

Quaderni di Gargnano

5



XIX Convegno internazionale di Letteratura italiana
“Gennaro Barbarisi”

DANTE E IL PROSIMETRO

Dalla *Vita nova* al *Convivio*

(Milano - Fribourg: 15, 17, 22 e 23 ottobre 2020)

a cura di

Paolo Borsa e Anna Maria Cabrini



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,
FILOLOGICI E LINGUISTICI

QUADERNI DI GARGNANO

Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Francesco Amendola, Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 1058, cc. 13v-14r; © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati

ISSN 2612-0399

ISBN 9788855268363

DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-01

Copyright © 2022

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

⟨<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>⟩

Grafica di copertina Shiroi Studio

Via Morigi 11, 20123 Milano

⟨www.shiroistudio.com⟩

Stampa Ledizioni-LediPublishing

via Boselli 10, 20136 Milano

⟨www.ledizioni.it⟩

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web ⟨<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>⟩



INDICE

Premessa	p.	VII
di <i>Paolo Borsa e Anna Maria Cabrini</i>	p.	VII
Comitato scientifico e Comitato organizzativo	p.	IX
Lutto, silenzi e omissioni: la <i>Vita nova</i> fra vissuto e poetato		
di <i>Catherine Keen</i>	p.	1
Spazio e tempo romanzeschi nella <i>Vita nuova</i>		
di <i>Raffaele Pinto</i>	p.	19
I due sensi della <i>Vita nova</i> o delle ipostasi d'amore		
di <i>Igor Candido</i>	p.	35
Elementi di "fiorentinità" nel racconto della <i>Vita nova</i> : il caso		
esemplare del paragrafo XXII		
di <i>Luca Lombardo</i>	p.	63
Leggere gli affetti della <i>Vita nova</i>		
di <i>Heather Webb</i>	p.	85
Le interiezioni della <i>Vita Nuova</i> : il caso di <i>deh</i>		
di <i>Valentina Mele</i>	p.	95
Le forme metriche nella <i>Vita nova</i>		
di <i>Maria Clotilde Camboni</i>	p.	111
La "crisi di filosofismo puro" e le canzoni degli anni 1295-1300		
di <i>Juan Varela-Portas de Orduña</i>	p.	131

Indicazioni per una nuova lettura di <i>Voi che 'ntendendo in Messer Brunetto, questa pulzelletta?</i> di <i>Marcello Ciccutto</i>	p.	143
Dante, dalla giovinezza all'esilio: la <i>Vita nova</i> e il <i>Convivio</i> , i loro disegni ideologici, materiali e culturali di <i>Jelena Todorović e Beatrice Arduini</i>	p.	153
Dante e le regole del lutto. Postilla a margine di <i>Convivio</i> II XII 7 di <i>Nicolò Maldina</i>	p.	179
Virgilio dalla <i>Vita nova</i> al <i>Convivio</i> di <i>Giuseppe Ledda</i>	p.	193
Intorno a un giudizio di Dante su Aristotele (riprovato da Petrarca) di <i>Paolo Falzone</i>	p.	217
Considerazioni sulla <i>tornata</i> di canzone nel secondo trattato del <i>Convivio</i> di <i>Thomas Persico</i>	p.	233
<i>InProV</i> : un inventario dei prosimetri in volgare dalla <i>Vita nova</i> di Dante agli <i>Asolani</i> del Bembo di <i>Matteo Favaretto</i>	p.	245
Indice dei nomi a cura di <i>Giulia Ravera</i>	p.	269
Indice dei manoscritti a cura di <i>Giulia Ravera</i>	p.	279

PREMESSA

Questo volume raccoglie gli Atti del XIX Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi”, svoltosi tra il 15 e il 23 ottobre del 2020 e dedicato, nella ricorrenza del settecentesimo anniversario della morte di Dante Alighieri (1321-2021), a *Dante e il prosimetro. Dalla “Vita nova” al “Convivio”*. Rispetto alla tradizione ormai quasi trentennale dei Convegni “Barbarisi”, si è trattata di un’edizione anomala: a causa dello scoppio della pandemia di Covid-19 le giornate di studio non si sono potute tenere nella consueta cornice di Palazzo Feltrinelli a Gargnano del Garda, ma si sono svolte a distanza, con uno sforzo organizzativo che si è distribuito su quattro diversi giorni tra le due sedi del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell’Università degli Studi di Milano e del Dipartimento di Italiano dell’Università di Friburgo in Svizzera. Si è trattata, nel periodo del contagio, di una delle prime esperienze di convegni di italianistica a distanza e, probabilmente, anche della prima di questo tipo nell’ambito delle celebrazioni dantesche che sono state organizzate in tutto il mondo tra l’autunno del 2020 e la primavera del 2022.

In ideale continuità con il simposio del 2008 su *Le Rime di Dante*, in questa occasione i relatori sono stati invitati a riflettere sul rapporto tra versi e prosa nell’opera del grande poeta fiorentino, tra i due poli della giovanile *Vita nova* e dell’incompiuto *Convivio*, e sulle operazioni di selezione, ordinamento, riflessione, autocommento e reinterpretazione diseguate dall’autore nella progettazione e nell’organizzazione delle proprie compagini testuali. Il programma, elaborato con la consulenza di un Comitato scientifico composto, oltre che da Claudia Berra e Paolo Borsa in rappresentanza dei dipartimenti citati, anche da Johannes Bartuschat dell’Università di Zurigo, Marcello Ciccuto dell’Università di Pisa (nonché Presidente della Società Dantesca Italiana), Juan Varela-

Dante e il prosimetro. Dalla “Vita nova” al “Convivio”, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini,
Milano, Università degli Studi, 2022

“Quaderni di Gargnano”, 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-02



Premessa

Portas de Orduña dell'Università Complutense di Madrid e Heather Webb dell'Università di Cambridge, ha riunito alcuni tra i maggiori esperti internazionali di Dante, cui si sono aggiunti, come è tradizione per i convegni di Gargnano, alcuni giovani studiosi che già si sono segnalati per la rilevanza e l'originalità delle ricerche in corso. Ne è risultato un volume che si caratterizza per la varietà e complementarità delle impostazioni metodologiche, degli interessi e dei punti di vista e che, nella pluralità delle voci, rivela un armonico dialogo interno.

Desideriamo esprimere la nostra riconoscenza a Giulia Ravera che, oltre a essersi fatta carico degli Indici dei nomi e dei manoscritti, ha anche fornito un consistente e prezioso contributo redazionale nella prima fase di lavorazione del volume. Ringraziamo inoltre Catherine Keen per avere rivisto i testi inglesi dei riassunti che, con gli altri metadati, accompagnano sul sito dei "Quaderni di Gargnano" i contributi scritti (tutti, come sempre, liberamente disponibili secondo il modello *diamond open access*, che non comporta costi né per gli autori né per i lettori).

La collaborazione tra i due dipartimenti dell'Università degli Studi di Milano e dell'Università di Friburgo è risultata particolarmente felice: sarà riproposta già a partire dal prossimo convegno della serie.

*Paolo Borsa
Anna Maria Cabrini*

COMITATO SCIENTIFICO

Johannes Bartuschat
(Universität Zürich)

Claudia Berra
(Università degli Studi di Milano)

Paolo Borsa
(Université de Fribourg - Universität Freiburg)

Marcello Ciccuto
(Università di Pisa, Società Dantesca Italiana)

Juan Varela-Portas de Orduña
(Universidad Complutense de Madrid)

Heather Webb
(University of Cambridge)

COMITATO ORGANIZZATIVO

Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci, Claudia Berra,
Paolo Borsa, Anna Maria Cabrini, Sandra Carapezza, Michele Comelli,
Luca Danzi, Martino Marazzi, Giulia Ravera, Cristina Zampese

LUTTO, SILENZI E OMISSIONI:
LA *VITA NOVA* FRA VISSUTO E POETATO

Catherine Keen

La *Vita nova* di Dante si presenta, secondo la metafora fondante dell'*incipit*, come compilazione o selezione:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza. (*Vn* I 1)¹

Sin dall'inizio, Dante introduce il concetto dell'omissione e del non-narrato o del silenzio, con l'immagine del «libello» costruito intorno al materiale biografico e poetico contenuto nel «libro de la mia memo-

¹ Le citazioni della *Vita nova* seguono il testo della *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, diretta da Enrico Malato: DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015. Si usa invece la forma latina del titolo, *Vita nova*, adottata nelle recenti edizioni di Guglielmo Gorni e di Stefano Carrai. In questo seguio non solamente la forma adottata per questo volume, ma anche le norme adottate per il progetto *Re-reading Dante's "Vita nova"*, seminario collaborativo coordinato fra 2017 e 2019 da un gruppo di colleghi fra nove università britanniche, irlandesi e statunitensi (<<https://rereadingdantesvitanova.wordpress.com>>). La ricerca presente deve molto alle discussioni collegiali del gruppo. Un'altra tappa è stata conseguita con il seminario *Mourning: Different Times, Different Forms*, Università di Roma Tre, 2019, sponsorizzato dallo *UCL Cities Partnerships Programme in Rome*, una porzione della presente ricerca è stata recentemente pubblicata con il titolo *The Poetry of Mourning in the "Vita nova": an Agambenian Reading*, in *Dwelling on Grief: Narratives of Mourning Across Time and Forms*, edited by Simona Corsa, Florian Mussgnug and Jennifer Rushworth, Cambridge, MHRA - Legenda, 2022, pp. 21-34. Per le occasioni così fornite di riflettere a lungo sul *libello* dantesco ringrazio vivamente i colleghi dei due seminari citati e quelli del convegno garganese *Dante e il prosimetro: dalla "Vita nova" al "Convivio"*, e specialmente David Bowe, Paolo Borsa, Luca Marozzi, Jennifer Rushworth e Heather Webb. Ringrazio anche Luthien Cange mi per i consigli linguistici.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-03



ria»: un libro comunque del quale noi lettori vediamo solo una parte. Con il suo commento proemiale, Dante presenta il prosimetro come brano copiato da una fonte – la propria memoria figurata come libro –, le cui «part*i*» sono necessariamente ancora in stesura. Un senso della porosità di un progetto così intimamente legato al *personhood* poetico si prolunga fino alla fine, e quando l'autore ritorna a valutare il progetto biografico-letterario nelle parole di chiusura, dice di sospendere piuttosto che di terminare la narrazione con la promessa di riprendere la parola in un futuro ancora non definito.

