beroul, Eihlart, Thomas e il Romanzo francese in prosa) si compongono di sessanta episodi di cui quaranta si ripetono almeno in due redazioni e nello stesso ordine. Essi costituirebbero il poema archetipico essendo una successione di episodi coerenti che accompagnano Tristano e Isotta dalla nascita alla morte. Sulla base della coerenza e dipendenza che li lega l'uno all'altro, Bédier esclude che possano essere frutto dell'aggregazione di racconti isolati risalenti a più autori.

I quaranta episodi enumerati dal critico hanno sette temi comuni: la preparazione del dramma (su Tristano grava il fato sin dalla nascita), il filtro d'amore (che determina l'innamoramento e le vicende di sofferenza successive graduate in modo tale che ogni nuovo episodio contenga la sofferenza del precedente e una aggiuntiva), il rimorso (inizialmente gli amanti si preoccupano solo di celare il loro amore e temono l'irruenza del loro sentimento), la vergogna (di essere spiati dal re), l'esilio (in cui al rimorso, alla tristezza e all'onta si aggiunge la privazione materiale, nonché la miseria fisica della vita

nella foresta), la separazione (Isotta torna al suo ruolo di regina alla corte di re Marco e Tristano rischia la vita per vederla) e la gelosia (che si insinua negli amanti separati). L'epilogo della storia è la morte dei due protagonisti, unica soluzione per gli amanti che non possono dimenticarsi e nemmeno vivere il loro amore.

Il poeta del poema sarebbe dunque l'autore di una vicenda esemplare da un punto di vista psicologico oltre che estremamente fantasiosa. Non ci sono contraddizioni nei caratteri dei personaggi che hanno una maturazione coerente, ragionata e complessa, da Tristano diviso tra la fedeltà allo zio Marco e l'amore per la moglie di lui, a Isotta, eroina forte ma drammatica, a Marco, incapace di punire gli amanti nonostante il loro tradimento. Secondo Bédier, il poema archetipico è stato scritto nei primi decenni del XII secolo da un poeta inglese, anglo-normanno o francese che creò un'opera di genio sotto l'influenza di *fabliaux* tragici, di racconti episodici e di altri tentativi di poemi celtici.

Golther sostiene, invece, che la storia di Tristano e Isotta sia ispirata alla saga di re Artù poiché egli vede nei personaggi di Marco, Isotta, Tristano e Andret delle controfigure di Artù, Guanhumara, Modret e Gauvain. Pertanto la leggenda doveva essere stata creata dopo il 1136, cioè dopo la *Historia* di Goffredo. Partendo dal presupposto del poeta-autore del poema primitivo, i critici Egidio Gorra, Nicola Zingarelli e Camillo Guerrieri-Crocetti tentarono di attribuirgli un volto e una identità. Gorra contesta il nucleo barbaro della leggenda. Pur essendo il racconto pagano, per il critico la storia di Tristano e Isotta presenta più analogie con il dramma classico antico che con quello medievale cristiano proprio per il ruolo svolto dal fato, inteso come entità onnipresente che si serve degli uomini come strumenti, privi di libertà, con risvolti drammatici per l'esistenza umana.

In quest'ottica è plausibile parlare di una traslazione del mito portato in Occidente e poi adattato all'indole e ai costumi delle popolazioni. Zingarelli appoggia questa lettura e propone il nome di un autore occidentale che tuttavia vantava una conoscenza vastissima

dei miti e dei racconti antichi: Chrétien de Troyes. Ma Panvini fa notare come la conoscenza del mondo classico da parte dell'autore dell'opera non escluda necessariamente l'origine celtica del racconto primitivo. Potrebbe darsi, infatti, che sia stato un antico compositore francese conoscitore del mondo classico a scrivere il poema ma da questo non si può dedurre che l'abbia inventato di sua fantasia senza attingere alla leggenda celtica.

Senza contare che Zingarelli, per accreditare la sua tesi, disconosce come celtici molti elementi che hanno ragione di essere creduti tali dando maggior peso alle concordanze con le leggende classiche. Attribuendo la paternità del poema a Chrétien, inoltre, lo studioso mostra di ignorare il nome di Bréri (identificato con un gallese, forse quel Bledericus attivo come cantore di storie celtiche alla corte di Guglielmo VIII di Poitiers), dal quale Thomas dichiara di aver fatto proprio un tratto del suo racconto. Guerrieri-Crocetti, d'accordo con Zingarelli, ritiene Chrétien de Troyes il creatore dell'opera basandosi sulla stessa convinzione che alla base della leggenda ci siano i miti e le leggenda dell'antichità classica e, soprattutto, la saga di Artù mentre sminuisce la componente dei *lais* celtici (che avrebbero potuto comprovare l'origine celtica) dichiarandoli elementi musicali accessori.

La tesi di Guerrieri-Crocetti è tuttavia suscettibile a critiche, dal momento che poggia su illazioni dello studioso che in maniera arbitraria dichiara verità ciò che fino a prova contraria rimane una supposizione: tra la storia di Artù, Ginevra e Modred e quella di Marco, Isotta e Tristano non c'è una identificazione fedele così pure come il *lais* non è un fatto puramente musicale e secondario. Lo studioso Ezio Levi dedica un lavoro approfondito ai *lais* bretoni dimostrando come questi non siano invenzioni di Thomas e di Maria di Francia ma preesistenti ad essi e in tal modo avanza la tesi dell'esistenza di poeti e cantori bretoni e francesi che diedero linfa alla leggenda di Tristano prima dei poemi.

Ad ogni modo le posizioni dei critici suddetti si fondano sulle convinzioni di Bédier e di Golther che alla base delle composizioni del Tristano ci sia un poema unico perduto. La posizione più radicale è quella di Golther per la sua convinzione che la leggenda nasca subito compiuta e complessa, sul modello della saga di Artù. Per Panvini ciò è assai improbabile, oltre che arbitrario, perché ignora l'evidente presenza di tratti fondamentalmente celtici nella storia, perché non tiene conto della letteratura di *lais* bretoni che fiorisce prima della società francese, di Thomas e di Maria di Francia e perché l'aneddoto di Tristano porcaro, conservato nelle Triadi gallesi, non può essere riportato al poema primitivo, non essendo compreso in nessun'altra redazione posteriore della leggenda.

Panvini dissente anche da Bédier, nonostante la sua tesi più moderata riconosca un periodo preletterario alla leggenda, in cui la storia veniva trasmessa da giullari bretoni vaganti per le corti anglo-normanne e francesi. La sola tradizione orale è per lo studioso insufficiente a spiegare la vita e la diffusione della leggenda che non può essersi codificata mediante un antico poeta in modo maturo e cosciente. Come spiegarsi altrimenti le divergenze tra una redazione e l'altra se la fonte era unica? Manca infatti una prova certa (un testo antico) che ci parli di un'unica testimonianza e se Paris giustifica le differenze adducendo alle traduzioni dall'inglese (che lui suppone essere la lingua del poema originario) al francese, Bédier suppone l'esistenza di poemi intermedi perduti tra l'originale e quelli di Thomas, Beroul e il Romanzo in prosa, responsabili dell'alterazione di questi ultimi, oppure che Beroul riproduca l'archetipo da cui l'autore del *Romanzo in prosa* si sarebbe distaccato in nome di una maggior libertà di stile mentre nelle parti della Saga, che coincidono con Beroul, Thomas si sarebbe preso maggiori libertà.

Ovviamente però si tratta di supposizioni senza fondamento. Secondo Panvini di certo rimane che la leggenda del Tristano dovette pervenire ai poeti del XII secolo, mediante i

giullari che cantavano nelle corti, già completa nei suoi tratti essenziali, celtici. Ad essi i Francesi, e forse Chrétien de Troyes (che nel prologo di *Cligés* mostra di aver trattato di Tristano subito dopo la traduzione dell'*Ars amatoria* di Ovidio), adattarono i miti classici e orientali. Ma che cosa trasmisero i giullari ai poeti, ovvero in che forme si presentò la materia del Tristano? È improbabile che la leggenda sia stata tramandata unicamente dai *lais* degli episodi staccati.

Ben più coerente e supportata da fonti la possibilità che, oltre ai *lais*, esistessero delle narrazioni prosastiche, cronistiche celtiche, scritte in latino e conservate nei monasteri che molti francesi traducevano nella propria lingua, come dichiarano Maria di Francia e Tyolet nei prologhi dei loro *lais* e Chrétien de Troyes. Dunque gli autori dei poemi francesi del XII secolo si sarebbero serviti delle tradizioni orali, di cui Thomas cita Bréri, il cantastorie della corte di Guglielmo VIII di Poitiers, come un'autorità in fatto di materia di Bretagna e delle tradizioni scritte (come le *Triadi gallesi*, non riconducibili allo spirito cortese della Francia e della Bretagna del XII e XIII secolo).

La maggiore testimonianza della provenienza delle redazioni della leggenda da antiche cronache è data dal prologo del *Romanzo in prosa* che, diversamente dai poemi di Thomas e Beroul giuntici frammentari, è integro. Ad una fonte latina risale la parte del *Romanzo* scritta da Luces du Gail. La materia di Bretagna quindi era stata tramandata da cronache latine che si pretendeva fossero antiche e scritte al tempo delle vicende che narravano, da cui trassero ispirazione i poeti francesi e i Bretoni. Le divergenze tra i poemi sarebbero così riconducibili all'utilizzo di fonti diverse e non all'inventiva dei singoli poeti. Per i poeti franco-normanni l'oggetto della materia è storia, pertanto essi cercano di narrare i fatti delle versioni che credono più realistiche. Il loro intervento sulla storia non è sostanziale ma consiste nella veste e nella particolare interpretazione che essi hanno dato ai fatti.

Lo studioso conclude così, risolvendo gli aspetti che altri avevano tralasciato:

Non è quindi il caso di ricorrere all'ipotesi di un poema arcaico, che alcuni vogliono barbaro e primitivo, altri raffinato e maturo, per spiegarci l'organicità e la compiutezza dei poemi di Thomas, Beroul e delle altre redazioni, organicità e compiutezza che non possono neanche provenire da lais brevi, indipendenti ed episodici, come la vecchia teoria romantica pretendeva. Se anche vogliamo supporre un poema più antico di quelli che noi conosciamo, non è per questo legittimo supporlo come l'unica fonte possibile di quelli.[3]

[3]BRUNO PANVINI, *La leggenda di Tristano e Isotta: studio critico*, cit., p. 71

CAPITOLO SECONDO – REDAZIONI FRANCESI E TRADIZIONE

II.1 Le sei redazioni francesi

Le redazioni francesi della leggenda di Tristano e Isotta sono sei: il poema di Thomas, il poema di Beroul, i due poemetti della *Folie Tristan*, il *Romanzo in prosa* e il *lai Caprifoglio*. Attraverso la comparazione di queste opere compiuta dal Panvini sono emerse le uguaglianze e differenze che, secondo il critico, costituirebbero la cogente prova dell'origine necessariamente plurima delle fonti degli autori di questi poemi. Alcune precisazioni sono d'obbligo prima di iniziare il confronto. Il poema di Thomas è giunto frammentario per un totale di 3144 versi che si riferiscono alle ultime imprese e alla morte di Tristano. Tuttavia Bédier è riuscito a ricostruirlo servendosi di cinque rimaneggiamenti o traduzioni di esso, nonché della *Saga*, opera composta nel 1226 da frate Roberto per volere del re Haakon V di Danimarca; del *Tristan und Idolde*, poema risalente al primo ventennio del XIII secolo da Goffredo di Strasburgo; del *Sir Tristrem*, poema composto nell'Inghilterra del Nord tra il 1294 e il 1334, della *Folie Tristan* scritto a Oxford alla fine del XII secolo e della *Tavola Rotonda* che si riallaccia alla versione di Thomas nei capitoli LXIII-LXVII.

Il poema di Beroul è anch'esso frammentario, conservato dal solo manoscritto 2171 della Biblioteca Nazionale di Parigi e consta di 4486 versi. Una parte considerevole del frammento è vicina alla versione della leggenda del poema di Eihlart d'Oberg. La paternità dell'opera è indiscussa dal momento che l'autore si firma due volte Beroul (ai versi 1278 e 1790). Tuttavia la critica ha a lungo disquisito su tale manoscritto a causa delle forti contraddizioni tra la prima e la seconda parte che hanno fatto pensare inizialmente ad una compilazione di pezzi provenienti da poemi indipendenti, poi al lavorio di due autori, Beroul e un suo continuatore, e infine all'accettazione dell'autore unico, Beroul, giustificando le contraddizioni insite in esso con la finalità del poema, destinato probabilmente alla recitazione pubblica in presenza di uditori meno raffinati. La lingua

dell'opera è quella della Normandia orientale mentre la composizione risalirebbe alla fine del XII secolo (attorno al 1180 per Bédier e agli anni 1190-91 per Guerrieri-Crocetti che interpreta il verso 3849 come allusivo all'epidemia scoppiata tra i Crociati a quella altezza cronologica).

I due poemetti della *Folie Tristan* sono *La Folie di Berna* e *La Folie d'Oxford*. Secondo Hoepffner, La *Folie d'Oxford* (998 ottosillabi contenuti nel manoscritto Douce d 6 conservato alla Biblioteca Bodleiana di Oxfort) deriva da quella di Berna (574 ottosillabi contenuti nel manoscritto 354 nella Biblioteca di Berna) il cui autore si sarebbe avvalso degli accenni alla follia di Tristano contenuti nel poema di Eihlart o nel *Romanzo in prosa*. Oltre a questi gli altri poemi che contengono l'episodio di Tristano folle sono il romanzo di Ulrico di Turheim composto attorno al 1240 per completare il poema di Goffredo di Strasburgo e il romanzo di Enrico di Freyberg risalente al 1290, l'altro continuatore di Goffredo.

I due poemetti condividono le stesse scene e anche gli stessi versi che hanno per oggetto, appunto, la pazzia di Tristano il quale, bandito dalla corte di Marco e costretto all'esilio nella Piccola Bretagna, torna poi a Tintagel, in Cornovaglia, dove, camuffato da folle, si presenta dinanzi ai sovrani. Solo Isotta lo riconosce e i due si abbandonano nuovamente alla passione. Il Romanzo francese in prosa è stato ricostruito dal Löseth sulla scorta dei manoscritti 94, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 334, 335, 349, 350, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 772, 776, 1434, 12599 e 24400 della Biblioteca Nazionale di Parigi.

Gli autori del Romanzo, composto attorno al 1225-1230, si dichiarano Luces du Gil e il suo continuatore Helys de Boron che afferma di aver tradotto sempre dal *Livre du latin* la materia narrata che si conclude con la morte di Tristano per mano dello zio, la qual cosa fa pensare a una tradizione fiorita in un paese dove ragioni politiche inducessero a considerare Marco e i Cornovesi in maniera sfavorevole. Il *lai Caprifoglio* non è una

redazione della leggenda ma una tradizione di un particolare di essa tratteggiato da Maria di Francia.

II.2 Punti di contatto e di divergenza tra le varie redazioni

Limitiamo la comparazione alle tre redazioni del poema di Thomas, di Beroul e del *Romanzo in prosa*, dal momento che i due poemetti della *Folie Tristan* e il *lai Caprifoglio* sono limitati a episodi specifici della leggenda (rispettivamente la follia dell'eroe e l'episodio di Tristano nascosto nel bosco dove incide nel nocciolo il nome dell'amata per segnalare la sua presenza al passaggio di questa). Di seguito è tratteggiato l'elenco delle caratteristiche particolari delle tre redazioni, seguito dagli elementi tra di loro comuni e non.

Nel poema di Thomas:

1) Rivalen, detto Kanelangres, padre di Tristano, è re d'Ermenia
2) Rivalen affida il suo regno a Roald per recarsi alla corte di Marco
3) Il nemico di Rivalen è Morgan, duca della Piccola Bretagna, del quale egli è vassallo
4) Marco regna sulla Cornovaglia e sull'Inghilterra
5) Le cavalleresche avventure dell'amore di Rivalen e Blancheflor
6) Rivalen rapisce Blancheflor
7) Rivalen muore combattendo contro il duca Morgan
8) Il fedele Roald alleva Tristano come un suo proprio figlio
9) I mercanti di Norvegia rapiscono Tristano e lo sbarcano sulle coste della Cornovaglia
10) Tristano stupisce i Cornovesi e Marco per i suoi usi cortesi di caccia e per la sua bravura nel suonare l'arpa e nel cantare i *lais*
11) Roald ritrova Tristano che, con gli aiuti di Marco, vendica il padre e lascia il suo regno a Roald e ai suoi figli
12) Marco ama teneramente Tristano

13) Il re d'Irlanda ha nome Gormon

14) Il tributo non era stato richiesto da Morholt durante il periodo del primo soggiorno di Tristano alla corte di Marco

15) Morholt consiglia Tristano di cessare il combattimento, facendogli sapere che la sua spada è avvelenata e promettendo di essergli per sempre amico e di condurlo dalla sorella, la regina d'Irlanda, che avrebbe potuto guarirlo

16) Tristano ferito giunge a Weisefort in Irlanda

17) Tristano diviene maestro di Isotta che lo guarisce

18) Tristano è benvoluto alla corte di Irlanda

19) Tornato Tristano in Cornovaglia, Marco, per la gioia di vederlo guarito, lo fa suo erede

20) Molti baroni, temendo la vendetta, accusano Tristano di magia e impongono al re di prendere moglie per avere dei figli legittimi

21) Dolore di Marco per l'ingiunzione dei baroni e suoi accorgimenti per sottrarsi alla loro volontà

22) I baroni scelgono come moglie di Marco Isotta d'Irlanda e designano Tristano perché vada a richiederla

23) Dopo avere bevuto il filtro, Isotta prega Bringvain di prendere il suo posto nel letto del re durante la prima notte del loro matrimonio

24) Isotta tiene in ostaggio un servo, mandando l'altro a riprendere Bringvain

25) L'episodio dell'arpista irlandese

26) Il nome Mariadoc per il nemico di Tristano

27) Il modo come Mariadoc scopre l'amore di Tristano

28) Le astuzie di Marco nei riguardi di Isotta per scoprire il suo amore verso Tristano

29) Marco, dopo l'episodio della farina, non essendo pienamente convinto della colpevolezza della moglie, chiede consiglio ai suoi vassalli e ai vescovi riuniti a Londra
30) L'ordalia
31) Il soggiorno di Tristano presso il duca Gilan in Galles e l'uccisione del Gigante Urgano il Velluto
32) Il cane Petitcru
33) Gli amanti, banditi dalla corte, si recano nella foresta di Morois
34) Marco, dopo aver trovato gli amanti addormentati ma separati dalla spada di Tristano, li richiama a corte, convinto della loro innocenza
35) Sorpresi gli amanti abbracciati e addormentati in giardino, Marco si convince della loro colpevolezza
36) Accenno ad avventure di Tristano in molti paesi dopo la sua partenza dalla Cornovaglia e prima del suo arrivo in Piccola Bretagna, dove sposa Isotta dalle Bianche Mani
37) L'episodio di Moldagog e della grotta delle statue
38) Kahedin apprende la verginità della sorella dall'incidente della pozza d'acqua
39) L'amore di Cariado per Isotta di Cornovaglia
40) L'episodio di Tristano il Nano
41) Kahedin va a chiamare Isotta la bionda per Tristano morente
42) Le difficoltà di Isotta per raggiungere Tristano morente

Nel frammento di Beroul (di cui manca l'inizio):

1) Il nano Frocino, leggendo nelle stelle la collera di Marco, fugge nel Galles
2) La finta inimicizia di Brangain e di Tristano

3) I nemici degli amanti sono tre, chiamati in un secondo tempo Gondoine, Donoalen e Guenelon
4) Marco ordina a Tristano di recare un messaggio ad Artù a Carduel
5) A Tristano, nel saltare dal suo letto in quello di Isotta, si riapre una ferita fattagli da un cinghiale
6) I tre baroni traditori legano Tristano che finge di russare
7) Tristano salta dalla cappella e raggiunge Governal
8) Il lebbroso Yvain
9) La vita selvaggia degli amanti nel Morois
10) L'eremita Ogrin
11) Il cane Husdent, che, liberato, raggiunge Tristano nel Morois
12) Governal sorprende nel bosco uno dei tre traditori e, uccisolo, ne porta la testa a Tristano e Isotta che se ne rallegrano
13) Tristano possiede «l'arco che non sbaglia»
14) Un boscaiolo sorprende gli amanti addormentati e li denuncia a Marco, che conduce poi nella loro capanna
15) Gli amanti fuggono nel Galles
16) L'azione del filtro dura solo tre anni
17) Tristano comunica a Marco, per mezzo di una lettera scritta da Ogrin, il suo desiderio di restituirgli Isotta
18) L'episodio del Guado Avventuroso
19) Andrez, figlio di Nicole, consiglia Marco di trattenere presso di sé Tristano, il quale dichiara di volersi recare nel Loonois
20) Il boscaiolo Orri
21) Il giuramento di Isotta alle Blanche Lande dinanzi Artù e la sua corte

22) Il viaggio di Perenis presso Artù e Tristano

23) L'episodio del Mal Pas

24) Tristano dice a Marco di esser nativo di Carleon e di essere figlio di un gallese

25) L'uccisione del boscaiolo traditore e di Andret da parte di Governal e di Tristano

26) Le minacce di Artù ai tre traditori

27) La vendetta che Tristano prende di Donoalen e di Goldoine

Nel *Romanzo in prosa*:

1) Il padre di Tristano si chiama Meliadus ed è re di Loonoois
2) La madre di Tristano si chiama Helyabel
3) Le condizioni della nascita e della fanciullezza di Tristano fino al suo arrivo alla corte di Marco
4) Morhout muore in Irlanda
5) Su consiglio di una donna, Tristano ferito sale su una nave in cerca della guarigione
6) Gli avvenimenti del primo e del secondo soggiorno di Tristano in Irlanda
7) Marco ordina a Tristano di recarsi in Irlanda a chiedere la mano di Isotta, desiderando sbarazzarsi di lui
8) Il re d'Irlanda si chiama Hanguin
9) Governal e Brangain per sbaglio danno a bere il filtro a Tristano e Isotta
10) Governal induce Brangain a salvare l'onore di Isotta dinanzi a Marco
11) Palamede salva Brangain abbandonata dai servi nel bosco
12) Palamede, mantenuta la promessa di dono da Marco, porta via con sé Isotta
13) Il nemico di Tristano è suo cugino Andret
14) Marco sorprende Tristano e Isotta che onestamente conversano nel vano di una finestra e viene ferito dal nipote

15) Tristano, in agguato nel bosco fuori di Tintagel, uccide un cavaliere e manda il fratello di questo, mortalmente ferito, a minacciare Marco da parte sua
16) L'episodio del corno incantato
17) L'episodio delle falci
18) Basille, respinta da Tristano, di cui è innamorata, congiura con Andret
19) Tristano sorpreso nella torre dove è stata rinchiusa Isotta
20) Tristano toglie la spada a uno della sua scorta che lo conduce al supplizio e salta in mare dalla finestra di una cappella
21) Governal e i compagni di Tristano liberano Isotta dai lebbrosi
22) Gli amanti nel Morois nella «dimora della Savia donzella»
23) Governal è incaricato di farsi dare da Marco, che non trova difficoltà, il cavallo e il bracco di Tristano
24) Marco rapisce Isotta nel Morois approfittando dell'assenza di Tristano e bandisce il nipote dal suo regno
25) Tristano, ferito da una freccia avvelenata, si reca, per consiglio di Brangain, a farsi curare da Isotta dalle Bianche Mani
26) Il padre di Isotta dalle Bianche Mani si chiama Hoel, è re della Piccola Bretagna ed è in guerra col suo vicino conte Agrippe
27) Kahedin non si adonta dei rapporti che passano tra Tristano e sua sorella
28) Tristano ritorna in Cornovaglia con Brangain, mandata da Isotta a cercarlo, e con Kahedin
29) Kahedin si innamora di Isotta e Tristano impazzisce per il dolore, credendo che Isotta corrisponda all'amore di Kahedin
30) Tristano muore per mano di Marco

Dall'elenco delle specificità di ciascuna redazione è possibile rintracciare cosa hanno in comune e non il poema di Thomas e il *Romanzo in prosa*, Thomas e Beroul, il *Romanzo in prosa* e Beroul e infine tutte e tre le redazioni.

Il poema di Thomas e il *Romanzo* condividono:

1) L'episodio di Morholt
2) Le nozze di Marco e Isotta
3) Brangain consegnata ai servi
4) L'appuntamento degli amanti in giardino, spiato da Marco (presente anche in Béroul che inizia proprio con questo episodio)
5) La vita degli amanti nel Morois
6) Uno solo è il nemico di Tristano, sebbene il nome del traditore sia diverso nelle due redazioni
7) Isotta dalle Bianche Mani

I poemi di Thomas e Beroul condividono:

1) L'episodio di Morholt
2) L'uccisione del serpente da parte di Tristano durante il suo secondo soggiorno in Irlanda
3) L'appuntamento degli amanti in giardino, spiato da Marco
4) Marco trova gli amanti addormentati nel Morois

Il *Romanzo in prosa* e Beroul condividono:

1) L'episodio di Morholt
2) L'appuntamento degli amanti in giardino, spiato da Marco
3) La condanna a morte degli amanti che, salvatisi, fuggono nel Morois

Pertanto gli elementi comuni a tutte e tre le redazioni sono:

1) L'episodio di Morholt

2) I due viaggi di Tristano in Irlanda (uno per ritrovare la salute e l'altro per richiedere la mano di Isotta per lo zio)
3) Il filtro
4) Il matrimonio di Marco e Isotta
5) Brangain consegnata ai servi
6) La fuga degli amanti nel Morois
7) Il matrimonio di Tristano con Isotta dalle Bianche Mani
8) La morte degli amanti

Questi tratti, comuni alle tre redazioni, sono anche l'ossatura stessa della leggenda, mentre è evidente che ciascuna redazione differisce in moltissimi aspetti dalle altre, troppo numerosi per far pensare a un'unica fonte a fondamento dei tutte e tre. Secondo il Panvini, sarebbe del tutto arbitrario sminuire tali differenze, motivandole come deviazioni di gusto dei singoli redattori. Si tratterebbe piuttosto, come hanno dato modo di comprovare gli elenchi importati, di differenze che tradiscono tradizioni d'origine diverse.

Una prova di ciò sarebbe la patria di Tristano: l'Ermenia per Thomas, Carleon per Beroul e il Loonois per il *Romanzo in prosa*. È probabile infatti che la scelta del luogo d'origine dell'eroe rispecchi il luogo d'origine della fonte. Se Thomas fa Tristano un nativo dell'Armorica è probabile che la sua fonte fosse una cronaca armoricana mentre per Beroul e il *Romanzo in prosa,* che scelgono l'ambientazione nel Loonois, è plausibile pensare a una fonte gallese. Sempre secondo Panvini:

> Mentre Thomas rappresenta pienamente il periodo armoricano della leggenda, Béroul rappresenta in un punto lo stadio precedente, cioè riflette in parte le condizioni della leggenda nel suo periodo gallese, quando del Pitto Tristano si era fatto un Gallese e non era ancora un Armoricano; infatti per Béroul Tristano è un gallese di Carleon. Abbiamo visto che questo stadio della leggenda viene confermato da Maria di Francia che nel suo Lai Caprifoglio fa Tristano del sud Galles.[4]

[4]BRUNO PANVINI, *La leggenda di Tristano e Isotta: studio critico*, cit., p.124

Infine, la viltà di Marco e dei Cornovesi nel *Romanzo in prosa* comproverebbe ulteriormente l'origine inglese della fonte di riferimento in quanto giustificata dall'esistenza di rancori regionali tra i Cornovesi e i Gallesi. A tal proposito va ricordato che il primo autore, Lucio de Gail, era nativo di Salisbury.

CAPITOLO TERZO – L’AMORE DI TRISTANO E ISOTTA

III.1 Tra romanzo e mito

Prima di addentrarci nel vivo della ricerca si impone, doverosa, una specificazione di genere: dove collocare la storia di Tristano e Isotta? Si tratta di romanzo o di mito? Credo che la risposta meno scorretta sia quella che li include entrambi nella definizione. Certo è che il termine *roman* nasce nell'ambito delle prime produzioni in versi in lingua d'oc del XI secolo. Queste storie, successivamente confluite nelle redazioni in prosa, recuperavano le leggende classiche (come il *Roman de Thèbes*, il *Roman d'Enéas*, il *Roman de Troie* e il *Roman d'Alexandre*) e, in un secondo momento, le leggende di armi e di amori (appartenenti ai cicli bretone e carolingio che perpetuarono per secoli l'immagine del mondo feudale e cavalleresco).

Dunque la leggenda di Tristano e Isotta potrebbe rientrare a piena regola nel novero del "romanzo medievale", considerando inoltre che Chrétien de Troyes, a cui si deve per Zingarelli e Guerrieri-Crocetti la paternità del Tristano e Isotta, è considerato il primo romanziere capace di consacrare la fortuna del ciclo bretone. Come ha rilevato De Rougemont, l'intrico del Tristano e Isotta, nonostante le numerose versioni e le contraddizioni presenti anche all'interno delle singole redazioni, racconta fondamentalmente di due cose: amore e morte, ovvero degli elementi costitutivi del romanzo di ogni tempo.

La morte permea la trama dall'inizio alla fine: Tristano nasce da una madre che non sopravvive alla sua nascita e da un padre che muore poco dopo, Tristano sfiora la morte nella lotta contro Morholt dal quale riceve un colpo di spada avvelenata senza speranza di sopravvivere se non fosse per le cure di Isotta (che lo guarisce anche a seguito del combattimento dell'eroe con il drago che minacciava la capitale del regno d'Irlanda), Tristano è condannato a morte (e Isotta a vivere tra i lebbrosi, una sorta di condanna a morte) dopo la scoperta dell'adulterio da parte di re Marco e dei baroni, infine Tristano

muore, ferito in un combattimento, e questa volta Isotta non può salvarlo e muore con lui. D'altro canto, l'onnipresenza della morte esalta l'amore dei due protagonisti, che diventa amore mortale, e la passione, che assurge a passione insoddisfatta e quindi infelice. Sulla seconda etichetta che designa la storia, quella di «mito», De Rougemont si esprime dicendo che, in generale, «un mito è una storia, una favola simbolica, semplice e toccante, che riassume un numero infinito di situazioni più o meno analoghe»[5].

Pertanto esso fa presa su chi lo legge o lo ascolta perché il suo carattere profondo e sacro attorno al quale si è costituito diviene espressione di realtà collettive e quindi individuali. Il mito esprime le regole di condotta di un gruppo sociale o religioso e basandosi su questo aspetto fondamentale De Rougemont analizza la storia di Tristano e Isotta focalizzando l'attenzione sulla relazione uomo-donna nel gruppo storico della società cortese del XII e XIII secolo. Secondo il suo parere, gli aspetti della storia che appartengono al mito sarebbero l'origine oscura dell'archetipo e dei fatti che esso simboleggia (che non possono essere svelati e dichiarati apertamente) e l'elemento sacro che utilizza. Il mito di Tristano e Isotta esprimerebbe cioè il fatto oscuro e difficilmente confessabile che la passione è legata alla morte. Passione e morte infatti sono i due elementi, inestricabilmente avviticchiati, che costellano ripetutamente la trama senza esprimere apertamente il loro legame, che può essere solo evinto ma non palesato.

