Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 12 (1987)

Artikel: Immagine e somiglianza : dai Siciliani a Dante

Autor: Picone, Michelangelo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258079

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IMMAGINE E SOMIGLIANZA: DAI SICILIANI A DANTE

1. I campi semantici di maggiore attrazione delle letterature romanze delle origini sembrano costituirsi attorno a due metafore fondamentali. La prima metafora, quella della *peregrinatio*, di tipo spaziale in quanto articolata attorno all'opposizione lontananza/vicinanza, implica un viaggio alla ricerca dell'Eden perduto, cioè del suo equivalente storico (il luogo dove si manifesta la presenza divina) o psicologico (lo stato di armonia originaria)[1]. La seconda metafora, quella dell'*imago* e della *similitudo*, di tipo figurativo perché costruita attorno all'opposizione identità/alienazione, coinvolge un processo di riconoscimento; in questo caso non abbiamo più un'attività dinamica ma statica: non un movimento verso un obiettivo esteriore, il concretarsi di un cammino iniziatico, bensì un rispecchiamento interiore, il progressivo focalizzarsi dell'autocoscienza[2].

Le due metafore sono semanticamente intrecciate e storicamente interdipendenti; e questo non solo perché sia l'una sia l'altra trovano nei primi due libri della *Bibbia*, rispettivamente nell'*Esodo* e nella *Genesi*, la loro formulazione paradigmatica; ma soprattutto perché la *peregrinatio* è stata intesa dall'esegesi patristica, per esempio da S. Agostino, come il viaggio dell'anima dalla *regio dissimilitudinis* alla *regio similitudinis*[3]. Per i Padri della Chiesa il viaggio umano dalla schiavitù del peccato alla libertà della Grazia si è sempre più venuto configurando come il processo di riscoperta dell'originale immagine divina soggiacente alle varie stratificazioni e incrostazioni peccaminose.

È di questo secondo campo metaforico che si vuole qui trattare, limitatamente alla sua diffusione nel dominio della lirica italiana arcaica fino alla *Vita Nuova*[4]. Prima però di affrontare lo studio delle applicazioni letterarie di *imago* e *similitudo*, si è ritenuto indispensabile fornire alcune generalissime indicazioni sui loro fondamenti scritturali ed esegetici[5].

2. Nella *Genesi* è detto che Dio, dopo aver creato il cielo e la terra, e dopo averli popolati di animali fatti «in species suas» (attenendosi cioè alla specie individuale di ogni categoria animalesca), decise di creare l'uomo: «Faciamus hominem ad imagem et similitudinem nostram: et praesit piscibus maris, et volatilibus coeli, et bestiis, universaeque terrae [...]» (I, 26). L'uomo dunque, creato non secondo la *species sua* ma secondo l'*imago* divina, riceve la funzione di dominare le creature inferiori: funzione che riflette specularmente quella divina di sovrintendere alle realtà superiori (cieli ed angeli); in realtà, solo esercitando tale potere egli può pienamente realizzare la sua *similitudo* con Dio. Il pensiero divino appena formulato si concretizzò immediatamente: «Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum» (I, 27). Si sarà notato come passando dal pensiero all'azione la coppia «ad imaginem et similitudinem» venga ridotta al solo elemento «ad imaginem». Questa discrepanza fu già interpretata dalla Patristica come un'indicazione della superiorità di *similitudo* su *imago*. Poiché, se è vero che l'uomo al momento della sua creazione (quella di Adamo) ricevette l'onore di accogliere l'immagine divina, è parimenti vero che bisognerà aspettare la seconda creazione (quella di Cristo) affinché egli possa assumere anche la somiglianza divina. Per i Padri insomma la *similitudo* di creatura e Creatore, benché esistente come potenzialità (resa comunque irrealizzabile dalla Caduta) dall'origine del mondo, solo dopo l'incarnazione e la Morte di Cristo ha potuto essere completamente attualizzata. Ne consegue che l'obiettivo della perfetta identità divina (dell'*imago* e della *similitudo*) sia raggiungibile da parte dell'uomo solo dopo che Cristo lo ha reintegrato nella sua eredità perduta, e sia conseguibile attraverso la sistematica imitazione della vita del Dio fatto uomo[6].