A proposito della metafora libresca iniziale, Giorgio Agamben osserva che:

Nella *Vita nuova*, Dante gioca consapevolmente sul titolo dell'opera, in modo che sia in essa impossibile decidere una volta per tutte tra il vissuto e il poetato, tra il *libro* della memoria (in cui sta scritta la rubrica *Incipit vita nova*) e il *libello*, in cui il poeta trascrive ciò che il lettore leggerà. La rubrica *Vita nova* delimita, cioè, un indecidibile fra vissuto e poetato.²

Il contenuto lirico mantiene una certa tensione «indecidibile» con gli elementi prosastici che l'accompagnano (e ambedue, ancora più enfaticamente, con la vita dell'autore storico), sicché il lettore non possa stabilire una distinzione netta e precisa fra biografismo poeticizzato o poesia storicizzata.³ Nel giudizio di Agamben il libello manifesta un desiderio di esprimere un vissuto che è anche fabula o narrazione, e così di concentrarsi sul progetto di enunciare l'esperienza amorosa per Beatrice nella lingua intima ma anche caduca della poesia volgare.⁴ La famosa parentesi autoriale sulla retorica volgare in *Vita nova* XXV di-

² GIORGIO AGAMBEN, *Il dettato della poesia*, in ID., *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 99-109: 107.

³ Agamben così distingue il progetto dantesco da quello petrarchesco: i *Rerum vulgarium fragmenta* mettono «la vita [...] da una parte» sicché «la poesia, dall'altra, è soltanto letteratura, lutto per l'irrimediabile morte di Laura»: AGAMBEN, *Il dettato*, p. 108.

⁴ AGAMBEN, *Il dettato*, pp. 101-04. In un secondo saggio, Agamben approfondisce che «[a]ncora nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, la lingua morta e peribile per eccellenza è il volgare, mentre il latino è "perpetuo e non corruttibile" e, in quanto *lingua gramatica*, è, anzi, ciò che pone un freno alla caducità delle lingue. [...] Il volgare è, infatti, un'esperienza della parola assolutamente primordiale e immediata»: AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, in ID., *Categorie*, pp. 65-83: 75. Sulla concezione dantesca del volgare o lingua madre, si vedano anche lo studio di GARY P. CESTARO, *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2003, e quello di TRISTAN KAY, *Vernacular and Latin*, in *Dante's Lyric Redemption. Eros, Salvation, Vernacular Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 47-59.

mostra la coscienza di allinearsi in una tradizione emergente la cui autorità è combattuta, e che si rivolge intorno al tema di amore.⁵ Nel libello, Dante tenterà una trasformazione di quella tematica amorosa, e non solamente con la giustificazione delle proprie scelte linguistiche e retoriche. La precarietà del volgare racchiude ed emblemizza il potenziale trasformativo dell'incontro amoroso con la donna b/Beatrice.⁶ La capacità retorica espansiva dei poeti volgari reclamata nel capitolo XXV si accompagna all'espansione spirituale intravista dall'amante che tenta di racchiudere una «vita nova» nel racconto che leggiamo. La qualità fugace del volgare si adatta quindi all'espressione dell'incontro con una donna sempre proletticamente assente, una «donna de la mia mente» (*Vn* II 1) come dice Dante, e non, o non più, di questo mondo.⁷ Così la fragilità della lingua volgare, insieme all'inafferrabilità della presenza terrestre di Beatrice, confluiscono nel forgiare l'eloquenza non solamente della nuova poetica della lode (*Vn* XVII-XIX), ma anche quella delle omissioni, delle esitazioni e dei silenzi inerenti al tentativo di dire, in volgare, «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vn* XLII 2).

La convivenza del discorso prosastico e di quello metrico all'interno del testo, il tema della memoria e la temporalità diversa dei componenti narrativi e delle liriche,⁸ riportano all'attenzione di continuo la lacu-

⁵ «E 'l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse, però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini; e questo è contra coloro che rimano sopr'altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore»: *Vn* XXV 6.

⁶ Il significato del nome, com'è ben noto, espande progressivamente dal commento iniziale che «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare» (*Vn* II 1), sino alla fusione linguistica e concettuale dell'accento finale alla «benedetta Beatrice» che contempla «colui qui est per omnia secula benedictus» (*Vn* XLII 3).

⁷ Sull'assenza prolettica di Beatrice, si vedano per esempio TEODOLINDA BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino alla fine»: Forging Anti-narrative in the *Vita nuova*, in EAD., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006, pp. 175-92 (e in particolare le pp. 183-90); RONALD MARTINEZ, *Mourning Beatrice: The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova"*, in "Modern Language Notes", 113.1 (1998), pp. 1-29; NANCY VICKERS, *Widowed Words: Dante, Petrarch, and the Metaphors of Mourning*, in *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, edited by Kevin Brownlee and Walter Stephens, Hanover (NH), University Press of New England, 1989, pp. 97-108.

⁸ Sul motivo della temporalità nella *Vita nova*, si vedano BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino alla fine»; FRANCESCO GIUSTI, *Antologizzare il proprio passato. Macrostrutture liriche e temporalità del lutto*, in "Enthymema", 17 (2017), pp. 79-91: 81-83 e 88-90; MANUELE GRAGNOLATI, *(In-)Corporeality, Language, Performance in Dante's "Vita Nuova" and "Commedia"*, in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, edited by Sara Fortuna, M. Gragnolati and Jürgen Trabant,

nosità della *Vita nova*, condizione paradossale della compattezza e dell'eleganza di un libello che ci offre soltanto un estratto sillogizzato da un insieme indicibile, la «sentenzia» ma «non tutte» le parole del «libro de la mia memoria» (*Vn* I 1). In un saggio sul valore letterario, appunto, della lacuna, Nicola Gardini osserva che «la letteratura è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole; è desiderio di “altro ancora”, perché quello che c'è sulla pagina non basta, non può essere tutto».⁹ Nella *Vita nova*, quest'assenza è fondamentale, e oltre alle omissioni inerenti inevitabilmente al rapporto metaforico fra libro e libello, Dante attira l'attenzione ad altre omissioni: per esempio, a quelle di alcune liriche indirizzate alle “donne-schermo” delle sezioni iniziali (*Vn* V 4), o alle composizioni-spettro (forse mai esistite) di un serventese e una lettera in latino, che avrebbero parlato di Beatrice ma che si suppongono inadatti agli scopi precisi dei momenti cronologico-narrativi ove si sarebbero dovuti trascrivere (*Vn* VI e XXX).

La lacuna comunque più evidente, il silenzio più clamoroso, si manifesta al momento della morte di Beatrice, nel rifiuto di parlarne direttamente: «non è lo mio intendimento di trattarne qui» (*Vn* XXVIII 2). Gardini osserva, infatti, che in generale «le scene di morte sono tra le più saltate della letteratura, come se la morte, che di per sé è una lacuna, dovesse e potesse esprimersi nel modo più giusto con la reticenza».¹⁰ Dall'inesprimibilità di questa morte sorge una serie di silenzi, omissioni e reticenze successive, che diventano nuovi strumenti espressivi per l'amante dolente. L'intreccio del vissuto e del poetato nell'esperienza di lutto attraversata dal poeta richiede nuove sequenze – e nuove esitazioni – narrative, in una presentazione materiale ripensata per le poesie formalmente “vedovate” dallo spostamento delle «divisioni» da una posizione posteriore alla lirica a quella precedente (*Vn* XXXI 2). La svolta s'introduce sotto una seconda quasi-rubrica in latino, le parole di Geremia copiate «quasi come entrata de la nova materia che appresso viene» (*Vn* XXX 1): «*Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium*» (*Vn* XXVIII 1).¹¹

Oxford, Legenda, 2010, pp. 211-22; ID., *Authorship and Performance in Dante's "Vita nova"*, in *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, edited by M. Gragnolati and Almut Suerbaum, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 125-42.

⁹ NICOLA GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, p. 235 (corsivo originale).

¹⁰ GARDINI, *Lacuna*, p. 227.