[5]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, Traduzione italiana a cura di Luigi Santucci e introduzione di Armanda Guiducci, Milano, Rizzoli, 1977, p. 64

III.2 Elementi sovversivi insiti nell'amor cortese

La sofferenza, nella storia, deriva dalle costrizioni sociali alle quali Tristano e Isotta sono forzati nei loro ruoli di nipote e moglie del re, dunque dalle regole cavalleresche proprie dell'ambiente feudale che si connotano come ostacoli alla passione. Da notare che gli ostacoli delle regole cavalleresche sono tali solo in rapporto alla passione, altrimenti essi sarebbero semplicemente i mezzi per assicurare robustezza e solidità ai gruppi sociali. È la passione contenuta all'interno della società feudale a diventare una minaccia antisociale capace di ledere all'identità del gruppo. In altre parole, la passione come contenuto antisociale esiste solo se si contrappone a una forza sociale.

Se viene meno la seconda (la cavalleria) anche la prima si tramuta in qualcos'altro avendo perso l'elemento esterno che la caratterizza. Il mito di Tristano e Isotta avrebbe pertanto cercato di correre ai ripari arginando il pericolo di una forza devastatrice, la passione, che necessitava di essere assimilata e sincretizzata (al pari dei riti pagani all'interno del cristianesimo) all'interno della società attraverso una maschera e un linguaggio occulto in cui potesse esprimersi senza diventare un pericolo. Il contesto in cui la leggenda di Tristano e Isotta si sedimenta è infatti quella della società francese del XII secolo che stava compiendo uno sforzo di ordinamento sociale e morale e che aveva l'interesse a contenere gli impeti minatori della passione attraverso una modalità meno diretta di quella usata dalla Chiesa, che viceversa la attaccava frontalmente, esasperandola. Controllare la passione significò inquadrarla in una storia, un mito in cui potesse esprimersi a piacimento attraverso riferimenti simbolici, velati e manifesti al tempo stesso. Similarmente agisce la poesia dei trovatori in lingua d'oc: la poesia cortese.

La poesia dei lirici provenzali del XII secolo diffonde un concetto d'amore definito «cortese» che si contrappone alle regole della società feudale. Queste veicolavano i rapporti e le relazioni tra uomo e uomo e uomo e donna. Secondo la morale feudale, infatti,

il vassallo doveva fedeltà al suo signore (e ciò includeva anche l'obbligo di denuncia di tutto ciò che avrebbe potuto ledere al diritto e all'onore del signore) al quale era legato da un rapporto di sudditanza e il matrimonio costituiva un contratto finalizzato all'arricchimento dell'uomo che poteva godere delle terre date in dote dalla moglie.

La cavalleria cortese nasce come reazione alla logica lucrosa del matrimonio inteso come «affare» e al codice comportamentale del vassallo nei confronti del suo signore. La fedeltà che prima il vassallo doveva al suo signore ora la deve alla donna, alla sua *domina*. Come scrive De Rougemont: «l'amor cortese oppone una fedeltà indipendente dal matrimonio legale e fondata sul solo amore. Si giunge persino a dichiarare che amore e matrimonio non sono compatibili»[6].

Il primo e più famoso codificatore dell'amore cortese fu Andrea Cappellano. Il cognome fa probabilmente riferimento alla carica che rivestiva quando scrisse il *De Amore*, posteriore al 1174 e diffuso prima del 1238. Il trattato destinato a Gualtieri (Gualtier il giovane), ciambellano del re di Francia, si avvale di diverse forme letterarie, dall'epistola al dialogo, dalla precettistica alla casistica, fino all'episodio da romanzo cavalleresco di re Artù per spiegare in cosa consiste l'amore nobile, appunto, l'amore cortese. Di seguito riportiamo alcune regole dell'amore cortese così come le elenca Andrea Cappellano al fine di chiarire le principali caratteristiche che l'autore attribuisce a tale sentimento[7]:

1) Per ragioni di matrimonio non è giusto rinunciare all'amore
2) Chi non è geloso, non può amare
3) Nessuno può amare se non lo spinge amore
4) L'amore è sempre bandito dalle dimore dell'avidità
5) L'amore divulgato raramente è destinato a durare

---

[6]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, cit., p.78
[7]ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, Traduzione di Jolanda Insana, con uno scritto di D'Arco Silvio Avalle, Milano, SE, 1996, pp.157-158

6) Il facile possesso svilisce l'amore, il difficile lo fa prezioso
7) Ogni amante impallidisce sotto gli occhi dell'amante
8) Alla vista improvvisa dell'amante trema il cuore dell'amante
9) Solo la gentilezza rende le creature degne d'amore
10) Non dorme e non mangia chi è tormentato dal desiderio d'amore
11) Qualunque azione dell'amante finisce nel pensiero dell'altro
12) Piccolo indizio getta l'amante in atroci sospetti

L'amore cortese si realizza solo nei cuori nobili (o gentili) e il fatto stesso di coltivarlo è garanzia di nobiltà d'animo. Con questa prima definizione i poeti trobadorici mirano a dissociare l'amore dal piano sociale ed economico, privandolo di un appoggio per così dire "materiale". L'amore cortese, infatti, è scevro da contaminazioni e logiche opportunistiche, si manifesta nell'amato attraverso la devozione per la donna, la gelosia verso potenziali rivali, la segretezza del nome dell'amata che deve essere protetta dalle malelingue, il tormento e la sofferenza per l'ostacolo quasi sempre insormontabile rappresentato dall'impalcatura sociale in cui si origina, il matrimonio.

L'autore del Tristano e Isotta giudica i personaggi in virtù della logica cortese (come dimostra l'epiteto di «felloni» che viene dato ai tre baroni responsabili di aver denunciato a re Marco la relazione adulterina di Isotta e Tristano; secondo il codice feudale essi avrebbero dovuto essere considerati «fidi» e leali nei confronti del loro signore, malgrado ciò la loro azione è condannata perché ostacola l'amore dei due) e, così facendo giustifica e glorifica l'adulterio. Dal momento che l'amor cortese presuppone una fedeltà totale dell'amante-cavaliere per la sua dama, questo rapporto risulta incompatibile con quello del matrimonio (l'amor cortese si svolge sempre all'infuori del vincolo matrimoniale) e con l'istituzione sociale (perché la donna è eletta al di sopra di tutto, anche del signore a cui il vassallo dovrebbe una fedeltà incondizionata).

III.3 L’amore infelice

L’amor cortese contempla un aspetto indecifrabile: esso è destinato a non essere mai soddisfatto appieno, a non essere mai appagato. Questo carattere irrealizzabile dell’amore si evince molto chiaramente in numerosi episodi della storia di Tristano e Isotta, e poi esplicitamente nel finale tragico della loro morte, ma è bene specificare che è un presupposto dell’amor cortese stesso il fatto che per essere tale debba non realizzarsi.

Tale aspetto è uno dei più difficili da comprendere ma si ricollega perfettamente a quanto sostiene De Rougemont sul mito. Il mito esprime ma occulta al tempo stesso la verità. Nel caso specifico del Tristano e Isotta l’enunciato ultimo della storia riguarda il legame inestricabile tra amore e morte. La repulsione verso la morte porta ciascuno di noi a dissimulare la consapevolezza che essa è intrinseca alla passione. In altri termini, ciò che amiamo della passione è la sua incompiutezza. L’amore soddisfatto, felice, non ha fortuna nella tradizione occidentale. È l’amore insoddisfatto, la passione sofferta che catalizza, entusiasma, glorifica. Eppure ammettere questa soddisfazione significherebbe ammettere una distorsione della ragione dal momento che sovviene alla ragione ciò che mina al proprio benessere.

Come desiderare la passione dunque se essa di fatto costituisce una forma di infelicità? Nel romanzo ci sono una serie di situazioni inverosimili che forniscono tuttavia i pretesti necessari all’autore per attuare la particolare passione oggetto della storia. La storia ruota attorno all’amore di Tristano e Isotta e agli ostacoli che ad essa si contrappongono e che servono a creare il romanzo. Ma a ben guardare questi ostacoli esteriori sono artifici romanzeschi facilmente arginabili ma volutamente resi insormontabili per perpetuare le proiezioni del desiderio e la sofferenza insita in esso. Sugli avvenimenti insignificanti, i fatti fortuiti, le inezie e gli episodi della vita amorosa quali ostacoli all’aspirazione della felicità dei due soggetti si esprimono Andersen e Freud:

L'episodio è trascurabile ma attirerà tutto il mio linguaggio. Io lo trasformo subito in un avvenimento importante, *pensato* da qualcosa che assomiglia al destino. È una cappa che mi cade addosso e mi trascina con sé tutto. […] L'episodio formerà a questo punto un'increspatura, come il pisello sotto i venti materassi della principessa; come un'impressione diurna che entra poi a far parte del sogno, esso sarà l'imprenditore del discorso amoroso, il quale frutterà grazie al capitale dell'Immaginario.[8]

De Rougemont pone in rilievo le contraddizione della storia che secondo lui si giustificano con quanto detto sopra, ovvero: perché Tristano non si avvale del diritto del più forte, legittimo nei costumi del tempo, che gli consentirebbe di rapire Isotta e farla sua sposa dato che il re suo zio è un avversario fisicamente inferiore e più anziano? Come si evince, questa prima questione induce a diffidare dello svolgimento logico di tutto il proseguo dal momento che rende inverosimile gli avvenimenti successivi al mancato rapimento di Tristano. Perché Tristano e Isotta dormono nella foresta separati dalla spada della castità dell'eroe?

Gli amanti hanno già consumato il loro amore in altre occasioni e non sono pentiti, inoltre, non sospettano di essere sorpresi, dunque nulla sembra giustificare l'atto di pudicizia. Perché Tristano restituisce Isotta al legittimo consorte (in tutte le versioni, a prescindere che il filtro continui ad assolvere la sua funzione magica o abbia esaurito il suo effetto)? Anche se i due amanti avessero smesso di amarsi o fossero pentiti non si capisce perché si promettono di rivedersi. Perché Tristano insegue nuove avventure sapendo che lo attende un convegno con l'amata nella foresta? Perché Isotta, consapevole della sua colpa, si esibisce in una prova in cui chiama in causa il giudizio divino per dimostrare la sua fedeltà al re?

La regina sa di non essergli stata leale e rinnegando la sua relazione adultera davanti a Dio commette bestemmia. Perché il filtro d'amore che Tristano e Isotta bevono per sbaglio ha una durata di soli tre anni? Se la pozione era destinata alla fanciulla e al re Marco

[8]ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2001, p. 59

avrebbe dovuto garantire un amore imperituro e non così limitato nel tempo. Perché Tristano sposa Isotta «dalle bianche mani» e la lascia vergine? Nessuno infatti lo obbliga al matrimonio e a una castità ingiuriosa.

Infine, perché l'eroe si mette in una situazione cui non rimane altro scampo se non la morte? Sono molteplici gli equivoci, talmente tanti che sembrerebbe quasi che l'autore si compiaccia di disseminarli nella storia. Sempre De Rougemont si chiede: «Qual è allora il vero soggetto della leggenda? La separazione degli amanti? Sì, ma in nome della passione, e per amore dell'amore stesso che li tormenta, per esaltarlo, per trasfigurarlo – a danno della loro felicità e della loro stessa vita …»[9]. L'amore di Tristano e Isotta è tanto più desiderato, agognato, ricercato, quanto più è irrealizzato, ostacolato, tormentato. I due amanti non mirano a soddisfare la loro passione (altrimenti non si servirebbero di qualsiasi pretesto per separarsi), la loro esigenza più profonda non è la felicità, ma il pericolo e la vertigine.

Il loro amore, senza il filtro, non si sarebbe mai realizzato. Esso nasce solo col favore di una pozione magica e quando gli effetti di questa si esauriscono i due decidono di separarsi, rimpiangendo la vita a cui hanno rinunciato stando insieme. Ma questa separazione non è che una delle tante della storia. Enumeriamole rapidamente:

1) Il primo soggiorno di Tristano in Irlanda e conseguente partenza
2) La consegna di Isotta a re Marco da parte di Tristano dopo il viaggio in nave di ritorno in Bretagna
3) Tristano viene bandito dalla corte
4) La separazione dei due amanti dopo che Tristano è tornato alla corte ed è stato scoperto in flagrante delitto con la moglie del re

[9]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, cit., pp. 81-82

5) La cessazione dell'effetto del filtro magico e la separazione dei due amanti dopo tre anni di vita insieme nella foresta
6) Tristano torna alla corte del re Marco travestito da folle per vedere Isotta e dopo si allontana nuovamente
7) Matrimonio di Tristano con Isotta «dalle bianche mani» e lunga separazione dei due amanti
8) Isotta va da Tristano alla notizia del suo ferimento ma arriva quando lui è morto, quindi muore anch'essa

Le ragioni delle separazioni sono riconducibili a due tipologie: circostanze esteriori avverse e impacci di Tristano. Quando sono le circostanze esteriori a minacciare i due amanti l'eroe scatta, agisce, fa di tutto pur di affermare la propria logica e il proprio valore in opposizione al costume feudale dei cavalieri. Prova ne è l'episodio in cui Tristano supera con un balzo il letto che lo separa da Isotta ma così facendo riapre la ferita da cui esce il sangue che lo tradisce, lasciando traccia del suo adulterio. Invece quando non ci sono impedimenti tra di loro Tristano si prodiga per crearne, diventa lui fautore delle sue sventure per essere certo di non poterle vincere. Solo così può spiegarsi la presenza della spada snudata deposta da Tristano tra lui e l'amata nella foresta. Come sappiamo, l'esito della storia è la morte dei due amanti.

Con la morte l'amore raggiunge il suo perfetto completamento, nella morte trova il suo trionfo estremo. Scrive De Rougemont: «Ciò che essi [Tristano e Isotta] amano, è l'amore, è il fatto stesso d'amare. Ed agiscono come se avessero capito che tutto ciò che s'oppone all'amore lo garantisce e lo consacra nel loro cuore, per esaltarlo all'infinito nell'istante dell'abbattimento dell'ostacolo, che è la morte»[10]. Dunque è la passione dei due amanti a

[10] *Ivi*, p. 86

separarli in un moltiplicarsi di ostacoli che culminano in un epilogo sbalorditivo: la morte, appunto. Chrétien de Troyes esprime questa concezione contraddittoria dell'amore**:**

Da tutti i mali, il mio differisce; perché mi piace; mi fa gioire; il mio male è ciò che io voglio e il mio dolore è la mia salvezza. Non vedo dunque di che io mi dovrei lagnare, dacché il mio male mi deriva dalla mia volontà; è il mio volere che diviene il mio male; ma provo tanto piacere a voler in questo modo, ch'io soffro gradevolmente, e v'ha tanta gioia nel mio dolore ch'io son malato fra le delizie.[11]

Anche i due matrimoni, quello di Isotta con il re e di Tristano con Isotta «dalle bianche mani», sono di fatto degli ostacoli in cui si ripresenta la medesima dialettica appena descritta. Ciò si evince dall'unione di Isotta e Marco ma, soprattutto, da quella di Tristano con la donna che porta lo stesso nome dell'amata. Questo matrimonio infatti non è preteso da nessuno ma risponde a una decisione abbracciata spontaneamente dall'eroe, che ribadisce così la sua preferenza per ciò che rappresenta un impedimento. Se nel caso di Isotta il marito le viene imposto, per Tristano non è così. Nel matrimonio con la bella fanciulla il cavaliere trova l'occasione per imporsi un'altra limitazione, vale a dire un'altra prova che egli può superare solo in uno scontro con se stesso al pari di quanto aveva fatto nel bosco ponendo la spada snudata tra sé e Isotta.

È come se Tristano sapesse che la passione si alimenta con l'ostacolo e per questo reindirizzasse la sua ricerca a quest'ultimo sorvolando sulla prima. Si assiste cioè al capovolgimento della dialettica passione-ostacolo. Il secondo diventa prioritario sulla prima. Scrive De Rougemont che: «l'ostacolo, anziché essere al servizio della passione fatale, ne è divenuto invece lo scopo, la meta bramata di per se stessa. E la passione ha dunque assolto un compito di mera prova purificatrice, quasi diremmo di penitenza, al servizio di questa morte che trasfigura»[12].

---

[11]*Ivi*, p. 88
[12]*Ivi*, p.90

Dunque questo amore dell'amore nasconde una verità ben più oscura destinata a emergere in controluce dai simboli di cui è disseminata la leggenda (la spada snudata, l'assurda castità). È la morte ciò che, senza saperlo, i due amanti bramavano sin dall'inizio, senza ammetterlo mai fino alla fine, quando l'evidenza della conclusione svela il significato reale e inconfessabile della passione. Si evince sempre più, per chi sapesse addentrarsi nella leggenda, la presenza sotterranea di un messaggio che il linguaggio ambiguo svela e oblia al tempo stesso. Nella psicoanalisi c'è la convinzione che ogni desiderio represso trovi un modo per esprimersi, creandosi un suo sistema di simboli di cui la coscienza non ha accesso diretto.

Come se il soggetto celasse anche a se stesso l'evidenza di quanto sente, auto-tutelandosi dietro un codice criptato. A ciò serve il materiale simbolico, a ostacolare la linea retta della coscienza e della consapevolezza. Il simbolo è una maschera. In questi termini possiamo definire la leggenda di Tristano e Isotta una gigantesca mascherata. Ciò a cui allude, domato da un linguaggio volutamente geroglifico, offre il vantaggio ai due protagonisti di tirarsi indietro, di fare orecchie da mercante. Tristano e Isotta dichiarano di non aver colpa, di non essere loro gli artefici della loro passione mortale e infatti il vero responsabile è il filtro d'amore che per errore i due bevono in viaggio di ritorno dall'Irlanda. Ma che cos'è il filtro?

Il filtro è l'alibi della passione, è il simbolo che rende plausibile, quasi accettabile, la dichiarazione di innocenza degli amanti: loro sono vittime del destino, sono strumenti di un fato ingrato, non è colpa loro se hanno bevuto la pozione, non è colpa loro se sono stati trainati dalla passione che li conduce alla morte. L'elemento del filtro è, a uno sguardo oculato, estremamente importante nella storia, checché venga trattato nelle varie redazioni (Thomas, primo responsabile del declassamento del mito, ne sminuì la funzione e per questo dovette ridimensionare anche il carattere disumano della passione degli amanti, non

più accettabile senza l'elemento magico). La magia e la retorica cavalleresca costituiscono il materiale simbolico della leggenda. Entrambe, infatti, non hanno bisogno di spiegazioni: la magia perché è qualcosa di prodigioso e straordinario che non trova né ricerca una spiegazione logica ma viene accettata così com'è, come qualcosa che persuade senza dare ragioni del suo essere; la retorica cavalleresca, come ogni retorica, è un espediente per naturalizzare formule oscure. Ecco trovato il sotterfugio per esprimere un segreto mantenendolo tale e assicurarsi anche il consenso del lettore del romanzo. È evidente infatti che il lettore non può che simpatizzare per i due amanti, non può che soffrire per la loro tragedia, accettare la loro difesa, e così facendo si rende complice del mistero inconfessabile, della verità che fa impallidire, la passione deliziosamente mortale … ma è chiaro che né i protagonisti della storia né i suoi lettori confesserebbero mai di volere la Morte e di vivere per inseguirla.

Ripercorrendo la letteratura occidentale balza agli occhi la ridondanza con cui l'amore si insinua in ogni storia. E come per Tristano e Isotta, l'amore di cui parlano prima poeti trobadorici e romanzieri è sempre fatalmente minacciato. Ciò costituisce la prova che nel lirismo occidentale non esiste connubio più fortunato di quello amore-morte: questo legame fecondo ha dato successo a tantissime storie della nostra letteratura e non smette di toccare le anime mentre non ha mai avuto nessuna fortuna il piacere dei sensi, la pace feconda della coppia e il matrimonio non destano interesse, si riserva loro poca attenzione. A tal proposito, Ruysbroeck scrive:

> Il fatto è che, se è incoerente esprimere malamente l'infelicità, per contro, nel caso della felicità, sarebbe una colpa sciuparne l'espressione: l'io parla solo quando è ferito; quando mi sento appagato o mi ricordo di esserlo stato, il linguaggio ci appare angusto: io sono *trasportato* fuori del linguaggio, cioè fuori del mediocre, del generico.[13]

[13]ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 31

E similmente Nietzsche afferma che: «L'innamorato appagato non ha alcun bisogno di scrivere, di trasmettere, di riprodurre»[14].

È la passione d'amore dunque a risvegliare le coscienze, a ispirare le fantasie e i sogni dell'immaginario popolare. Della passione si esalta la sua focosità e l'entusiasmo che vanno di pari passo con la sofferenza, si potrebbe arrischiare una sorta di relazione tra le due componenti. Eccitazione, erotismo e desiderio pretendono sofferenza, tormento e infelicità. La letteratura e l'immaginario collettivo dimenticano troppo spesso questa infelicità sottesa alla passione in una sorta di illusione che mistifica la prima a vantaggio della seconda. Ma si tratta ovviamente di un equivoco destinato a ritorcersi contro chi gli presta fede. A tal proposito, le parole di De Rougemont potrebbero gettare una luce nuova sull'argomento per la chiarezza con cui sono esposte:

> Passione vuol dire sofferenza, cosa subita, prepotere del destino sulla persona libera e responsabile. Amare l'amore più dell'oggetto dell'amore, amar la passione per se stessa, dall'*amabam amare* di Sant'Agostino fino al Romanticismo moderno, significa amare e cercar la sofferenza. Amore-passione: desiderio di ciò che ci ferisce e ci annienta col suo trionfo. È un segreto di cui l'Occidente non ha mai tollerato la rivelazione, continuando ostinatamente a soffocarlo.[15]

In una intervista allo studioso francese Roland Barthes (1915-1980) in cui gli si chiedeva se fosse la «persona» dell'altro il vero oggetto del soggetto amoroso, egli rispondeva:

> Credo che questo sia il grande enigma del sentimento amoroso. Perché quest'oggetto privato di ogni personalizzazione diventa al tempo stesso la persona per eccellenza, che non si può paragonare a nessun'altra. È quello che la psicoanalisi chiama l'oggetto unico […] Non si è innamorati che di un'immagine. Il colpo di fulmine, quello che si chiama l' «invaghimento», si compie attraverso un'immagine.[16]

L'amore-passione è una forma di ascesi che travalica la vita terrestre, aspirando segretamente alla morte, il maggiore ostacolo e dunque il maggiore desiderio. Data questa premessa, si evince una certa somiglianza tra il gusto dell'uomo all'amore-passione e

---

[14]*Idem*
[15]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, cit., p. 95
[16]Intervista a Roland Barthes a cura di Philippe Roger in «Playboy», settembre 1977

l’attrazione alla guerra: in entrambi i casi egli è attratto dall’ostacolo, dal brivido, dal desiderio di superare se stesso.

III.4 Origini dell'amor cortese tra influenze eretiche ed orientali

L'amor cortese, l'amore-passione infelice, è il soggetto prediletto della poesia dei trovatori del XII secolo. Ciò acquista un significato importante se si considera che la poesia dei trovatori ha influenzato tutta la letteratura europea posteriore, è stata il postulato su cui si è fondata tutta la poesia successiva. E la poesia dei trovatori è l'esaltazione dell'amore infelice. La lirica dantesca (avremo modo di vederlo più dettagliatamente) e quella petrarchesca perpetuano questa concezione dell'amore e così pure tutta la produzione seguente, culminante nel romanticismo. Da una rapida occhiata alla nostra cultura letteraria si evince chiaramente come l'amor cortese dei trovatori del XII secolo si sia perpetuato fino ai giorni nostri per molti versi inalterato.

Alla base di questa concezione amorosa si trova sempre la stessa convinzione: la retorica poetica è più fervida e stimolante se canta un amore estraneo al matrimonio, un amore che tende all'unione perfetta di anima e corpo. Questo amore rappresenta un balzo dell'anima verso l'unione mistica, al di là dell'amore possibile in questa terra, al di là di questa terra. Per questo l'amore cortese si configura anche e soprattutto come un amore «casto» nel senso di «puro» perché basato sulle leggi della cortesia. Il rituale di questo amore è estremamente preciso e prende il nome di *donnoi*, il vassallaggio amoroso. Il poeta conquista la sua dama con la propria nobiltà d'animo e attraverso l'omaggio musicale. In ginocchio davanti alla sua signora ripete il giuramento di fedeltà già fatto al signore, innalzando così la donna al di sopra dell'uomo.

Il poeta diventa il servitore della donna che, da parte sua, dona al suo paladino un anello d'oro e lo bacia sulla fronte. Il rito suggella il legame tra i due amanti, legame che dovrà essere contraddistinto dal ritegno. Ma, premesso che l'amore-passione nasca anche come risposta eversiva all'affermarsi di alcuni principi cristiani, da dove deriva la visione idealizzata della donna e il rituale del vassallaggio? Perché «è evidente ch'essa [la

concezione dell'amore] non riflette in alcun modo la realtà, dal momento che la condizione della donna nelle istituzioni feudali del Mezzogiorno non era meno umile e soggetta che in quelle del Nord»[17]. Pertanto, è chiaro che questa letteratura non deriva dalla realtà sociale. C'è qualcosa di reale, qualcosa che fa parte del mondo esteriore, dunque, a cui questo tipo di amore si è ispirato?

De Rougemont ha avanzato la tesi secondo la quale la fonte primaria del lirismo cortese sarebbe la religione eretica dei Catari. Lo studioso, infatti, ha individuato una serie di analogie tra l'eresia catara e l'amore cortese, prima fra tutte il loro sviluppo simultaneo nel tempo (XII secolo) e nello spazio (sud della Francia) e la frequentazione, da parte dei trovatori, di corti in cui spesso venivano promosse tendenze eretiche (emblematico, a tal riguardo, sarebbe l'esempio di Peire Vidal che enumera i castelli e le persone che l'hanno ospitato, tutti centri abitati da attivisti ereticali). Ma è soprattutto nella concezione e nel rituale d'amore cantato dai trovatori che De Rougemont focalizza la sua attenzione.

Ora, la religione dei Catari differiva dal Cristianesimo in particolare sul problema del Male. Il cristianesimo professa l'idea di una creazione unica, con Dio all'origine, e dunque tutta univoca e buona. Da Dio poi un angelo ribelle, Lucifero, generò il Male sulla terra. Per non contraddire l'identificazione di Dio con il Bene e l'Amore, la Chiesa trovò una soluzione paradossale donando all'uomo (un regalo a doppio taglio) il libero arbitrio, la libertà di scegliere da che parte stare con la possibilità di essere salvato dalla Grazia divina. I Catari, invece, avevano una visione differente poiché traducevano il monoteismo cristiano in un dualismo in cui si dichiarava l'esistenza del Bene e del Male come due entità a sé stanti e identificavano il Bene con Dio e il Male con il mondo, che essendo malvagio non poteva essere opera di un essere benevolo.

[17]ALFRED JEANROY in DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente,* cit., p. 120

Il Male, per i Catari, incarnava sempre le sembianze di un angelo, Lucifero, disceso dal Cielo, ma con implicazioni diverse rispetto al Cristianesimo. Lucifero, da anima qual'era, era entrato nella materia e così pure le anime-angeli che lo avevano seguito: tutte loro erano state imprigionate in un corpo materiale che, da quel momento, le aveva separate dallo spirito rimasto in cielo finché Cristo, divinità che aveva preso sembianze umane (e non si era incarnata come volevano i cristiani, da cui la grande eresia), era sceso sulla terra per indicare la via del ritorno alla Luce, alla Verità, alla Purezza. In base a questa credenza i Catari rifiutavano il dogma dell'Incarnazione (perché, infatti, l'anima perfetta avrebbe dovuto rinnovellarsi in un corpo imperfetto e in un mondo che non conosceva che la felicità profana e condannabile dei sensi?), la sua traduzione nel sacramento della Messa e il battesimo al quale sostituirono il battesimo dello Spirito consolatore chiamato *consolamentum*, il rito più importante della loro Chiesa.

Si amministrava nelle cerimonie di iniziazione ai fratelli che accettavano di rinunciare al mondo e si impegnavano solennemente a consacrarsi a Dio: i «perfetti» (o «puri»). Mentre i semplici «credenti» avevano il diritto di sposarsi e di vivere nel mondo corrotto, i «perfetti» dovevano assoggettarsi ai precetti della morale esoterica che prevedeva mortificazioni corporali, disprezzo della creazione, scioglimento di tutti i legami mondani e astensione da ogni contatto con la moglie, se sposati. Il rito del *consolamentum* veniva amministrato dai vescovi e prevedeva l'imposizione delle mani e il bacio della pace scambiato tra i fratelli. Dopodiché l'iniziato diventava oggetto di venerazione. La donna, nella concezione catara, era vista da un lato come esca del diavolo per attirare le anime nel corpo, dall'altro come una sorta di Pistis-Sophia gnostica.

Anche i Manichei (dalla cui religione derivò quella catara) riconoscevano da secoli gli stessi sacramenti dei Catari e davano molta importanza al rituale del saluto e del bacio come tramite dell'uomo per elevarsi dalla forma materiale a quella spirituale. De

Rougemont ha fatto notare che, al pari dei «perfetti», i trovatori ricevevano dalle loro dame il bacio di iniziazione e che tutto il rituale d'amore tra il poeta e la sua dama aveva diverse espressioni tratte dalla liturgia catara. Al pari dei Catari, poi, i poeti trovatori esaltavano la virtù della castità, deridevano i vincoli del matrimonio e lanciavano invettive contro i chierici e i feudatari loro alleati. Ma sopratutto, il giuramento alla donna da parte del poeta, per le modalità in cui si svolgeva, fa pensare più ad un atto di fede (religiosa) che di amore. In tale ottica sarebbe così assurdo immaginare che la donna potesse rappresentare qualcosa di più della donna in sé? Non potrebbe il rituale d'amore per la donna essere una metafora del percorso dello spirito dell'uomo che si sprigiona dalle catene materiali del corpo?

È pur vero che si tratta di congetture intellettualistiche che non godono di alcuna conferma e dichiarazione da parte dei poeti analizzati, ma è indubbio che la poesia dei trovatori parlava attraverso i simboli, più o meno consapevolmente. Non va dimenticata, a tal proposito, la «mentalità ingenuamente simbolica dei medievali» e il fatto che essi non sapessero tradurre i loro simboli in concetti prosastici e razionali. Secondo De Rougemont, i trovatori non erano necessariamente eretici attivisti, tutt'al più «credenti» o semplici simpatizzanti «che cantavano per un pubblico in maggioranza favorevole all'eresia, una forma di amore che corrispondeva alla difficilissima situazione morale risultante a un tempo dalla condanna della sessualità da parte dei «perfetti» e dalla naturale ribellione contro la concezione ortodossa del matrimonio»[18].

Se così fosse, non si dovrebbe considerare la *cortezia* (e in generale l'amore cortese) una idealizzazione dell'istinto sessuale ma viceversa presupporre un'atmosfera religiosa del catarismo nel lirismo cortese. De Rougemont, a tal proposito, si discosta dalla linea più tradizionalista seguita dai suoi colleghi scegliendo di analizzare la problematica da un punto di vista più psicologico che storico. Secondo tale prospettiva, lo studioso non si

[18]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, cit., p. 141

limita ad analizzare la situazione dell'Occidente ma considera le influenze provenienti dall'Oriente. Nello specifico considera la scuola dei poeti mistici attivi nell'Islam del IX secolo che avevano tra i principali esponenti al Hallaj, al Gazali e Suhrawardi d'Alep, trovatori dell'Amore supremo, cantori cortesi dell'Idea velata, oggetto amato e simbolo del Desiderio divino.