Importante, a questo proposito, la distinzione portata avanti da S. Paolo fra Cristo che è la vera *imago Dei* (si veda, ad esempio, II *Cor.* IV, 4: Satana ha accecato la mente dei malvagi «ut non fulgeat illis illuminatio Evangelii gloriae Christi, qui est imago Dei»), e l'uomo che è invece creato *ad imaginem Dei* (si veda, fra i moltissimi passi citabili, *Col.* III, 10: bisogna spogliarsi dell'*homo vetus* e rivestire l'*homo novus* «qui renovatur in agnitionem, secundum imaginem eius qui creavit illum»). Secondo l'insegnamento paolino dunque, l'immagine divina,

impressa nell'uomo dalla creazione, è stata oscurata a causa del peccato, ma non del tutto cancellata; essendo Dio il *pictor*[7] di questa immagine, essa non può venir distrutta, può soltanto essere ricoperta di altri colori che la rendono irriconoscibile. Di qui la necessità per l'uomo di iniziare l'opera di restauro dei colori originali scrostando quelli aggiunti, di diventare lui stesso il *pictor* del suo vero volto; ma quest'operazione egli la può portare a compimento solo dopo che Dio, facendosi uomo, ha mostrato storicamente il Suo volto (impresso nel velo della Veronica), ed ha offerto in tal modo un modello positivo da copiare. Simile processo (S. Paolo lo chiama *conversio*), dall'*homo vetus* attaccato ad immagini terrene di bene («simulacrorum servitus», cioè idolatra) all'*homo novus* dedito invece all'*agnitio* (ritorno alla coscienza di qualcosa di già conosciuto) dell'immagine divina, si svolge «in interiore homine»: è l'anima lo specchio purissimo nel quale l'identità divina può essere contemplata anche in questo mondo (si veda II *Cor.* III, 18: «Nos vero omnes, revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem [...]»).

Il solo termine *imago* basta pertanto a S. Paolo a costruire le polarità fra le quali si situa il movimento umano di recupero della condizione divina; egli non sviluppa di conseguenza un'opposizione fra *imago* e *similitudo*. Opposizione che troviamo invece pienamente tematizzata dall'attività esegetica dei Padri, all'interno della quale due correnti di pensiero chiaramente contrapposte fra di loro si consolidano.

La prima corrente, affermatasi inizialmente nell'ambito della patristica greca, intende la *similitudo* come una fase più avanzata e perfetta nel cammino di rinnovamento cristiano. Il punto di partenza per tale interpretazione lo dà la traduzione della *Bibbia* fatta dai Settanta: qui si trova impiegata la parola. εἰκών («ciò che *è* simile a») per indicare l'originaria dotazione nell'uomo di ragione e di libertà spirituale, mentre si fa uso di ὁμοίωσις («ciò che *diviene* simile a») per introdurre l'idea della trasformazione e quindi dell'assimilazione dell'uomo ad un'immagine più alta. Il primo termine vuole dunque significare la condizione umana al momento della creazione, uno stato acquisito (e ad esso corrisponde il latino *imago*); il secondo termine invece (tradotto dal latino *similitudo*) connota

la disposizione umana verso la perfezione divina, un processo questo in via di espletamento e completamento. È solo col ritrovamento della *similitudo* divina che tale processo può considerarsi concluso, e l'uomo può chiamarsi, come dicono Mosè e il Salmista, Dio: «Ego dixi: Dii estis» (*Ps.* LXXXI, 6).