¹¹ Nell'introduzione alla sua edizione, Pirovano accenna alla formula «nova materia» come segno dell'organizzazione del libello secondo una struttura tripartita, la seconda parte inaugurata con la scoperta dello “stile della lode” e la terza con la citazione di *Lamentazioni* 1, 1 (ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, pp. 14-15); *contra* Gorni, che preferisce una divisione bipartita, “in vita” e “in morte”, facendo cadere la parti-

Questa stessa «entrata», comunque, si enuncia emblematicamente nel modo frammentario o incompleto del nuovo discorso luttuoso. Si legge prima la citazione integrale ma isolata e fluttuante, inserita fra una stanza di canzone e l'annuncio solenne della «partita da noi» di Beatrice (*Vn* XXVIII 2); e poi la versione incompleta, abbreviata a «*Quomodo sedet sola civitas*», quando, parecchi paragrafi dopo, la citazione è finalmente contestualizzata tramite il rinvio a un altro testo assente, la lettera ai «principi de la terra» (*Vn* XXX 1). L'intestazione interrotta o frammentata fornisce una prova anche materiale di quella frantumazione del discorso associata al lutto che diverrà sempre più evidente nelle porzioni finali della narrazione.

In questo saggio, si propone di indagare il tema del discorso luttuoso che Dante sviluppa nella *Vita nova* con gli strumenti interpretativi forniti da Agamben e da Gardini, ambedue in ricerche che prestano un'attenzione sostenuta ai motivi della perdita e della malinconia, del silenzio e della lacuna come categorie letterarie. Attraverso gli schemi interpretativi offerti dai loro saggi critici, si rifletterà sul potenziale espressivo dell'incompletezza come motivo di dolore nella *Vita nova*, collegato sia alla concezione formale di riduzione e selezione («libello» e non «libro»), sia alla sperimentazione linguistico-biografico con cui l'autore indaga il suo ruolo come poeta-amante di Beatrice. La discussione inizia con una riflessione sull'anticipazione del tema del lutto nelle sezioni del racconto che rappresentano l'amore per una Beatrice vivente. Si passa poi a una breve considerazione del motivo della «vedovanza» strutturale introdotto dopo la morte di Beatrice con lo spostamento formale delle «divisioni» delle singole poesie, prima di passare in rassegna l'intensificazione dell'importanza accordata ai motivi della selezione (e quindi anche dell'omissione), e del non-detto o dell'indicibile, nelle sezioni finali del libello, che invitano il lettore a riaffrontare quel rapporto «indecidibile fra vissuto e poetato» annunciato nella presentazione di una «vita nova» nel proemio al prosimetro.

1. Lutto e poesia di lamento

zione cardinale sulla citazione di Geremia (XXVIII 1 o 19 1 nella sequenza editoriale di Gorni): D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. XXIV. Il «problema» trascritto per i copisti della disposizione sulla pagina della citazione biblica è discusso da MARTIN EISNER, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 61-62, e ID., *Dante's New Life of the Book: A Philology of World Literature*, Oxford, Oxford University Press 2021, pp. 129-33.

Nella prosa della *Vita nova* la morte di Beatrice rappresenta un momento critico in cui Dante introduce nuova materia che ridimensiona la storia dell'amore per una donna ora imparadisata: ma è una svolta tutt'altro che inaspettata. Questa morte è stata in verità anticipata al lettore sin dal primo riferimento a «la gloriosa donna de la mia mente» (*Vn* II 1). Il termine “gloria” associa questa donna subito al regno celeste, ove è collocata esplicitamente poco più avanti nell'accenno alla sua cortesia, «la quale è oggi meritata nel grande secolo» (*Vn* III 1).¹² Anche le liriche dei primi capitoli dimostrano nella loro successione articolata una tendenza distintamente malinconica o elegiaca che anticipa la centralità della morte ventura; la «tonalità lacrimevole» delle singole poesie è spesso accresciuta anche dalla cornice esegetica delle “ragioni” e delle “divisioni” in prosa.¹³ Lo stile lamentoso notato da Stefano Carrai s'incontra, appunto, non solamente nei paragrafi dedicati alla morte di Beatrice, o agli altri funerali ricordati nel libello, ma anche nelle poesie iniziali sulle sofferenze dell'amore e sulle premonizioni della morte di Beatrice. Questa morte, inevitabile e anticipata, dell'oggetto amato infonde un tono malinconico all'intera trama del prosimetro.¹⁴ Anche nei paragrafi di apertura, le poesie accennano a motivi collegati alla morte o al lamento secondo le tradizioni dell'amor cortese: il cuore mangiato in *A ciascun' alma presa e gentil core* (*Vn* III), per esempio, o lo sbigottimento quasi-fatale degli episodi del gabbo (*Vn* XIV e XV).¹⁵

¹² BAROLINI, “Cominciandomi dal principio infino alla fine”, pp. 183–90; PAOLO BORSA, *Immagine e immaginazione. Una lettura della “Vita nova” di Dante*, in “Letteratura & Arte”, 16 (2008), pp. 139-57: 145-47; GRAGNOLATI, *Authorship*, p. 133; CHARLES S. SINGLETON, *An Essay on the “Vita nuova”*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1949, p. 7.

¹³ Lo studio importante di Carrai indaga la dominanza dello schema stilistico dell'elegia in rapporto al libello: STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la “Vita nova”*, Firenze, Olschki, 2006 (per la citazione, p. 22).

¹⁴ CARRAI, *Dante elegiaco*. Sulla malinconia come tema medico-filosofico e letterario nel pensiero pre-moderno, si veda G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; per Dante e la *Vita nova*, più specificamente, NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, in part. nei capitoli *Dante e la fisiologia dell'amore doloroso* (pp. 71-124) e *Malinconia e frenesia, sogni e presentimenti, da Dante a Petrarca* (pp. 125-52).

¹⁵ CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 24-25; HEATHER WEBB, *The Medieval Heart*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 156-63. Martinez rileva l'eccessività dell'estensione del lutto alle finzioni delle donne-schermo, specialmente in *O voi che per la via d'amor passate* con la citazione/traduzione di *Lamentazioni* (*Vn* VII 7): MARTINEZ, *Mourning Beatrice*, pp. 15-16. Anche Rushworth indaga la potenziale inopportunità (*awkwardness*) di un riuso della stessa fonte biblica di *Lamentazioni* per la morte autenticamente stravolgente di Beatrice e la perdita della donna-

La spiritualizzazione elogiativa dell'amore poi proclamata con la scoperta dello "stile della lode" comporta anch'essa un elemento di perdita che anticipa la successione di morte, lutto e consolazione da venire, giacché la celebrazione dell'anima perfetta dell'amata inizia a collocarla sopra e oltre il mondo terreno.¹⁶ Le epifanie della perfezione miracolosa della donna amata garantiscono la sua salita imminente al cielo, e l'amante così acclama un oggetto già e da sempre inappropriabile. In *Donne ch'avete intelletto d'amore*, «madonna è disiata in sommo cielo» (v. 29, *Vn XIX* 9), e nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, «par che sia una cosa venuta / dal cielo in terra a miracol mostrare» (vv. 7-8, *Vn XXVI* 6).¹⁷ Il motivo epifanico di *Tanto gentile* è stato descritto appunto come «una specie di *raptus* mistico e, pertanto, un balzo (temporaneo) nell'istantaneità della gloria», che apre una strada per l'ascesa mimetica del lettore al paradiso ove la donna inevitabilmente risalerà.¹⁸ La scoperta dello stile nuovo della lode e la proclamazione di un amore che consiste puramente nell'atto di poetare – in comporre «quelle parole che lodano la donna mia» (*Vn XVIII* 6) – si conforma all'intuizione di Agamben che, nella *Vita nova*, il nome di Beatrice rappresenta non tanto il personaggio storico di una donna fiorentina, ma piuttosto «l'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso».¹⁹

La «gloriosa donna de la mia mente» delle poesie è una presenza inafferrabile anche per l'indeterminatezza del racconto, e per l'insediamento frequentissimo delle esperienze liriche nel mondo interiore

schermo – in questo caso, per di più, la perdita banale di un allontanamento geografico, non della morte: J. RUSHWORTH, *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch, and Proust*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 117-19.

¹⁶ Per Carrai, l'eccezione maggiore al tono elegiaco quasi onnipresente s'incontra nello stile elogiativo di cinque composizioni celebrative nella porzione centrale del libello: *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vn XIX*), *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (*XX*), *Negli occhi porta la mia donna Amore* (*XXI*), *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute* (*XXVI*): CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 27. Anche questa sequenza è comunque interrotta dagli episodi chiaramente lamentosi dei due sonetti per la morte del padre di Beatrice (*Vn XXII*) e dalla canzone premonitrice della morte di lei, *Donna pietosa e di novella etate* (*Vn XXIII*). Si veda anche Pinto, per cui lo "stile della lode" si associa intimamente al lutto, perché fondato sulla ripulsa di qualsiasi desiderio fisico e un ri-orientamento dell'amore verso l'anima destinata al regno eterno: RAFFAELE PINTO, *Per la storia della poesia di Dante*, in "Tenzione", 13 (2012), pp. 11-53: 18-25.

¹⁷ BORSA, *Immagine e immaginazione*, p. 146; GIUSTI, *Antologizzare*, pp. 81-83.

¹⁸ M. GRAGNOLATI - FRANCESCA SOUTHERDEN, *Dalla perdita al possesso. Forme di temporalità non lineare nelle epifanie liriche di Cavalcanti, Dante e Petrarca*, in "Chroniques italiennes web", 32 (2017), pp. 157-74: 167.