In particolare, Suhrawardi fondeva neo-platonismo e rappresentazioni mitiche iraniche prendendo a prestito dalle dottrine avestiche l'opposizione del mondo della Luce e del mondo delle Tenebre, fondamentale anche per i Catari. Ma senza indulgere sull'elemento cataro, sono riscontrabili numerose analogie tra la lirica araba e quella cortese che hanno fatto pensare a una influenza della prima sulla seconda. Se originariamente tale correlazione fosse stata tacciata di insulsaggine per la distanza culturale tra le due aree, studi più recenti hanno dimostrato il contrario e cioè che la *cortezia* può essere stata condizionata dalla poesia araba.

Infatti, da Bagdad all'Andalusia la poesia araba era una e l'Andalusia, confinante con i regni cattolici spagnoli, aveva molti contatti con le terre della Linguadoca e del Poitou al di là dei Pirenei. Ma oltre a questa, ci furono altre influenze spirituali che si riversarono in Francia: da un lato la corrente religiosa manichea nata nell'Iran che aveva portato con sé la dottrina della Sophia-Maria e dell'amore per la «forma di luce», dall'altro la retorica raffinata risalente all'Irak dei cufi di ispirazione platonica e manichea. Scrive De Rougemont:

> Così, all'estrema confluenza delle «eresie» dell'anima e delle «eresie» del desiderio, venute dallo stesso Oriente lungo le sponde del mare civilizzatore, è natoil grande modello occidentale del linguaggio dell'amore-passione.[19]

Nel XII secolo si verificò una rivoluzione "psichica" che investì l'intera società. Ciò che la animava era la lotta tra le eresie onnipresenti provenienti dall'Oriente e recanti con sé

[19]*Ivi*, p. 155

retaggi di culture millenarie e la nuova religione ufficiale, il Cristianesimo. I Catari condannavano il matrimonio e la sessualità in generale per i «perfetti» ma le tolleravano per i semplici credenti mentre i cattolici consideravano il matrimonio un sacramento, benché fosse fondato di fatto su interessi materiali e sociali. Al contempo nasceva una forma poetica nuova nel sud della Francia, patria del catarismo, che celebrava la Dama dei pensieri, l'idea platonica del principio femminile, il culto dell'Amore in contrapposizione al matrimonio e alla castità. A tale espansione dell'Amore e del culto della donna idealizzata la Chiesa contrappone un suo modello in Maria, la madre di Cristo.

Da qui, a partire dal XII secolo, i primi tentativi per affermare il nuovo culto della Vergine finché nel 1140 i canonici di Lione instituirono la festa dell'Immacolata Concezione di Nostra Signora. Ma è importante non fondere la «religione» letteraria dell'Amore casto cantato dai trovatori con la vita reale di tutti i giorni. A tal proposito, sono illuminanti le parole dello studioso René Nelli il quale dice che «non si tratta di vedere in questa castità simulata un'abitudine reale o un costume» ma soltanto «un omaggio *religioso* (e formale) reso dall'imperfezione alla perfezione», cioè dai trovatori e dai credenti alla morale dei Perfetti.

III.5 *Eros* e *Agape*: compresenza delle due concezioni sull'amore alle origini del pensiero occidentale

Se riflettiamo sul contesto storico e religioso in cui si afferma l'amore-passione nel XII secolo (e cioè il Cristianesimo) non possiamo ragionevolmente credere che non siano subentrate altre influenze e retaggi storico-culturali a rinnovare la concezione d'amore impostasi fin'ora. Il Cristianesimo storicamente, ignorava la passione, anzi sarebbe più corretto dire che per glorificare il matrimonio, divenuto unione sacra e inscindibile, la Chiesa doveva rinnegare la passione. Ora, l'amore-passione che si sviluppa in Occidente, a partire dalla Francia, nel XII secolo, non è il residuo di una cultura o una civiltà pregressa. Infatti, non solo la civiltà romana non aveva mai elaborato una vera teoria sull'amore romantico ma nemmeno l'Oriente offriva esempi simili. Anche se l'Oriente aveva una dottrina che, per molti aspetti, aveva creato i presupposti per la nascita del concetto di amore-passione, è stato paradossalmente l'Occidente a partorire tale idea.

Vediamo le premesse presenti nelle due aree geografiche per sviscerare meglio quanto appena detto. La filosofia più incisiva e rappresentativa in Oriente è stata il Platonismo, una sapienza esoterica poi massificata (e dunque fraintesa e mal interpretata). Ma, più in generale, possiamo dire che alla base del paganesimo orientale c'era una concezione dell'*Eros* inteso come unione, come fusione essenziale dell'individuo nel dio e una concezione dell'amore umano come piacere e voluttà fisica. Ma nella civiltà greca e nelle altre civiltà dell'Asia non si sviluppò mai una forma di amore-passione; in Occidente, invece, e in seno alla civiltà cristiana che rinnegava la componente sessuale dell'amore, l'amore-passione ha trovato il terreno fertile per maturare e svilupparsi. Com'è stato possibile tutto ciò? Le ideologie al principio delle due civiltà (Oriente e Occidente) lascerebbero credere che la forma di amore-passione che stiamo analizzando fosse

comparsa in Oriente e non in Occidente, ma questo, come vedremo, solo per un fraintendimento del concetto di *Eros*.

Sarebbe un errore banalizzare l'*Eros* e l'*Agape* identificandoli rispettivamente con l'amore sensuale e l'amore spirituale. Per l'*Agape* è più semplice dare una definizione, poiché essa ha tratti celesti sin dall'inizio e non necessita di essere sublimata per venire riconosciuta divina, dal momento che si caratterizza sin da subito come «la concezione fondamentale originale del Cristianesimo»[20] ma l'*Eros* ha una natura duplice, e dunque più complessa. L'*Eros* che ci interessa analizzare in questa sede, per chiarire il rapporto con l'idea cristiana dell'amore, è l'«eros celeste». Diversamente dall' «eros volgare», quello «celeste» è «il grado supremo assoluto nel suo genere, è stato spiritualizzato in una misura oltre la quale non è possibile andare. È giunto nella sua spiritualizzazione fin dove si può giungere.

L'*Agape* sta accanto «all'eros celeste» e non al di sopra di esso. Non è una differenza di grado, ma di natura. «Nessuna via, nemmeno quella della sublimazione, può condurre dall'eros all'agape»[21]. Ma che cosa sono *Eros* e *Agape*? Cerchiamo di pervenire alle loro origini e analizzare i loro sviluppi nel Medioevo fino all'inevitabile conflitto che li contrappone o, più precisamente, fino al momento in cui il destino li fa incontrare creando quella confusione che deriva inevitabilmente quando due concezioni che hanno punti di contatto e analogie si incontrano.

L'*Agape* rappresenta un concetto nuovo e specifico del Cristianesimo rispetto al Giudaismo. L'amore nel Giudaismo è esclusivo e parziale, nel Cristianesimo acquista una dimensione universale, nel senso che non conosce confini e abbraccia tutti. Com'è risaputo infatti il Giudaismo si atteneva al principio della legge del taglione: «Occhio per occhio,

---

[20]ANDERS NYGREN, *Eros e Agape*, Traduzione italiana di Nella Gay e introduzione di Franco Bolgiani, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 29
[21] *Idem*

dente per dente» e il comandamento dell'amore imponeva: «Ama il tuo prossimo e odia il tuo nemico». All'opposto il Cristianesimo affermava: «Non contrastate al malvagio» (Mt. 5, 38) e «Amate i vostri nemici e pregate per coloro che vi perseguitano» (Mt. 5, 43). È da notare infatti che i valori professati da Gesù non sono contrari al Giudaismo ma si sviluppano in seno ad esso. Gesù si muove nell'ambito delle forme già create dalla religione vetero-testamentaria senza alcuno scopo demolitore. Egli non vuole creare una nuova religione, non vuole annunciare un nuovo Dio, non vuole abolire la Legge e i profeti. Tutto ciò che vuole fare è instaurare una nuova comunione con Dio. La sua missione è modificare il carattere della relazione con Dio. In cosa consiste la peculiarità di questa comunione? «Non sono venuto a chiamare i giusti, ma i peccatori» (Mc. 2, 17) sono le parole con le quali Gesù contravviene alla concezione tradizionale.

Dobbiamo ricordare, infatti, che il Giudaismo avvertiva in termini molto forti l'opposizione del giusto e del peccatore. Sulla base della giustezza dell'uomo e sulla fedeltà che egli dimostrava alla Legge di Dio, il Giudaismo riconosceva la legittimità dell'amore divino. In altre parole, l'uomo pio è vincolato alla Legge e per questo valore egli è grato a Dio. All'opposto, il peccatore non gode di nessuna attenzione da parte del Signore che conosce solo la via dei giusti, e dunque priva aprioristicamente i peccatori del suo amore. Tra il giusto e il peccatore sussiste una distanza abissale. Ed ecco che l'insegnamento di Gesù sconvolge l'ordine dei valori giudaici. La comunione con Dio diventa qualcosa non più basata sulla Legge ma fondata sull'amore.

E l'atteggiamento di Dio verso l'uomo non è posto sotto il segno della *iustitia distributiva* ma dell'amore che Egli dona. Nel Giudaismo si parla spesso dell'amore di Dio ma in termini di patto vincolato alla Legge. Nel salmo 103, 17 e s. si dice che: «La grazia (amore) del Signore dura di eternità in eternità su coloro che lo temono, e la sua giustizia sopra i figli dei figli di coloro che osservano il suo patto e sono memori dei suoi

comandamenti per osservarli». L'amore di Dio è destinato a coloro che lo temono e che osservano il suo patto, cioè sui giusti e non sui peccatori. Perché invece Gesù chiama i peccatori? Max Scheler dedicò molti studi al significato del pensiero cristiano sull'amore e cercò di rispondere alla domanda rintracciando la causa dell'amore di Dio per i peccatori. Così facendo giuste a una conclusione a dir poco infelice. Egli infatti sosteneva che i peccatori fossero migliori dei giusti perché lasciando libero corso al loro peccato purificavano il loro cuore mentre i giusti, reprimendolo, inducevano gli impulsi peccaminosi a penetrare nel nucleo più intimo dell'essere.

Questa opinione arbitraria presenta un errore di fondo: dedurre che se Dio ama il peccatore, il peccatore debba essere migliore del giusto. In altri termini chi fa questo ragionamento si basa sempre su una idea dell'amore divino regolato sulla base di un giudizio di valore: Dio amerebbe secondo i meriti e i demeriti. Chi cerca una causa all'amore divino incapperà, come lo Scheler, in illazioni paradossali. È necessario pertanto cercare un'altra prospettiva: non dobbiamo partire dall'idea di un giudizio divino entro uno schema di ordine legale ma da un principio di amore. «L'originalità della comunione cristiana con Dio consiste nel fatto che essa poggia esclusivamente sull'agape di Dio. In tal modo non sussiste ragione di chiederci quale sia il valore di coloro che sono oggetto dell'amore divino. Alla domanda: perché Dio ama?, vi è una sola risposta esatta: perché la sua natura è amore»[22]. A questo punto possiamo definire il significato del concetto cristiano di amore per quanto riguarda l'amore divino. Secondo il Nygren, l'essenziale può riassumersi in quattro punti di cui riporteremo per esteso l'inizio del primo:

1) L'agape è spontanea e «senza motivo». Questo è il tratto più sorprendente dell'amore di Dio che incontriamo in Gesù. Invano si ricerca una causa dell'amore di Dio nelle qualità proprie dell'uomo, suo oggetto. L'amore di Dio è «senza motivo»; non certo nel senso che sia privo di ogni ragione e quindi arbitrario e casuale. Al contrario, definendolo immotivato, si intende esprimere proprio la sua necessità, poiché si vuol rilevare che esso

[22] *Ivi*, p. 54

non si basa su un motivo a lui estraneo. Il motivo dell'amore di Dio risiede esclusivamente in Dio stesso. È del tutto spontaneo, non cerca la sua motivazione nell'uomo, l'amore divino è quindi «senza motivo» nei suoi rapporti con lui. Dicendo che Dio ama l'uomo non s'intende esprimere un giudizio sulla qualità dell'uomo, ma definire com'è Dio. […] Secondo il Cristianesimo un amore motivato è un amore umano, un amore senza motivo è invece divino. Da ciò si capisce come Gesù abbia diretto il suo attacco proprio contro un rapporto con Dio ispirato allo schema della comunione secondo la Legge. Se gli fosse importato solamente di introdurre l'idea dell'amore nelle relazioni tra l'uomo e Dio, l'avrebbe potuto fare anche nell'ambito di quello schema, senza bisogno di infrangerlo. Ma l'amore che in esso si inquadra è quello «motivato», rivolto al giusto che se ne è reso degno. Per Gesù non si tratta dell'amore in generale, bensì proprio di quello spontaneo, senza motivo, dell'agape, e per questo non v'è assolutamente posto nel quadro della Legge.[23]

2) L'*Agape* è indifferente ai valori. Questo attributo, già profilato nel punto precedente, necessita di una chiarificazione qualora ci si riferisca all'amore tra Dio e i giusti. Abbiamo già visto infatti che Dio ama i peccatori malgrado il loro peccato, escludendo dalla comunione qualsiasi valutazione. Ma va altresì specificato che l'amore di Dio non si volge ai giusti a motivo della loro giustizia: esso è altrettanto spontaneo e senza motivo di quello per i peccatori.
3) L'*Agape* è creativa. Oltre al carattere spontaneo dell'*Agape* va considerata anche la sua creatività. L'*Agape* infatti non ama ciò che è degno di valore, non constata i valori ma li crea, conferendo essa stessa valore attraverso l'amore. Essa è un principio creativo di valori, valori che Dio dà agli uomini che altrimenti ne sarebbero privi.
4) L'*Agape* crea comunione. Essa è l'unica strada attraverso la quale l'uomo possa accedere alla comunione con Dio. Ma sarebbe più corretto parlare della strada che conduce Dio all'uomo. Se neghiamo l'incidenza del pentimento, dell'umiltà e di tutti i valori codificati nello schema della Legge in quanto ininfluenti nell'amore

[23]*Ivi*, pp. 54-55

divino, dobbiamo anche escludere che esista una via percorrendo la quale l'uomo possa raggiungere Dio. La comunione che esiste tra Dio e l'uomo può realizzarsi solo per azione divina secondo una linea retta che va dall'alto al basso. È cioè Dio stesso ad andare incontro all'uomo e a offrirgli la sua comunione.

A dimostrazione del significato dell'amore divino sopra esposto basti citare alcune parabole di Gesù, prime fra tutte le parabole del figliol prodigo e dei vignaiuoli che non si potrebbero spiegare se non attraverso l'*Agape*. Se ci basassimo unicamente sull'ordine della legge le due parabole risulterebbero assai problematiche: nella prima saremmo tentati di schierarci dalla parte del figlio maggiore che, a ragione, sostiene che la condotta del fratello minore non giustifica in alcun modo l'amore incondizionato del padre, identificabile con Dio; nella seconda daremmo ragione alle proteste degli operai che hanno lavorato di più ma che ricevono ingiustamente lo stesso compenso di quelli arrivati in ritardo dal loro padrone, identificabile ancora con Dio.

Queste due parabole non si spiegano se non presupponendo che l'amore del padre e del padrone (e cioè di Dio) sia un amore alieno da ogni calcolo. «L'agape dona e si sacrifica anche là dove, secondo ogni calcolo razionale, il sacrificio parrebbe vano. L'agape semina in base alla speranza anche là dove la speranza appare infondata. Quando il seminatore sparge il seme (Mc. 4, 3 ss.) sa che la maggior parte ne andrà perduta e non darà alcun frutto; egli però non fa questo calcolo e semina lo stesso, senza preoccuparsene, come vuole l'amore»[24]. Queste parabole manifestano meglio di altre lo spirito dell'*Agape*. L'*Agape* divina sceglie l'uomo e lo rende proprietà di Dio: si tratta cioè di un rapporto di appartenenza e non di dipendenza. E dal momento che l'uomo è incluso in questo amore, non gli rimane altro da fare che rendersi consapevole di questa appartenenza che lo indurrà spontaneamente a fare la volontà divina.

[24] *Ivi*, p. 69

Ecco in cosa consiste la spontaneità dell'amore dell'uomo per Dio. Infine, completiamo il significato del comandamento dell'amore per Dio («Ama il Signore, Iddio tuo, con tutto il cuore») parlando dell'amore per il prossimo («Ama il tuo prossimo come te stesso»). È anch'esso un amore che ha le sue radici nell'*Agape*, e come tale si presenta spontaneo senza riuscire tuttavia ad esserlo del tutto perché l'amore tra gli uomini si basa sempre su un riflesso di quello che l'altro fa: chi è amato ricambia con l'amore, chi è odiato ricambia con l'odio. L'amore cristiano per il prossimo invece è un riflesso dell'amore di Dio e si fonda sulla comunione divina. Come Dio ama i peccatori, l'uomo deve amare i suoi nemici. Solo l'amore per il nemico può dimostrare la spontaneità del sentimento e palesare così come anche l'amore umano cristiano possa essere ricondotto all'*Agape*. L'*Agape* divina è un amore che sfida la ragione.

L'*Agape* del Cristianesimo primitivo deve però fare i conti con l'*Eros*, il motivo più radicato nell'antichità in declino. Il rapporto tra *Agape* ed *Eros* è estremamente difficile da decifrare poiché da un lato l'*Eros* aveva preconizzato e preparato l'*Agape* e dall'altro instaurò con esso una sorta di concorrenza. È indubbio infatti che il Cristianesimo trovò un'ancora nell'*Eros* il quale riuniva in sé l'intera aspirazione religiosa, il concetto di pietà e le correnti idealistiche della tarda antichità. Ma è altresì indubbio che la specificità dell'*Eros* rappresentò un problema per l'*Agape* cristiana. L'eros preesiste a Platone ma è ricollegato al filosofo perché egli fu il primo a fornire al concetto una struttura e a tracciare la sua evoluzione, continuata poi attraverso il Neoplatonismo fino al Cristianesimo. All'origine dell'*Eros* non va ignorato il legame che unisce la concezione platonica con l'Orfismo.

Il mito centrale dell'Orfismo, quello di Dioniso divorato dai Titani annientati successivamente da Zeus che dalle loro ceneri formò gli uomini, è veramente esplicativo dell'idea di fondo di questo motivo. Gli uomini creati da Zeus infatti appartenevano per la

loro origine a due mondi diversi: uno terreno e di natura «titanica» e uno divino (perché le ceneri dei Titani erano costituite in minima parte da Dioniso). Questo elemento divino insito nell'uomo deve essere liberato dai legami con il mondo terreno e sensibile. Dunque, obiettivo dell'Orfismo era la riunione dell'anima col divino e il suo riassorbimento in esso attraverso un percorso di purificazione e liberazione. E tale idea della duplice natura umana e della sua ascesa alla patria divina originaria è la base su cui poggia la concezione dell'*Eros*. Non va dimenticato poi che molti motivi dell'Orfismo (la fede in una caduta preesistenziale, la concezione del corpo quale prigione dell'anima, il concetto di migrazione delle anime, la fede nell'immortalità, l'istanza all'ascetismo e la salvezza mistico-estetica) sono comuni a molti culti misterici che mirano a svelare questa essenza divina.

Ciò che fece Platone fu coniugare il razionalismo greco e la mistica orientale. Va tenuto presente infatti che nell'antichità non vige una ferrea distinzione tra religione e filosofia in quanto entrambe si prefiggono lo stesso obiettivo salvifico ma mentre nei misteri la redenzione dell'anima avviene tramite l'iniziazione, la purificazione e le pratiche culturali, in Platone viene messo in atto un ragionamento filosofico, benché non manchi l'elemento mitico. Anzi potremmo dire che Platone affronta il tema dell'*Eros* più sulla linea del mito che su quella del *logos*. L'elemento caratteristico della concezione platonica è il netto dualismo tra il mondo dei sensi e il mondo delle idee. Tra questi due mondi l'uomo occupa una posizione mediana ma non immobile poiché deve liberarsi dal mondo inferiore e innalzarsi a quello superiore.

Nygren afferma che «questo [movimento] può avvenire soltanto in virtù dell'eros insito nell'uomo. Le idee in sé sono totalmente incapaci di conquistare alcunché. Esse non sono forze che possano intervenire nel mondo dei sensi. Il rapporto tra i due mondi è assolutamente unilaterale; il movimento avviene in una sola direzione: dal basso verso

l'alto […]. L'eros è il ritorno dell'uomo dal mondo sensibile al mondo soprasensibile. L'eros è la tendenza dell'anima umana verso l'alto. È una forza reale che trascina l'anima nella direzione del mondo delle idee. Se non vi fosse l'eros tra i due mondi avrebbe luogo una tregua ed essi rimarrebbero paralleli e indifferenti l'uno all'altro»[25].

Il più famoso mito che ci parla dei due mondi è il «mito della caverna» che Platone espone nel settimo libro della *Repubblica*.

Ma perché l'anima umana tende verso l'alto? Perché essa, in un tempo anteriore alla vita attuale in cui si trova costretta in un corpo sensibile, ha veduto le idee del Vero, del Bello e del Bene in sé (è il concetto platonico dell'anamnesi, il ricordo, più o meno nitido ma presente in tutte le anime, di ciò che hanno visto nella vita precedente) che le hanno lasciato una impressione così forte da produrre in lei una costante tensione verso l'alto. Questa tensione è «l'eros celeste», l'aspirazione a partecipare alla vita divina che Platone spiega nel mito dell'*Eros* contenuto nel *Fedro*.

L'anima umana mira innanzitutto al bello perché l'idea della bellezza è la più luminosa di tutte. Come dice Platone nel *Convito*: «l'eros è l'amore rivolto a ciò che è bello e buono»[26] ma a questo punto è necessaria una precisazione per non incorrere in un errore comune. Il Bello in sé è cosa diversa dal bello fisico. La bellezza fisica è il punto di partenza dell'anima che sale verso il mondo superiore, il gradino più basso nell'immagine della scala celeste immaginata da Platone perché la meta è solo nel mondo delle idee e in nessun modo nella bellezza corporea nella quale l'idea di bellezza mostra meglio che in altre cose sensibili il suo riflesso. Come abbiamo appena visto, il significato del concetto di *Eros* è stato illustrato da Platone prevalentemente sotto forma di miti nel *Fedro* e nel *Convito* ma le sue caratteristiche si evincono comunque molto chiaramente:

---

[25]*Ivi*, p. 145
[26]*Ivi*, p. 150

1) *Eros* è desiderio di possesso. In quanto aspirazione e brama di ciò che la coscienza sa di non possedere e di cui riconosce il valore. Dunque lo stato di chi desidera è necessariamente uno stato di insufficienza che si ribella per raggiungere una condizione più elevata e felice. Per Platone ogni forma d'amore si configura come desiderio, ne consegue che l'amore desidera sempre possedere e, una volta posseduto, cessa di esistere. Ora, se l'amore tende a qualcosa lo fa dietro una spinta, dietro una motivazione che sarà di volta in volta un valore dell'oggetto che brama. Ciò significa che l'amore non è mai spontaneo. Le motivazioni che spingono l'amore non sono sempre necessariamente nobili: il desiderio di possesso carnale ad esempio trascina l'uomo verso il basso, non verso l'alto. Ma si tratterà in questo caso di un altro tipo di desiderio.
2) *Eros* come via dell'uomo al divino. *Eros* è un termine medio che conduce alla perfezione ciò che era incompleto e così facendo muta la natura dell'uomo da mortale a immortale: per questo è qualcosa di divino. Ma non nel senso che gli dei amino gli uomini in quanto i primi, possedendo già tutto, non hanno bisogno del loro amore. L'amore come movimento avviene da parte degli uomini poiché l'amore è desiderio di ciò che è superiore da parte di chi è inferiore.

Sarà utile, a questo punto, riportare lo schema di Nygren sui caratteri peculiari di *Eros* e *Agape*[27]:

L'eros è desiderio, aspirazione	L'agape è sacrificio
L'eros è tensione verso l'alto	L'agape si abbassa
L'eros è la via dell'uomo a Dio	L'agape è la via di Dio verso l'uomo
L'eros è una conquista dell'uomo, si basa sulla sua auto redenzione	L'agape è grazia, la redenzione è un'opera dell'amore divino
L'eros è amore egocentrico, un modo di affermare se stessi nella sua forma più elevata, nobile e sublime	L'agape è amore disinteressato, «non cerca il proprio vantaggio», è dono di sé

[27]*Ivi*, p. 184

L'eros vuole conquistare la sua vita, divenire divino, immortale	L'agape vive la vita di Dio, osa pertanto «perdere la propria vita»
L'eros è in primo luogo l'amore dell'uomo: Dio è oggetto dell'eros. Anche se questo è rivolto a Dio, è fatto a somiglianza dell'amore umano	L'agape è in primo luogo l'amore di Dio: «Dio è agape». Anche se l'agape è rivolta all'uomo, è fatta a somiglianza dell'amore di Dio
L'eros viene determinato dalla qualità, dalla bellezza e dal valore del suo oggetto; non è spontaneo, ma «conquistato», «motivato»	L'agape è sovrana rispetto al suo oggetto, vale per i «buoni» come per i «cattivi», è amore spontaneo, che «scaturisce come una fonte», «non motivato»
L'eros constata un valore nel suo oggetto e lo ama	L'agape ama e crea un valore nel suo oggetto

Ora che abbiamo chiarito il significato dei due tipi di amore possiamo addentrarci nell'analisi del rapporto che intessono a partire dall'affermazione del Cristianesimo. L'*Agape* sfodera sin dall'inizio la sua carica eversiva nel momento in cui enuncia il suo articolo di fede fondamentale - Dio è amore - che colpisce direttamente sia la religiosità giudaica improntata alla Legge, sia la pietà ellenistica dell'*Eros*. Questo perché sia il Giudaismo, sia il pensiero religioso e filosofico antico non comprendono un aspetto fondamentale del Dio cristiano e cioè che Dio non ama al fine di ottenere qualcosa con il suo amore, ma ama perché la sua essenza è amore, amore che dona al punto da crocifiggere suo figlio Gesù.

Per la mentalità antica il concetto di un «Dio crocifisso» era abominevole, una specie di follia dal punto di vista etico (l'agape doveva sembrare una ingiustizia: mettere il peccatore e il giusto sullo stesso piano significava aprire le porte al lassismo morale e ad una indulgenza pericolosa) e religioso (l'*Agape* doveva apparire un'empietà: il nuovo Dio cristiano contrastava con il carattere immutabile ed eterno dell'antica concezione di Dio perché, diversamente da quest'ultimo, scendeva sulla terra, abbandonando la sua vita beata e la sua autosufficienza per giungere fino al sacrificio di sé). L'*Agape*, dunque, si presenta sin da subito come il più grande e irrazionale paradosso del Cristianesimo.

E inevitabilmente il conflitto si manifesta nelle diverse dimensioni dell'amore, ovvero nell'amore inteso 1) come amore di Dio per l'uomo 2) come amore dell'uomo per Dio 3) come amore dell'uomo per il prossimo 4) come amore dell'uomo per se stesso. In questa sede, dato l'oggetto della nostra trattazione (l'amore di Tristano e Isotta e di Dante e Beatrice), prenderemo in esame il terzo tipo di amore: l'amore dell'uomo per il prossimo. Dal punto di vista dell'*Eros*, questo amore non ricerca il prossimo per se stesso ma in quanto mezzo per la sua ascesa. Dunque l'oggetto è sempre oggetto intermediario dell'oggetto finale che è Dio. «Per amore di Dio» si ama il prossimo, nel senso che Dio è l'unico oggetto che sia giusto amare ma anche l'uomo, in quanto partecipe del divino, merita un certo spazio, una certa attenzione.

È chiaro però che questo spazio è commisurato allo spazio che il divino occupa nell'oggetto-uomo intermediario. L'amore per il prossimo trova una giustificazione solo nella misura in cui esso rappresenta un aiuto sulla via ascendente verso Dio. Di natura diversa è l'amore del prossimo determinato dall'*Agape*. L'*Agape* ama disinteressatamente ma perché un uomo dovrebbe amare un altro uomo, senza un motivo? Non sussistono infatti le condizioni che inducevano l'uomo ad amare naturalmente Dio, ne consegue che l'uomo non ama naturalmente il prossimo. La risposta va cercata ancora una volta nel motivo «per amore di Dio». Ma questo «per amore di Dio» ha un significato diverso dal precedente. Dio è ora il punto di partenza, non più il fine. E dato che Dio è *Agape*, amando ciascuno fa sì che ognuno, conquistato e avvinto dal suo amore, lo trasferisca al suo prossimo.

III.6 Componente sensuale nel Tristano e Isotta

Nell'amore di Tristano e Isotta confluiscono due aspetti solo apparentemente divergenti, ovvero la sensualità e il misticismo. Ma ciò che si manifesta con più evidenza è la natura carnale e sensuale della passione. Ora, oltre al riferimento fatto nel paragrafo precedente sui retaggi filosofici e religiosi provenienti dall'Oriente non vanno trascurati gli aspetti, per così dire, "concreti". Da quando il Cristianesimo si era imposto con la forza su tutti i popoli dell'Occidente, le tendenze naturali che prima venivano assecondate, tra cui anche i rapporti tra i sessi, furono improvvisamente disapprovate e soppresse. Il matrimonio cristiano, divenuto sacramento, era l'unico canale che legittimava l'unione dei due sessi ma aveva le sue regole, prima tra tutti l'imposizione della fedeltà eterna al proprio coniuge, considerata tanto più intollerabile e contro natura per i popoli che avevano vissuto il passaggio dal Paganesimo al Cristianesimo.

Soprattutto perché non per tutti gli uomini la transazione da una religione all'altra era avvenuta a seguito di un sincero atto di fede: alla maggior parte delle genti era stata imposta una conversione che restringeva le libertà individuali in nome di un Dio che non era sentito come reale. Era inevitabile, dunque, che gli uomini sentissero esplodere dentro di sé un moto di ribellione, una sorta di «retaggio barbaro», che li portava a inglobare nel Cristianesimo la mistica pagana, sotto mentite spoglie. Una reviviscenza del Paganesimo, tuttavia, doveva guardarsi bene dal manifestarsi palesemente, alla luce del sole. Era necessario che la mistica pagana si confondesse con quella cristiana, ne prendesse le sembianze. Solo così, camuffata nella veste del nemico, poteva manifestarsi e dar sfogo alla psicologia delle *élites* mal convertite e insofferenti al matrimonio in un modo talmente simulato da passare inosservato persino a coloro che l'avevano generato.

Cioè, gli stessi protagonisti che diedero voce e forma all'amore-passione probabilmente agirono, in molti casi, a livello inconscio o non vollero ammettere che quanto stavano

generando contravveniva alla dottrina ufficiale. D'altronde non dobbiamo dimenticare che agli albori del XII secolo proliferarono anche le eresie segrete di coloro che volevano manifestare la propria insofferenza verso la religione cristiana. Dunque, in modo più o meno consapevole e con una intensità più o meno maggiore, le eresie segrete, nonché l'eredità pagana, si insinuarono nella nuova società, fondendosi con essa. In quest'ottica possiamo considerare l'amore-passione anche come un prodotto derivato ed ereditato dal Paganesimo per contrastare il Cristianesimo e la sua dottrina sul matrimonio, vissuta come una imposizione estranea alla natura umana.

III.7 Misticismo e religiosità nel Tristano e Isotta nell'ambito della poesia cortese medievale

C'è un altro aspetto da considerare sulla natura dell'amore di Tristano e Isotta. Dopo ciò che abbiamo detto su *Eros* e *Agape* possiamo affermare con abbastanza sicurezza che questo amore, come gran parte della poesia d'amore medievale, risente degli influssi della religiosità cristiana del suo tempo e del Platonismo-Neoplatonismo orientale. A loro volta questi due motivi avevano trovato una sintesi nel concetto di *caritas* (che analizzeremo più approfonditamente nella seconda parte della ricerca, incentrata su Dante e Beatrice) che si riversa nell'ambito della poesia d'amore.