La seconda corrente, che ha in S. Agostino il suo alfiere, vede il rapporto fra *imago* e *similitudo* in una prospettiva sostanzialmente capovolta. Il termine importante diventa qui *imago*: è nell'*imago* infatti che si manifesta a pieno la presenza dell'archetipo divino dal quale essa è tratta. *Similitudo* invece non rappresenta qualcosa di più perfetto, ma una semplice conseguenza del concetto espresso da *imago*: essere l'immagine di qualcuno implica la somiglianza, e non viceversa. Simile ridimensionamento semantico e ideologico di *similitudo* comporta per S. Agostino una riduzione per l'uomo delle possibilità di approdare ad una totale visione di (e assimilazione con) Dio, fin quando egli rimarrà legato dai suoi limiti spazio-temporali, dall'*hic ed nunc*: «in hac vita quantuscumque [homo] provectus sit, longe absit ab illa perfectione similitudinis quae idonea erit ad videndum Deum [...] facie ad faciem». Nei confini della sua vita terrena, l'uomo non può dunque attingere quella perfezione della somiglianza che solo può garantirgli la visione ultraterrena di Dio.

3. Il primo rimatore che accede al campo semantico dell'immagine è Giacomo da Lentini, il «notaro», al quale Dante nel canto XXIV del *Purgatorio* rimprovererà appunto di non aver «notato» il verbo d'amore «a quel modo/ch'e' ditta dentro». Secondo Dante cioè, Giacomo (e con lui vanno Bonagiunta e Guittone) non ha saputo sciogliere il «nodo» ideologico che comporta la teoria d'amore, rimanendo così al di qua di quel «dolce stil novo» che caratterizza la prassi poetica dell'*auctor* della *Vita Nuova*: libro nel quale tale nodo appare manifestamente sciolto, in modo da essere reso comprensibile anche «a li più semplici»[8].

Nel sonetto «Or come pote sì gran donna entrare»[9] Giacomo cerca di risolvere un grave problema di fisica amorosa: sposata la tesi dell'innamoramento di vista (contraria a quella rudelliana di udita), si tratta di spiegare il passaggio di

una «gran donna» attraverso un foro così minuscolo come gli occhi, e la capienza della donna stessa in un contenitore piccolo come il cuore. Il rimatore siciliano pensa di ovviare a tale difficoltà fisica proponendo una distinzione di livelli gnoseologici: «[...] per gli occhi mi pass'a lo core,/no la persona, ma la sua figura» (vv. 11–12); nella dinamica amorosa non è la *persona* (la forma fisica della donna osservata con i sensi esterni), ma la *figura* (l'immagine fantastica elaborata dai sensi interni) a penetrare nel cuore dell'amante. Se gli occhi percepiscono il corpo, i volumi, la fantasia assorbe soltanto l'immagine, le linee (l'«insegna», come è detto al v. 14): è quest'immagine interiorizzata a costituire il vero oggetto dell'amore. La stessa opposizione *persona/figura* si viene a precisare meglio nella risposta che il Notaio esibisce al quesito posto da Jacopo Mostacci, se cioè l'amore sia da considerare sostanza (realtà fisica) o accidente (realtà mentale)[10]: amore secondo lui appartiene all'ambito delle esperienze reali al momento della visione dell'essere amato, quando cioè «li occhi rapresentan a lo core» la donna «com'è formata naturalemente» (vv. 9–11); amore invade invece l'ambito delle esperienze spirituali quando il cuore elabora fantasticamente tale visione sensibile, quando «imagina», interiorizza l'oggetto del suo desiderio.

È però nella canzone «Meravigliosamente»[11] che Giacomo presenta una compiuta trattazione della tematica dell'immagine: si può anzi dire che questo testo svolga delle variazioni sulla sentenza oraziana «ut pictura poesis», modulata come «ut pictor poeta amans».

Il poeta infatti, sotto l'impulso del desiderio, si trasforma in pittore, e dipinge l'immagine della sua «bella»; immagine che diventa sostitutiva, nel culto amoroso, dello stesso originale: «Avendo gran disio,/dipinsi una pintura,/bella, voi simigliante,/e quando voi non vio,/guardo 'n quella figura [...]» (vv. 19– 23). Anche qui c'è dunque uno spostamento del centro dell'attenzione erotica dalla *persona* alla *figura*; il poeta si vuole così tutelare contro il probabile scacco di un rapporto fisico diretto con la donna, gettando le basi per un rapporto più spirituale, mediato, non sottoposto comunque alla variabile della prova. Questo rapporto mediato è l'arte, è la poesia stessa: la «canzonetta novella» (v. 55) delegata a rappresentare il poeta davanti all'amata. Rivelatore, proprio per capire l'entroterra