¹⁹ AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, p. 80.

dell'immaginazione del poeta. Gli incontri con Beatrice, e con le donne e gli altri astanti che testimoniano all'effetto della sua virtù trasformativa, in vita o in morte che sia, si narrano nella prosa quasi ugualmente spesso come ricordi, visioni o sogni dell'"io" narrante quanto come incontri esterni; nelle liriche, quasi sempre come memorie, visioni o proiezioni ricreate mentalmente secondo la teoria dei *phantasmata* generati dalla *vis imaginativa* o senso interno secondo la teoria medievale della percezione.²⁰ Dante impiega un discorso liminale o indiretto derivato dalla filosofia naturale medievale, che «concepisce l'amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo».²¹ Le primissime frasi del libello ricordano al lettore che il racconto si fonda su un compendio memoriale e interiore, il «libro de la mia memoria», e che la protagonista femminile è una donna «de la mia mente» la cui figura rimane incisa sul cuore dell'amante, per essergli sempre presente, anche dopo la morte.

La tecnica dei *phantasmata* aiuta l'autore a colmare con la parola poetica il vuoto e il silenzio che minacciano di lasciare inespresse le esperienze travolgenti del suo amore, nei momenti di elogio come in quelli di sofferenza. Nell'approccio lento alla morte di Beatrice, le figure poetiche interiori sostengono gli esperimenti mentali con cui l'autore cerca di affrontare la perdita ventura e di tentare i limiti della sua poesia amorosa volgare. Un ramo del tentativo lo porta a parlare della morte altrui: prima di una compagna di Beatrice (*Vn VIII*), e poi del padre dell'amata (*Vn XXII*). Il primo funerale, l'unico testimoniato direttamente dal protagonista, gli offre la visione concreta di donne «le quali piangono assai pietosamente» per l'amica scomparsa (*Vn VIII* 1). Da questa esperienza esterna diventa possibile la ricreazione poetica d'immagini di donne luttuose nelle poesie che sperimentano di rappresentare altri eventi funebri: il pianto dell'amata per il padre (*Vn XXII*); e poi, nella fantasia tenebrosa associata alla canzone *Donna pietosa e di novella etate* (*Vn XXIII*), quello delle sue compagne per Beatrice stessa. Con la morte del padre di Beatrice l'amante, escluso dai riti funebri, non riesce neanche a parlare direttamente alle donne che sono state lì ammesse. Nei sonetti di questo episodio, però, un dialogo fittizio è immaginato fra gli esseri poetici di donne e poeta, e parole mai pronunciate, secondo la narrativa in prosa, sono invece scambiate fra le persone fittizie liriche. In questo scambio, però, i personaggi dei sonet-

²⁰ AGAMBEN, *Stanze*, specialmente nei capitoli "*Spiritus phantasticus*" (pp. 105-20) e *Spiriti d'amore* (pp. 121-29); BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 141-43; TONELLI, *Fisiologia della passione*.

²¹ AGAMBEN, *Eros allo specchio*, in ID. *Stanze*, pp. 84-104: 96.

ti riconoscono l'impossibilità di rappresentare, neanche nel mondo immaginario della poesia, il dolore di Beatrice luttuosa. Una lacuna rimane con la rimozione dell'amata dall'osservazione diretta e, con decoro rispettoso, il libello ripara il dolore di Beatrice dietro la fantasia poetica delle liriche. Nella prosa, una meno emozionata riflessione deduttiva produce una quasi-sillogistica conclusione sul suo pianto non-testimoniato: «manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di dolore» (*Vn* XXII 2).

La morte di Beatrice stessa è narrata in due puntate: prima nella «forte fantasia» (*Vn* XXIII 13) collegata alla canzone *Donna pietosa*; e poi nel racconto lacunoso o indiretto della sequenza di capitoli introdotti dalla citazione biblica di *Quomodo sedet sola civitas* (*Vn* XXVIII 1), e che termina con la canzone *Li occhi dolenti per pietà del core* (*Vn* XXXI). Il primo episodio è chiaramente fantasmatico, ma è accompagnato dalle lacrime e dalle frammentazioni del discorso che si ripeteranno alla morte vera. Ancora una volta, figure femminili fittizie sono convocate all'interno della lirica come testimoni alle emozioni dell'"io" poetico: ma ora la fantasia poetica contiene un'altra fantasia, quella della morte di madonna. I dettagli angoscianti della sua morte e del funerale si possono rappresentare solo con i mezzi di un doppio inganno, fantasma dentro un altro fantasma. Un segno concreto, tuttavia, collega la scena lirica e i *phantasmata* interiori al mondo esterno e dimostra di nuovo l'impossibilità di dividere il vissuto dal poetato anche durante il dispiegarsi della crisi: il suo pianto genuino, osservato dalle donne che curano il protagonista malato. La facoltà immaginativa produce reazioni sì forti da manifestarsi in effetti esterni. Quando nella sua visione le donne fittizie gli annunciano la morte dell'amata, Dante racconta che «cominciai a piangere molto pietosamente, e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime» (*Vn* XXIII 6). Le lacrime vere sostituiscono una serie di enunciati falliti, dalle parole iniziali dette «fra me medesimo» sull'inevitabilità della morte dell'amata (XXIII 3), all'esclamazione tentata sull'«anima bellissima» che si frantuma in un «doloroso singulto di pianto» (XXIII 10-11), all'acclamazione del nome di Beatrice, indistinguibile dato che di nuovo «la mia boce era sì rotta dal singulto del piangere» (XXIII 13). Recuperato dalla crisi di questo proprio approccio alla morte, il malato racconta la fantasia alle donne ma sempre «tacendo il nome di questa gentilissima» (XXIII 15). Nella canzone il poeta si permette d'immaginare l'anima dell'amata avvolta in «una nuvoletta», e il suo corpo «che donne [...] covrian d'un velo» (*Donna pietosa* 60 e 68, *Vn* XXIII 25-26). Ma anche qui, come nell'immaginazione del pianto di Beatrice per il padre, non si passa oltre un certo limite: le verità concrete della morte e del lutto che provo-

ca restano nascoste al lettore dietro il velo e la nuvoletta della lirica, come dietro le lacrime e i singhiozzi che secondo la prosa confondevano l'articolazione dolorosa tentata nel mondo esterno.

Se la morte immaginata di Beatrice tolse la parola all'amante-autore, non dovrebbe sorprendere che la morte reale crei un «buco nero» testuale, nell'espressione eloquente di Teodolinda Barolini.²² L'abbondanza di dettagli che accompagnarono «lo fallace immaginare» (*Vn* XXIII 15) manca completamente al momento della perdita autentica, dove viene meno la parola poetica e si produce invece una proliferazione di esitazioni e omissioni. In dimostrazione dello sconvolgimento della capacità poetica, la poesia *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (*Vn* XXVII), che da quanto pare doveva occupare la posizione simbolica di terza canzone con un tema elogiativo sulla virtù dell'amore per Beatrice, s'interrompe dopo una singola stanza. È l'unica lirica incompleta della *Vita nova*.²³ La stanza offre una riflessione abbastanza completa e letta da sola potrebbe classificarsi come canzone monostrofica: ma la supposta lacuna raggiunge un'espressività intensa, che poi si prolunga nello sconvolgimento dell'ordine narrativo stabilito finora, e nella sequenza di digressioni, omissioni ed esitazioni dei paragrafi successivi. Dante lascia semplicemente un vuoto strutturale dopo la canzone incompleta; un vuoto il cui effetto disorientante è rinforzato dall'abbandono momentaneo della lingua di narrazione, e un cambiamento dal volgare al latino, con la citazione di *Quomodo sedet*.

2. *Prosa vedovata e testualità insicura*

Nel rifiuto di rappresentare la realtà fisica della morte corporea di Beatrice, il narratore si ritira dalla realizzazione concreta di quello che si era immaginato nella fantasia di *Donna pietosa*. L'argomento porterebbe l'autore ai limiti dell'espressione linguistica. La sua insufficienza di «trattare come si converrebbe di ciò» (*Vn* XXVIII 2) non implica solamente i limiti espressivi di uno scrittore ancora giovane, né quelli di una lingua materna ugualmente giovane per tradizione retorica (*Vn* XXV 4), ma sembra riconoscere l'indicibilità fondamentale della partenza di Beatrice al regno della gloria. La sparizione dell'oggetto amato lascia un vuoto sia poetico sia esperienziale: i silenzi e le omissioni che raggiano intorno all'evento decisivo dispiegano molteplici strumenti retorici per rendere la lacuna clamorosa, e per rilevare quello «indecibile fra vissuto e poetato» vitanoviano notato da Agamben. La tra-

²² BAROLINI, "Cominciandomi dal principio infino alla fine", p. 185.

²³ Ivi, pp. 188-89; CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 60-62; MARTINEZ, *Mourning*, p. 17; RUSHWORTH, *Discourses*, pp. 117-18.

scrizione di una canzone incompiuta, come osserva Carrai, non potrebbe servire «un intento meramente realistico e diaristico». ²⁴ Il libello non si limita a offrire una successione semplice e cronologica di eventi né di poesie, e l'interruzione successiva dell'ordinamento consueto del discorso, insieme a irruzioni sempre più marcati di reticenze e omissioni, offrono una strada materiale e strutturale che porta poeta e lettore insieme verso una chiusura che sospende e non termina il racconto.