Non è possibile, infatti, disgiungere il Medioevo dal suo fondo essenzialmente religioso ma soprattutto non si può dimenticare che il Medioevo è l'epoca della tradizione. L'interesse teologico è di natura prevalentemente ordinatrice: mira a ordinare un sistema di pensiero in cui prendano posto tutte le precedenti concezioni che devono, per così dire, inserirsi come elementi ben collaudati all'interno di un ingranaggio. Nella poesia dell'amore cortese dunque il carattere sensuale inizialmente sotteso ad esso si staccò progressivamente diventando sempre più divino e spirituale: attraverso l'esaltazione dell'oggetto si voleva contemplare lo splendore dell'ideale. L'amore per la donna si tramuta in amore per Maria, amore per Cristo e amore per Dio in un processo di spiritualizzazione che si svolge sotto l'influsso della *caritas*. Ma, viceversa, la religione stessa subisce le conseguenze di questa lirica:

Questa poesia cortese peraltro, che si è così ampiamente valsa di concetti e di termini teologici, ha avuto sulla teologia cristiana un influsso per così dire retroattivo. Il caratteristico connubio tra elementi sensibili e sovrasensibili di questa poesia contraddistingue anche la concezione cristiana dell'amore, soprattutto in determinati ambienti mistici. Essa riveste un carattere sensuale quale ancora non aveva conosciuto. Dai tempi di Agostino si era avvezzi a considerare il Cristianesimo come religione della *caritas*, ora il Cristianesimo diviene religiosità amorosa. […] L'anima che cerca la comunione con Dio, «l'anima amorosa», viene raffigurata come la bella regina per la quale Dio e Cristo nutrono un nostalgico desiderio. Cristo è lo sposo dell'anima che scocca in essa il suo

dardo d'amore suscitando in lei un doloroso piacere. Cristo e l'anima sono descritti come una coppia di innamorati che gioiscono di stare insieme, «in sereni conversari e dolci carezze». La comunione tra l'anima e Dio si esprime volentieri con l'immagine, già usata nelle antiche religioni misteriche, delle nozze spirituali.[28]

Si spiegherebbe così l'impossibilità per Tristano e Isotta di realizzare il loro amore dal momento che anche Tristano vede in Isotta qualcosa che travalica la donna, egli vede in lei il simbolo del divino:

Bisognava dunque che Isotta fosse l'Impossibile, perché ogni amore possibile ci riporta a questi vincoli, ci riconduce entro i limiti dello spazio e del tempo, al di fuori dei quali non vi sono «creature»; mentre il solo fine dell'amore infinito non può essere che il divino: Dio, la nostra idea di Dio o l'Io divinizzato. […] Il mito descriveva una fatalità da cui le sue vittime non potevano liberarsi che sfuggendo al mondo finito.[29]

Ma la morte non spaventa i due amanti, essa è sottesa al loro amore, ne è l'essenza. Ed ecco che il filtro d'amore, causa della loro passione, «era la gioia aspra, era l'angoscia senza fine, era la morte»[30] e infatti Tristano si esprime così quando Brangien cerca di separarli: «Venga, dunque, la morte!»[31].

L'avventura di Tristano, che nasce in seno alla cultura celtica, evoca, secondo De Rougemont, la parabola di una vita mistica in cui però, a dispetto delle vite dei mistici, si profila una colpa. La colpa dell'adulterio consumato che è appunto una infrazione delle leggi dell'amor cortese anche se poi l'amore fra Tristano e Isotta è destinato a rimanere irrealizzato (proprio come vuole la lirica trobadorica). Il carattere dell'avventura mistica, peraltro, si evince sin dall'inizio in alcuni passaggi come la partenza del giovane che, ferito, si imbarca su una navicella senza timone né vela, munito solo della sua spada e della sua arpa, alla ricerca della cura che lo farà guarire. Nel lessico religioso l'esordio del

---

[28]*Ivi*, pp. 676-677
[29]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, cit., p. 341
[30]JOSEPH BEDIER, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Traduzione di Francesco Picco, Milano, Bietti, 1920, p. 63
[31]*Ivi*, p. 67

romanzo racconta la ricerca dell'anima peccatrice ferita che rinuncia agli aiuti visibili e si offre a una Grazia sconosciuta.

Facciamo un salto in avanti e spostiamo la nostra attenzione all'episodio del filtro magico. Abbiamo già detto che il filtro ha la funzione di alibi: serve a negare la responsabilità degli amanti poiché il loro amore è inconfessabile sia agli occhi della società, sia ai propri occhi. Da un punto di vista religioso esso rappresenta l'elevazione dell'Anima verso la divinità, con tutte le prove e le sofferenze che tale percorso comporta. Da qui deriva l'amore infelice dei due ma l'infelicità è anche la punizione per la profanazione dell'amore puro professato dai Catari attraverso la quale il peccatore riscatta il suo peccato. Il percorso di Tristano e Isotta acquista così le sembianze dell'ascesa, della penitenza che l'eresia catara pretendeva dai «perfetti» che aveva come meta dichiarata il distacco finale e gioioso dal mondo. In una parola, la morte.

Ci sono tracce di questa tendenza dominante nel romanzo, ad esempio il racconto della vita nella foresta di Morrois, in cui Isotta lamenta la perdita del mondo. Il ritiro nella foresta rappresenta il periodo di digiuno e di macerazione a cui si sottoponevano i Catari iniziati e che aveva come scopo l'assorbimento di tutte le facoltà nella sola contemplazione dell'amore. L'operazione di De Rougemont, che riveste una leggenda bretone di significato mistico, potrebbe sembrare blasfema se non ci fosse la certezza che la passione tra Tristano e Isotta non si limita ad essere amore dei sensi: essa è primariamente amore mistico, «religioso». Se i santi hanno affrontato prove corporali e morali per mortificare i sensi e rafforzare la volontà, le anime di Tristano e Isotta hanno patito la separazione e la ripulsa nei momenti di massimo ardore. Questi strappi ripetuti sono altre declinazioni del processo di purificazione.

Osserva De Rougemont: «*Tristano* non è che un'impura e talvolta equivoca traduzione della mistica cortese»[32] e infatti molte situazioni del romanzo non troverebbero spiegazione se non fossero destrutturate presupponendo alla base un amore divino che si spiega mediante metafore. Se il romanzo di Tristano e Isotta raccontasse semplicemente l'amore sensuale dell'eroe per una bella donna, allora le similitudini mistiche intraviste dallo studioso (come l'episodio della foresta di Morrois) sarebbero frutto di un fraintendimento di fondo.

Ma che tipo di amore sarebbe in quel caso quello di Tristano e Isotta? Un amore profano? Allora perché non farlo sfociare nel matrimonio? Come sappiamo i cristiani infatti non negavano l'amore profano: lo santificavano attraverso il matrimonio, legittimando così l'unione dei corpi. Perché l'amore di Tristano e Isotta non poteva concludersi secondo i comandamenti della Chiesa che l'avrebbe purificato? Forse perché la purificazione che cercano i due amanti è un'altra. Per i Catari, per le sette ereticali eredità del paganesimo e per la concezione platonica dell'*Eros*, infatti, non c'era possibilità di riscatto nel mondo terreno e l'amore profano era visto come un attaccamento malsano al mondo terreno che deve essere superato. La morte volontaria rappresenta un modo per compiere questo passaggio. La passione totale che flagella i due protagonisti può essere interpretata anche come la metafora della rivelazione che li sorprende in punto di morte ma è necessaria la morte perché la loro ascesi si compia. Se non ammettiamo questo sfondo religioso nella leggenda risulta più difficile giustificarne l'epilogo.

[32]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidnete*, cit., p. 197

PARTE SECONDA – DANTE E BEATRICE

CAPITOLO PRIMO – ORIGINI E FONTI

I.1 Una forma anomala: il prosimetro

La *Vita nova*[33] è la prima opera letteraria scritta da Dante, il quale adotta per il componimento giovanile la forma del prosimetro, ossia una composizione mista di poesia e prosa. L'opera, infatti, è costituita da trentuno liriche (venticinque sonetti, cinque canzoni e una ballata) che tracciano la trama romanzata della storia amorosa di Dante, correlate da parti in prosa, che esplicitano le ragioni e le occasioni per le quali furono scritte le poesie, a mo' di commento personale. Per la stesura delle parti in prosa, Dante fa tesoro della lettura dei canzonieri occitanici i cui testi erano corredati dalle biografie dei poeti e dalle spiegazioni delle circostanze ispiratrici dei componimenti, dette *razos*. Inoltre, il poeta ha voluto esplicitare ulteriormente la fisionomia delle poesie mediante le «divisioni», scomposizioni analitiche marginali.

Nell'avvalersi del prosimetro, Dante sfrutta un genere già sperimentato nella tradizione tardo antica e mediolatina; prove ne sono il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella (IV-V secolo), il *De consolatione Philosopiae* di Severino Boezio (V-VI secolo), la *Cosmografia* di Bernardo Silvestre (XII secolo) e il *De planctu nature* di Alano da Lilla (XII secolo), mentre l'unico esempio in volgare è costituito da *Aucassin et Nicolette* che però non ha nulla, a livello contenutistico, in comune con la *Vita nova*. Più precisamente potremmo affermare che nessuna delle opere sopracitate condivide le tematiche del libello giovanile di Dante. Infatti, parlare della *Vita nova* come prosimetro non significa altro che delinearne la veste formale ma non serve a definirla come genere.

[33]Testo di riferimento utilizzato: DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, Introduzione e commento di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2011

I.2 Il problema del genere letterario

Sul genere di appartenenza della *Vita nova* si ha discusso a lungo. A buon diritto potrebbe essere definita romanzo autobiografico, ma anche antologia di rime con commento, allegoresi e trattato mentre più fuorviante risulterebbe la dicitura di leggenda agiografica coniata da alcuni. In effetti, la *Vita nova* contiene aspetti di ciascuno dei genere citati ma nessuno prevale in maniera egemonica. E questo avvalora il giudizio prudente ma inconfutabile di quanti la ritengono opera ibrida e, dunque, inclassificabile. Analizziamo più nel dettaglio le parti di cui si compone il libello.

Il racconto autobiografico permea tutta l'opera, essendo, quello di Dante, il resoconto di una svolta ascetica, spirituale e stilistica. Il poeta dovette leggere con attenzione gli edificanti racconti autobiografici agostiniani - le *Confessiones* e le *Retractationes* – sebbene la svolta a cui fa riferimento Dante sia diversa da quella del santo in quanto la crisi del poeta è causata e si risolve in seno alla storia d'amore per Beatrice, e non nella comunione con Dio. *Il Roman de la Rose*, poema in lingua d'oil che narra in forma allegorica la conquista della Rosa, ovvero l'amore della donna, è più vicino alla *Vita nova* quanto a contenuto ma non attribuisce alla poesia un ruolo prioritario come fa Dante. È indubbio comunque che l'elemento autobiografico sia pregnante, come chiarisce il poeta all'inizio del libello:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*, sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia.[34]

Dante intende compilare un'antologia poetica estremamente personale, che indaga i ricordi e le esperienze pregresse del poeta e le analizza da una prospettiva matura e, per così dire, rinnovata. L'aggettivo *nova* del titolo potrebbe, dunque, alludere alla 'vita giovanile' o a un cambiamento intimo e spirituale, a un rinnovamento. Ma è chiaro che la

[34] *Ivi*, p. 41

Vita nova rappresenta anche altro. C'è chi, poi, l'ha considerata alla stregua delle leggende agiografiche, molto diffuse a quel tempo. Mancano, tuttavia, gli elementi fondamentali per definire l'opera tale: non si fa cenno alla morte del santo (che coinciderebbe con la figura di Beatrice in questo caso), né alla descrizione della tomba, il luogo di culto. La morte di Beatrice, in realtà, viene appena menzionata. Il protagonista, inoltre, è Dante e non la donna, e la vita oggetto del libello è quella del poeta. Ciononostante, sono presenti elementi riconducibili all'aura mistica e sacrale ma questi andranno ricondotti piuttosto allo stile elegiaco. L'unico dato inconfutabile sulla *Vita nova* è, pertanto, il suo ibridismo, il suo essere incrocio di generi diversi.

I.3 Lo stile elegiaco

In mancanza di una definizione inequivocabile, tentiamo almeno di inquadrare lo stile dell'opera e di individuarne una chiave di lettura. Questa va rintracciata nell'elegia. Lo stile elegiaco era noto nel Medioevo, dove era conosciuto come «carmen de la miseria», ed era lo stile che esprimeva l'infelicità e il dolore. Godeva della dignità e della considerazione riservata agli altri stili codificati secoli prima, ovvero la tragedia, la commedia e la satira. Il giudizio, al riguardo, era univoco: nelle definizioni degli intellettuali del tempo quali Jacopo Alighieri, Nicolò de' Rossi, Papia, Uguccione da Pisa, Vincenzo da Beauvais e Giovanni da Garlandia il termine «elegiaco» è inesorabilmente seguito dalla parola «miseria». Dante, dunque, doveva essere cosciente che il suo testo appartenesse a questo stile, soprattutto perché si avvalse del *De consolatione* di Boezio, testo elegiaco per eccellenza (citato come tale da Jacopo della Lana, da Pietro Alighieri e dall'Anonimo Fiorentino), per la stesura della *Vita nova* (sebbene un critico autorevole come Michelangelo Picone abbia ritenuto il riferimento all'opera di Boezio una proiezione a ritroso da parte di Dante per riconnotare la *Vita nova* secondo una prospettiva filosofica).

A testimonianza dell'influenza dell'opera boeziana su Dante ci sono i calchi letterali e le analogie situazionali tra quella e la *Vita nova*. Il dialogo del protagonista con Amore, ad esempio, ricorda molto da vicino quello di Boezio con la Filosofia. Ma al di là delle somiglianze più o meno stringenti con il modello boeziano, tutta la *Vita nova* è permeata dallo stile infelice e misero dell'elegia. Dunque, anche non potendo stabilire il grado di condizionamento del *De consolatione,* è indubbia l'impostazione elegiaca del testo dantesco. Dall'introduzione con il sogno allegorico del cuore mangiato fino alla penultima lirica *Deh peregrini, che pensosi andate* l'elemento elegiaco è una costante difficilmente eludibile.

Procediamo ordinatamente. Il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate* nasce dallo sconforto per la partenza della prima donna schermo, la donna dietro la quale Dante aveva camuffato il suo vero amore per Beatrice (l'espediente della donna schermo è motivo ricorrente, così pure come il mascheramento del nome della donna, attraverso uno pseudonimo definito *senhal*, per non disonorarla). L'incipit riprende quasi letteralmente l'esordio delle *Lamentationes* dello pseudo-Geremia, ed è la parte più marcatamente elegiaca del testo; infatti, Dante scrive: «O voi che per la via d'Amor passate,/attendete e guardate/ s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave» (versi 1-3, *O voi che per la via d'Amor passate*) e il profeta dice: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus» (versetto 1,12, *Lamentationes*).

Nella lirica seguente, *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, è centrale il motivo del pianto e dei contigui temi della pietà, del dolore e della morte mediante l'uso di parole quali «piangete», «piange», «plorare», «Pietà», «amaro duol» e «villana Morte». Tema, quest'ultimo, ripreso nelle liriche *Morte villana, di pietà nemica*, in cui la Morte figura come artefice e causa del dolore mentre *Ciò che m'incontra ne la mente more* e *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* sono brevi geremiadi in cui la Morte è invocata come rimedio alle sofferenze dell'innamorato (concetto espresso nei versi «degli occhi ch'ànno di lor morte voglia» nella prima poesia e «Ond'io chiamo la Morte/ come soave e dolce riposo,/ e dico «Vieni a me» con tanto amore/ che sono astioso di chiunque more./ E' si raccoglie ne li miei sospiri/ un sono di pietate/ che va chiamando «Morte» tuttavia:/ a lei si volser tutti i miei disiri» nella seconda), tema facente parte del filone elegiaco e riscontrabile nel primo carme del *De consolatione* in cui Boezio scrive: «Mors hominum felix, quae se nec dulcibus annis/ inserit et maestis saepe vocata venit./ Eheu, quam surda miseros avertitur aure/ et flentes oculos claudere saeva negat!».

In particolare lo stato doloroso di Dante raggiunge il culmine nel sonetto *Ciò che m'incontra ne la mente more*. Infatti, Beatrice ha tolto al suo innamorato il conforto del saluto e il poeta è in preda a pensieri di morte. Ma il dolore di Dante è frutto di un suo errore (come gli rivelerà Amore in persona: «Ego tamquam centrum circuli cui simili modo se habent circumferentie partes, tu autem non sic»): è l'incapacità del poeta a relazionarsi nel modo giusto con Beatrice a causargli tanta sofferenza. Ma solo più tardi la consapevolezza della sua mancanza lo porterà alla maturazione di un rapporto improntato sulla loda disinteressata della donna e sull'appagamento fine a se stesso.

Il motivo elegiaco ritorna nel componimento in morte del padre di Beatrice, *Sè tu colui c'ai trattato sovente*, in cui l'elemento patetico emerge durante il cordoglio funebre delle donne e di Beatrice: «Lascia pianger a noi e triste andare/ (e' fa peccato chi mai ne conforta)/ che nel suo pianto l'udimo parlare./ Ell'à nel viso la pietà sì scorta/ che qual l'avesse voluta mirare/ sarebbe innanzi lei, piangendo, morta». La morte del padre di Beatrice (e poi dell'amica di Beatrice) prelude al decesso di Beatrice stessa, preconizzato a Dante nel suo sogno visionario e delirante. Anche la lirica *Donna pietosa e di novella etate* è pervasa dall'atmosfera lugubre e disperata della morte dell'amata, annunciata attraverso l'eloquente citazione dell'esordio delle *Lamentationes* dello pseudo-Geremia: «Quomodo sedet sola civica plena populo, facta est quasi vidua domina gentium».

In conclusione, una conferma della chiave elegiaca come mezzo di lettura della *Vita nova* può essere rintracciato nei fatti stilistici, linguistici e nelle scelte lessicali con forte implicazione tematica. Anche nelle parti in prosa, è evidente che l'inflessione lessicale verte sulla sfera del dolore, delle lacrime e del lamento. Il turbamento di Dante quando Beatrice gli toglie il saluto è così espresso:

Ora, tornando al proposito, dico che, poi che la mia beatitudine mi fu negata, mi giunse tanto dolore che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime; e poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi ne la mia camera, là ov'io potea

lamentarmi sanza essere udito, e quivi chiamando misericordia a la donna de la cortesia e dicendo «Amore, aiuta lo tuo fedele», m'adormentai come un pargoletto battuto lacrimando.[35]

Lo stato alterato del poeta lo induce a isolarsi e rifugiarsi nel proprio dolore, di cui si alimenta, arrovellandosi costantemente sul pensiero di Beatrice che lo conduce alla malattia:

Appresso ciò per pochi dì, avenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, ond'io continuamente soffersi per nove dì amarissima pena, la quale mi condusse a tanta debolezza che me convenia stare come coloro li quali non si possono muovere.[36]

L'emotività di Dante aumenta notevolmente in concomitanza di episodi luttuosi quali la morte dell'amica di Beatrice, del padre di lei e di Beatrice stessa. Riportiamo una parte del brano relativo al compianto dell'amata:

Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia trestizia, pensai di volere sfogarla con alquante parole dolorose; e però propuosi di fare una canzone, nella quale piangendo ragionassi di lei, per cui tanto dolore era fatto distruggitore de l'anima mia; e cominciai allora una canzone la qual comincia: *Li occhi dolenti per pietà del core*.[37]

Neppure l'episodio della donna pietosa, breve parentesi in cui il poeta riversa il sentimento amoroso su un soggetto diverso dalla defunta Beatrice, sembra concedere tregua al dolore. Allo stesso modo, dopo il traviamento per la «gentile donna» e il ritorno a Beatrice, Dante ricapitola nel dolore, dovuto, questa volta, al pentimento e alla vergogna:

Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare, in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur di piangere, e spesso avenia che, per lo lungo continuare del pianto, dintorno a loro si facea un colore porporeo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva.[38]

In conclusione è fuor di dubbio che Dante fosse consapevole di aver adottato un registro preciso ma ci si può chiedere che idea egli avesse dell'elegia volgare, avendo a

---

[35]*Ivi*, p. 64
[36]*Ivi*, p. 107
[37]*Ivi*, p. 138
[38]*Ivi*, p. 164

disposizione solo esempi latini (come le *Eroidi* di Ovidio e il *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione* di Arrigo da Settimello). L'elegia volgare, infatti, non esisteva ancora e Dante si servì con originalità e intraprendenza delle suggestioni provenienti soprattutto dalla lezione di redenzione dei santi, primo tra tutti sant'Agostino, i cui peccati di gioventù furono funzionali alla sua redenzione negli anni della maturità. Infatti, il racconto di Dante è la storia di una maturazione e di un perfezionamento sia in ambito poetico sia amoroso.

In tal senso Dante riprende l'auspicio di Virgilio, nella IV egloga, di trattare temi più elevati, e di Ovidio che, mediante l'apostrofe della Tragedia personificata, esprime l'esigenza di scrivere poesia alta. Dante stesso si congeda dicendo che non avrebbe più scritto di Beatrice se non quando fosse riuscito a offrirle un'opera degna della sua grandezza.

CAPITOLO SECONDO – REDAZIONE E TRADIZIONE

II.1 Controversie inerenti alla datazione dell'opera

Sulla data di composizione dell'opera si è propensi a credere che la *Vita nova* sia stata redatta negli anni 1291-1292 ma la questione è assai controversa. Sebbene risulti più probabile ipotizzare una stesura delle liriche anteriore a quella della prosa (che le correda), sappiamo in realtà che alcune furono scritte contemporaneamente alla loro spiegazione o modificate dopo una prima scrittura per farle meglio aderire alla trama. La prova più esplicita delle riscritture e revisioni eseguite dall'autore è quella del sonetto al quale fu aggiunto un secondo inizio e per questo ribattezzato sonetto con il secondo 'cominciamento', ma anche la tradizione extravagante delle *Rime* conferma che la genesi dell'opera subì alterazioni successive, probabilmente perché quando Dante iniziò a scrivere poesie non aveva ancora in mente il progetto della *Vita nova* e, una volta maturatolo, volle accordare le liriche già scritte alla storia che andava via via tracciando.

Sicuramente databili sono: *A ciascun'alma* che, per ammissione di Dante, è del 1283; *Voi che portate* e *Sè tu colui* che sono dell'inizio del 1290 e infine *Era venuta*, scritta nell'anniversario della morte di Beatrice, e quindi nel giugno del 1291, che resta il *terminus post quem* della *Vita nova*. L'ordine in cui le liriche sono presentate riflette per lo più la loro successione cronologica. Secondo la testimonianza di Boccaccio, Dante «primieramente, duranti ancora le lagrime della sua morta Beatrice, quasi nel suo vigesimo sesto anno compose in un suo volumetto, il quale egli intitolò *Vita Nuova*, certe operette, siccome sonetti e canzoni, in diversi tempi davanti in rima fatte da lui»[39] o, detto in altri termini, scrisse il libello all'incirca nel 1292.

A questa data si è affidata la maggioranza dei critici, spostandola tutt'al più all'inizio del 1293 (Zingarelli, Shaw, Barbi), del 1294 (Cosmo, Montanari, De Robertis) o del 1295

[39]DANTE ALIGHIERI, Introduzione, *La Vita Nuova*, Commento e glossario di Tommaso Casini, Firenze, Sansoni, 1962, XVII

(Santangelo, Foster e Boyde). L’altra ipotesi, che posticipava la stesura della *Vita nova* all’anno 1300 (per il riferimento ai peregrini), è stata confutata così come quella di una data ancor più vicina alla *Commedia*, di cui si vedeva un presupposto immediato nella mirabile visione finale. Le maggiori difficoltà nascono dall'interpretazione dei passi del *Convivio* poiché, nella canzone *Voi che 'ntendendo*, Dante identifica la «gentile donna» menzionata nella fine della *Vita nova* con la «Donna gentile» o Filosofia. Solo che mentre l'amore per lei è presentato nel libello come un desiderio malvagio che ostacola la ragione, presto debellato col ritorno a Beatrice, nel *Convivio* il poeta celebra la vittoria conclusiva dell'amore per la «Donna gentile». Ciò, al di là delle ripercussioni che tale oscillazione ha significato per la storia d’amore, ha conseguenze anche sulla genesi e la datazione dell’opera.

Pietrobono sostiene una doppia redazione della *Vita nova*: Dante, cioè, avrebbe potuto nella prima redazione intendere la «gentile donna» come la Filosofia, opinione che avrebbe reiterato nel *Convivio* per poi modificare il finale nel libello col trionfo e l'esaltazione di Beatrice, che sarebbero stati aggiunti dopo il 1312 a chiarimento e correzione del *Convivio*, per meglio allineare la *Vita nova* alla *Commedia* che Dante stava allora componendo o anche per adeguarsi ai nuovi ideali etico-culturali dell’opera dottrinale (la scoperta della filosofia e la volontà di essere maestro di virtù). Tuttavia, la tesi non gode di alcuna prova, mancando di fatto testimonianza di una seconda redazione della *Vita nova*. Barbi, infatti, discorda con la posizione di Pietrobono, ritenendo l’opera unitaria e non riconoscendo il carattere allegorico della «Donna gentile».

Nardi riprende parte dell’argomentazione di Pietrobono, modificandola. Secondo lo studioso, la *Vita nova* sarebbe terminata con il contrasto tra Beatrice e Filosofia e solo dopo la stesura del *Convivio* Dante avrebbe modificato la conclusione della *Vita nova* con l’aggiunta della mirabile visione. Tale ipotesi viene approvata da Branca nonostante le

nuove prove portate da Marti a sostegno della tesi di Barbi. Altro punto controverso è l'interpretazione della cronologia di *Voi che 'ntendendo* (che simboleggia l'inizio della più matura fase poetica di Dante) in relazione alla figura della «gentile donna». Il poeta ne parla in due passi del *Convivio*. Nel primo racconta l'incontro con la «gentile donna» dopo la morte di Beatrice e spiega come è stata concepita la canzone:

Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiate rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina [dopo 1168 giorni, cioè alla fine di agosto 1293], secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima, quando quella gentile donna, cui feci menzione ne la fine de la Vita Nuova, parve primamente, accompagnata d'Amore, a li occhi miei e prese luogo alcuno ne la mia mente. E sì come è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine. Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscano, convenne, prima che questo nuovo amore fosse perfetto, molta battaglia intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contraro, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca de la mia mente. Però che l'uno era soccorso de la parte [de la vista] dinanzi continuamente, e l'altro de la parte de la memoria di dietro. E lo soccorso dinanzi ciascuno die crescea, che far non potea l'altro, [te]men[d]o quello, che impediva in alcuno modo, a dare indietro, il volto; per che a me parve sì mirabile, e anche duro a sofferire, che io nol potei sostenere. E quasi esclamando, e per iscusare me de la varietade, ne la quale parea me avere manco di fortezza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, ch'era virtuosissimo sì come vertù celestiale; e cominciai a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*.[40]

Nel secondo passo Dante afferma di aver letto la *Consolatio* di Boezio e il *Laelius* di Cicerone per trovar conforto all'angoscia conseguente alla morte di Beatrice, e di aver concepito, in seguito a quelle letture e alla frequentazione delle scuole dei religiosi, l'amore per la filosofia (immaginata come una donna gentile e misericordiosa),

[40]DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, II, II, 1-5, www.filosofico.net

perfezionato, dopo trenta mesi, in un sentimento esclusivo per lei, espresso appunto nella canzone. Riportiamo il passo:

E imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella. E da questo imaginare cominciai ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti. Sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero.[41]

Le due indicazioni non parvero a Barbi né parallele né successive: esse indicherebbero soltanto che l'interesse di Dante per la filosofia cominciò nell'agosto del 1293, termine invalicabile per la composizione della *Vita nova*, mentre la canzone risalirebbe alla primavera seguente. Per altri (ad esempio per Foster e Boyde), i due passi alluderebbero invece a due momenti successivi, il che sposterebbe il compimento del libro al 1295. L'ipotesi di Barbi, anche se suscettibile di qualche ritocco, vale soprattutto per l'implicito invito a interpretare la *Vita nova* indipendentemente dalla storia successiva del *Convivio* e dai nuovi paradigmi sui quali Dante avrebbe poi voluto creare la propria biografia esemplare. Sembrano da respingere, comunque sia, gli accostamenti cronologici alla *Commedia* e la conseguente lettura della *Vita nova* sulla falsariga del poema, con un'interpretazione allegorico-mistica che non pare la più soddisfacente per una corretta interpretazione.

[41] *Ivi*, II, XII, 7-8

II.2 Tradizione e fortuna dell'opera

Ci sono pervenuti quarantatré manoscritti contenenti la *Vita nova.* La tradizione è piuttosto tarda dal momento che i manoscritti più antichi risalgono alla metà del XIV secolo, e dunque sono posteriori all'autografo di almeno cinquanta anni. Nel 1932 Barbi curò l'edizione critica dell'opera (dopo una revisione della precedente del 1907) che, ancora oggi, costituisce quella di riferimento. Infatti, le edizioni critiche precedenti a quella di Barbi (Rajna, Witte, Casini, Beck) sono fondate su una *recensio* lacunosa e non sistematica. Barbi si è avvalso di quaranta manoscritti, di cui alcuni frammentari, purché l'ordine delle liriche fosse lo stesso di quello dei manoscritti completi, e ha dimostrato l'esistenza di un unico archetipo per tutta la tradizione, caratterizzato da tre errori sicuri. Da tale archetipo due subarchetipi α e β si diramano a loro volta in altrettanti rami, indicati rispettivamente da *k*, *b* e *s*, *x*.

Al ramo *k* appartiene il manoscritto K, databile intorno alla metà del XIV secolo (e dunque il più antico e attendibile) con una scrittura di tipo cancelleresco del "Cento" (probabilmente opera di un copista del contado fiorentino e di cultura non molto elevata); del ramo *b* fanno parte tutti i manoscritti derivanti da To, il codice trascritto da Giovanni Boccaccio attorno al 1355 il quale provvide a personalizzare il testo estraendo le "divisioni" per porle ai margini della pagina; al ramo *s* appartiene il manoscritto Strozziano, di proprietà della libreria del fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi; il manoscritto è stato copiato attorno alla metà del XIV secolo da un fiorentino di modesta cultura e presenta un'ampia lacuna; infine il ramo *x* include il manoscritto Martelli, forse il più antico perché scritto entro la prima metà del XIV secolo da un copista proveniente dalla Toscana orientale o dall'Umbria. Secondo il metodo lachmanniano, se c'è accordo tra i due rami non sussistono problemi per la ricostruzione del testo, qualora invece essi siano

in contrasto nelle lezioni adiafore Barbi dichiara di seguire il ramo α se i criteri dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior* lo permettono.

Nel ramo α, tuttavia, il testimone To va preso in considerazione con prudenza, dal momento che risente delle illazioni e dell'intervento attivo del suo autore (e così pure la tradizione boccaccesca che, in quanto *descripta*, non va considerata ai fini dello stemma). Per quanto concerne la veste formale, sono i manoscritti più antichi K, S, M e To a dare maggiori garanzie di fedeltà e, in particolare, K e S poiché M presenta forme tosco-umbre e To risente delle abitudini stilistiche del Boccaccio. Ma in realtà nemmeno le soluzioni di K e S hanno convinto Barbi, poiché ritenute troppo popolareggianti. Pertanto, egli decise di ricostruire le forme caso per caso, tenendo conto, ovviamente, dei manoscritti più antichi e dei testi del periodo coevo alla *Vita nova* gravitanti nell'area fiorentina.