ideologico che spiega in profondità l'articolazione retorico-stilistica del dettato, il paragone contenuto ai vv. 22–28: assente la donna il poeta guarda la sua immagine dipinta «e par ch'eo v'aggia avante:/come quello che crede/salvarsi per sua fede,/ancor non veggia inante». La «figura», l'immagine spirituale della donna, sostituisce per l'amante la «persona», l'immagine fisica della stessa, così come la «fede» nel Paradiso sostituisce per il cristiano la visione *facie ad faciem* di Dio in gloria. Insomma, sulla scia del pensiero agostiniano, la perfetta *similitudo* con l'Oggetto del desiderio permarrà irraggiungibile fin quando il poeta resterà legato all'*hic ed nunc* della sua esperienza terrena; nella sua condizione di *viator* egli può solo tentare il potenziamento fantastico (tramite la poesia, per forza di metafora e di iperbole) di una teoria dell'amore che opera nella dolorosa consapevolezza delle sue limitazioni gnoseologiche[12].

4. L'eredità letteraria del Notaio è doppia. Da una parte c'è il gruppo di poeti che concorre allo scioglimento del nodo «figurativo» della sua teoria d'amore, attuato appunto tramite lo spostamento dell'oggetto del desiderio dalla persona fisica all'immagine fantastica, con annesse manifestazioni di idolatria e di feticismo (il gruppo include, fra gli altri, Guittone e l'autore del *Mare amoroso*, così come il Dante del *Detto d'Amore* e quello delle *Rime*)[13]. Dall'altra parte ci sono quei poeti, come Guido Cavalcanti e il giovane Dante della *Vita Nuova*, che hanno tentato di sciogliere il nodo «conoscitivo» della stessa teoria d'amore, provando di superare così la discontinuità fra corpo e spirito, fra senso e intellezione[14]. E se Guido ha risposto negativamente alla possibilità di attuare tale superamento, affermando che l'amore è passione dell'anima sensisitiva, e pertanto incapace di toccare i confini della pura intellezione; Dante, tutt'al contrario, ha sostenuto che l'amore è la sola forza capace di proiettare l'uomo «oltre la spera che più larga gira». Ma analizziamo un po' più approfonditamente, e nella prospettiva che ci siamo imposti della metafora dell' immagine, queste due fasi nelle quali la poesia del Duecento italiano si è in qualche modo polarizzata.

Nella ballata «Veggio negli occhi de la donna mia»[15] Guido descrive la tradizionale fenomenologia amorosa articolandola

in tre momenti. Abbiamo anzitutto la visione della donna reale, percepita con i sensi esterni, con gli occhi: questa prima entità fisica è qualificata con la metonimia «labbia» *volto* (v. 7). Segue l'elaborazione, eseguita dai sensi interni, dell'immagine fantastica, di un'entità interiore chiamata «bella donna» (v. 8). Dal successivo processo di astrazione intellettuale nasce una terza entità, ideale questa, definita «bellezza nova» (v. 10): essa è l'unica veramente capace di elargire la *salus* mondana (vv. 11–12: «da la qual par ch'una stella si mova/e dica: ‹La salute tua è apparita›»). L'itinerario conoscitivo qui percorso chiaramente conduce il poeta dall'esperienza sensibile alla sublimazione divina (vv. 19–20: «[...] se tu coste' miri,/vedra' la sua vertù nel ciel salita»); seguendo infatti le tracce della bellezza terrena della donna, l'io sembra condotto a speculare analogicamente la ragione di tale bellezza, la *similitudo* della creatura col Creatore. Ma questa non è per Guido una scoperta trionfale, tutt'altro. Il processo di idealizzazione è infatti accompagnato da un acuto senso di dolore (v. 17: «sento che 'l su' valor mi fa tremare») e dall'aperta dichiarazione dell'inarrivabilità e inconoscibilità di tale superiore oggetto del desiderio (vv. 5–6: «Cosa m'aven [...]/ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire»). Anche Guido, come il Notaio, rimane dunque al di qua della soglia che separa l'uomo dalla fruizione della «gioia che mai non fina», annuncia la verità ma non la svela (giusta il cap. XXIV della *Vita Nuova*); diversamente dal Notaio però egli categorizza tale insuperabilità del limite, accerta filosoficamente l'insolvibilità del *paradoxe amoureux*.