La morte immaginaria dell'episodio di *Donna pietosa* produceva un'afasia nell'amante, la cui debolezza fisica trovava una corrispondenza retorica nella sostituzione di parole articolate da lacrime e singhiozzi. L'afasia prodotta dalla morte vera si trova nell'evasione al discorso diretto, dimostrata nell'iterazione rituale di un testo sacro in latino, nella lunga riflessione sul significato del numero nove, e anche nelle stesse giustificazioni del non-narrare. Quest'abbondanza di narrazione che rifiuta di dire enfatizza l'effetto eclisse della morte, evento che, in un baleno, deve sempre sfuggire alla rappresentazione linguistica. ²⁵ L'eccessività stessa della digressione che ruota intorno al «buco nero» comunica al lettore l'indicibilità dell'evento. Come Gardini osserva, «la morte [...] non potrebbe esser rappresentata con più efficacia e maggiore filosofica esattezza che con un improvviso taglio». ²⁶ La canzone che Dante finalmente introduce come deposizione del suo lutto, *Li occhi dolenti per pietà del core* (*Vn XXXI*), non tenta in effetti di riempire la lacuna, ed evita pure la tecnica di rappresentarla con i fantasmi poetici, come in *Donna pietosa*. Se le poesie precedenti avevano già dimostrato una certa reticenza pudica rispetto alla “figura nel cuore” di Beatrice in momenti estremi di lutto o di perdita immaginaria (*Vn XXII* e *XXIII*), ora quando il «miracol» di madonna (*Tanto gentile* 8, *Vn XXVI* 6) ritorna in paradiso e diventa forma intellettuale o pura anima, quella “figura” interna non serve. ²⁷ Pure la forma metrica scelta per il lamento enfatizza la lacuna verbale e tematica aperta da questa morte: la volontà di comporre una canzone, così bruscamente interrotta in *Sì lungiamente*, trova il suo esito qui, ma in un *planctus* che rimane sempre sull'orlo di una nuova dissoluzione nelle lacrime non-verbali. Con un tasso altissimo di lessico luttuoso, il dettato poetico rischia a ogni verso di scomporsi in ‘pianto’, ‘pena’, ‘dolore’, ‘ango-

²⁴ CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 62.

²⁵ BAROLINI, “*Cominciandomi dal principio infino alla fine*”, pp. 186-87. Sull'importanza di una tendenza generale letteraria alla reticenza sull'evento della morte, si veda GARDINI, *La morte*, in ID., *Lacuna*, pp. 227-33.

²⁶ GARDINI, *La morte*, p. 227.

²⁷ BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 147-48.

scia', 'lamento', 'lacrime' o 'sospiri'.²⁸ L'intera poesia si trasforma, nel congedo, in un lutto animato: la «pietosa mia canzone» che «và piangendo» (*Li occhi dolenti* 71, *Vn XXXI* 17) incarna il dolore che la generò nel cuore del poeta (la «pietà del core» del primo verso), e diventa «figliuola di trestizia» (v. 75).

Il lutto che travolge l'amante è rispecchiato anche nella "vedovanza" retorica imposta ai membri prosastici della narrazione. Riprendendo un termine chiave, *vidua*, dalla citazione biblica *Quomodo sedet*, Dante abbandona la formula coerentemente osservata fino a questo momento per la disposizione delle liriche dentro la cornice della prosa, e inaugura un nuovo ordinamento per tutte le poesie successive: «acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima che io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi» (*Vn XXXI* 2). La "vedovanza" delle liriche dalla cornice prosastica in verità non elimina dal libello l'elemento di analisi retorica: le divisioni sono non assenti ma disposte in una posizione nuova.²⁹ Ma il legame concettuale con il lutto intensifica la fragilità di un discorso poetico ora disteso su altri silenzi, altre lacune. La biografia poetica e la riflessione critica non fiancheggiano più la lirica nella maniera equilibrata di prima, ma lasciano che ogni tappa della vita e/o materia nuova dell'esperienza *post mortem Beatricis* termini in un discorso metrico. Per estendere un altro tema critico derivato da Agamben, quando la chiusura di ogni singolo momento narrativo o esperienziale coincide con la chiusura poetica costituita dal verso finale di una lirica, il poeta dimostra al lettore il rischio del tentativo poetico. Nella definizione generale di Agamben, «il poema è un organismo che si fonda sulla percezione di limiti e terminazioni, che definiscono, senza mai compiutamente coincidere e quasi in alterno diverbio, unità sonore (o grafiche) e unità semantiche». Terminare il poema, e chiudere la tensione fra queste due unità, comporta «qualcosa come una crisi decisiva, una vera e propria *crise de vers*, in cui è in gioco la sua stessa consistenza».³⁰ Citando il *De vulgari eloquentia*, il critico rileva la sensibilità con cui Dante registra l'importanza dei mezzi con i quali i *carmina* «in silentium cad[un]t».³¹ Nel caso della *Vita nova*, potremmo suggerire che la divisione analitica

²⁸ Le espressioni dolorose s'accumulano lungo l'intero arco della canzone: CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 29; MARTINEZ, *Mourning*, pp. 18-19.

²⁹ CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 89.

³⁰ AGAMBEN, *La fine del poema*, in ID., *Categorie italiane*, pp. 195-202: 196, 199. L'analisi prosegue con riflessioni stimolanti sulle analisi dantesche della forma canzone nel *De vulgari eloquentia*.

³¹ Ivi, pp. 199-200, citando *Dve* II XIII 8 (erroneamente segnalato come cap. XII del libro III).

abbia svolto finora la funzione di confine destinata ad alleggerire quella *crise de vers* con una riformulazione della serie metrica e semantica appena letta. Ma le liriche vedovate del periodo *post mortem* cadono nel silenzio da sole, senza la cornice equilibrante della prosa correlata. La nuova sequenza testuale dà sempre più peso alla lirica come scopo espressivo principale del poeta volgare, ma ogni singola poesia diventa anche un luogo di potenziale eclisse retorica, di dissoluzione della lingua amorosa, in una nuova dinamica che anticipa e annuncia la sospensione dell'intero libello su un silenzio indeterminato.

Le fortune materiali poco sicure delle divisioni nella trasmissione storica del libello, soprattutto nel ramo che deriva dai modelli boccacciani, testimoniano poi di un'altra precarietà nella prosa vitanoviana. La marginalizzazione letterale delle divisioni, o a volte la loro omissione totale, nella tradizione testuale derivante da Boccaccio offre l'evidenza materiale della difficoltà della mossa retorica dantesca: prima nell'offrire le divisioni come riflessioni integrali a ciascun episodio narrativo; e poi nel voler conferire un peso tanto notevole, quasi metafisico, alla dinamica materiale della loro *mise en page*.³² Il riordinamento strutturale voluto da Dante dovrebbe attirare l'attenzione alla singolarità della forma testuale del nuovo prosimetro, dove la frantumabilità, nel lutto, dell'opera ibrida esprime al livello di forma oltre a quello di contenuto una volontà di sperimentare i limiti delle convenzioni amorose e poetiche. Le pause e gli spazi che si aprono nelle transizioni continue fra prosa e poesia arricchiscono il potenziale significante per un lettore attento, e lo spostamento delle divisioni da parte dell'autore porta un notevole carico interpretativo nella narrazione del lutto per Beatrice, con la metafora di vedovanza.³³ Lo spostamento boccacciano di tutte le divisioni ai margini serve certamente altri scopi nella promozione delle fortune del libello: ma elimina una dimensione importantissima del tema di lutto e vedovanza radicato nell'ordinamento prosimetrico autoriale della *Vita nova*.

Da *Sì lungiamente* in poi, diventano più frequenti le allusioni ad elementi omessi dal libro, a poesie i cui significati eludono il pubblico

³² Sugli interventi editoriali di Boccaccio e sul significato dello spostamento delle divisioni, probabilmente per creare l'effetto grafico di un testo con commento modellato sui manoscritti di autori antichi o di testi biblici, si vedano LAURA BANELLA, *La "Vita nuova" del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Padova, Antenore, 2017, in part. pp. 3-9 e 226-36; CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 12-13; EISNER, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature*, pp. 53-61 e ID., *Dante's New Life of the Book*, pp. 111 e 131-33; THOMAS C. STILLINGER, *The Song of Troilus: Lyric Authority in the Medieval Book*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 57-60 e 68.

³³ BAROLINI, *"Cominciandomi dal principio infino alla fine"*, pp. 187-89; MARTINEZ, *Mourning*, pp. 14-16 e 26-28.

contemporaneo, e a riscritture e scambi intravisti solo in parte da noi, lettori del libello. Le sezioni finali del racconto così enfatizzano la selettività e quindi anche la lacunosità inerente al concetto di trascrivere dal «libro de la mia memoria» al libello prosimetrico e di comunicare la vera «sentenza» della riconfigurazione dell'esperienza poetica dopo la morte dell'oggetto amato. Di seguito alla canzone di *planctus* formale, *Li occhi dolenti*, altre due poesie, *Venite a 'ntender li sospiri miei* (Vn XXXII) e *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra* (Vn XXXIII), sono presentate con la narrazione di una genesi in circostanze offuscate che conferiscono un elemento di ambiguità o d'incompiutezza ai testi poetici, nonostante il dolore che esprimono sia autentico e profondamente condiviso dai due protagonisti dell'episodio: il parente di Beatrice che chiede a Dante di comporre un lamento, senza indicare l'identità della donna; e il poeta che lascia nascondere il proprio lutto dietro quello attribuito all'amico. La prolissità con cui Dante insiste sull'emozione intensa espressa nelle due composizioni, ma nel contempo sull'oscurità dell'intero contesto discorsivo intreccia tutt'una serie di reticenze e di simulazioni in una specie di *mise-en-abyme* del lutto: l'amico «simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra» (Vn XXXII 2), mentre nel sonetto richiesto il dolore autoriale è mascherato dalla commissione, «acciò che paresse che per lui l'avessi fatto» (XXXII 3). Le congiuntive paradossalmente mettono in chiaro come le due finzioni retoriche – l'una orale, l'altra metrica – si sovrappongono, e rivelano le reticenze reciproche di poeta e di mecenate che confluiscono però nel dolore silenziosamente condiviso da ambedue.