Riguardo all'ortografia, Barbi ha preferito modernizzare le forme e le abitudini grafiche al fine di agevolare la lettura e la comprensione. Per la suddivisione in capitoli e paragrafi la struttura segue quella delle edizioni principali di Torri (1843) e di Casini (1885), mantiene cioè i quarantadue capitoli dell'opera. L'edizione di Guglielmo Gorni risale al 1996 ed è una revisione dell'edizione di Barbi da cui il filologo si è discostato nella scelta del titolo, della struttura interna e della veste formale e grafica. Il titolo è in latino e non in volgare come voleva Barbi, i capitoli sono ridotti a trentuno e la veste formale risponde a una operazione più metodologica di quella del predecessore. Gorni, infatti, lungi dal scegliere ogni caso singolarmente, si è affidato al buon senso della prassi filologica, secondo la quale è il testimone più vicino cronologicamente all'autore e proveniente da un'area geografica non distante dalla sua che ha più possibilità di essere fededegno all'archetipo. Pertanto per Gorni la scelta della veste formale doveva ricadere sul manoscritto K. Ma non potendo eludere l'evidente carattere popolareggiante del testo e

considerando l’esistenza di altri testi vicini cronologicamente al K, si è risolto, infine, per scegliere tra le forme in base alla maggioranza stemmatica.

Gorni, però, ha commesso un errore dal momento che il principio della maggioranza stemmatica è valido solo per scelte di sostanza e non per le varianti formali. La veste grafica prediletta di Gorni conserva le grafie dei cinque manoscritti di riferimento (come -*ct*- per -*tt*-; -*pt*- per -*tt*-; -*ti*- per -*zi*-; -*x*- per -*ss*-; -*ph*- per -*f*-). Infine, assai controversa è la questione relativa ai quattordici casi in cui *k* presenta una sovrabbondanza di alcune parole rispetto a *b*+β. Barbi aveva accolto otto di questi casi e ne aveva scartati sei mentre Gorni, per coerenza, ha eliminato tutte le lezioni di *k*.

Infine, recentemente è stata allestita una edizione della *Vita nova* a cura di Carrai. Non si tratta di una edizione critica del tutto rinnovata bensì di una revisione dell’edizione di Barbi. Il suo stemma e la maggioranza delle scelte delle varianti restano invariati mentre la forma è quella del manoscritto Chigiano (K) a cui si attiene anche nei quattordici casi sopracitati. Titolo e partizione in capitoli, invece, sono fedeli all’edizione di Gorni. Un punto di partenza invalicabile per la fortuna dell’opera è rappresentato da Boccaccio (sebbene dalla prospettiva della critica e della ricostruzione testuale si sia dimostrato alquanto carente). Sin dall'inizio, infatti, il libello giovanile ha risentito negativamente della fortuna della *Commedia*, che l’ha offuscarlo. Ad affossare la memoria della *Vita nova* contribuiva l’idea del libretto come un primo abbozzo ancora incerto e lacunoso della grandiosa architettura artistica e ideologica del poema.

É merito di Boccaccio l'avere insistito sulla realtà storica di Beatrice, contro le interpretazioni allegoriche e neoplatoniche che si rafforzeranno nei due secoli immediatamente seguenti, e di aver trasmesso questa persuasione ai primi commentatori della *Commedia*. Ma, nonostante ciò, l'influenza della *Vita nova* sulla poesia del Trecento è limitata alla Toscana e alle zone limitrofe dal momento che i temi dell'amata morta, della

fedeltà alla sua memoria e della problematica etico-religiosa dell'amore passeranno nella letteratura postuma filtrati dalla lirica petrarchesca e dai suoi moduli espressivi, lontani ormai dalla concezione intellettualistico-scolastica dell'amore. Lorenzo il Magnifico volle rilanciare la *Vita nova* facendola trascrivere per prima nella *Raccolta aragonese*, operazione di cui si può vedere il condizionamento nell'*Arcadia* di Sannazaro. Ma nel 1500 l'opera subisce un nuovo declino. La prima edizione della *Vita nova* compare solamente nel 1576, a Firenze, a cura di Carducci. È l'ultima delle opere di Dante ad essere stampata (per il *Convivio* la data è il 1490, per il *De vulgari eloquentia* il 1529 e per il *De monarchia* il 1559) anche se in un testo infedele e lacunoso.

Nel 1723 viene realizzata la seconda edizione a cura di Biscioni (basata su sette manoscritti) che è stata il testo di riferimento per le ristampe posteriori, prova del rinnovato interesse per il libello. Ad ogni modo, la fortuna dell'opera è risultata limitata fino al IX secolo, sia in Italia che nel resto d'Europa. Con l'avvento del Romanticismo, però, la *Vita nova* ha iniziato a destare più interesse, sopratutto in Inghilterra e in America dove viene ammirata da Coleridge e da Shelley e tradotta da Dante Gabriele Rossetti. Il culmine di questa fortuna si ha forse coi Preraffaeliti, responsabili tuttavia anche di una lettura decadentistico-estetizzante (e dunque deformante) del libro.

All'Ottocento inglese risale inoltre la divulgazione delle interpretazioni iniziatico-settarie, favorite da Rossetti, esule italiano ed erede del neoghibellinismo risorgimentale, responsabile di un interpretazione politicizzata dell'amore del poeta per Beatrice, letto come devozione alla causa imperiale (con la donna emblema della Monarchia). Per i critici di questa tendenza, che ebbe diffusione europea, la *Vita nova* è scritta in un gergo per iniziati, inteso a celare un contenuto eterodosso. Parallelamente si assiste a una sorta di l'interpretazione allegoristica: per Gietmann, Beatrice era la rappresentazione simbolica della Chiesa, per Perez, la figurazione dell'intelligenza attiva mentre a parte vanno

considerate le interpretazioni di Pascoli, anch'esse arbitrarie, ma fondate su una lettura approfondita, e non priva di spunti e suggestioni notevoli, del testi agostiniani.

Questi spunti interpretativi fanno parte della parabola del dantismo esoterico che, a tutt'oggi, non sembra ancora conclusa. Alla fine del IX secolo, dopo le sintesi geniali di De Sanctis e di Carducci, viene avviata un'analisi approfondita del libro. Il principio di tale ripresa si ha coi seguaci del metodo storico-filologico, da D'Ancona a Rajna a Del Lungo a D'Ovidio al Barbi, critici cosiddetti 'realisti', per la loro assunzione della realtà storica di Beatrice e della vicenda narrata nell'opera. Anche i critici cosiddetti 'idealisti', da Bartoli a Cesareo a Croce, pur insistendo sulla trasfigurazione fantastica operata dal libro nei confronti della realtà storico-biografica, apportano nuovi contributi ai fini della comprensione del testo. Con questi critici si definisce una problematica critica non estetizzante o mitologizzante, che è stata approfondita dagli interpreti posteriori. La discussione attuale, invece, mira ad un'analisi delle componenti culturali e letterarie della *Vita nova*, in una prospettiva effettivamente storica, che sola può consentire una corretta interpretazione, o quanto meno, una lettura non divagante.

CAPITOLO TERZO – L’AMORE DI DANTE E BEATRICE

III.1 L'amore prima di Dante

III.1.1 La poesia trobadorica tra istanze passionali e tensioni nobilitanti

Ancora giovanissimo, Dante cominciò a poetare assorbendo le istanze dello stile poetico allora imperante di Guittone d'Arezzo, caposcuola celeberrimo e anello di congiunzione tra la scuola toscana e quella siciliana, mediatrice, a sua volta, della provenzale. Precisare questa interferenza nell'esordio poetico di Dante è fondamentale per riconoscere e comprendere l'origine della sua concezione amorosa, coincidente, all'epoca, con lo stile poetico. Pertanto, abbiamo ritenuto necessaria una digressione sulla poesia trobadorica e sul concetto di «amor cortese» prima di addentrarci nello studio delle liriche dantesche, che risentono profondamente degli esperimenti poetici coevi a cui Dante seppe infondere, in uno stadio, tutto sommato, ancora iniziale, la propria peculiare vena artistica e intellettuale.

Riapriamo brevemente il tema della poesia trobadorica affrontato nella prima parte per cogliere appieno i riferimenti e il substrato culturale su cui si muove Dante al tempo della *Vita nova*. La poesia dell'amor cortese si sviluppa nel XI secolo in Provenza (nella Francia meridionale) dove si parla la lingua d'oc (o occitanica), lingua romanza che acquisirà maggiore autorevolezza proprio grazie al suo essere diventata veicolo della poesia lirica dei trovatori. L'amore, il grande tema espresso da questi poeti in uno stile variabile (a volte facile e tenue (*trobar leu)*, a volte difficile e chiuso (*trobar clus*) e a volte ricco e prezioso (*trobar ric*)), è concepito come desiderio erotico e tensione spirituale per la donna-*domina*, essere superiore all'uomo e dunque nobilitante.

Tuttavia la poesia trobadorica ha subito nel corso dei decenni un processo di standardizzazione (e banalizzazione) come effetto collaterale delle ricerche degli studiosi, i quali hanno dovuto necessariamente ricondurne tutte le caratteristiche in seno a un sistema poetico logico e coerente. In sostanza si è cercato di costruire un sistema per inquadrare la produzione trobadorica entro coordinate spazio-temporali e culturali precise, operazione

lodevole, che, tuttavia, è altrettanto importante accantonare nel momento in cui lo studio della lirica cortese pretendesse di aderire maggiormente alla realtà. Detto in altre parole, ci sono pervenute 2700 liriche da oltre 400 autori e tutte parlano di amore ma è ovvio che questo argomento non può essere stato sviluppato da tutti i poeti allo stesso modo; invero, le poesie dipendono dalla personalità di ciascun trovatore, dalla sua ispirazione poetica e dalle sue necessità contingenti.

Ad esempio, è risaputo che la poesia trobadorica nasce nelle corti feudali e che essa rappresenta un ideale di amore cortese-cavalleresco mutuato sul rapporto tra feudatario e vassallo. Questa concezione lirica proviene dalle condizioni storiche e diventa a sua volta parte attiva nel rapporto di reciproca interazione con esse, rendendo arduo, ai posteri, stabilire chi abbia condizionato prima l'altra. Accettando l'irrisolutezza del problema degli influssi e dipendenze, ci sono tuttavia molti aspetti di questa poesia su cui possiamo pronunciarci con una certa sicurezza. Innanzitutto la parola «cortese» rimanda alla donna. Dante scriveva nel *Convivio*:

> Dice "cortese": nulla cosa sta più in donna bene che cortesia. E non siano li miseri volgari anche di questo vocabulo ingannati, che credono che cortesia non sia altro che larghezza; e larghezza è una speziale, e non generale, cortesia! Cortesia e onestade è tutt'uno: e però che nelle corti anticamente le vertudi e li belli costumi s'usavano, sì come oggi s'usa lo contrario, si tolse quello vocabulo dalle corti, e fu tanto a dire cortesia quanto uso di corte.[42]

La poesia cortese, dunque, è poesia «di corte», cioè di un ambiente raffinato. Ma la raffinatezza deriva dall'influsso della poesia che ha contribuito a plasmarlo e ingentilirlo. Ma, chiediamoci, che ragioni ha l'amor cortese di esistere? Immaginiamo la condizione dei trovatori, poeti, non nobili che dovevano guadagnarsi da vivere con i favori dei potenti, lusingando ma con cognizione di causa, e facendo leva sugli attriti che la nuova società medievale, frutto della risultanza dei tre elementi classico-romano, germanico e cristiano, aveva prodotto. Innanzitutto consideriamo il ruolo della donna. Nella poesia cortese la

[42]DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, II, X, 7-8, www.danteonline.it

donna è oggetto di devozione, paragonabile al signore suo sposo. Infatti, il servizio amoroso del poeta è assimilabile al servizio feudale: in entrambi i casi si può parlare di «vassallaggio feudale» tramite il quale un inferiore, il vassallo-poeta, si lega a un superiore, il signore-«domina» (*domna*, *midons*) nell'atteggiamento del «fedele» che offre un «servizio» (*servir*) a seguito di un giuramento di fedeltà in cambio del quale il superiore concede la propria protezione e benevolenza. Il rito del giuramento prevede l'omaggio (*homenatge*) d'amore: il vassallo si inginocchia davanti al signore, ripone le mani nelle sue, si dichiara «uomo ligio» (*hom litges*), lo bacia sulla bocca e gli dona l'anello, sigillando così la sua fedeltà.

L'originalità della poesia non consiste nelle forme espressive dell'amore, che risente chiaramente degli schemi delle corti feudali, ma dalla trasposizione del rapporto vassallo-signore in quello del poeta-signora e dalla rivalutazione, in senso positivo, di quest'ultima. Ma non risulta contraddittoria e sovversiva, in seno alla civiltà cristiana, la celebrazione di un amore adultero, perché all'infuori del matrimonio, in cui è la donna a primeggiare sull'uomo, che si abbassa a suo servitore? Lucidamente Jeanroy scriveva:

> Questa poesia presenta dei caratteri particolari che ne fanno uno strano e sconcertante paradosso: lungi dallo spiegarsi con le condizioni in cui nacque, essa sembra in assoluta contraddizione con tali condizioni. Sbocciata in una società profondamente cristianizzata, in cui la morale più pura è predicata da un clero onnipossente che ne sorveglia strettamente la pratica, in cui i legami di famiglia sono fortissimi, in cui la legge civile condanna la donna ad una condizione delle più umili, essa ignora o calpesta le convenzioni sociali come lo spirito del Vangelo, canta un amore colpevole, adultero almeno nelle sue aspirazioni, e non canta che quello, abbassa infine l'uomo ai piedi della donna di cui non è più che il giocattolo e lo schiavo.[43]

Tuttavia, è innegabile, dall'altro lato, l'influsso cristiano sia nella terminologia usata dai Provenzali sia in vari aspetti dell'amore cortese come forza moralmente edificante: «l'amore sorgente di virtù, la fecondità della sofferenza, e molti altri tratti ancora, attestano

[43]ALBERTO DI GIOVANNI, *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*, Roma, Edizioni Abete, 1967, p. 42

l'influenza del cristianesimo su questo modo di sentire»[44]. La stessa idealizzazione della donna è stata influenzata dal culto mariano. Dunque, è innegabile che la concezione «cortese» sorga e risenta dell'ambiente cristiano ma il suo rapporto con esso è contradditorio e non scevro da opposizioni e paradossi. Possiamo ragionevolmente ipotizzare, inoltre, altre ragioni contingenti di carattere storico-sociale alla base dello sviluppo della poetica.

Innanzitutto poetare, per la maggior parte dei trovatori, era un lavoro e serviva per guadagnarsi da vivere. La donna oggetto del canto non rappresentava solo un ideale ma anche una strategia di convenienza: era la castellana, la prima donna della corte, nobile dunque, e capace, se aggradata e compiaciuta, di elargire favori e benefici. Il trovatore aveva maggior interesse a esaltare la figura della domina rispetto a quella del signore, spesso assente dalla corte e meno impressionabile dal fascino del poeta. Ma le lusinghe dei trovatori non avrebbero avuto vita lunga se essi non si fossero fatti portavoce di un sentire ben più radicato e latente presso i giovani cavalieri delle corti. Questi, infatti, da un lato erano uomini di guerra ma dall'altro aspiravano a convalidare la loro nobiltà purificando i loro costumi, ingentilendo i loro modi e affinando la loro sensibilità per conquistare l'amore delle donne che erano numericamente inferiori agli uomini e avevano poche occasioni per socializzare con l'altro sesso.

Il rigorismo della legge morale, infatti, aveva inaridito il mondo degli affetti e dei sentimenti, problema a cui la poesia seppe rimediare ritagliando all'interno dei rigidi schemi morali e religiosi della società un mondo d'amore. Scrive Bernart de Ventadorn:

Non mi pare che un uomo possa valere qualcosa, se non ricerca Amore e Gioia. Chi osa sottrarsi a questo dovere è un 'noioso', inutile fardello della terra. È veramente morto colui che non sente, nel suo cuore, il dolce sapore d'amore. Che vale la vita senza amore? Cos'è, se non una noia per gli

[44]ETIENNE GILSON in ALBERTO DI GIOVANNI, *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*, cit., p. 40

altri. Possa Iddio non odiarmi mai a tal punto che io viva un giorno o un mese dopo esser caduto nel rango di questi noiosi, privi di ogni desiderio d'amore.[45]

Raccogliendo i fermenti inespressi ma presenti in seno alla società medievale, la poesia cortese riuscì a sfogare l'istinto amoroso, ma non in forma bruta e primordiale bensì nobile e pura. Benché l'elemento erotico e passionale sia presente non è sbagliato parlare di amore «casto» perché esclusivo per una sola donna che nobilita cultura e costume. E infatti l'ideale aristocratico dell'amor cortese trapasserà gradualmente a un tipo di aristocrazia acquisibile per virtù e non per discendenza familiare. Nobili, e cioè gentili, lo si diventa per purezza di cuore e non per sangue. Questa dichiarazione, ribadita da Guinizzelli in *Al cor gentil*, la ritroveremo in Dante. Ma è un concetto fondante dell'amor cortese e pertanto stigmatizzato già in Andrea Cappellano.

Dunque alla donna viene affidato il compito delicatissimo dell'elevamento morale, missione che ella raccoglie con orgoglio e sollecitudine, per acquisire una parte attiva e centrale nella vita quotidiana del castello. Infatti, il costume del matrimonio senza amore, con uno sposo stabilito dal padre, le precludeva ogni scelta sentimentale. Attraverso i poeti trobadorici la *domina* si riscatta e riesce a ritagliarsi degli spazi in cui, pur maritata, può svincolarsi dal coniuge e sperimentare l'amore. Un amore che soggiace a valori estetici, all'insegna di slanci sentimentali e poetici estremamente raffinati e idealizzati come è possibile solo all'interno di una dimensione estranea alla vita quotidiana.

La libertà di amare veramente, in altri termini, era parziale in quanto possibile solo nella realtà extra-coniugale ma era altresì totalizzante poiché in quella parentesi si realizzava un amore completo, che non era solo sesso o pura affinità spirituale. È con la poesia provenzale che si stabilisce l'equazione poesia = sentimento (e viceversa), persistente ancora oggi. Sul piano estetico, si potrebbe spiegare anche l'aspetto erotico dell'amor

[45]BERNART DE VENTADORN in ALBERTO DI GIOVANNI, *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*, cit., p. 46

cortese come soggiacente a una sua morale. Infatti, la sessualità, che è elemento costitutivo dell'amor cortese, è subordinata al sentimento e in questo modo si purifica. Nella distinzione dei quattro «gradi» d'amore, la distinzione tra amore puro e misto non è di sostanza ma di modo e misura, essendo l'amore puro quello irrealizzato e dunque destinato a crescere (e a durare) sempre più, diversamente dall'amore misto che, saziato, tende a saturarsi.

Quanto all'amore adulterino, i trovatori non pongono la questione in termini di antagonismo rispetto al matrimonio cristiano, ma trattano il primo come un qualcosa di staccato e a sé stante, evitando il confronto con l'amore coniugale. Anche se una certa circospezione trapela dall'uso dei *senhals*, i nomi di fantasia che indicano, dissimulandola, la donna amata, per evitarle imbarazzi. Inoltre, anche se non se ne parla direttamente, l'intralcio del matrimonio è sempre presente all'orizzonte ed è la causa dell'infelicità del poeta che non può amare la sua dama o ne è ostacolato. Una parte consistente della produzione poetica dei trovatori si strugge nella descrizione dei sintomi esteriori e psicologici dell'innamoramento e del travaglio amoroso: i poeti sono sempre infelici, emaciati e pallidi, resi indifferenti ai bisogni primari, non mangiano e non dormono ma trascorrono le ore smarriti nell'immagine dell'amata, assorti ed estraniati dal mondo esterno. Sono continuamente tormentati da atroci sospetti, timorosi di non essere contraccambiati nel loro sentimento e discreti per paura di mostrare il loro amore dinnanzi alla società.

Essi preconizzano i tempi della psicanalisi quando sviscerano oculatamente il procedimento della dinamica amorosa attraverso l'astrazione e la personificazione del sentimento e delle parti del corpo ad esso adibite: l'amore, il cuore, gli occhi, la gioia, la tristezza, la cortesia, la pietà e la grazia diventano entità autonome con le quali il poeta si rapporta in un vero e proprio dialogo. Nel già citato trattato del *De amore* di Andrea

Cappellano, l'autore restituisce un'immagine concreta e diretta delle corti della Francia del Nord a cui appartengono famose dame come Elena di Poitou, regina di Francia e di Inghilterra; Maria, contessa di Champagne; Ermengarda di Narbona e Margherita di Francia. Cappellano è il primo a ridurre a sistema il tessuto dell'amor cortese ma non ci si illuda che la sistematicità della casistica implichi una semplificazione concettuale: i primi due libri sono incentrati sull'ideale di *probitas* mondana e cortese (aspetto positivo) mentre il terzo parla della *reprobatio* con cui l'autore condanna la concezione amorosa (aspetto negativo).

Possiamo cercare di spiegare questo doppio giudizio calandoci nella mentalità dell'uomo medievale che da un lato valutava l'amore come ineludibile fatto umano e profano, e dall'altro aderiva alla concezione etica cristiana. Se il cuore e la fantasia, cioè, lo sospingevano ad abbracciare la realtà dell'amor cortese, l'intelletto e la coscienza lo condannavano. Dopo aver decantato gli aspetti positivi di Amore l'autore elenca le ragioni per cui bisogna ripudiarlo: è odioso a Dio poiché adultero (e dunque peccaminoso), danneggia il prossimo (che ogni uomo, secondo il divino comandamento, deve amare), divide gli amici, sporca l'anima e il corpo, genera la schiavitù della gelosia e della sofferenza, assoggetta totalmente all'altro, induce allo sperpero e dunque alla povertà, procura insopportabili pene che non trovano pace nemmeno nella morte che, al contrario, comporta un acuirsi del dolore, e induce ai vizi della lussuria e del piacere carnale.

L'amore, in conclusione, non rende l'uomo lodevole bensì blasfemo agli occhi di Dio e degli altri uomini. La contraddizione in cui cade Cappellano, esaltando prima e condannando poi, risponde perfettamente alla scissione interiore di cui è vittima l'uomo medievale, diviso tra naturale istanza amorosa e adesione alle ammonizioni della religione cristiana. E il matrimonio di che considerazione gode, dunque? Il matrimonio è un sacramento cristiano; esso non ha nulla a che fare con l'amore, ovvero con quella

«passione innata che procede per visione e per incessante pensiero di persona d'altro sesso, per cui si desidera soprattutto godere l'amplesso dell'altro, e nell'amplesso realizzare concordemente tutti i precetti d'amore»[46]: ecco come la Chiesa svicola dal problema del sentimento amoroso, lasciando un margine di libertà perché, di fatto, il matrimonio non impedisce l'amore extraconiugale dal momento che non sussistono ragioni per ostacolarlo. Tra i due coniugi, infatti, non c'è gelosia, essi sono indifferenti al tema della fedeltà poiché vivono la loro relazione come un "contratto".

In altre parole, matrimonio e amore adultero non urtano tra loro ma soggiacciono a due logiche diverse, difficilmente comprensibili per noi moderni soltanto perché siamo portati all'equazione matrimonio = amore. Ma non era così nel Medioevo. Tra i coniugati non doveva né poteva esserci amore.

[46]ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, Milano, SE, 2002, p. 14

III.1.2 La Scuola Siciliana di Federico II di Svevia

Nel Duecento la cultura provenzale e francese trasmigra in Italia, che accoglie avidamente il patrimonio altrui, prima imitando semplicemente e poi rielaborando e rinnovando. La nostra letteratura nazionale inizia a fare i primi passi nella lingua del volgare italiano. In una prima fase, attorno al 1220, sono i trovatori francesi (come Peire Vidal, Rambaldo di Vaqueiras, Aimeric de Pegulhan e Uc de Saint Circ) a visitare le corti feudali italiane mettendo gli italiani a conoscenza del nuovo stile, imitato, almeno agli esordi, nella lingua provenzale. Una menzione speciale meritano Rambertino Buvalelli, Bertolome Zorzi, Sordello da Goito e Lanfranco Cigala (gli ultimi due, peraltro, assai vicini alla maniera di Guilhelm de Montanhagol, considerato il precursore dello Stilnovo).

In una fase successiva, la poesia provenzale si spinge fino alla corte dell'imperatore Federico II, dove conosce una parentesi felice nel secondo quarto del XIII secolo (Federico muore nel 1250). Nasce così la Scuola poetica siciliana, fedele per tutta la sua durata all'idea di amore e allo stile provenzale, da cui si distanzia nell'avallo della lingua volgare siciliana. Presa di distanza, peraltro, meritevole poiché qualifica anche la poesia della Scuola come la prima poetica volgare italiana, non più appendice di un'altra produzione letteraria nonostante i prestiti stilistici e contenutistici. L'utilizzo della propria lingua fa da spartiacque tra ciò che veniva prima e ciò che verrà dopo. Il siciliano si connota sin dall'inizio come lingua letteraria benché volgare in quanto desume il lessico e la sintassi dal provenzale a cui somma lo stile cancelleresco latino.

Ma, data la posizione della corte dell'imperatore nell'Italia meridionale, il siciliano risente anche degli influssi linguistici provenienti dal resto dell'Occidente e dall'Oriente (il latino-greco, l'arabo e i volgari normanno e tedesco). Gli ideatori di questa poesia non sono poeti alla stregua dei trobadorici e l'ambiente in cui operano è diverso da quello feudale: ai lirici pedissequi e devoti ai loro signori subentrano funzionari, magistrati e

notai, non intellettuali ma burocrati per i quali poetare è primariamente svago e stimolo culturale svincolato dalle costrizioni delle claustrofobiche regole dei loro colleghi francesi.

Nonostante l'evidente imitazione dei modelli (al punto da risultare, a volte, fredda e inerte), è stato notato che la poesia siciliana conserva un carattere più sottilmente cerebrale e intellettuale e non è scevra di originalità. Era d'altronde impossibile la riproposizione fedele del rapporto del vassallaggio feudale che è trattato dai siciliani come pura convenzione letteraria, dal momento che loro non lo sperimentano mai direttamente. Il tema su cui più si concentrano i nuovi poeti (oltre alla già citata concezione feudale del rapporto amoroso, in via di saturazione e isterilimento) è la natura e la fenomenologia dell'Amore, attorno al quale si intesse la «quaestio» mediante l'innovazione metrica del sonetto.

Amore assurge a vero protagonista delle liriche, ancor più dell'immagine della donna. Essa è filtrata attraverso l'icona che di lei ha l'innamorato, il quale la porta sempre nel cuore. Ancora una volta viene ribadita la funzione nobilitante di Amore, che è l'unico sentimento per cui valga la pena vivere e con cui la vita acquista significato. Il più celebre poeta siciliano è Pier della Vigna, soprannominato il Notaro, di cui famosa è la lirica che ritrae e descrive Amore riecheggiando la nozione che in precedenza ne aveva dato Cappellano: mediante gli occhi il sentimento amoroso penetra nel cuore dove si nutre continuando a tornare sull'immagine dell'oggetto d'amore. L'elemento immaginifico e fantastico è, dunque, fonte prioritaria dell'amore a cui si affianca la «cogitatio», la facoltà che fa perdurare l'adorazione per l'amata.

III.2 I poeti siculo-toscani e lo Stilnovo

Guittone d'Arezzo è il capofila di quella corrente poetica di transizione in cui le liriche dei Siciliani si incontrano con quelle dei rimatori toscani. Nato intorno al 1230 e morto nel 1294, nel 1266 Guittone abbandona la famiglia e si fa frate nell'Ordine dei Cavalieri di Santa Maria, "conversione" che denota un cambiamento anche nell'attività letteraria. La prima parte della produzione, infatti, è di argomento amoroso e civile mentre la seconda a sfondo religioso e morale. Complessivamente il suo lavoro annovera 250 sonetti, 50 canzoni e 36 lettere. L'impasto linguistico, che non disdegna ossequi ai Siciliani, agli antichi Provenzali, alla letteratura francese e a quella latina classica, conserva e innova ma la sua levatura poetica tende oggi ad essere giudicata inferiore alla sua cultura e altezza morale, che influiscono, con pregi e demeriti, nel delinearne lo stile.

Una solida logica sottende l'intera veste poetica mediante espressioni dense e accurate e sentenze retoriche e analitiche che, senza metterne in dubbio l'efficacia, minano la forza espressiva, generando troppo spesso la sensazione di un ragionamento prolisso, privo di calore, scaduto in uno stile freddo. Ma è innegabile che l'intero *corpus* guittoniano sia percorso da un inesauribile sperimentalismo tecnico che giustifica in parte il linguaggio ermetico e arduo. I meriti di Guittone, tuttavia, sono comprovati se anche Dante lo ricorda nella *Divina Commedia*:

"O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno l'altro stilo".[47]

[47]DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Purgatorio,* XXIV 55-62, Commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, pp. 709-710

Il poeta fa dire a Bonagiunta da Lucca che lui, insieme a Iacopo da Lentini e a Guittone, rappresentano la tradizione, mentre Dante è l'iniziatore di un nuovo modo di poetare chiamato «dolce stil novo». Con questa espressione si indica il movimento che opera in Toscana nel periodo compreso tra il 1270 e il 1310, costituito da Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia. Scrive Di Giovanni:

Fu, questo, un gruppo letterario di giovani poeti, legati tra loro da comune amicizia e comune ideale: reagire al vecchio e insincero modo di poetare siculo-toscano e guittoniano, dei provenzaleggianti freddi e convenzionali, e realizzare un nuovo stile amoroso, più dolce nella forma, più sincero ed elevato nei concetti.[48]

Ma il vero precursore di tale stile è Guido Guinizzelli con la sua canzone *Al cor gentil* in cui compaiono le tematiche, desunte dalla lirica provenzale, dell'equazione gentilezza-amore e della funzione nobilitante del sentimento amoroso a cui si somma il paragone della donna all'angelo. La similitudine, già vista, apporta ora delle novità, come la mancanza di pentimento da parte del poeta che, assimilando la donna ad una creatura angelica, non si sente in errore per averla amata e lodata quanto Dio e la Vergine. Inoltre, altrettanto distintivo è l'atteggiamento del poeta nell'atto di comporre. Guittone attendeva al rigore e alla gravità del linguaggio con una attenzione particolare alla veste formale e stilistica, gli Stilnovisti, invece, poetano per ispirazione, lasciando che sia l'interiorità a dettare le parole delle liriche. L'auscultazione del proprio intimo e il trasporto passionale di questo gruppetto di giovani prevalentemente fiorentini è agli antipodi del gioco artificioso e lungamente meditato dell'Aretino. Ma gli Stilnovisti non vanno considerati antagonisti di Guittone: essi ne raccoglieranno l'eredità, superandolo.