Simile *impasse* conoscitiva della pulsione erotica noi la troviamo in realtà argomentata con fredda coerenza sillogistica nella capitale seconda strofe della canzone-manifesto «Donna me prega»[16]. Guido vi definisce l'amore come un tragico «accidente» (v. 2) che procede da una forma percepita coi sensi (v. 21: «Vén da veduta forma [...]»; dalla visione cioè della bellezza), forma che si stabilisce definitivamente nell'anima sensitiva, nella fantasia e nella memoria, dove opera come passione negativa (posta sotto l'influenza malefica di Marte). Questa «veduta forma», o *imago*, impressa nell'anima sensitiva «s'intende» verso il «possibile intelletto» (v. 21), s'innalza cioè verso la sede ultima dell'intellezione, dalla quale viene concepita. L'*imago* non può però esercitare a questo livello nessun

influsso determinante (v. 24: «In quella parte mai non ha possanza») per tre ragioni: l'intelletto non è un corpo misto, così come l'anima sensitiva che è passiva e recettiva (v. 25); in lui risplende solo l'intellezione eterna, non può essere quindi toccato dall'amore che è destinato a morire (v. 26); l'intelletto cerca non il piacere, che è temporale, ma la contemplazione, che è eterna (v. 27). La conclusione sillogistica cavata da questa serrata argomentazione è racchiusa nell'ultimo verso, emblematico, della strofe: «sì che non pote largir simiglianza» (v. 28). L'*imago* non può mai arrivare cioè a diventare *similitudo*[17]. L'amore, secondo Guido, si arresta alle porte della conoscenza intellettuale, rimanendo bloccato dalla sua carica passionale (è l'*amor hereos* diagnosticato dai medici)[18]; esso non riesce cioè a superare lo stadio dell'adorazione idolatrica dell'*imago* che oscura ogni attività intellettiva.

5. È indubbio il fatto che Dante scriva la *Vita Nuova* sotto l'impatto delle tesi cavalcantiane sulla natura d'amore, profondamente colpito dalla loro drammatica coerenza. Il segno evidente dello choc causato in lui dal modello conoscitivo prospettato dal *Canzoniere* di Guido, è la stessa dedica (ovviamente polemica) del libello giovanile al suo «primo amico»[19].

Già un espisodio come quello delle donne-schermo mostra la forza della penetrazione cavalcantiana. Queste donne, mediatrici fra l'imperfezione dell'io e la perfezione della «beatrice», vengono non a caso definite nel cap. XII *simulacra* (si ricordi il passo paolino citato in precedenza), e rappresentano l'arrestarsi della tensione amorosa al livello delle *imagines*. Esse implicano cioè un'esperienza erotica di tipo idolatrico, o meglio idololatrico; esperienza per questo destinata allo scacco. Dante però, contrariamente a Guido, supera questa fase negativa della sua teoria d'amore. Alle *imagines* terrene offerte dalle donne-schermo, egli viene infatti sostituendo *imagines* via via più spirituali, fino alla finale visione della «mirabile qualitade» (cap. XLI, 7) di Beatrice in gloria.

Effettivamente la *Vita Nuova* descrive proprio un simile itinerario di progressiva focalizzazione spirituale della visione del poeta, affabula il passaggio dall'*imago* alla *similitudo*. Se la prima parte del libello, posta sotto il controllo dei sensi esterni (vista e udito), vede l'io alla ricerca della *persona* della donna,

nel tentativo di stabilire un contatto fisico tramite il «saluto»; la seconda parte invece conduce l'io ad interiorizzare con la fantasia e la memoria la sua visione, a cercare cioè la propria «beatitudine» in «quello che non [gli] puote venir meno» (XVIII, 4), nell'esaltazione spirituale della *figura* della donna, nella «lode»; la terza parte infine trova l'io a contemplare (una volta superate le barriere della fisicità) *facie ad faciem* il volto glorioso di Beatrice, diventata *speculum* della divinità.