Un effetto di sovrapposizione e di reticenza sottende anche il famoso sonetto di anniversario con i due “cominciamenti” paralleli, *Era venuta ne la mente mia* (Vn XXXIV). I due cominciamenti alternativi del sonetto registrano due prospettive sul dolore del poeta: la sua triste introspezione, rappresentata come *tableau* solitario nel primo incipit; o come un momento testimoniato da altri, nel secondo. L'esegesi contentistica e retorica della prosa mantiene i due cominciamenti quasi in parità fra di loro, coinvolgendo il lettore nel gioco di selezione fra diversi significati. La trascrizione di entrambi offre una scelta fra tre o quattro poesie possibili: un sonetto irregolare di diciotto versi (ma con due possibili sequenze dell'ottava iniziale); o una delle due versioni regolari che risulterebbe dalla scelta esclusiva di uno dei due incipit e dall'eliminazione dell'altro. Il lettore potrebbe soffermarsi e perdersi nell'esitazione prolungata conseguente alla selezione fra alternativi paralleli, affrontando lo zigzag dei possibili dispiegamenti diversi del te-

sto.³⁴ Tramite questa riflessione sui possibili percorsi attraverso il labirinto del sonetto enigmatico, si potrebbe attingere anche a una distrazione che rispecchia quella generativa del testo poetico, in cui il poeta distratto si perdeva nell'atto di disegnare non Beatrice ma «figure d'angeli» (*Vn* XXXIV 3), compagne dell'amata fra «li cittadini di vita eterna» (*Vn* XXXIV 1) così come le donne gentili, destinatarie di molte liriche del libello, che l'accompagnavano nella vita terrena.³⁵

Una versione più pericolosa dell'esitazione o del ventriloquio associati al periodo di lutto nelle poesie appena esaminate si manifesta nell'episodio della «gentile donna giovane e bella molto» (*Vn* XXXV 2) il cui aspetto pietoso attira l'attenzione del poeta doloroso. Potremmo vedere gli episodi in cui l'amante nasconde il proprio lutto dietro di quello dell'amico, o in cui scelse di ricordare la sua distrazione dolorosa in un sonetto-enigma volutamente irrisolto, come tentativi sperimentali di emergere dal silenzio imposto dalla perdita dell'oggetto amato, e di riempire la lacuna materiale e retorica generata dalla morte senza perdere la determinazione di dirigere la parola sempre verso Beatrice, oggetto e causa della sua capacità poetica e amorosa. L'incontro iniziale con la «donna gentile e pietosa» sembra offrire al poeta uno strumento equivalente ai disegni di angeli o all'occasione patronale, in cui un mezzo indiretto potrebbe aiutarlo a riconoscere la perdita senza dimetterla. Ma da mezzo la donna rischia di diventare fine.³⁶ L'incontro genera una riflessione combattuta ma produttiva sulla dimensione visiva dell'amore precedente, in cui la rivoluzionaria dimissione di se stesso a puro strumento elogiativo di Beatrice – dedicato alla produzione di «quelle parole che lodano la donna mia» (*Vn* XVIII 6) – non aveva comunque liberato il poeta da una certa dipendenza dalla presenza materiale dell'oggetto amato nel mondo esterno. Il passaggio di recupero dalla distrazione della donna pietosa, che rispecchia o simula qualcosa dell'amata, riporta l'amante a riconoscere in Beatrice l'unica e iconica fonte della sua esperienza autentica della poesia.

³⁴ Interessante per la questione di selezione fra letture diverse è l'ipotesi avanzata da Gorni di una possibile trascrizione con i due cominciamenti «montati in parallelo» per creare un *carmen figuratum* «a due ali, come di angelo»: si veda la *Nota al testo*, in ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 340. La disposizione del sonetto nell'edizione critica di Pirovano rispecchia questa «forma angelo» o «forma bicefala», pp. 255-57.

³⁵ Il racconto riguardo i disegni di angeli è oggetto di numerosi studi importanti: si vedano per esempio FABIO CAMILLETI, *The Portrait of Beatrice. Dante, D.G. Rossetti, and the Imaginary Lady*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2019, pp. 19-34; FEDERICA PICH, *L'immagine "donna de la mente" dalle Rime alla "Vita Nova"*, in *Le Rime di Dante*, a cura di Claudia Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 345-76.

³⁶ BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 148-51.

La scoperta produce una nuova valorizzazione, negli ultimi capitoli del libello, del nesso tra vissuto e poetato in cui il discorso poetico amoroso della lingua materna è promosso a uno strumento di comunicazione universale per indagare cosa significhi la ricerca di una *vita nova*, la riflessione sulla «sentenzia» derivata da un «libro de la [...] memoria» (*Vn* I 1).³⁷ La lingua materna, fragile e mutabile, è il giusto veicolo per parlare del miracolo beatriceano, giacché questa caducità segnala la necessità di andare oltre i limiti dell'esistenza terrena, verso l'indicibile e il trascendente.³⁸ Nei capitoli finali, il poeta dimostra la sua volontà di comunicare il senso del suo amore a un pubblico potenzialmente illimitato. In *Lasso! per forza di molti sospiri*, l'enunciato a-verbale e quindi universale dei sospiri diventa scrittura, portando «quel dolce nome di madonna scritto, / e de la morte sua molte parole» (vv. 13-14, *Vn* XXXIX 10). In seguito, i peregrini romei venuti «di lontana parte» (*Vn* XL 2) parlerebbero verosimilmente altri idiomi rispetto al poeta ma potrebbero “intendere” il significato della morte di una «beatrice» generale (*Deh peregrini che pensosi andate* 12, *Vn* XL 10; «*ntendesser*» al v. 8). In *Oltre la spera che più larga gira*, si ritorna alla contemplazione del linguaggio universale del sospiro, dove il «parlar sottile», seppur da un lato evade l'“intendere” specifico («io no lo 'ntendo»: v. 10, *Vn* XLI 12) dell'amante, dall'altro ripete il nome rivelatore dell'amata «sì ch'i' lo 'ntendo ben» (v. 14).³⁹ Le esitazioni sul verbo ‘intendere’, comunque, si possono risolvere nella genesi della lirica in una «intelligenza nova» (v. 3) che attira il sospiro del poeta oltre il confine della «spera [...] più larga» (v. 1). Questa «intelligenza» intuitiva e amorosa genera la parola poetica con cui la trascendenza dell'amore per Beatrice oscilla fra una benedizione universale, «beatrice» minuscola (*Deh peregrini* 12), della poesia-sospiro indirizzata ai peregrini, e quella rivelazione personale ricordata nelle riflessioni sulla «Beatrice» maiuscola (*Oltre la spera* 13) che dà senso all'intero proget-

³⁷ Rimando alle riflessioni fertili di Heather Webb in questo volume sulla dinamica di condivisione del lutto nella *Vita nova* e sull'affermazione della trasmissibilità del pianto per Beatrice al mondo intero.

³⁸ AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, pp. 78-83.

³⁹ Il verbo ‘intendere’ richiama il verso iniziale di *Donne ch'avete intelletto d'amore*: un verso attribuito all'ispirazione esterna quasi-mistica nel racconto di come «la mia lingua parlò quasi come per se stesso mosso» (*Vn* XIX 2). Come noto, la “risposta” di Cecco Angiolieri, *Dante Allaghier, Cecco, tu' servo e amico*, offre un'interrogazione sottile dell'uso potenzialmente contraddittorio di ‘intendere’ nella lirica: si vedano il cappello introduttivo e le note sul testo di Marco Grimaldi, nella nell'edizione da lui curata, ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, pp. 588-91.

to poetico della *Vita nova*.⁴⁰ Il libro si conclude sull'accettazione dei limiti linguistici da oltrepassare – in un futuro ancora indeterminato – prima di poter dire di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vn* XLII 2). Lo spazio bianco di pagine ancora non vergate costituisce una specie di lacuna prolettica, un invito a sondare di nuovo il significato di quella immagine straordinaria proemiale, del «libro de la mia memoria». Come Gardini osserva, «la letteratura è il non scritto di cui lo scritto è un richiamo o, se vogliamo, un'ombra [...] è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole».⁴¹ Fino alle parole di chiusura del prosimetro dantesco, nuovi punti di partenza aprono prospettive più ampie a fianco del testo che leggiamo. Passiamo dalla rubrica iniziale, *Incipit vita nova*, al barlume di una «intelligenza nova» comunicata, almeno parzialmente, attraverso la lirica finale, al di là dalla quale si proiettano altre novità, da realizzarsi nel futuro poetico e biografico dell'autore.

⁴⁰ Con la distinzione fra b/Beatrice minuscola e maiuscola qui non vorrei negare una possibile allusione al nome proprio dell'amata nel verso di *Deh peregrini*, «Ell'ha perduta la sua beatrice» (v. 12), ma piuttosto enfatizzarne il valore universale. La defunta Beatrice aveva conferito una benedizione all'intera comunità, compresi gli stranieri «passando per lo mezzo de la dolorosa cittade» (*Vn* XL 3), in una perfetta dimostrazione della corrispondenza fra il nome e le qualità dell'amata che ricorda l'osservazione iniziale che «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare» (*Vn* II 1). Ma per «beatrice» in *Deh peregrini* la sovrapposizione fra nome e sostantivo differisce dall'intimità del nome personale in *Oltre la spera*, dove «lo peregrino spirito» si rivolge alla singolarità dell'anima beata, «quella gentile» che si chiama «Beatrice» (vv. 8, 12, 13): nella «divisione», si indica appunto che «io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero» (*Vn* XLI 7).