In particolare lo Stilnovismo, assorbendo anche le istanze di un ambiente in cui dominava l'etica scolastica e cristiana, prosegue e raffina le virtù della donna di cui già il

[48]ALBERTO DE GIOVANNI, *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*, cit., p. 94

provenzale Montanhagol e l'italiano Sordello avevano ulteriormente delineato il ruolo salvifico di intermediaria tra il mondo terreno e il regno dei Cieli. Nel gruppo di giovani poeti all'avanguardia di cui fa parte Dante appartiene anche un altro poeta degno di nota: Guido Cavalcanti. Più maturo di qualche anno di Dante, proveniente da un ambiente aristocratico e di raffinata cultura, l'influenza di Cavalcanti su Dante, che gli dedicherà la *Vita nova*, è innegabile. L'amicizia tra i due inizia quando Dante indirizza ai rimatori un sonetto da lui scritto di cui chiede il «parvente». Riportiamo l'incipit della lirica:

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescriva in su' parvente,
salute i·llor segnor, cioè Amore.[49]

Il seguito è la descrizione del sogno allegorico della donna che mangia il cuore. Tra coloro che rispondono all'enigmatica visione c'è Guido Cavalcanti, che si congratula con il poeta:

Vedeste, al mio parere, onne valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del segnor valente
che segnoreggia il mondo de l'onore,
poi vive in parte dove noia more
e ten ragione nel casser de la mente.[50]

Da lui Dante apprende la tecnica della drammatizzazione dei sentimenti e delle sensazioni attraverso la loro personificazione in spiritelli (benché la astrazione di entità concettuali non fosse estranea alla lirica cortese). L'effetto, alquanto lacrimevole, doveva (sul piano ideologico) indurre il lettore a propendere per una interpretazione di Amore in senso negativo come malattia che ottunde la ragione e che conduce alla morte. Dante, invece, che pur ne emula la tecnica, non perviene alle stesse conclusioni infelici dell'amico. Possiamo affermare che la poesia dello Stil Novo è colta e dotta e risente

[49]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 48
[50]GUIDO CAVALCANTI, risposta alla lirica *Donne ch'avete intelletto d'amore*, www.leggeredante.it

dell’influsso filosofico dell’ambiente in cui si forma ma sarebbe sbagliato definirla un movimento filosofico-letterario.

A eccezione di alcune liriche di chiaro influsso filosofico come il manifesto della nuova corrente, *Al cor gentil rempaira sempre Amore* di Guinizzelli, o la canzone teorica di Cavalcanti, *Donna me prega*, non ci sono molti altri poeti che spiccano per cognizioni filosofiche (lo stesso Dante non ragiona d’Amore in termini filosofici, in questa prima fase).

III.3 La storia d'amore di Dante

La *Vita nova* è il primo libro di Dante, iniziato ai tempi della giovinezza. In esso Dante scrive il bilancio sentimentale del suo amore per Beatrice ma, nel farlo, intreccia inscindibilmente al motivo amoroso quello poetico, arricchendo così la storia con Beatrice di connotazioni simboliche il cui svelamento è necessario qualora si voglia comprendere l'opera in profondità. Prima di addentrarci nel vivo della storia, tuttavia, abbiamo ritenuto necessario tracciare per punti il filo della trama. Si tratta, come vedremo, di una ossatura alquanto esile, diramatasi in molte digressioni. Ci avvaliamo dello schema ideato da Carrai[51] che utilizza la paragrafatura antica ripristinata da Gorni e tra parentesi quella ottocentesca divulgata da Barbi (inoltre, abbiamo appaiato le liriche ai rispettivi capitoli o gruppi di capitoli):

1 (I-III, 13) Esordi dell'amore per Beatrice, dall'incontro puerile alla visione del cuore mangiato. Sonetto: *A ciascun'alma presa e gentil core*

2 (III, 14-VII) Individuazione della prima donna schermo e sua partenza dalla città. Sonetto: *O voi che per la via d'Amor passate*

3 (VIII) Morte di un'amica di Beatrice. Sonetti: *Piangete, amanti, poi che piange Amore* e *Morte villana, di pietà nemica*

4 (IX) Viaggio di Dante, incontro con Amore e indicazione della nuova donna schermo. Sonetto: *Cavalcando l'altrier per un cammino*

5 (X-XII) Beatrice si sdegna per il disonore che le attenzioni di Dante arrecano alla donna schermo e gli nega il saluto che era la fonte della sua felicità; nuova visione di Amore il quale rivela a Dante perché Beatrice gli abbia tolto il saluto e lo invita a dismettere la finzione e a rivelarle il proprio sentimento. Ballata: *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*

---

[51]STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 49-50

6 (XIII) Battaglia dei pensieri sulla signoria e sul nome di Amore. Sonetto: *Tutti li miei penser parlan d'Amore*

7-9 (XIV-XVI) Gabbo da parte delle donne e sonetti a Beatrice sul proprio stato. Sonetti: *Con l'altre donne mia vista gabbate, Ciò che m'incontra ne la mente more* e *Spesse fiate vegnonmi a la mente*

10 (XVII-XIX) Dante, interrogato da una donna circa il senso del suo amare Beatrice nonostante tutto, spiega che il suo amore si appaga nella lode della persona amata e a tale principio adegua il proprio stile poetico. Canzone: *Donne ch'avete intelletto d'amore*

11-12 (XX-XXI) Sonetti su Amore e sulla propria donna. Sonetti: *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* e *Negli occhi porta la mia donna Amore*

13 (XXII) Morte del padre di Beatrice. Sonetti: *Voi che portate la sembianza umile* e *Sè tu colui c'ài trattato sovente*

14 (XIII) Malattia e delirio di Dante, con la visione premonitrice della morte di Beatrice; conforto recatogli dalla donna pietosa. Canzone: *Donna pietosa e di novella etate*

15 (XXIV) Visione di Giovanna quale battistrada di Beatrice come Giovanni Battista lo fu di Cristo. Sonetto: *Io mi senti' svegliar dentr'a lo core*

16 (XXV) Digressione sui poeti antichi e moderni

17 (XXVI) Elogio di Beatrice, con ripresa dei temi dello stile della lode e del saluto di lei. Sonetti: *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute*

18 (XXVII) Inizio di una canzone che rimane interrotta per l'annuncio della morte di Beatrice. Canzone: *Sì lungiamente m'à tenuto Amore*

19 (XXVIII-XXX) Annuncio della morte di Beatrice

20 (XXXI) Compianto per la morte di Beatrice. Canzone: *Li occhi dolenti per pietà del core*

21-22 (XXXII-XXXIII) Sonetto e canzone in morte di Beatrice scritti ad istanza di un amico di Dante e parente di lei. Sonetto: *Venite a ’ntender li sospiri miei*. Canzone: *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*

23 (XXXIV) Sonetto dei due cominciamenti fatto nell’anniversario della morte di Beatrice. Sonetto: *Era venuta ne la mente mia*

24-28 (XXXV-XXXIX) Infatuazione per la «gentile donna» e definitivo ritorno al pensiero di Beatrice. Sonetti: *Videro li occhi miei quanta pietate, Color d’amore e di pietà sembianti, L’amaro lagrimar che voi faceste, Gentil pensero che parla di voi* e *Lasso!, per forza di molti sospiri*

29 (XL) Incontro con i Romei che attraversano Firenze. Sonetto: *Deh peregrini, che pensosi andate*

30 (XLI) Invio a due donne gentili di alcune rime su Beatrice accompagnate dal sonetto finale con la visione dell’Empireo. Sonetto: *Oltre la spera che più larga gira*

31 (XLII) Congedo

Questo è lo schema analitico, paragrafo per paragrafo, del prosimetro ma volendo ridurre all’essenziale la vicenda potremmo avvalerci della partizione di D’Ancona, leggermente modificata da Casini, che riduce l’amore a cinque momenti: la decantazione della bellezza fisica di Beatrice, la lode della bellezza spirituale di Beatrice, il dolore per la morte di Beatrice, l’amore per la «gentile donna» e il ritorno all’amore per Beatrice. E ciò che permea tutte queste parti è l’assenza di contatto diretto tra Dante e Beatrice (si vedono in qualche occasione, si salutano solo, non si toccano mai), la storia, cioè, risulta costruita intellettualmente da Dante (così si spiegano le epifanie e le visioni prodigiose) ma ci sono anche espedienti esteriori, quali gli incontri, le donne-schermo e i decessi, di cui il più importante è quello della stessa Beatrice, che movimentano il lungo e tormentoso percorso interiore del poeta.

III.4 L'infelicità tra finzione retorica cortese e cavalcantiana

Come si evince sin dall'inizio, la storia d'amore di Dante è segnata dall'infelicità. L'infelicità del soggetto che ama non deriva però, come nella vicenda di Tristano e Isotta, da circostanze esteriori ma dipende dalla incomunicabilità con l'oggetto amato. Quando Dante è in presenza di Beatrice non riesce nemmeno a guardarla senza subire le conseguenze nefaste della sua visione. E in questa fase la lirica dantesca sembra in tutto e per tutto riecheggiare quella provenzale, siciliana e stilnovistica. L'episodio più rappresentativo dello stato di perturbamento in cui si trova Dante al cospetto di Beatrice è quello del gabbo alla festa di matrimonio di una «gentile donna». In tale occasione il poeta sperimenta una sorta di "morte"[52].

Dante inizia a sentirsi male ancor prima di vedere Beatrice; gli basta percepirne la presenza nella stanza. E poi, una volta vista, sviene dinnanzi alla meraviglia e alla burla delle altre donne, tra cui la stessa amata. Riportiamo qui di seguito il passo che descrive lo stato di Dante:

E nel fine del mio proponimento mi parve sentire uno mirabole tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico ched io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la qual circondava questa magione e, temendo non altre si fosse accorto del mio tremare, levai gli occhi e, mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti, per la forza ch'Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro strumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna. E avegna ched io fossi altro che prima, molto mi dolea di questi spiritelli che si lamentavano forte e diceano: «Se questi non ci infolgorasse così fuori del nostro

[52]È lo stesso Dante a dirlo quando si rivolge all'amico: «Io tenni li piedi in quella parte della vita di là da la quale non si pò ire più per intendimento di ritornare» in DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 75

luogo, noi potremmo stare a vedere la maraviglia di questa donna così come stanno li altri nostri pari»[53].

Dante non riesce a reggere lo sguardo e la presenza di Beatrice, ne consegue inevitabilmente che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, anche il dialogo e la conversazione, per non parlare di un contatto fisico, sono preclusi a questo rapporto. Si evince in particolare da questo passo il carattere unilaterale di questo amore ma soprattutto la sua impossibilità a realizzarsi, il suo essere, contemporaneamente, vissuto intensamente e incapace di concretizzarsi. La storia d'amore per Beatrice inizia con le modalità della lirica cortese e culmina nella scoperta dello stile della loda. Infatti fino al capitolo decimo l'amore di Dante rientra pienamente nei canoni cortesi e per questo il poeta ne soffre enormemente. Rintracciamo nel testo alcuni passi che testimoniano l'amore cortese e mettiamoli a confronto con i precetti di Andrea Cappellano:

VITA NOVA (D. Alighieri)	DE AMORE (A. Cappellano)
Aparve vestita di nobilissimo colore […]. In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo qual dimora nella secretissima camera del mi' cuore, cominciò a tremar sì fortemente che apparia ne li menimi polsi orribilmente e, tremando, disse queste parole: «Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur michi»[54]. (*Vita nova*, 1, [4-5])	Ogni amante impallidisce sotto gli occhi dell'amante (regola XV). Alla vista improvvisa dell'amante trema il cuore dell'amante (regola XVI). «Chi, infatti, ama si lega di forte schiavitù e teme d'ogni cosa come lesiva del suo amore, e per ogni piccolo sospetto il suo animo soffre tremendamente e il cuore gli batte

[53]*Ivi*, pp. 74-75

[54]Traduzione: «Ecco il dio più forte di me che viene e mi dominerà». *Ivi*, pp. 42-43. La tecnica della drammatizzazione dei sentimenti attraverso la loro personificazione sotto forma di spiriti e spiritelli e i richiami alla paura e al tremore sono modulati sulla poetica di Guido Cavalcanti, da cui Dante prende a prestito il linguaggio senza condividerne, però, l'ideologia. Per Cavalcanti, infatti, l'Amore ha un valore totalmente negativo essendo il rovescio della ragione, essa conduce alla morte. Anche in Dante non manca il richiamo alla morte conseguente alla visione di Beatrice, quando, sempre nel celebre episodio del gabbo alla festa di matrimonio della gentil donna, Dante dice all'amico soccorso ad aiutarlo: «Io tenni li piedi in quella parte della vita di là da la quale non si po' ire più per intendimento

	troppo forte»[55].
«D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria, per la vertù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente». (*Vita nova*, 1, [8])	Qualunque azione dell'amante finisce nel pensiero dell'altro (regola XXIV). Il vero amante è legato senza posa all'immagine dell'altro (regola XXX).
«Poi che fuoro passati tanti dì che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima […] avenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne […] volse gli occhi […] e mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine». (*Vita nova*, 1, [12])	Solo la gentilezza rende le creature degne d'amore (regola XVIII). L'amore è sempre bandito dalle dimore dell'avidità (regola X).
«[…] mi parea vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco dentro a la quale i' discernea una figura d'un signore di pauroso aspetto a chi la guardasse, e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabil cosa era, e nelle sue parole dicea molte cose le quali i' non intendea se non poche, tra le qual intendea queste: «Ego dominus tuus»». (*Vita nova*, 1, [14])	Nessuno può amare se non lo spinge Amore (Regola IX).
Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto a la vista	Un nuovo amore scaccia il vecchio (regola XVII).

di ritornare» alludendo al confine tra la vita e la morte ma da ciò non consegue un giudizio negativo o un venir meno dell'amore, al contrario.

[55]ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 163

che tutta la pietà parea in lei accolta. (*Vita nova*, 24, [2])	

In questa prima fase, la poesia cortese è spesso permeata dalla maniera dolorosa di Cavalcanti, come si evince dalla seguente lirica:

Tutti li miei penser parlan d'Amore
e ànno i·lloro sì gran varietate
ch'altro mi fa voler sua potestate,
altro folle ragiona il suo valore,
altro sperando m'aporta dolzore,
altro pianger mi fa spesse fiate,
e sol s'accordano in cherer pietate
tremando di paura, che è nel core.
Ond'io non so da qual matera prenda
e vorrei dire e non so ch'i' mi dica,
così mi trovo in amorosa erranza;
e, se con tutti voì fare accordanza;
convenemi chiamar la mia nemica
Madonna la Pietà, che mi difenda.[56]

L'«amorosa erranza» di Dante, il suo dispersivo motteggiamento amoroso, rientra nella finzione retorica dello smarrimento in cui il poeta sembra inzaccherato in un pantano da cui non sa come uscirne. Ma questo stato fornisce a Dante il pretesto per analizzare il fenomeno dell'amore, di affinare l'analisi introspettiva dei moti del suo cuore. Tornando all'episodio del gabbo possiamo constatare da parte del poeta l'uso delle personificazioni psicologiche cavalcantiane per una resa efficace del suo stato d'animo:

Con l'altre donne mia vista gabbate
e non pensate, donna, onde si mova
ch'io vi rassembri sì figura nova
quando riguardo la vostra beltate;
se lo saveste, non poria Pietate
tener più contra me l'usata prova,

[56]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 71-72

ché Amor, quando sì presso a vo' mi trova,
prende baldanza e tanta securtate
che fere tra' miei spiriti paurosi
e quale ancide e qual pinge di fore,
sì che solo remane a veder voi,
ond'io mi cangio in figura d'altrui,
ma non sì ch'io non sente bene allore
lì guai de li scacciati tormentosi.[57]

Il poeta spiega il sommovimento che avviene in lui alla vista dell'amata e per rappresentarlo nel modo più efficace perché lei possa comprendere il reale dolore nell'animo di Dante (e convertire dunque il riso in comprensione e pietà) il poeta personifica Amore, rappresentandolo come un principe armato e baldanzoso che scaccia i suoi spiriti, le sue funzioni vitali, rendendolo inerme. L'Amore si impossessa della vista e occupa l'anima tutta del poeta rimanendo in contemplazione della donna e a Dante non resta altro che subire, lamentarsi, crucciarsi per questa invasione, per questo spossessamento di sé, qualcosa di difficile da spiegare a chi non ne ha fatto esperienza, a chi non è «fedele d'Amore».

Ma ciò che emerge con chiarezza anche per chi non ha esperienza d'Amore è la forza dominatrice e iperbolica che quasi strozza e uccide gli spiriti che, sottolineiamo, restano in vita, (altrimenti gli occhi non potrebbero farsi da tramite tra il soggetto e l'oggetto amato) ma in un certo senso soggiogati e asserviti a un nuovo padrone. Nei due sonetti seguenti Dante persevera nella descrizione dello smarrimento interno ed esterno, al punto che si sente svenire e invoca la Morte. Il sintomo più evidente del suo malessere è il tremore e il pallore che non trovano sollievo nemmeno nella pietà dell'amata, la quale, invero, gabba il poeta:

Ciò che m'incontra ne la mente more
quand'i' vegno a veder voi, bella gioia;

[57] *Ivi*, p. 76

e quand'io vi son presso io sento Amore
che dice: «Fuggi, se 'l perir t'è noia».
Lo viso mostra lo color del core
che, tramortendo, ovunque pò s'appoia,
e per la ebrietà del gran tremore
le pietre par che gridin «moia, moia».
Peccato face chi allora mi vede
se l'alma sbigottita non conforta
sol dimostrando che di me li doglia
per la pietà, che 'l vostro gabbo ancide,
la qual si crïa nella vista morta
degli occhi ch'ànno di lor morte voglia.[58]

E siccome Beatrice non ha pietà del sua amante, a Dante non rimane che provare pietà per se stesso:

Spesse fiate vegnonmi a la mente
l'oscure qualità ch'Amor mi dona
e vienmene pietà, sì che sovente
io dico: «Lasso, avien egli a persona
ch'Amor m'assale subitanamente
sì che la vita quasi m'abandona?».
Campami un spirto vivo solamente
e que' riman perché di voi ragiona.
Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare,
e così smorto, d'onne valor vòto,
vegno a vedervi, credendo guerire;
e, se i' levo gli occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremuoto
che fa de' polsi l'anima partire.[59]

Abbiamo citato le liriche che più risentono dell'influsso cavalcantiano. Nell'ultima poesia torna a insistere l'ossessione per l'immagine della donna e il comportamento contradditorio di Dante che la ricerca pur sapendola causa del suo malessere. Il tema della

[58] *Ivi*, pp. 79-80
[59] *Ivi*, pp. 83-84

vista dell’amata che affascina e sopraffa ma continua a farsi desiderare è tema ripreso anche oltre.

III.5 Lo stile della loda

Con lo stile della loda, specifico di Dante e non estendibile a tutto lo Stilnovo, avviene un cambiamento radicale. Nella *Vita nova* la lirica che inaugura questo stile è la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* mentre altre liriche caratteristiche del nuovo stile sono *Amore e 'l cor gentile*, *Tanto gentile* e *Vede perfettamente*. La lirica-manifesto è ricordata anche nella *Divina Commedia* da Bonagiunta da Lucca, il quale si rivolge a Dante dicendo:

"Ma dì s'i' veggio qui colui che fore
Trasse le nove rime, cominciando
'*Donne ch'avete intelletto d'amore*' ".
E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando".[60]

Riportiamo interamente la lirica, inframmezzandola con riflessioni sul nuovo stile:

Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.[61]

Dante si rivolge a donne fedeli d'amore, che sentono e comprendono l'amore nella stessa intensità del poeta, e canta il suo desiderio senza cadere nel cruccio o nel pianto. L'incipit introduce ad un'atmosfera gioiosa e disinteressata, testimone dell'avverarsi di un radicale mutamento nel poeta, il quale ha compreso la contraddizione implicita nel suo amore rivolto, fino a quel momento, tutto all'interno di sé, al proprio doloroso stato, e dunque considerato solo in relazione al proprio egoistico io. Ora, invece, con un processo di estraneazione e ridimensionamento dell'io, Dante comprende ciò che è veramente importante e che deve cantare: la donna, Beatrice e la sua natura fonte di salvezza.

Io dico che, pensando 'l suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,

[60]DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Purgatorio* XXIV 49-54, cit., pp. 709-713
[61]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 89

che, s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenissi per temenza vile,
ma tratterò del suo stato gentile,
a respetto di lei, leggeramente,
donne e donzelle amorose, con voi,
ché non è cosa da parlarne altrui.[62]

Il tema è talmente nuovo, alto e inesauribile che Dante sente il dovere di giustificare in anticipo il suo stile semplice e insufficiente, rivolgendosi solo alle «donne e donzelle amorose» che sanno cos'è l'amore. Dopo l'introduzione, ha inizio la lode della donna puntualizzata nella triplice tematica degli effetti di Beatrice in cielo, in terra e nella sua bellezza fisico-spirituale:

Angelo clama in divino intelletto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia nell'atto che procede
d'un'anima che 'infin quassù risplende».
Lo cielo, che non à altro difetto
che d'aver lei, al suo segnor la chiede
e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
«Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra speme sia quanto mi piace
là dov'è alcun che perder lei s'attende
e dirà ne lo inferno: - O mal nati,
io vidi la speranza de' beati!».[63]

Un angelo si rivolge a Dio perché l'operare di Beatrice è così mirabile che il suo splendore giunge al Cielo e fa desiderare ai beati di averla con sé.

Madonna è disïata in sommo cielo:
or vòi di sua virtù farvi sapere.

---

[62] *Ivi*
[63] *Ivi*, p. 90

Dico qual vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via
gitta nei cor villani Amore un gelo
per che ogne lor pensero aghiaccia e pere,
e qual sofrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa o si morria.
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute
che li avien ciò che li dona in salute
e sì l'umilia c'ogni offesa obblia.
Ancor l'à Dio, per maggior grazia, dato
che non pò mal finir chi l'à parlato.[64]

Conformemente ai dettami del Guinizzelli, la donna che incede ha effetti morali su chi la guarda, diversi a seconda della purezza d'animo del destinatario. Ecco, dunque, che ciò che ella suscita «nei cor villani» è un gelo che dissolve i loro pensieri malvagi, risolvendosi o con la nobilitazione dell'anima o con il suo totale annientamento. Invece, «quando trova alcun che degno sia di veder lei», questi riesce ad accogliere il dono della sua presenza, essendole affine per spirito.

Dice di lei Amor: «Cosa mortale
come esser può sì adorna e sì pura?».
Poi la reguarda e fra se stesso giura
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.
Color di perle à quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura;
ella è quanto di ben pò far Natura:
per essemplo di lei bieltà si prova.
Degli occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore infiammati
che feron li occhi a qual che alor la guati
e passan sì che 'l cor ciascun retrova.
Voi le vedete Amor pinto nel viso,
là ove non pote alcun mirarla fiso.[65]

[64] *Ivi*, pp. 90-91

La donna è un modello di bellezza (secondo i canoni del tempo per i quali l'incarnato chiaro era preferibile ad uno più scuro o abbronzato) e prototipo della Natura, bene perfetto che si diffonde attraverso gli occhi e fa innamorare.

Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'avrò avanzata;
or t'ammonisco, perch'io t'ò allevata
per figliuola d'Amor giovane e piana,
che là ove giugni tu diche pregando:
«Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui loda io so' adornata».
E, se non vuoli andar sì come vana,
non restare ove sia gente villana,
ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con uomo cortese,
che ti menranno là per via tostana.
Tu troverai Amor con esso lei:
raccomandami a lui, come tu dei.[66]

Il poeta, alla fine, congeda la propria canzone pregandola di andare tra gente cortese (di una cortesia che è divenuta virtù morale e religiosa) e di raccomandarlo alla donna. Nella canzone sono riconoscibili i tratti che caratterizzano la fase più matura della produzione poetica di Dante. Tra gli elementi caratteristici, i più significativi, a livello ideologico, sono i seguenti:

1. Tra il poeta e la donna non c'è comunicazione diretta ma il poeta si rivolge all'amata attraverso un pubblico degno, quale può essere quello delle donne che hanno intelletto d'amore
2. L'amore è spiritualizzato al massimo grado, da ciò deriva la squalifica del dato corporeo del tutto assente nella sua componente sensuale

[65]*Ivi*, pp. 91-92
[66]*Ivi*, pp. 92-93

3. L’amore del poeta è disinteressato perché il poeta non ha bisogno dei favori della donna ma si appaga unicamente del suo canto di lode

I punti 2 e 3 sono estremamente importanti per le conseguenze implicite che sottendono. La spiritualizzazione dell’amore e la conseguente relativizzazione della componente fisica, e dunque terrena, fa sì che la morte dell’amata non rappresenti un ostacolo all’amore del poeta, dal momento che il sentimento rivolto all’oggetto spirituale e non carnale non ha motivo di esaurirsi. Si tratta di una svolta radicale ma benefica: la relazione che il poeta aveva precedentemente con Amore era sbagliata poiché lo costringeva in uno stato di dolorosa autodistruzione. Il dolore di Dante è dovuto alla sua incapacità di relazionarsi con la donna, alla sua incapacità di ottenere la benevolenza che spera, e dal costante timore di perderla, della sua morte. Ma la donna non può essere persa, non può morire. Essa non è più semplicemente paragonata ad un angelo, essa acquista natura angelica. Analizziamo l’aspetto concernente il rapporto tra il poeta e la Morte mettendo a confronto due liriche. Ecco come Dante descrive la morte all’inizio della *Vita nova*:

Morte villana, di pietà nemica,
di dolor madre antica,
giudicio incontastabil e gravoso,
poi che ài data matera al cor doglioso,
ond’io vado pensoso,
di te blasmar la lingua s’affatica;
e, s’io di grazia ti vo’ far mendica,
convienesi ch’io dica
lo tuo fallar d’ogni torto tortoso,
non però ch’a la gente sia nascoso,
ma per farne cruccioso
chi d’amor per innanzi si notrica.
Dal secolo ài partita cortesia
e ciò ch’è in donna da pregiar virtute:
in gaia gioventute
distrutta ài l’amorosa leggiadria.

Più non vòi discovrir qual donna sia
Che per le proprietà sue conosciute.
Chi non merta salute
No speri d'aver sua compagnia.[67]

La morte, all'inizio è «villana» e «nemica». Dice, infatti, Andrea Cappellano: «E c'è poi una ragione ancora più valida che si oppone agli amanti, perché l'amore in vita procura insopportabili pene, e dopo la morte fa soffrire pene molto maggiori»[68]. Ma una volta che Dante comprende appieno il significato eterno dell'amore spirituale il suo dolore per la morte di Beatrice non è più un dolore insostenibile, siamo fuori dalle regole dell'amor cortese. E infatti la morte di Beatrice viene ridimensionata al punto tale da occupare solo una piccola parte del libello. Riguardo al punto 3 le implicazioni sono ancora maggiori poiché implicano una concezione dell'amore riconducibile al concetto di *Agape* o, più precisamente, di *Caritas* cristiana, che danno alla storia d'amore per Beatrice un sovrasenso religioso. In quest'ottica, che spiegheremo dettagliatamente nel paragrafo successivo, l'amore per la donna adombra in realtà l'amore per Dio.

[67]*Ivi*, pp. 56-57
[68]ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 165

III.6 La *Caritas* cristiana

La *Caritas* non è un amore umano, per lo meno nel senso che trascende l'inevitabile individualismo insito in qualsiasi forma di relazione umana. Esso è amore per Dio. Ed è di questo amore che Dante parla nella *Vita nova*, sebbene, ad una prima lettura, il suo significato non sia del tutto evidente. Le parole di Dante del canto XXIV del Purgatorio con le quali spiega all'anima di Bonagiunta l'ispirazione poetica riecheggiano la definizione di amore di un mistico del XII secolo, frate Ivo:

In che modo può parlare dell'amore chi non ama, chi non sente la violenza d'amore? Di altri argomenti si trova nei libri un vasto materiale, ma quella dell'amore o è tutta all'interno del cuore o non è in nessun luogo, perché essa non trasferisce i segreti della sua dolcezza dall'esterno all'interno, ma viceversa dall'interno all'esterno. Pertanto di tali segreti può parlare degnamente soltanto colui che, secondo quel che gli detta dentro il suo cuore, mette assieme le sue parole. Quello vorrei ascoltare che avesse intinto la penna della lingua nel sangue del cuore, perché allora è verace e veneranda dottrina quando la lingua dice ciò che la coscienza detta, l'amore suggerisce e lo spirito elabora.[69]

L'ispirazione d'amore, dunque. È tema centrale della *Vita nova* in cui, più del Dante teoreta, emerge il Dante poeta ispirato, che sta ancora muovendo i primi passi nel mondo della filosofia. Ma Dante ha letto Agostino e non ignora la sua interpretazione cristiana del concetto di amore, di *Agape*, che abbiamo già illustrato. Ed è a tale concetto che Dante si riferisce quando delinea la più alta e sublime forma di amore. La *Vita nova*, infatti, non parla di un amore profano, sebbene i protagonisti siano un uomo e una donna. Ciò emerge immediatamente dalla descrizione di Beatrice: un angelo che appartiene al Cielo e che solo per un breve tempo viene sottratto al suo luogo natio per concedere agli uomini la salvezza.

Il nome stesso della donna, Beatrice, significa "colei che dà la beatitudine", secondo il principio che «nomina sunt consequentia rerum», così come l'epiteto con cui viene molto spesso indicata è "gentilissima", cioè nobilissima per antonomasia. Anche l'elemento

[69]SAVERIO BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 33

fondamentale del libello, la morte della donna, non segna l'epilogo della narrazione ma solo una svolta perché Beatrice, essendo angelo, non può morire e continua a vivere in paradiso, restando l'oggetto d'amore del poeta, nonostante un breve tralignamento per un'altra «gentile donna». L'amore che il poeta sperimenta è cioè un amore perfetto in quanto si conserva inalterato a prescindere dalla morte dell'oggetto amato, che ha sempre rappresentato il fatto decisivo per la fine delle relazioni amorose. La grande novità apportata dalla poesia di Dante sta nell'aver sormontato anche questo impedimento: la contemplazione dell'anima dell'amata, anzi, ne esce rafforzata e potenziata. È dunque un itinerario cristiano quello del poeta, della sua *Caritas* che prende le sembianze dell'amore per Beatrice.

Secondo il parere di Nygren, la dottrina medievale dell'amore può essere spiegata solo con una esauriente esposizione della concezione etica e religiosa del Medioevo, essendo i tre fattori (amore, etica e religione) strettamente connessi. In questo quadro, il teologo individua nella figura di Dante e nella sua opera l'esempio più calzante atto a spiegare questo rapporto. Ne riportiamo di seguito il passo, reputandolo estremamente illuminante e chiarificatore ai fini della nostra trattazione:

Questo atteggiamento spirituale ha trovato la sua espressione più toccante ed efficace nella *Divina Commedia* di Dante. In essa incontriamo la tipica visione religiosa del mondo propria del Medioevo con il suo concetto della scala e la sua tensione verso l'alto. Il mondo interno nelle sue tre parti principali - cielo, terra (col purgatorio) e inferno – è costruito su una infinità di gradi. Con Dante attraversiamo questi gradi dal più profondo dell'inferno, dove il principe dell'abisso maciulla eternamente con le sue tre mascelle i tre grandi traditori, Giuda Iscariota, Bruto e Cassio, fino al sommo dei cieli, dove troneggia la Trinità stessa in una luce inaccessibile ai sensi ed al pensiero. Il viaggio attraverso l'inferno avviene soprattutto per informarci anche su questa parte del mondo, e non può essere considerato una tappa nel cammino della salvezza, che inizia propriamente dal purgatorio e dalla ascensione sulla montagna della purificazione. L'anima, dopo avere salito con grande fatica, attraverso una infinità di gradi, le sette cornici ed essere stata purificata in ognuna di esse da uno dei sette peccati mortali, raggiunge infine sulla cima del monte il paradiso terrestre, da cui gli uomini furono cacciati a causa dei loro peccati. Ma quando l'anima

ha percorso il purgatorio, il peccato è abolito; l'anima è di nuovo pura e santa, pronta a salire alle stelle del cielo, per contemplare Dio nel suo splendore e nella sua magnificenza. Ma che cosa solleva e porta l'anima in questa ascensione? Dante, per spiegarlo, ricorre alla legge di gravitazione spirituale, all'ordine che tiene insieme tutte le cose dell'universo, di cui hanno parlato Proclo e Dionigi l'Aeropagita. Tutto nell'esistenza tende a tornare alla sua origine; come il fuoco è tratto dalla propria natura verso l'alto, lo spirito umano è attratto da Dio:

E ora lì, come a sito decreto,
cen porta la virtù di quella corda
che ciò che scocca drizza in segno lieto.