Nel cap. XXIX della *Vita Nuova* Dante, parlando della perfezione di Beatrice, la associa simbolicamente al numero «nove», aggiungendo in modo parentetico una frase per noi rivelatrice: «questo numero fue ella medesima; per *similitudine* dico [...]». Beatrice è rappresentata cioè come *imago similitudinis*, in quanto in lei si manifesta la somiglianza totale con la Trinità («ella era uno nove [...] la cui radice [...] è solamente la mirabile Trinitade»). È questa *imago* perfettissima, questa *similitudo*, che lo «spirito peregrino» appunto scopre alla fine del suo cammino iniziatico; allo stesso modo che i «romei» che passano per la via centrale della «città dolorosa» sono alla ricerca di quell'«imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura» (XL, 1). Beatrice in gloria è per l'io, *peregrinus amoris*, l'equivalente del «velo» della Veronica: e in realtà nell'una come nell'altra *imago* l'uomo può finalmente speculare la sua *similitudo* divina, e ri-scoprire così l'«essemplo» eterno del suo essere, l'originale di cui è copia.

Michelangelo Picone
Université McGill

NOTE

[1] Sulla diffusione della metafora della *peregrinatio* nelle letterature romanze, traguardata nella prospettiva del libello dantesco, si veda il mio *«Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979, pp. 129–192 (a questo volume si rinvia anche per le informazioni bibliografiche ivi incluse; si aggiunga solo, fra i contributi più recenti, quello di B. Basile: «Il viaggio come archetipo: note sul tema della *peregrinatio* in Dante», in AA.VV., *Letture classensi*, Ravenna, Longo, vol. 15, 1986, pp. 9–26.

[2] Per quanto riguarda questo tema fondamentale per il mondo medievale si ricorra al classico lavoro di R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle*, 2 voll., Strasbourg, Letouzey, 1967. Importantissimi sono anche gli studi di G.B. Ladner ora raccolti in volume: *Images and ideas in the Middle Ages*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, soprattutto t. II, pp. 595–608; dello stesso Autore si veda anche *The Idea of Reform*, New York, Harper, 1967.

[3] Sull'argomento verte una delle *Recherches sur les «Confessions» de saint Augustin* (Paris, 1950) di P. Courcelle.

[4] La nostra analisi trascura, in questo che è il luogo topico della *comparatio artium*, il confronto fra arti visive e arti verbali, che nel Medioevo condusse a discussioni, filosofiche e storiche, sulla possibilità o impossibilità di rappresentare la Realtà soprannaturale in modo visivo (con annessi atteggiamenti di iconoclastia).

[5] Si veda la bibliografia fornita alla n. 2. La breve sintesi che dell'intera problematica viene presentata nel paragrafo successivo, è principalmente basata sulle ricerche degli studiosi già menzionati.

[6] Il termine *imago* instaura nel Medioevo rapporti strettissimi con *imitatio*, a sua volta associata etimologicamente con *in-mutare* (si ricordi, fra l'altro, che nella terminologia latina la figura della metonimia è proprio tradotta con *immutatio*): ciò che introduce l'idea di «trasformazione, metamorfosi», in accezione ovviamente cristiana.

[7] Si confronti l'*excursus* XXI di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* di E. R. Curtius (Bern, Francke, 1948).

[8] Questa problematica è stata egregiamente trattata, nei tempi lunghi della tradizione lirica italiana che conduce fino alle soglie della *Divina Commedia*, da G. Gorni (*Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore*, Firenze, Olschki, 1981) che si è soffermato principalmente sugli aspetti tecnico-letterari; e da G. Agamben (*Stanze. La parola e il Fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1978) che ha piuttosto studiato il punto di vista filosofico-esoterico.

[9] Testo offerto secondo l'edizione curata da G. Contini, in *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano–Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, p. 76.