⁴¹ GARDINI, *Lacuna*, p. 235.

SPAZIO E TEMPO ROMANZESCHI
NELLA *VITA NUOVA*

Raffaele Pinto

L'analisi più acuta del "romanzesco" come carattere specifico della *Commedia* è forse quella di Bachtin, che, nelle pagine di *Estetica e romanzo* dedicate a Dante, utilizza due concetti per descriverlo: quello di allungamento verticale del mondo, e quello di simultaneità. Relativamente al primo aspetto, scrive:

Dante costruisce un meraviglioso quadro plastico di un mondo che intensamente vive e si muove salendo e scendendo lungo la sua verticale: i nove cerchi dell'Inferno sotto la terra, sopra di essi i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora, i dieci cieli.

Relativamente al secondo aspetto, quello della simultaneità, Bachtin scrive:

La logica temporale di questo mondo verticale è la pura simultaneità di tutto (ovvero la coesistenza di tutto nell'eternità).¹

La sintesi di Bachtin intende la spazialità e la temporalità come poli dialettici di una tensione, o perfino un conflitto, piuttosto che come lo statico dimensionamento di una peripezia cavalleresca, alla quale, in quanto rappresentante del genere romanzesco, il *Poema*, per la sua epoca, appartarrebbe. Posto uno schiacciamento della temporalità nella prospettiva verticale e sincronica dell'eterno,

¹ MIHAIL MIHAILOVIČ BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 303-304. Segnalo una prima ricognizione sul *Dimensionamento spazio-temporale dell'esperienza nella "Vita nuova"* in RAFFAELE PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion, 1994, pp. 85-108.



le immagini e le idee, che riempiono il mondo verticale, sono piene di un possente impulso a svincolarsi da esso e ad entrare nella produttiva orizzontale storica, a disporsi cioè in direzione non dell'alto ma dell'avanti. Ogni immagine è piena di potenzialità storica e perciò con tutto il suo essere aspira a partecipare all'evento storico nel cronotopo spazio-temporale. Ma la volontà potente dell'artista la condanna a un luogo immobile ed eterno nella verticale extratemporale. In parte queste potenzialità temporali si realizzano in singoli racconti novellisticamente compiuti. Racconti come la storia di Paolo e Francesca, del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggeri sono come diramazioni orizzontali piene di tempo che si dipartono dalla verticale extratemporale del mondo dantesco.²

A questo "romanzesco" locale, che affiora in concrete e memorabili "storie" narrate in certi luoghi del *Poema*, si oppone, quindi, un "romanzesco" globale che consiste nel cronotopo verticale della simultaneità che «nega l'essenziale forza semantica del "prima" e del "poi"», e che situa Dante in una serie di esperimenti romanzeschi moderni nella quale, dopo di lui, «il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij».³

Come si sa, la trama romanzesca, e quindi il "cronotopo", della *Commedia* si riallaccia, ed anzi ingloba dentro di sé, un'altra trama romanzesca, quella della *Vita nuova*. Ciò è possibile a partire da una finzione autobiografica per la quale le due trame sono situate sulla stessa linea temporale, come se la *Commedia* narrasse ciò che accadde all'autore un certo tempo dopo avere scritto la *Vita nuova*. Se il viaggio inizia nella primavera del 1300, la fabula del *Poema* comprende, come antefatto dello smarrimento, il periodo della sua vita che va fino alla composizione del libello e poi quello che arriva fino agli eventi che determinarono il suo esilio, cioè, le vicende pubbliche e private legate al suo priorato (che resta però fuori dal suo angolo visuale, sia quello relativo al passato che

² BACHTIN, *Estetica e romanzo*, pp. 304-305.

³ Ivi, p. 305. L'idea del romanzesco locale della *Commedia* affiora in importanti contributi della teoria letteraria, come quello di Lotman relativo ad Ulisse, ispirato proprio dal saggio di Bachtin (JURIJ MIHAJLOVIČ LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella "Divina Commedia"*, in ID., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma - Bari, 1980, pp. 81-102), o quello relativo a Francesca di Girard (RENÉ GIRARD, *The Mimetic Desire of Paolo and Francesca*, in ID., *"To Double Business Bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 1-8; trad. italiana *Il desiderio mimetico di Paolo e Francesca*, in ID., *Politiche della mimesi. Antropologia, rappresentazione, performatività*, a cura di Andrea Borsari, Milano, Mimesi, 2003, pp. 41-48). Ho affrontato la questione della *fiction* romanzesca nella *Commedia* in R. PINTO, *"Fictio" romanzesca vs. "Fictio" poetica nella "Commedia" (contro la autenticità della "Epistola" XIII)*, in ID., *Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca*, Roma, Aracne, 2021, pp. 211-30. Credo che problemi diversi ponga l'idea bachtiniana del romanzesco come pluristilismo e dialogismo (che ha riscosso nella critica dantesca più ampi favori).

quello relativo al futuro delle profezie disseminate lungo il testo).⁴ Degno poi della massima considerazione è il fatto che sulla stessa linea temporale si situino anche la scrittura del testo che sta scrivendo, alla quale, come si sa, costantemente si riferisce il poeta, il che si verifica non solo nella *Commedia* ma anche nella *Vita nuova*.

Potremmo dire che la linea temporale sulla quale gli eventi si dispongono è ciò che trasforma ogni elemento narrato in elemento romanzesco, a partire da quelli in senso stretto biografici. La conversione della narrazione pseudobiografica in romanzo è elemento strutturale della scrittura dantesca che non sempre riceve la dovuta attenzione, creando una confusione fra piani diversissimi della semantica del testo che nuoce non poco alla sua comprensione (nella critica l'indiscriminato via vai fra il piano "fittizio" del romanzo e quello "reale" della biografia è costante). A tale confusione contribuisce certo anche l'autore, almeno a partire dal momento in cui la biografia diventa contenuto delle fabula romanzesca, il che accade sporadicamente nella *Vita nuova*, e sistematicamente a partire dalla canzone *Tre donne intono al cor mi son venute* (e soprattutto, massicciamente, nella *Commedia*). Relativamente alla *Vita nuova*, ciò che conta è che, grazie alla identificazione delle linee temporali delle due opere, nello spazio romanzesco ultraterreno della *Commedia* agiscono gli stessi personaggi che agivano nello spazio terreno della *Vita nuova*: innanzitutto i due protagonisti, cioè Dante e Beatrice, ma poi anche importanti personaggi secondari come la "donna gentile" (a cui allude Beatrice nei rimproveri a Dante nei canti finali del *Purgatorio*) e Guido Cavalcanti. Al di là della finzione autobiografica, ciò è possibile, sul piano della fabula romanzesca, perché i due cronotopi sono omogenei, perché esiste, nella *Vita nuova*, su scala ovviamente ridotta, lo stesso allungamento verticale del mondo e la stessa simultaneità temporale della storia che leggiamo nella *Commedia*. È quanto mi propongo di verificare nella riflessione che segue.

Con il mito di Beatrice, e con il «consiglio della ragione» di cui lei è portatrice, Dante smentisce la natura irrazionale e patologica del desiderio, che è l'elemento caratterizzante della tradizione lirica instaurata dai trovatori. Beatrice è la «donna della salute», cioè il miracoloso oggetto di desiderio che ha il potere di curarlo dalla sua malattia. È infatti sullo sfondo delle teorie mediche sulla malattia d'amore, ben ricostruite da Natascia Tonelli,⁵ che va interpretata la *salute* di cui Beatrice è *donna*, ed è, più in generale, rispetto all'universo ideologico cortese che va valutato il radicalismo sovversivo della proposta dantesca. Le componenti

⁴ Sulle questioni che solleva il silenzio di Dante sul suo priorato si veda MARCO VEGLIA, *Dante leggero. Dal priorato alla Commedia*, Firenze, Carocci, 2017, pp. 13-76.

⁵ NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015.

religiose di tale *salute*, sulle quali spesso viene appiattito il mito di Beatrice, sono solo la conseguenza, sul piano romanzesco, di una operazione letteraria di estrema audacia ideologica: trasformare una malattia della mente, l'amore "heroico" di cui parlano medici e poeti, in condizione di benessere e felicità. Di tale conversione un aspetto essenziale è la riconquista da parte del soggetto innamorato del senso della realtà, che le disfunzioni psichiche prodotte dalla ipertrofia della immaginazione gli hanno sottratto: l'io malato d'amore rientra in sé e guarisce, attraverso la ricostruzione di un ordine spaziotemporale distrutto dalla malattia. La *Vita nuova* è la storia di questa guarigione, e quindi la dimostrazione che essa è teoricamente, cioè letterariamente, possibile.

Le caratteristiche dello spazio romanzesco descritto dalla *Vita nuova* sono nitidamente osservabili fin dalla linea retta che collega Beatrice alla prima "donna schermo", creando una profondità di campo per la quale l'oggetto di desiderio viene messo a fuoco allontanandolo rispetto ad oggetti ravvicinati, il che suggerisce anche che il valore dell'oggetto desiderato è funzione della sua distanza (V 1):⁶

io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio guardare, che pareva che sopra lei *terminasse*.

Ma questo è solo il principio. In effetti i movimenti di tutti i personaggi sono descritti a partire da precise geometrie di avvicinamenti ed allontanamenti. Anche la seconda "donna schermo" è idealmente situata sull'asse che unisce Dante alla prima "donna schermo" (IX):

Appresso la morte di questa donna alquanti die avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa avvegna che non tanto fosse lontano *lo termine* de lo mio andare quanto ella era.