A causa del suo libero arbitrio l'anima, traviata da un falso piacere, può deflettere dalla via che le è stata prescritta e volgere al basso i suoi desideri. Ma questo non cambia il fatto che l'anima per natura deve innalzarsi a Dio. Come è naturale per il fiume scorrere dal monte a valle, così è naturale per lo spirito purificato elevarsi al mondo celeste. Se l'anima, libera da ogni impedimento estraneo, rimanesse sulla terra, questo sarebbe strano come, sulla terra, l'immobilità del fuoco. Oltre a idee di Proclo e di Dionigi l'Aeropagita, ritroviamo in questa immagine una quantità di concetti desunti dalla tradizione precedente, ad es. l'idea agostiniana che l'anima posseduta dalla *caritas* sia tratta verso l'alto, o il concetto di Gregorio Nisseno della fiamma che si eleva e della freccia dell'eros e dell'agape scoccata verso il bersaglio celeste. Quando Dante giunge sulla cima del monte del purgatorio, ossia al paradiso terrestre, non ha compiuto ancora che la metà del cammino. Portato dalla legge di gravitazione spirituale di cui abbiamo parlato, egli prosegue la sua ascesa che ora si configura come una vera e propria ascensione attraverso i cieli. Di sfera in sfera il suo viaggio lo conduce di beatitudine in beatitudine. Sotto la guida di Beatrice egli si innalza con le ali dell'anima alle diverse sfere dei pianeti, e nella più elevata di esse, nella sfera di Saturno, si erge ai suoi occhi la scala di Giacobbe scintillante come l'oro, su cui si librano spiriti beati come una schiera di infinite fiamme di luce: i monaci e gli eremiti che nella contemplazione celeste si elevano al trono di Dio. Egli li segue e attraverso il cielo delle stelle fisse e il cielo cristallino giunge al cielo di Dio stesso (Empireo) , dove la Trinità troneggia in un infinito oceano di luce, circondata dai Beati che sono ordinati intorno al trono di Dio in forma di una rosa con migliaia di petali e che contemplano e godono eternamente la bellezza divina. Con questa descrizione Dante non ha espresso soltanto una esperienza estatica soggettiva, ma ha voluto indicare quale sia il fine della vita umana: volgere le spalle alla realtà inferiore e sollevarsi al mondo celeste sulle ali d'aquila dell'amore, per roteare intorno alla divinità, origine e fine ultimo di tutte le cose.[70]

Apparentemente il passo riportato può sembrare slegato dall'opera giovanile, oggetto della nostra trattazione. Ma non dimentichiamo che nel finale della *Vita nova* Dante

[70]ANDERS NYGREN, *Eros e agape*, Traduzione italiana di Nella Gay e introduzione di Franco Bolgiani, Bologna, Il Mulino, 1971, pp. 630-633

annuncia il capolavoro della *Divina Commedia* dicendo che in una visione ha visto «cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei»[71]: è la dichiarazione di un'opera di maggior impegno in cui rappresentare adeguatamente il pensiero che Dio è amore e che il bene è la capacità di innestare continuamente amore.

Il concetto di amore di Dante non è pura *Agape* e tanto meno puro *Eros*. Dalla prima il poeta desume l'idea di amore come dono della grazia divina, la virtù che permette l'accensione dell'amore nell'uomo e che può provenire solo da Dio, e cioè con un moto discensionale di Dio verso l'uomo mentre dalla seconda ricava l'idea di Dio come primo principio del moto universale.

Ecco come Heiler ha definito la situazione:

> Come nel concetto di Dio di Agostino e dell'Aquinate, così anche nel pensiero del poeta fiorentino l'eros plotiniano si unisce alla primitiva agape cristiana in una meravigliosa armonia, in cui l'elemento mistico prende tuttavia il sopravento. Vertice supremo della piramide teologica è anche in Dante la delicata e sottile mistica di Plotino.[72]

[71] DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 175
[72] ANDERS NYGREN, *Eros e Agape*, cit., p. 142

III.7 La morte di Beatrice

Soffermiamoci ora su un momento della storia che dà conto della beatitudine di Beatrice: la sua morte. La morte di Beatrice è la rivelazione finale del suo essere miracolo, già preconizzato e insinuato da segni precursori, come il ricorrere del numero nove. Morendo ella ritorna al Cielo, realizzando così la sua vera natura; Beatrice è chiaramente una creatura umana e mortale, una donna, ma la beatitudine di cui ella si fa portatrice le permette di oltrepassare i confini della sua stessa natura. Ed è solo dopo la sua morte che questa natura, dunque, si può realizzare, e che Dante stesso, il suo amante, ne può comprendere appieno il significato. Per questa ragione nella *Vita nova* la morte di Beatrice occupa una posizione centrale, perfino per quanto riguarda la disposizione delle poesie: delle tre canzoni più lunghe che suddividono l'opera in tre parti, quella dedicata alla morte di Beatrice è la seconda, nel capitolo ventesimo.

Ne riportiamo di seguito il testo:

Li occhi dolenti per pietà del core
ànno di lagrimar sofferta pena
sì che pervinti son remasi omai:
ora, s'i' voglio sfogar lo dolore
che a poco a poco alla morte mi mena,
convienemi parlar traendo guai.
E perch'e' mi ricorda che io parlai
de la mia donna mentre che vivea,
donne gentili, volentier con voi,
non vòi parlare altrui
se no a cor gentil che in donna sia;
e dicerò di lei piangendo, poi
che si n'è gita in ciel subitamente
e à lasciato Amor meco dolente.

Ita n'è Beatrice en l'alto cielo,
nel reame ove li angeli ànno pace,
e sta co·lloro, e voi, donne, à lassate.

No la ci tolse qualità di gelo
né di calore, come l'altre face,
ma solo fue sua gran benignitate,
ché luce de la sua umilitate
passò li cieli con tanta vertute
che fe' maravigliar l'etterno Sire,
sì che dolce disire
lo giunse di chiamar tanta salute
e fella di qua giù a sé venire,
perch'e' vedea ch'esta vita noiosa
non era degna di sì gentil cosa.

Partissi de la sua bella persona
piena di grazia l'anima gentile
ed èssi glorïosa in loco degno:
chi no la piange quando ne ragiona
core à di pietra sì malvagio e vile
ch'entrar no i puote spirito benigno.
No è di cor villan sì alto ingegno
che possa imaginar di lei alquanto
e, però, no gli ven di pianger doglia;
ma ven trestizia e voglia
di sospirare e di morir di pianto,
e d'onne consolar l'anima spoglia
chi vede nel pensero alcuna volta
quale ella fue e com'ella n'è tolta.

Dannomi angoscia li sospiri forte
quando 'l pensero ne la mente grave
mi reca quella che m'à 'l cor diviso,
e spesse fiate, pensando a la morte,
vienemene un disio tanto soave
che mi tramuta lo color nel viso;
e, quando 'l 'maginar mi vien ben fiso,
giungemi tanta pena d'ogni parte
ch'io mi riscuoto, per dolor ch'i' sento,
e sì fatto divento

che da le genti vergogna mi parte.
Poscia, piangendo, sol nel mio lamento
chiamo Beatrice e dico: «Or sè tu morta?»,
e mentre che la chiamo me conforta.

Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
sì che ne 'ncrescerebbe a chi m'audisse;
e quale è stata la mia vita, poscia
che la mia donna andò nel secol novo,
lingua no è che dicer lo sapesse.
E però, donne mie, pur ch'io volesse,
non vi sapre' io dir ben quel ch'io sono,
sì mi fa travagliar l'acerba vita,
la quale è sì 'nvilita
che ogn'om par che mi dica: «Io t'abbandono»,
veggendo la mia labbia tramortita;
ma qual ch'io sia la mia donna il si vede
ed io ne spero ancor da lei merzede.

Pietosa mia canzone, or va' piangendo
e ritruova le donne e le donzelle
a cui le tue sorelle
erano usate di portar letizia,
e tu, che sè figliuola di trestizia,
vatten disconsolata a star con elle.[73]

È il primo compianto in morte di Beatrice dopo l'annuncio funebre. A questo punto è lecito interrogarci se Beatrice fosse già morta quando Dante scrive le liriche iniziali del suo Libro della Memoria. Due sono i passi che fanno capire al lettore che il poeta era già a conoscenza del fatto. Nel primo capitolo dell'opera Beatrice viene chiamata «la gloriosa donna della mia mente», dove «gloriosa» significa che ella è già nella gloria della vita eterna. Ancora più schiacciante a favore di questa ipotesi la prova contenuta

[73]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 139-143

nell'espressione: «meritata nel grande secolo», in riferimento all'ineffabile cortesia di Beatrice che ora è ricompensata nella vita eterna.

Dunque, il lettore attento capisce sin dall'inizio l'epilogo della storia: l'inizio, con Beatrice giovinetta vestita di rosso all'età di nove anni e poi rivista nove anni dopo e attraverso molteplici avvenimenti, contiene la fine, la sua morte prematura. La morte di Beatrice è il centro ideale di un cerchio in cui inizio e fine coincidono. Scrive Singleton:

Rispetto a questo stesso cerchio, il poeta, che è l'amante di Beatrice e al quale appartiene il Libro della Memoria, si sdoppia - per dir così – in due persone, distinguibili in base al principio temporale così fissato. Egli è il protagonista dell'azione, che vive gli eventi nella successione in cui essi hanno luogo. E poi è anche la persona che, avendo vissuto attraverso tutti quegli eventi, si volge a considerarli, scorgendone ora il significato come non gli era stato possibile al tempo in cui essi avevano avuto luogo. In quanto prima di queste due persone, egli non sa mai quello che sta per accadere. Ma come colui che legge in un libro della memoria, egli conosce la fine, la metà e il principio di tutto ciò che è accaduto. Questa situazione temporale in virtù della quale il poeta si sdoppia in due persone, è d'importanza fondamentale per l'esistenza della storia in quanto forma vivente, poiché, mediante tale principio, un *allora* e un *ora* sono fissati per tutta la durata dell'azione, e, tra questi due poli temporali, il significato sprizza fuori come scintilla. Senza questa condizione temporale non potremmo avere questa storia. Per esempio, senza un protagonista ignaro della fine, come potrebbe la morte di Beatrice irrompere nella narrazione con la stessa drammatica subitaneità?[74]

[74]CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Saggio sulla 'Vita Nuova'*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 16

III.8 Il numero nove

Parlando di Beatrice preme aprire una parentesi relativa al numero nove. Singleton è stato uno dei più accaniti sostenitori dell'importanza di tale numero il quale, secondo il suo parere, è inequivocabilmente un simbolo. Dante ne parla nel capitolo diciannovesimo, interamente in prosa, dove dice:

Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove à preso luogo tra le parole innanzi (onde pare che sia non sanza ragione) e nella sua partita cotale numero pare ch'avesse molto luogo, conviensi di dire quindi alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi. Onde prima dirò come ebbe luogo ne la sua partita e poi n'asegnerò alcuna ragione per che questo numero fue a lei cotanto amico.[75]

Dante poi spiega che, secondo l'usanza araba di contare le ore (cioè a partire dal tramonto), Beatrice è morta nella prima ora del nono giorno del nono mese dell'anno (ovvero nel mese di giugno) mentre secondo l'usanza dei concittadini di Dante ella morì nell'anno del secolo corrente (XII secolo) in cui nove volte si era compiuto il numero dieci (cioè l'anno 1290; la data presunta della morte di Beatrice è l'8 giugno 1290). Il numero nove ricorre poi in occasione della malattia di Dante, premonitrice della morte dell'amata, sulla quale il poeta dice:

Appresso ciò per pochi dì, avenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, ond'io continuamente soffersi per nove dì amarissima pena, la quale mi condusse a tanta debolezza che me convenia stare come coloro li quali non si possono movere. Io dico che nel nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilemente, a me iunse un pensero lo quale era della mia donna.[76]

E, ancora, quando Dante vede la prima volta Beatrice ha nove anni così come sono passati altri nove anni dal primo al secondo incontro. Quale significato ha, dunque, il numero nove? Il poeta lo dichiara un numero «amico» di Beatrice e un motivo per il quale

[75]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 134-135
[76]*Ivi*, p. 107

ciò è possibile è forse il fatto che nove sono i cieli che si muovono e che esercitano il loro influsso sulla terra secondo le loro reciproche interferenze.

Dunque il numero nove per Beatrice potrebbe stare a significare che all'atto della sua nascita tutti e nove i cieli mobili erano in perfetta armonia tra di loro. E di questa armonia sostanziale del creato Dante vuole rivelarne la simmetria anche nella sua opera, secondo la convinzione medievale che l'arte umana fosse nipote dell'arte divina e in quanto tale istituita per riflettere quest'ultima. Ma il numero nove sarebbe inoltre rappresentativo del miracolo in quanto composto dal quadrato del numero tre corrispondente alla Trinità del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Singleton insiste sull'importanza del numero nove in rapporto alle «visioni» di Dante (da distinguere dalle «imaginazioni» che, a differenza delle prime, non danno delle informazioni sul futuro) e scrive:

> Il numero nove è davvero il contrassegno distintivo di tutte e tre le visioni che predicono la morte di Beatrice. Anche dopo la seconda il poeta si ricorda di prender nota della cronologia, scoprendo così che essa è avvenuta nella nona ora del giorno. Ed il numero è di nuovo presente nella terza visione, poiché, come egli osservò allora, essa giunse il nono giorno di una sua malattia.[77]

Le tre visioni sono rispettivamente il sogno argomento della prima poesia in cui a Dante sembra di vedere la figura di un signore dall'aspetto temibile uscire da una nuvola rossa con in braccio una donna nuda avvolta in un drappo sanguigno. Tra le mani il signore, che è il dio d'Amore, tiene il cuore del poeta che la donna è costretta a mangiare. Nella seconda visione Dante sogna di essere in una stanza e di avere al suo fianco un giovane vestito di bianco, Amore, che dopo averlo osservato, lo chiama per rivolgergli delle parole in latino, oscure non per la lingua, che Dante conosceva benissimo, ma per il loro significato. Dante chiede al giovane perché pianga e lui, per tutta risposta, dice: «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non

[77]CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Saggio sulla 'Vita Nuova'*, cit., pp. 22-23

sic» ovvero «Io sono come il centro di un cerchio rispetto al quale tutti i punti della circonferenza sono equidistanti; tu invece non sei così».

Secondo Singleton, l'immagine del cerchio va interpretata come attributo di onniscienza trascendente della divinità. Amore è la divinità e il cerchio è la linea del tempo, cioè del passato, del presente e del futuro, che il dio vede indifferentemente tutti alla stessa distanza. Amore, dunque, che conosce il futuro, piange per l'imminente morte di Beatrice che Dante, in quanto uomo, non può vedere. Ecco perché il poeta non comprende le parole del dio. Quanto alla terza visione, essa si discosta dalle due precedenti, le quali, pur recando presagi dell'evento luttuoso, non lo smascheravano apertamente. La terza visione, invece, non presenta semplicemente un presagio, ma il fatto stesso della morte di Beatrice, sotto forma di delirio di una mente febbrile. Prima a Dante appaiono visi di donne scompigliate che gli ingiungono: «Tu pur morrai», poi altri visi orribili, che gli dicono: «Tu se' morto», e si sentono dei pianti. Il sole lascia il posto alle tenebre, le stelle si accendono, gli uccelli cadono morti e si verificano dei terremoti. E un amico del poeta gli compare chiedendogli: «Or non sai? La tua mirabile donna è partita da questo secolo»; Dante allora volge gli occhi al cielo e gli sembra di vedere una moltitudine di angeli che seguono una nuvola bianca cantando in gloria l'*Hosanna in excelsis*. L'agitazione febbrile gli mostra Beatrice morta, accerchiata da donne che le coprono il capo con un velo bianco.

Quest'ultimo sogno è la descrizione della veglia funebre dell'amata che, in un certo senso, è come se morisse due volte: la prima, nello spazio illusorio del sogno, e la seconda, nella realtà. Ma, a ben guardare, la sua morte assomiglia più a un'ascensione che a un decesso. Ed ecco sorgere spontaneo il paragone tra la morte miracolosa di Beatrice e quella di Gesù Cristo. Singleton spiega come Dante sia riuscito argutamente a svicolare dalle lagnanze che gli sarebbero state mosse per un simile raffronto:

La suggestione della rassomiglianza è invero così forte a questo riguardo che si potrebbe restare scandalizzati da tanta audacia, se non ci si ricordasse che, nel caso di Beatrice, nessuna effettiva

realtà è attribuita a queste cose: esse sono vedute in una specie di incubo causato da una malattia, e come tali noi le accettiamo senza protestare. Sembrerebbe quasi che l'autore abbia previsto il caso di qualche lettore restio a scorgere in Beatrice la somiglianza con Cristo indicata dalla visione della sua morte, poiché, nel capitolo che segue immediatamente la visione, egli ribadisce la rassomiglianza della gentilissima con Cristo con enfasi così marcata che ogni lettore deve arrendersi all'evidenza e convincersi definitivamente che il paragone è in armonia con la consapevole intenzione dell'autore.[78]

Un ulteriore paragone tra Beatrice e Cristo è suggerito dall'episodio di Giovanna, l'amata dell'amico Guido Cavalcanti:

Io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade e fue già molto donna di questo primo mio amico, e lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera, e così era chiamata; e appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra e parve che Amore mi parlasse nel cuore e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi, ché io mossi lo imponitore del nome a chiamarla così Primavera, cioè "prima verrà" lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele; e se anche vòli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire "prima verrà", però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo qual precedette la Verace Luce dicendo: "Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini"».[79]

Il poeta, con un'abile azione, riesce ad affermare simultaneamente due cose che gli stanno a cuore. La prima: le donne sono gli oggetti poetici di Dante e Cavalcanti e, dunque, coincidono con le loro poesie. La donna di Guido è posta in secondo piano rispetto a quella di Dante, cioè, fuor di metafora, la sua poesia è ancillare e non all'altezza di quella del poeta. Dante afferma così il suo primato poetico. La seconda: si dice che Beatrice è come Cristo e che la donna che la precede è come l'uomo che aveva preceduto Cristo, San Giovanni Battista. Dante ha esplicitato la rassomiglianza tra i due ma ad uno sguardo attento non possono sfuggire i riferimenti e gli echi lessicali, ad esempio la ripetizione del termine *salus* nel Vecchio Testamento in riferimento a Cristo e la frase, nella *Vita nova,* che dice di Beatrice: «quando questa gentilissima salute salutava». Cristo, inoltre, spirò

[78]*Ivi*, p. 32
[79]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 117-118

proprio nella nona ora, come Beatrice. Ragione in più per connettere il numero nove con Beatrice e con la sua morte e le visioni ad essa legate, in particolare.

E come spiegare altrimenti l'altisonante frase che riprende le parole di Geremia: «Quomodo sedet sola civica plena populo, facta est quasi vidua domina gentium», ovvero «Com'è sola la città pur piena di gente, è divenuta come vedova la signora dei popoli», che allude all'immensa solitudine in cui la città, Gerusalemme per il profeta e Firenze per Dante, è caduta priva della sua salvezza. Anche i pellegrini in viaggio verso Roma ne vengono informati come se, appunto, Firenze fosse Gerusalemme, altra città meta del pellegrinaggio dei fedeli. E la figura di Dante assomiglia molto a quella dei discepoli: come i discepoli compresero tardi l'evento della morte di Cristo, anche Dante non coglie il significato delle visioni e solo a posteriori, a evento compiuto, gli si aprono gli occhi.

Solo in seguito, infatti, leggendo nel Libro della sua memoria, egli realizza che la morte di Beatrice stava al centro della sua nuova vita. Dunque, il decesso della donna amata è un momento rivelatore, come lo fu la morte di Cristo. È quasi la prova più manifesta del miracolo della donna, e ancora una volta, ritorna il numero nove. Nei primi paragrafi che commentano la morte di Beatrice, Dante scrive: «questa donna fue accompagnata da questo numero nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo»[80].

[80] *Ivi*, p. 136

III.9 Il miracolo di Beatrice

III.9.1 Concetto di bellezza in Beatrice

Beatrice è un miracolo ed è bella, l'uno e l'altro aspetto pervadono il libro ma entrambi sono privi di puntuali indicazioni. Dell'aspetto fisico della donna sappiamo poco e in maniera vaga (come tradurre, ad esempio, il «color di perle» di Beatrice?), diversamente dalle descrizioni che altri poeti del tempo fanno della donna oggetto della lirica, la cui bellezza fisica, rimarcata e descritta secondo il canone dell'epoca, si accompagna sempre a qualità soprannaturali.

È sottinteso che Beatrice sia bella ma forse non è così importante per Dante come dire di lei che è «gentile», «gentilissima», «gloriosa» e «mirabile». Solo dopo la sua morte si insiste sulla sua bellezza. Paradossalmente è nelle poesie e nelle prose della loda che Dante si astiene dagli elogi sulla fisicità. È più facile rinvenire rapidi cenni alla bellezza di Beatrice nei testi anteriori alla lode, in espressioni come «vostra bieltade», «mirabile bellezza» e «bella gioia», che, come si può notare, sono comunque espressioni e sintagmi stereotipati. Citando Santagata:

L'impressione complessiva è che Dante non solo ricorra di rado al motivo della bellezza muliebre, ma che, nelle poesie come nelle prose, parli di bellezza in astratto, evitando di qualificarla e di specificarla. E anche nell'affermare astrattamente la bellezza si attiene a una sorta di registro basso, lontano dalle iperboli e dalle accensioni che pure la tradizione autorizzava: in fondo, si limita a selezionare con discrezione dentro la gamma delle possibili qualificazioni, senza concedersi invenzioni linguistiche o scatti immaginari notabili. La rappresentazione dell'aspetto di Beatrice era per lui un problema. Osserva Bertolucci (1989, 195) che il problema non era quello della «rappresentazione *post mortem*», ma «di rappresentarla *in vita*, angelo terrestre e donna celeste (il canone estetico-filosofico medievale imponeva la corrispondenza tra forma esteriore natura interiore) e *per verba*: in questo caso nessun sussidio poteva venire dalla tradizione descrittiva anteriore e contemporanea, chiaramente insufficiente se non addirittura non pertinente».[81]

[81]MARCO SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 21

La novità rappresentata dall'angelicità di Beatrice (diversa da quella delle altre donne) non trova, cioè, riscontro linguistico ma forse è dato da pensare, che il poeta non abbia esplicitato volutamente questo aspetto per timore che la sua Beatrice scadesse nelle stesse rappresentazioni frutto delle operazioni poetiche dei suoi predecessori. Dante, invece, vuole sperimentare un nuovo linguaggio del sacro attraverso la poesia (e la prosa) della *Vita nova* e anche per questo si avvale dei numeri che, attraverso l'equazione trinitaria, gli consentono di dare a Beatrice dimensione metafisica, non semplicemente paragonandola ad un angelo e ad un miracolo poiché ella è angelo ed è miracolo.

E infatti la dimostrazione concreta del suo essere miracolo consiste nelle 'operazioni' di Beatrice: la sua presenza non è mai passiva, ella riesce a produrre effetti miracolosi, di carità e di perdono, trasmette la sua virtù, fa dimenticare l'offesa subita, trasforma i cuori villani; in una parola, questa donna-angelo nobilita e ingentilisce l'animo e il comportamento, compiendo una sorta di metamorfosi in colui che l'ama. Ma Dante non inventa nulla di quanto abbiamo appena menzionato: gli effetti salvifici della donna-angelo erano già stati ampiamente descritti, solo riguardo alla miracolosità di Beatrice c'è una differenza per così dire ontologica (lei è angelo, lei è miracolo) che non trova però capacità d'espressione in innovazioni in campo linguistico (gli attributi con cui viene descritta la donna sono ripetitivi e desunti dalla lirica romanza). Il merito che spetta a Dante è, invece, quello di aver dato un ordine e una coesione ideologica a un insieme di immagini, raffigurazioni e motivi. È proprio la carica ideologica di Dante a conferire al libro una valenza particolarissima che si discosta dal resto della retorica dell'amor cortese.

Tuttavia, secondo Santagata, Dante non riesce a elaborare un linguaggio poetico nuovo e attinge a una tradizione oramai saturata (nonostante i numeri e le associazioni analogiche da lui introdotte) in cui la miracolosità di Beatrice, nell'azione concreta del suo operare, si rivela, il più delle volte, simile a quella delle donne della tradizione cortese. Questo, però,

solo sul piano dell’azione. In realtà, abbiamo visto di quanti significati e valenze si carica la figura della donna.

III.9.1 Beatrice come Amore

Dante non mette in rilievo solo l'analogia (vista precedentemente) tra Beatrice e Cristo ma anche quella tra Beatrice e Amore. Possiamo dire, infatti, che ad un certo punto egli intende la donna proprio come Amore. Nel capitolo sedicesimo Dante spiega che cos'è Amore:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò ch'io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé: e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale. La qual cosa, secondo la verità, è falsa, ché Amore non è sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia.[82]

Se, cioè, fino ad ora, si ha considerato Amore come una persona è perché Dante lo ha rappresentato così quando ha scritto che lo ha visto camminare, ridere e parlare, come un corpo umano. In realtà, dopo la digressione sui poeti antichi e moderni, in cui legittima questa figura retorica utilizzata anche dai poeti latini, non riappare più il dio d'amore come personaggio della prosa e tutta la sua autorità viene delegata a Beatrice. Il simbolo di Amore finisce con il coincidere con il suo oggetto. La concezione dell'amore sta subendo una trasformazione. Amore è Beatrice.

Questo fatto si evince già dal capitolo quindicesimo quando Amore dice: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che à meco»[83] e quando, nel capitolo successivo, il discorso di Dante è teso a mettere in discussione la realtà di Amore come persona capiamo bene che ciò rientra all'interno della sua strategia tesa a conseguire una nuova posizione al concetto di amore. Se infatti in futuro, nella restante parte del libello, dovesse riapparire il dio d'amore la sua autorità ne sarebbe così indebolita che anche il nostro atteggiamento verso di lui cambierebbe. Se nelle poesie possiamo continuare ad accettarlo come figura retorica in virtù della

[82]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 121
[83]*Ivi*, p. 118

convenzione poetica, così non può essere per le parti in prosa. Il dio d'amore, tradizionalmente presente nella lirica amorosa, esce dalla scena.

III.10 La «gentile donna»

C'è una figura, nella *Vita nova*, che complica la genesi del libro, la sua cronologia e il suo significato: si tratta, della «gentile donna» (detta altresì «pietosa»). Questa donna compare alla fine del libello per consolare Dante a seguito della morte di Beatrice. Dopo un primo momento di tralignamento, tuttavia, il poeta si pente della sua debolezza. Il primo sonetto che descrive l'infatuazione per la «gentile donna» è *Videro li occhi miei* in cui il poeta focalizza l'attenzione sulla reciproca influenza che subiscono i loro sguardi: Dante è turbato dalla «pietate» della donna, il cui volto è addolorato per i pianti del poeta, alimentati, a loro volta, dalla vista di lei che gli ricorda Beatrice. Il tema viene ripreso anche nel sonetto successivo, *Color d'amore*. Nel capitolo ventiseiesimo, però, il poeta prende coscienza del suo traviamento, cioè dell'aver scambiato il nobilissimo amore per Beatrice con quello per la «gentile donna»; rivolgendosi ai suoi occhi egli dice:

«Or voi solavate fare piangere chi vedea la vostra dolorosa condizione e ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira; che non mira voi se non in quanto le pesa de la gloriosa donna di cui piangere solete: ma quanto potete fate, ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maladetti occhi, che mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le vostre lagrime avere restate».[84]

Erroneamente il poeta aveva creduto di trovare giovamento negli occhi di questa donna grazie ai quali egli dava libero sfogo al suo «amaro lagrimar» (titolo, per altro, del sonetto successivo). In realtà, invece, il sollievo è solo apparente, come dice Dante a conclusione della lirica in cui parla ai suoi occhi: «La vostra vanità mi fa pensare/e spaventami sì ch'io temo forte/del viso d'una donna che vi mira./ Voi non dovreste mai, se non per morte,/ la vostra donna, ch'è morta, oblïare»[85]. Dante ingaggia una battaglia metaforica tra cuore e anima: i suoi pensieri sono contrastanti, a favore della nuova donna il poeta pensa che ella sia «gentile, bella, giovane e savia» e apparsa forse per volere di Amore affinché egli potesse trovare requie e sospendere la sua afflizione, senza che ciò comporti qualcosa di

[84]*Ivi*, p. 156
[85]*Ivi*, pp. 157-158

male. Ma allo stesso tempo, Dante non può nascondere che l'amore per la «gentile donna», ovvero la condizione di rinnovato innamoramento, mortificherebbe l'amore per Beatrice e comporterebbe la vittoria della vista, cioè della passione, sulla memoria di Beatrice, cioè di Amore. Ma la Ragione, alla fine, insorge nella visione di Beatrice. Ella è abbigliata con vesti sanguigne, come nella sua prima apparizione, e così pure la sua età, l'ambientazione e l'ora sono le stesse della prima volta. Dante, allora, si redime completamente:

Allora cominciai a pensare di lei e, ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentére de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia della Ragione; e, discacciato questo cotale malvagio desiderio, sì si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.[86]

Alla prosa del capitolo ventottesimo segue il sonetto che suggella il più totale e incrollabile pentimento, *Lasso!, per forza di molti sospiri*:

Lasso!, per forza di molti sospiri
che nascon de' pensier che son nel core,
li occhi son vinti e non ànno valore
di riguardar persona che li miri,
e fatti son che paion due disiri
di lagrimare e di mostrar dolore,
e spesse volte piangon sì ch'Amore
li 'ncerchia di corona di martiri.
Questi penseri e li sospir ch'eo gitto
diventan ne lo core sì angosciosi
ch'Amor vi tramortisce, sì lien dole,
però ch'elli ànno i·llor (li dolorosi)
quel dolce nome di madonna scritto
e de la morte sua molte parole.[87]

Abbiamo tratteggiato per sommi capi le fasi fondanti della parentesi amorosa per la «gentile donna». Dalla parte in prosa e dal sonetto conclusivo si evince chiaramente che, dopo un'iniziale infatuazione seguita da una sostanziale irresolutezza del poeta circa la

[86]*Ivi*, pp. 163-164
[87]*Ivi*, p. 166

reale natura del sentimento per la donna, Dante sigilla l'intero episodio rimproverando a se stesso di essere caduto nella futilità degli amori terreni, leggeri e fuorvianti. Il giudizio conclusivo che ne dà è, dunque, negativo.

III.10.1 L'enigma del duplice significato della «gentile donna» nella *Vita nova* e nel *Convivio*

La valutazione della «gentile donna» della *Vita nova* stride con la testimonianza contenuta nel *Convivio*, in cui il poeta le attribuisce un significato allegorico e la identifica con la Filosofia, per la quale scrive *Voi ch'ntendendo il terzo ciel movete*.