[10] *Poeti del Duecento*, t. I, pp. 88–89 (per la proposta di Jacopo Mostacci) e p. 90 (per la risposta del Notaio).

[11] *Poeti del Duecento*, t. I, pp. 55–57.

[12] Ecco una breve analisi della canzone, all'interno della quale le strofi dispari si oppongono alle strofi pari. Infatti le strofi dispari svolgono il discorso della dinamica oggettiva dell'amore (I: come il pittore riproduce nella sua pittura l'«exemplo», il modello che ha davanti, così l'io riproduce nel suo cuore la «figura» della donna, il suo modello esistenziale; III: in assenza della donna il poeta-pittore contempla la sua immagine dipinta; V: anche in presenza della donna l'io evita ogni forma di contatto fisico; VII: il contatto mediato con la donna è offerto dalla poesia stessa: la scrittura ha sostituito la vita nella prassi

amorosa). Le strofi pari invece offrono una spiegazione delle conseguenze psicologiche dell'interiorizzazione dell'amore (II: l'io sceglie la via del *celar*, della dissimulazione dei propri sentimenti; IV: il dolore dell'io aumenta in misura proporzionale al suo sforzo di nascondere l'amore; VI: la persona fisica dell'amante dice la storia della sua dolorosa esperienza d'amore, senza bisogno di raccontarla a parole).

[13] Questa particolare esperienza letteraria trova i suoi precedenti ideologici nel trattato *De Amore* di Andrea Capellano, e poetici nel *Roman de Tristan* (la descrizione della «salle aux images») e nel *Roman de la Rose* (principalmente l'episodio di Pigmalione). Significativo il fatto che il tema dell'immagine dipinta della donna non sia presente nella *Vita Nuova* (nel cap. XXXIV l'io si trova a dipingere «uno angelo sopra certe tavolette», in occasione dell'annovale della morte di Beatrice): nessuna delle *Rime* che lo trattano è infatti trascritta nel libello giovanile (l'elenco e una dettagliata analisi è provvista da G. Contini nel suo commento, ora incluso in Dante Alighieri, *Opere minori*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, pp. 377 e segg.).

[14] La soluzione è resa anche possibile grazie al ricorso alle ricerche di psicologia dei Vittorini (da tenere in particolare attenzione il *De unione corporis et spiritus* di Ugo di S. Vittore): dove l'intermediario fra la carne e lo spirito è trovato nel *sensus* (nella visione sensibile della realtà), che diventa *imaginatio*, per passare finalmente a *ratio*, raggiungendo così un livello di conoscenza divina. Su tutta la questione si veda Agamben, *Stanze*, cit., e E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 voll., Bruges, De Tempel, 1946, t. II, pp. 218 segg.

[15] *Poeti del Duecento*, t. II, p. 521; ma si veda anche la recentissima edizione delle *Rime* di Guido Cavalcanti, con ottimo commento di D. De Robertis (Torino, Einaudi, 1986, pp. 85–88).

[16] *Poeti del Duecento*, t. II, pp. 522–529; e *Rime* cit., pp. 93–107. Con G. Favati («La tradizione manoscritta di *Donna me prega* di Guido Cavalcanti», in *Giornale storico della Letteratura italiana*, CXXX, 1953, pp. 417–494) si dà come soggetto dei verbi contenuti ai vv. 24–28 *veduta forma* del v. 21 (mentre la maggior parte dei commentatori danno per soggetto *Amore* sottinteso).

[17] Tale il senso dell'enigmatica affermazione contenuta al v. 28; senso sfuggito a critici e commentatori perché inconsapevoli del complesso *background* scritturale e patristico che qui abbiamo cercato di tratteggiare.

[18] Su questo argomento, dopo lo studio seminale di J.L. Lowes («The Loveres Malady of Hereos», in *Modern Philology*, II, 1913–1914), si è sviluppata una notevole bibliografia; per un'agile sintesi si ricorra a M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma Bulzoni, 1976.

[19] Per il testo e il commento della *Vita Nuova* si rinvia alla riedizione di D. De Robertis, contenuta nel volume ricciardiano delle *Opere Minori* già citato.