Il libello della *Vita nova* risale probabilmente agli anni 1291-1292 (mentre le liriche furono composte dal 1283) mentre il *Convivio* è stato steso tra il 1304 e il 1307. Come spiegare questa insanabile incongruenza nella spiegazione e nel giudizio che l'autore dà della figura della «gentile donna» nelle sue due opere?

Secondo Corti, ad esempio, la donna va identificata con la Filosofia anche nella *Vita nova* poiché non avrebbe senso, per lei, che Dante parlasse e desse tanta importanza a un amore alternativo per una donna in carne e ossa. Scrive la studiosa:

> Prima di tutto, cosa c'entra nella struttura della *Vita Nuova*, storia di un amore angelicato e testo della poetica nuova stilnovistica, un episodietto amoroso? Le donne dello schermo avevano, vivente Beatrice, una precisa funzione nella strategia del racconto d'amore per la gentilissima; ma, morta Beatrice, che ci starebbe a fare nella *Vita Nuova* la passioncella? La legge costitutiva dell'opera, nutrita di sogni e di visioni, di versetti evangelici e incanti nistici, non sembra giustificare e consentire l'inserto.[88]

Per Corti tutte le liriche, dunque, sono nate con un sovrasenso allegorico. Discorda dalla sua posizione quella di Carrai. Secondo il critico l'episodio della «gentile donna» ha un senso essendo perfettamente in linea con l'*itinerarium in Deum* del protagonista che doveva passare attraverso l'esperienza della tentazione (come Cristo, che fu tentato dal demonio, e dopo di lui, gli asceti e i santi) perché il suo ritorno a Beatrice (che rappresenta la retta via) fosse avvalorato e definitivo. La prova della tentazione, in quest'ottica, è anzi fondamentale nel percorso amoroso del poeta. A dimostrazione di ciò, Carrai si appella proprio alle parole di Dante che, nel sonetto di costrizione *Lasso!, per forza di molti sospiri*

[88]MARIA CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, p. 148

definisce il pensiero della «gentile donna» prima «aversario della Ragione», poi «desiderio malvagio e vana intenzione» e che conduce al pentimento e alla vergogna. Sarebbero questi i passi del percorso esemplare del cristiano, traviato, sì, ma capace di ravvedersi (in ciò consisterebbe la sua forza). Già Scartazzini, alla fine dell'Ottocento, e Fenzi propendono per questa interpretazione. L'ultimo, in particolare, scrive: «"chiodo non scaccia chiodo", perché ciò che deve ora emergere con assoluta chiarezza, proprio a questo punto della *Vita Nuova*, è l'eccezionalità vittoriosa dell'amore che per sempre ha legato il protagonista a Beatrice»[89].

Va sottolineato che si tratta di una decisa contrapposizione di Dante al precetto del "chiodo scaccia chiodo", sottesa ai *Remedia amoris* in cui Ovidio chiama in causa celeberrimi esempi di uomini che abbandonano le loro donne per altre (Minosse lascia Pasifae per Procride, Alcmeone Alfesibea per Calliroe, Paride Enone per Elena e Tereo abbandona Progne per Filomena) e consolidata dal manuale e modello di riferimento di Cappellano, il *De amore*, in cui l'autore nota chiaramente che un nuovo amore scaccia il vecchio. Contravvenendo a questa regola, Dante reitera quanto abbiamo appreso sin dalle prime pagine della *Vita nova*, e cioè che il suo è un amore 'speciale' e che di fronte alla nuova passione tentatrice lui oscilla ma poi retrocede per tornare sui passi del vero amore.

È evidente, infatti, che l'amore per Beatrice, superata la prova estrema, non può che svolgere la funzione di recupero definitivo e irreversibile del legame per Beatrice. Perché Dante ha dimostrato di preferire una donna morta a una viva. Secondo Carrai, allora, a Dante sarebbe potuta venire l'idea di ri-connotare la figura della «gentile donna» nel *Convivio*, in un momento successivo alla stesura del libello giovanile. Nell'operazione il poeta avrebbe tenuto conto del beneficio che riqualificare la figura femminile in chiave

[89]ENRICO FENZI, *"Costanzia de la ragione" e "malvagio desiderio" (V. N, XXXIX, 2): Dante e la donna pietosa*, in VINCENT MOLETA, *"La gloriosa donna de la mente". A Commentary on the "Vita Nuova"*, Firenze, Olschki, 1994, pp.195-224

filosofica gli avrebbe comportato, perfezionando la sua biografia ideale, senza la ignominiosa donna del tralignamento. Così si spiegherebbe anche l'allungamento del tempo dell'infatuazione che, non essendo più qualcosa di biasimevole, poteva essere durato non qualche giorno ma trenta mesi, un tempo più consono, peraltro, da dedicare allo studio della filosofia. Ma è bene precisare che la rivalutazione della «gentile donna» nel *Convivio*, per come la vede Carrai, non va sovrapposta a quella della *Vita nova*. Nell'opera giovanile, la donna rimane donna traviante, nell'opera successiva è allegoria della filosofia. La stessa figura si sdoppia nelle due opere e così deve essere letta, non essendo incompatibile, secondo il critico, l'esperienza della tentazione carnale nell'esperienza del poeta. Questa posizione di Carrai è vicina a quella di Barbi mentre si discosta dalla linea che ritiene che a tutte le liriche dedicate alla «gentile donna» il poeta abbia sovrapposto l'allegoria in un secondo tempo (mentre per Corti le liriche della *Vita nova* nascono già con il sovrasenso allegorico).

Bellomo, riconoscendo la sostanziale inestricabilità del dilemma, opta per una analisi diversa. Scrive, infatti:

Dal primo passo riferito è chiaro che la diversità tra *Convivio* e *Vita nova* è di forma, e non di sostanza, essendo l'una "temperata e virile" e l'altra "fervida e passionata". La *Vita nova* inoltre, come si è visto, ha una fondamentale componente metaletteraria, nel senso che è letteratura che parla di letteratura, poesia che racconta la storia del suo nascere. In quest'ambito la donna è metafora dello stile e pertanto un cambio di stile si configura come un cambio di donna, e quindi come un vero e proprio tradimento nel quale i dubbi e le incertezze dell'artista sono rese drammaticamente. Ecco allora che l'esperimento dello stile allegorico, denso di dottrina, una volta superato in favore di un ritorno a quello della "loda", può essere descritto come un "malvagio desiderio e vana tentazione", così come i cambiamenti di prospettiva possono essere espressi in forma molto drammatica nell'ambito della dinamica della colpa e del pentimento. Bisogna notare ancora che il *Convivio* non significa un ritorno alla poesia della donna gentile, ma solo l'utilizzo di quella poesia come punto di partenza della prosa. E infine, ancora una volta, bisogna ribadire che

da un'opera non compiuta né pubblicata non è possibile né corretto pretendere un'assoluta coerenza.[90]

Aspetto, quest'ultimo, da non sottovalutare. Non si può, infatti, giungere a delle conclusioni sulla base di un'opera inconclusa.

[90]SAVERIO BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, cit., pp. 105-106

III.11 Il ritorno definitivo a Beatrice

Tralasciando la questione della «gentile donna», non è soggetto a interpretazioni il finale della storia. Per citare Santagata:

Mai sensuale, l'amore del Poeta passa - infatti – da un primo stadio «spirituale-*sensibile*», ad un secondo «sensibile-*spirituale*», fino al terzo che potrebbe dirsi «*spirituale non-sensibile*», stadi corrispondenti rispettivamente al periodo pre-lode, alla lode in vita, e a quella in morte della gentilissima. Questa progressiva spiritualizzazione implica fin dall'inizio la rinuncia non solo ad ogni sensualità, ma ad ogni ricerca sensibile che vada oltre quella del saluto; mentre il secondo grado esige la rinuncia anche al saluto, ed il terzo alla stessa vita e presenza terrena della Beatrice.[91]

Il sogno di Beatrice giovinetta e del primo incontro con Dante alla fine del libello sembra ricomporre i frammenti della memoria del poeta in un quadro organico, come se tutti i suoi ricordi e le sue visioni, prima slegate e incomprese, trovassero ora senso e ordine. Alla fine a Dante si rivela tutto l'intero significato dell'esperienza trascorsa e l'ordine intrinseco alla vicenda. La storia d'amore di Dante segue un cerchio e la conclusione è un ritorno agli inizi, all'amore giovanile per Beatrice che però ha acquisito qualcosa in più: è lo stesso amore, eppure è un amore nuovo, spiritualmente e moralmente.

Il ritorno a Beatrice è sancito dagli ultimi tre sonetti: *Lasso!, per forza di molti sospiri* che esprime la vergogna per il vaneggiamento dei suoi occhi, *Deh peregrini, che pensosi andate*, indirizzato a dei romei che attraversano la città di Firenze a cui Dante comunica la morte di Beatrice di cui loro sono inconsapevoli (diversamente dal resto della città che è in lutto) e *Oltre la spera*. Riportiamo integralmente il sonetto conclusivo:

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch'esce del me' core;
intelligenza nova, che l'amore,
piangendo, mette i·llui pur su lo tira.
Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore

[91]MARCO SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, cit., p. 210

e luce sì che, per lo suo splendore,
lo peregrino spirito la mira;
vedela tal che, quando 'l mi ridice,
io no lo 'ntendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare:
so io che parla di quella gentile,
però che spesso recorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.[92]

Quest'ultima lirica ha come oggetto la visione finale di Beatrice nell'Empireo. Lo «spirito peregrino» di Dante si spinge fino alla donna ma il suo intelletto non può comprendere «la sua mirabile qualitade». Ma anche se non può intenderla egli capisce che il suo pensiero è tutto della sua donna e che parla solo di lei. Il poeta ha raggiunto il culmine dell'ideale amoroso e della sua poetica; oltre questo punto, infatti, non può andare quando scrive. Ma la consapevolezza del limite non lo scoraggia e Dante promette di scrivere quando ne avrà le forze e le capacità. Nell'ultimo capitolo della *Vita nova*, egli dice di aver avuto una visione dalla quale ha compreso la sua missione:

E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa, veracemente; sì che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna; e poi piaccia a Colui che è sire de la cortesia che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna, e cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di Colui *qui est per omnia secula benedictus. Amen.*[93]

Pertinenti, al riguardo, le osservazioni di Cosmo:

Sull'ultimo capitolo della *Vita nuova* si è fatto un gran discutere e s'è voluto indagare che cosa fosse la «mirabile visione» che fece proporre al poeta di non più scrivere di quella gentilissima fino a quando non lo potesse fare degnamente. Il germe lontano onde sbocciò la *Commedia*, si capisce; ma con ciò è detto tutto … e ci si appaga di cogliere le lontane relazioni che si formano nell'inconscio e possono un giorno sbocciare nell'opera d'arte.[94]

---

[92]DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 173-174
[93]*Ivi*, pp. 175-176
[94]UMBERTO COSMO, *Guida a Dante*, Torino, Francesco De Silva, 1972, p. 45

Dello stesso parere è anche Bellomo che ritiene prematuro parlare di un preannuncio consapevole e meditato della *Divina Commedia*, poema la cui genesi ha troppe implicazioni con gli anni dell'esilio e la situazione politica posteriore al 1300 per pensare che il poeta ne avesse già concepito il progetto.

È più plausibile, dunque, che l'idea del capolavoro dantesco fosse qualcosa di sentito dal poeta più a livello subconscio e che, con l'auspicio a una composizione in cui potesse «più degnamente trattare di lei» al termine della *Vita nova*, Dante volesse tramandare l'impressione di un percorso poetico e professionale orientato a forme più alte, secondo un itinerario ascendente.

CONCLUSIONE

L'argomento della mia ricerca verte sul confronto tra le due concezioni d'amore radicate nella cultura occidentale, *Eros* e *Agape*, attraverso la disamina puntuale di due opere letterarie, il mito di Tristano e Isotta e la *Vita nova* di Dante, che ne illustrano appieno l'essenza. A titolo esemplificativo e introduttivo si può affermare che *Eros* coincide con l'amore platonico e *Agape* con l'amore cristiano. La mia trattazione esordisce da questa premessa e si focalizza principalmente sulla dinamica amorosa tra uomo e donna, senza però ignorare che tale dinamica è frutto dell' adattamento di una relazione ben diversa, ovvero il rapporto d'amore tra uomo e Dio.

La prima concezione ad affermarsi, cronologicamente parlando, è quella di *Eros*, l'aspirazione al superamento infinito. Al fondamento del concetto di amore platonico, elaborato dalla filosofia greca, soggiace l'aspirazione umana al superamento infinito di sé. I greci infatti ritenevano che l'anima, di natura divina, fosse imprigionata nel corpo e che *Eros* fosse la via verso Dio, il moto ascensionale dello spirito. Questa è la prima formulazione dell'amore e, come si evince, Dio, e non la donna, è l'ente di riferimento dell'uomo. Solo in un secondo momento, nella Francia del XII secolo, la donna 'occupa il posto' di Dio, diventando l'oggetto di desiderio dell'uomo. Più propriamente è l'idea di passione d'amore celebrata dai trovatori dell'amor cortese a modulare il concetto di amore platonico, trasponendolo in una dimensione interamente umana con l'inserimento della componente sessuale della donna, prima assente.

È il primo adattamento della concezione originaria di *Eros* che produce la prima incrinatura nel concetto originario di amore. Da questo momento in poi l'idea di *Eros* subisce manipolazioni sempre più massicce. Ad ogni modo, nella declinazione che *Eros* assume all'interno dei moduli dell'amore cortese non viene eliminato l'anelito divino, la tensione verso ciò che è totalizzante e irraggiungibile, la divinità. Questa tensione si cela

nelle trame dell'amore dell'uomo per la donna, ascesa a essere superiore di cui l'uomo si professa servitore. Si assiste cioè a una trasposizione del delirio da divino a umano, ovvero di trasporto dell'uomo non più verso Dio ma verso la donna. Il mito di Tristano e Isotta, le cui origini si perdono nei meandri della storia, gode in questo contesto di un interesse particolare perché racconta una storia facilmente declinabile in chiave cortese, da cui derivano le numerose redazioni francesi. Le poesie e i racconti cortesi hanno tutti un elemento in comune, ereditato da *Eros*: sono storie di amore irrealizzato. *Eros* infatti significa moto ascensionale che tende verso l'alto in un processo di conquista, di mobilitazione per raggiungere la perfezione. Ciò che sta dall'altra parte, il referente, non collabora all'esito positivo dell'ascesa ma resta immobile. Sia che si tratti della divinità o della donna, dunque, l'atteggiamento di indifferente attesa è uguale.

È l'uomo, il poeta, il trovatore, che potrebbe ricavare dei benefici da questa tensione, a lottare per raggiungere il traguardo. E questa è fondamentalmente la ragione per cui l'uomo è destinato allo scacco e il suo amore all'insuccesso. Non si instaura una dialettica tra l'uomo e ciò a cui aspira (sia esso Dio o una donna) perché non sussiste un motivo ragionevole per cui l'entità superiore dovrebbe abbassarsi a quella inferiore. La concezione di *Eros* ha un punto debole che diventa manifesta nel momento in cui la si vuole applicare in un contesto terreno. L'impossibilità dell'uomo di ottenere la donna si traduce inevitabilmente in un amore infelice. L'amore infelice, appunto.

L'origine di questa concezione d'amore è, come già detto, la filosofia greca ma la diffusione su larga scala è merito della letteratura cortese, germogliata in seno alle corti feudali dove vivevano i trovatori, i poeti che cantavano l'amore per la *domina*, che non era solo la signora di corte ma il simbolo di madonna, la sapienza, la verità, con significati di volta in volta modulati sulla base del credo religioso. La tesi più eversiva al riguardo sostiene che la poesia cortese fosse il veicolo di trasmissione e perpetrazione dell'eresia

catara a seguito dell'imposizione, con l'avvento del Cristianesimo, di una concezione d'amore diversa. La scelta del mito di Tristano e Isotta si inserisce propriamente in questo contesto. Tale mito infatti è riuscito meglio di tutti a esemplificare e conservare una concezione di *Eros* che, lungi dal perdere il significato originale, lo ingloba e rielabora nelle vesti della lirica cortese.

Il mito di Tristano e Isotta nasce in terra bretone in un tempo indeterminato per poi trasmigrare in ambito romanzo, dove assume la fisionomia dell'amor cortese con l'esaltazione della donna e della passione d'amore infelice. Ad una lettura superficiale la storia rappresenta la massima esaltazione dell'amore reciproco, l'amore-passione per l'amato, rivestito sotto le forme dell'adulterio. L'adulterio, in quanto contravvenzione alla legge, è un ostacolo che serve da espediente per rafforzare il valore dell'amore stesso, il suo essere forza dirompente che travalica anche le strutture sociali, orientando ad un'idea di amore che sconfigge tutto e può tutto, destinato a durare e legare i due amanti per sempre.

Questo concetto di amore continua a vivere e ad essere trasmesso, nel presente, come aspirazione romantica a cui tende la collettività, l'idea cioè che possa esistere un amore che duri per sempre, e, qualora così non fosse, talmente forte da portare alla morte dei due amanti in una sorta di aut-aut per il quale o si vive per l'amore o tanto vale morire. Questa visione dell'amore è in realtà un retaggio distorto del mito, ed è significativamente tanto bella quanto ingenua, anzi tanto bella quanto falsa. Perché l'amore-passione non è un inno alla vita ma alla morte, è aspirazione alla morte. L'amore di Tristano e Isotta si risolve nella morte. Non perché i due amanti non possono stare insieme, ma proprio per questo. «Amore e morte, amore mortale: se non è tutta la poesia, è almeno ciò che v'ha di popolare, di universalmente toccante nelle nostre letterature; nelle nostre più vecchie leggende e nelle nostre più belle canzoni. L'amore felice non ha storia. Romanzi ne ha dati

solo l'amore mortale, cioè l'amore condannato e minacciato dalla vita stessa. Ciò che esalta il lirismo occidentale non è il piacere dei sensi nella pace feconda della coppia. È meno l'amore soddisfatto che la passione d'amore. E passione vuol dire sofferenza. Ecco il fatto fondamentale»[1].

È opinione consolidata che la passione sia fonte di infelicità eppure chiunque vorrebbe aver vissuto, almeno una volta nella vita, una storia d'amore passionale. Ma da che cosa ha origine una tale tensione? Dalla dimenticanza o dall'illusione che non ci sia infelicità insita nell'amore-passione oppure dalla sconcertante presa di coscienza che segretamente si preferisce ciò che ferisce (purché esalti anche) ad un ideale di vita armoniosa di coppia, al matrimonio come istituzione che garantisce un rapporto stabile di pace tra coniugi? Quest'ultima situazione, quella del matrimonio, rappresenta tanto un'attrattiva quanto un'idea insopportabile nel senso che ciascuno vorrebbe garantire la felicità del proprio matrimonio e degli sposi, ma allo stesso tempo, in ciascuno soggiace una sorta di ripulsa all'idea dell'immutabile stabilità a cui obbliga il coniugio secondo la concezione cristiana del matrimonio.

Tale contraddizione nella dinamica amorosa si ravvisa parallelamente anche nella storia occidentale del XX secolo in cui l'uomo ha dimostrato più che mai di amare distruggere, amare la morte, amare l'infelicità. E il mito dell'amore di Tristano e Isotta, che non ha un autore ma si tramanda da tempi immemori nella storia dell'Occidente, rappresenta proprio questa idea, un'idea che c'è da sempre in Occidente ma che, per la sua portata e il suo significato complesso, conturbante e contradditorio, è stata rivestita in modo tale da essere accessibile e accettabile a tutti, portando avanti un significato che era l'opposto di ciò che apparentemente propugnava. Questo significato va ricercato scardinando innanzitutto un

[1]DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, Traduzione di Luigi Santucci e introduzione di Armanda Guiducci, Milano, Rizzoli, 1977, p. 59

presupposto che si dà per scontato, ovvero che il mito di Tristano e Isotta racconti l'amore tra un uomo e una donna.

Questo è il primo malinteso da sfatare. Il mito di Tristano e Isotta non racconta l'amore di Tristano per Isotta, né quello di Isotta per Tristano. Il mito di Tristano e Isotta racconta l'amore per l'amore. Tristano e Isotta non si amano reciprocamente, quello che loro amano è l'idea di amore (e forse in questo non sono gli unici), infatti l'attrazione tra i due è frutto di un filtro magico. È la stessa Isotta a confessarlo all'eremita: «egli non mi ama né io amo lui se non per un filtro che io bevvi ed egli bevve»[2]. Ecco esplicitati tanto il paradosso ma anche l'aspetto più affascinante della storia: nel mito per eccellenza sull'amore, l'amore non è amore, almeno non è amore come lo si intende comunemente, come amore reciproco tra uomo e donna. Essi non si amano, e se si amassero sarebbe unicamente per il filtro. Il filtro è l'espediente per tenerli uniti. Ciò che essi amano è l'amore di per sé. È l'idea dell'amore. Questa è, per l'appunto, l'idea occidentale dell'amore: l'amore per l'amore. Un ideale, ma anche (o forse proprio per questo) un martirio, un patire per ciò che non si potrà mai ottenere e che trova requie solo nella morte. L'*Eros*, da tensione alla vita, si svela per ciò che realmente è: tensione alla morte.

A questo punto, dopo aver sfatato alcune distorsioni insite nella concetto di *Eros* e partendo dalla concezione autentica di amore (che abbiamo scandagliato mediante un riferimento puntuale al contesto letterario, storico e sociale, e di cui il mito di Tristano e Isotta rappresenta il punto di riferimento imprescindibile per tutto l'immaginario occidentale futuro), la trattazione si chiude sull'altra concezione del sentimento amoroso, di cui l'esempio più calzante è l'amore di Dante per Beatrice narrato nel libro della *Vita nova*. Si tratta di *Agape*, l'altra faccia in cui può sdoppiarsi l'amore. *Agape* segna un passaggio, produce una rottura rispetto al passato perché è frutto della 'rivoluzione'

[2]*Ivi*, p. 83

apportata dal Cristianesimo, religione nuova e contestatrice della Legge e del contesto sociale corrente.

Com'è risaputo, il Cristianesimo rappresenta uno degli avvenimenti di svolta, di rovesciamento drastico, inconciliabile con la tradizione occidentale. E la ragione di questo risiede nella rivelazione cristiana dell'amore. L'intero sistema sociale poggiante le fondamenta sulla concezione d'amore come *Eros*, cioè di amore univoco dell'uomo per la divinità, poi modulato sul rapporto di aspirazione insoddisfatta dell'uomo per la donna, viene detronizzato da una concezione d'amore opposta, di moto non più verso l'alto ma verso il basso, in cui ad essere irradiato, graziato, amato è l'uomo. La cultura greca ed ellenistica aveva elaborato un concetto di amore platonico espresso nell'*Eros* a cui era implicitamente sotteso l'anelito alla morte. Implicitamente, perché all'*Eros* stesso risultava difficile riconoscere insito in sé l'elemento mortifero, che pertanto veniva mascherato e contraffatto in vari modi, il più riuscito dei quali lo si trova nel mito di Tristano e Isotta.

Ora, il Cristianesimo propugna un'idea di amore che capovolge l'ordine sociale e giuridico, manifestando così la sua carica sovversiva. *Agape* si camuffa meno di quanto non faccia *Eros* e per questo risulta più pericolosa, quando in realtà annuncia un messaggio meno angosciante della concezione d'amore precedente. Il messaggio è: Dio è amore. L'*Agape* è l'amore di Dio per gli uomini. Ma che cosa c'è di tanto sconcertante in questo messaggio? Perché viene osteggiato e combattuto con tanta ostinazione? L'*Agape* presuppone che Dio ami gli uomini, è questo il fondamento su cui si innesta la dinamica di amore reciproco: il Creatore irradia le sue creature di amore, l'amore compie un moto discensionale, dall'alto al basso, e indifferenziato, si propaga su tutti. Se precedentemente abbiamo estrinsecato il paradosso dell'*Eros* in quanto amore mortifero, gli uomini che assistettero al passaggio da una concezione d'amore all'altra non ignoravano di certo la contraddizione di cui il messaggio cristiano si faceva portatore. Ovvero perché Dio, che è

perfetto, dovrebbe abbassarsi all'uomo? In *Eros* la divinità, essendo completa in se stessa, non poteva nutrire alcun 'interesse' all'infuori di sé, e questo escludeva a priori la possibilità di una sua discesa verso l'uomo. Ma l'aspetto più dirompente nel messaggio cristiano consiste nel fatto che l'amore di Dio è ingiustificato, è rivolto a tutti, è amore disinteressato.

Eppure com'è possibile che Dio ami allo stesso modo l'uomo buono e quello cattivo, che sprigioni per tutti lo stesso amore? La cultura ebraica non poteva tollerare un amore indifferenziato perché contravveniva alla Legge giudaica, che premiava i giusti e puniva i cattivi. La legge e la religione ebraica erano in sintonia per garantire un ordine di valori e di regole di convivenza civile. Se un uomo contravveniva alla Legge ne pagava le conseguenze giuridiche (secondo il principio della «legge del taglione») e religiose, poiché perdeva la benevolenza divina. Ecco in cosa consiste la dirompente rottura prodotta dal Cristianesimo rispetto alla tradizione: nel dichiarare che l'amore di Dio non è parziale e condizionato dall'agire umano. L'amore di Dio è assoluto. L'amore di Dio non è specifico, non è mutevole. Dio ama tutti incondizionatamente. Giuridicamente parlando, l'*Agape* demolisce qualsiasi principio di giustizia e di raziocinio.

L'amore di Dio infatti non è razionale. Perché Dio dovrebbe amare chi gli fa torto? Chi non lo rispetta? Chi non lo ama? E la risposta è ancora una volta: perché Dio è amore. Dio ama senza motivo. Questa concezione d'amore ha qualcosa di conturbante, così come *Eros* aveva risvolti terrificanti ma le ragioni, ora, sono completamente diverse. Nella concezione d'amore precedente era il delirio, l'accanimento, la tensione all'infinito e al superamento di sé a condurre allo scacco, alla tragedia. Ora è l'amore totalizzante e gratuito ha destare sospetto, quasi si trattasse di una truffa, di qualcosa di impossibile perché contrario a qualsiasi buonsenso. E in effetti, l'*Agape* potrebbe essere definita a buon diritto «un'idea

dell'amore che non sta né in cielo né in terra». Soprattutto in terra, dove non si dà niente per niente.

Da un punto di vista teorico l'affermazione del Cristianesimo significa che l'*Eros* è stato superato dall'*Agape*, significa che la precedente concezione amorosa è in difetto rispetto alla successiva. La *Vita nova* rappresenta alla perfezione questa trasmigrazione nella figura di Beatrice perché ella «abbatte l'*Eros*», cioè converte l'iniziale trasporto di Dante per lei, classificabile come amore-passione, in amore spiritualizzato, in *Agape*, o più correttamente, in *Caritas*, concetto molto simile al precedente ma specificamente cristiano. Infatti Beatrice è *Caritas*, è amore disinteressato, al punto che Dante la ama anche nel vuoto prodotto dalla sua morte. Vuoto che in realtà non è vuoto poiché la morte di Beatrice rinsalda ancor più l'amore di Dante per lei. Dante ama Beatrice non per ciò che lei gli dà ma a prescindere dal profitto che ne ricava. Dante ama disinteressatamente e se ottiene un 'beneficio', esso consiste appunto nell'amore, nella gioia che deriva da amare. E questa è l'*Agape*: amare l'amore.

Il viaggio *ab origine* dell'amore si chiude come un cerchio sulla definizione di De Rougemont del sentimento che lega Tristano e Isotta, «amare l'amore», ma è evidente che l'idea d'amore che soggiace alle due concezioni di *Eros* e *Agape* è profondamente diversa. Amore egocentrico l'uno, amore disinteressato l'altro, amore che vuole conquistare l'uno, amore che vuole essere conquistato l'altro. La cultura occidentale non poteva concepire niente di più diverso e complementare.

Oggi l'Occidente subisce inconsapevolmente l'azione di queste due concezioni, di questi due fenomeni differenti ma ne ignora l'essenza al punto da non saperli neppure distinguere. Non esiste un Paese né una lingua moderna che abbia ereditato le parole *Eros* e *Agape*. Per tutto ciò che vagheggia un sentimento amoroso si parla di 'amore' e l'esito di questa difficoltà terminologica palesa una difficoltà a monte, di carattere concettuale, a capire che

cos’è l’amore e quali sembianze può assumere. L’uomo occidentale conosce la parola *Eros* ma solo nella sua variante degradata e meramente sessuale. Ma *Eros* non significa ‘sesso’. Quanto a *Agape*, quasi nessuno saprebbe riconoscere in questa parola la chiave di volta della rivoluzione apportata dal Cristianesimo nel mondo occidentale. Eppure *Agape* è il fondamento della religione che, ancora oggi, gode in Occidente del maggior numero di proseliti, con ripercussioni sul rapporto d’amore tra uomo e donna e sul matrimonio. Sapere tutto questo non significa comprendere l’amore ma l’inguaribile divergenza che sussiste tra noi e amore perché amore, in entrambe le concezioni di cui l’Occidente è erede, è un’ideale di perfezione. E come ogni ideale è impossibile da afferrare, tutt’al più ci si può avvicinare.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO DI GIOVANNI, *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*, Roma, Edizioni Abete, 1967

ANDERS NYGREN, *Eros e Agape*, Traduzione italiana di Nella Gay e introduzione di Franco Bolgiani, Il Mulino, Bologna, 1971

ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, Traduzione di Jolanda Insana e con uno scritto di D'Arco Silvio Avalle, Milano, SE, 2002

ANDREA GUSTARELLI, *Dizionario dantesco: per lo studio della Divina Commedia*, Milano, Malfasi, 1946

ANTHONY GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna, Il Mulino, 2007

BEROUL, *Il romanzo di Tristano*, Milano, Jaca book, 1983

BRUNO PANVINI, *La leggenda di Tristano e Isotta: studio critico*, Prefazione di Salvatore Santangelo, Firenze, L. S. Olschki, 1951

CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Saggio sulla 'Vita Nuova'*, Bologna, Il Mulino, 1968

DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Purgatorio*, Commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005

DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, Commento e glossario di Tommaso Casini, Firenze, Sansoni, 1962

DANTE ALIGHIERI, *La vita nuova e il canzoniere*, Introduzione e note di Luigi Di Benedetto, Torino, Unione tipografica-editrice Torinese, 19..?

DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, Introduzione e commento di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2011

DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, Commento di Domenico De Robertis, Milano, Ricciardi Editore, 1980

DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, Traduzione italiana a cura di Luigi Santucci e introduzione di Armanda Guiducci, Milano, Rizzoli, 1977

JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Introduzione di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1966

JOSEPH BEDIER, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Traduzione di Francesco Picco, Milano, Bietti, 1920

MARCO SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999

MARIA CORTI, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983

MICHELANGELO PICONE, *"Vita Nuova" e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979

ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Traduzione di Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi, 2006

ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2001

RUDY ABARDO (a cura di), *Omaggio a Beatrice: 1290-1990*, Firenze, Le lettere, 1997

SAVERIO BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La scuola, 2012

STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, L. S. Olschki, 2006

THOMAS, *La morte di Tristano e Isotta*, Prima versione italiana del poema antico-francese a cura di Fosco Anselmi, Firenze, Fussi, 194..?

UMBERTO COSMO, *Guida a Dante*, *Guida a Dante*, Torino, Francesco De Silva, 1972

VINCENT MOLETA, *"La gloriosa donna de la mente". A Commentary on the "Vita Nuova"*, Firenze, L. S. Olschki, 1994

SITOGRAFIA

www.filosofico.net

www.danteonline.it

www.leggeredante.it