In realtà tutte le donne della *Vita nuova* hanno senso in funzione della distanza rispetto a Beatrice e rispetto a Dante, e quindi in quanto situate in uno spazio geometricamente definito nella sua totalità. Tutto ciò che di impreciso e vago ha la determinazione dei luoghi (neppure Firenze è mai nominata) viene compensato da una geometria romanzesca estremamente precisa, oltre che clamorosamente evidente, in un crescendo di distanziamento dell'oggetto erotico che culmina nel viaggio del sospiro

⁶ Cito sempre da DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di R. Pinto, Edimedia, Firenze, 2019.

del poeta che nell'ultimo sonetto arriva fino all'Empireo, dove l'anima di Beatrice risiede dopo la sua morte.

Il significato di questa geometria può essere agevolmente compreso a partire dal razionalismo teologico del libello: perché il desiderio sia controllato dal «consiglio della ragione», è necessario allontanare il suo oggetto. La morte di Beatrice ed il lutto che ne consegue dislocano l'oggetto d'amore da questa terra al cielo, per cui lo spazio della peripezia erotica si trasforma da orizzontale in verticale e da bidimensionale in tridimensionale. Finché Beatrice è viva, il desiderio del poeta, per lei o per altre donne, segue linee geometriche orizzontali, lungo le quali gli oggetti si avvicinano (scatenando la passionalità) o allontanano (riducendola). Si tratta di un algoritmo elementare che viene formulato nel *Convivio* in questo modo (III x 2):

quanto la cosa desiderata più *appropinqua* al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più si unisce alla parte concupiscibile e più abbandona la ragione.⁷

Razionalizzare l'amore significa quindi, necessariamente, allontanare il suo oggetto, che, ravvicinato, scatena invece la sensualità dell'io. Nell'episodio del «gabbo», nel cap. XIV, il malore di Dante ha una causa precisa, ed è la prossimità fisica di Beatrice:

Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi *in tanta propinquitade* a la gentilissima donna ...

Finché Beatrice è viva ed avvicinabile, l'amore viene sperimentato da Dante esclusivamente nelle forme della *alienatio mentis*, cioè della patologia che descrivono i medici e che è lo sfondo ideologico della lirica medievale. Perché l'amore sia non malattia ma salute, è necessario che il suo oggetto venga radicalmente allontanato, ed è appunto questa la finalità del mito di Beatrice. Già nella fase della poetica della lode, Beatrice è «cosa venuta da cielo in terra». E poi definitivamente, a partire dal momento in cui lei muore e la sua anima si disloca nel luogo al quale fin dal principio era destinata, cioè il Paradiso, il desiderio segue linee spaziali non più orizzontali ma verticali, che vanno dalla terra al cielo. Notevolissimo è al riguardo il sonetto, scritto nel primo anniversario della morte, dei due cominciamenti, che descrivono due movimenti di avvicinamento al protagonista, uno dall'alto (Beatrice-angelo che lo visita nel ricordo), l'altro in basso (gli uomini che

⁷ Per il *Convivio*, cito sempre da D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in ID., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011-2014: II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, 2014.

guardano le tavolette su cui Dante disegna). La linea verticale tiene in contatto Dante col cielo, quella orizzontale lo tiene in contatto col suo pubblico, sulla terra:

Primo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Secondo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,
entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'eo facia.

Decisamente incongruenti sembrano sia le letture realistiche del sonetto (poiché Beatrice è un mito) sia quelle agiografiche (poiché la cristologia di Beatrice è metafora e parodia). Sostanziale, invece, è in esso la ricostruzione di uno spazio geometrico tridimensionale che dà spessore scientifico al mito e alla parodia. Nel *Primo cominciamento* non si fa alcuna menzione degli uomini che osservano i disegni del poeta; vi si indica solo il luogo in cui Beatrice si trova (il cielo), in modo tale che la attualizzazione del ricordo («Era venuta ne la mente mia») può apparire come un movimento, o uno spostamento della immagine, dall'alto verso il basso. Nel secondo, invece, si omette questo movimento di discesa (Beatrice «era venuta» nella mente del poeta, ma non è detta l'origine del movimento), e si esplicita quello di avvicinamento degli uomini a Dante. Se volessimo tracciare linee che permettano di visualizzare i due movimenti, che sono sincronici e non successivi (né alternativi), avremmo una linea verticale (la discesa della immagine di Beatrice) ed una linea orizzontale (l'avvicinamento degli uomini a Dante), coincidenti in un estremo che coincide con il punto occupato dal protagonista (o dalle tavolette in cui prende forma l'immagine angelica di Beatrice). La linea verticale tiene in contatto l'autore con il cielo attraverso il fantasma della donna; la linea orizzontale, invece, lo tiene in contatto con una comunità rappresentata come pubblico (gli uomini che osservano), attraverso le immagini che tale fantasma genera.⁸

⁸ Essendo il *Secondo cominciamento* più compatibile con il commento in prosa, è giocoforza pensare che la versione iniziale del sonetto, indipendente dalla *Vita nuova*, comprendeva solo il primo, e che il secondo fu aggiunto quando fu ideato l'episodio narrato dalla prosa (dato che, però, la tradizione testuale indipendente dal libello

L'episodio della "donna gentile", la rivale di Beatrice nella seconda parte della *Vita nuova*, si configura romanzescamente secondo le nuove coordinate geometriche che il lutto ha determinato: di quella donna l'elemento più caratterizzante è il fatto che sia affacciata ad una finestra, e che, dall'alto, osservi Dante. Lei si trova cioè sull'asse verticale che unisce Dante a Beatrice, ma in una posizione ravvicinata, proprio come la prima "donna schermo", che si trova, anche lei, sulla linea retta che termina in Beatrice, ma lungo un'asse orizzontale (XXXV 1-2):

con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta.

Di tale geometria romanzesca l'aspetto più genialmente spettacolare è la conquista della terza dimensione, cioè del senso della profondità, o prospettiva, collegato all'allontanamento di Beatrice. Lo vediamo perfettamente rappresentato già in *Donne che avete intelletto d'amore* (il che mostra la vocazione romanzesca del mito di Beatrice fin dalla sua originaria formulazione lirica). La canzone è dedicata alla lode "teologica" di lei, una volta escluso dal testo ogni riferimento all'io del poeta, secondo l'ammonimento del gruppo di donne che lo hanno esaminato (cap. XVIII). Ebbene, il teologismo di Beatrice si manifesta nella canzone attraverso una rappresentazione dello spazio fisico estremamente innovativa, che corrisponde, in letteratura, a ciò che significa, nella pittura, la profondità del campo visivo, o prospettiva. Nelle tre stanze centrali della canzone (II-IV) assistiamo infatti ad un avvicinamento progressivo dell'oggetto rispetto all'osservatore: nella seconda Beatrice è osservata dal punto più lontano, il Paradiso, ed è quindi solo una fonte di luce («un'anima che 'nfin qua su risplende», v. 18); nella terza Beatrice è osservata da una posizione ravvicinata, e quindi è una persona che agisce in un contesto sociale ed urbano, a contatto con uomini e altre donne («Dico, qual vuol gentil donna parere / vada con lei, che quando va per via, / gitta nei cor villani Amore un gelo», vv. 31-33); nella quarta

smentisce, poiché in essa appare il *Secondo cominciamento* e non il primo – si veda D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, *ad locum*). Vero è, tuttavia, che la doppia redazione ha, in quanto tale, una chiara funzione ideologica, poiché allude al paradosso della doppia natura di Beatrice, divina, secondo il *Primo cominciamento*, ed umana, secondo l'altro (il che farebbe pensare ad una bipartizione originaria del "cominciamento" del sonetto, che la tradizione ha semplicemente evitato di accogliere, in assenza del testo in prosa che ne spiega il motivo).

assistiamo ad una descrizione del corpo di Beatrice, che si conclude con uno spettacolare, ed abbagliante, primo piano del *viso*: «voi le vedete Amor pinto nel viso, / la 've non pote alcun mirarla fiso» (vv. 55-56). La maggiore complessità della divisione, che distingue fino a cinque livelli di analisi, riflette la complessità ideale del testo, la cui originalità (rivendicata dall'autore durante tutta la sua carriera) sembra consistere nella nuova prospettiva geometrica e teologica che Beatrice, e di conseguenza l'amore, hanno acquisito. Bisogna considerare infatti che il trattamento metafisico del desiderio implica il dominio della geometria visiva, ed in particolare della prospettiva tridimensionale, che i contemporanei di Dante, come Giotto, scoprivano e sperimentavano come un modo radicalmente nuovo di rappresentare lo spazio. Seguendo Bachtin e la sua idea della verticalità, possiamo dire che la teologia è per Dante la proiezione geometrica di una peripezia romanzesca.

L'esperienza dell'eccesso di luce, che impedisce uno sguardo ravvicinato, con cui la lode si conclude, è un tema ricorrente nel *Purgatorio*, descritto nei vari incontri con gli angeli, di cui segnalo qui il primo, poiché l'avvicinamento progressivo del «vasello snelletto e leggero», nel canto II, viene descritto secondo analoghe modalità di rappresentazione prospettica dello spazio: l'angelo e la sua imbarcazione appaiono inizialmente come una remota fonte di luce le cui dimensioni si incrementano quanto più l'oggetto si avvicina all'osservatore. Si parte da «un lume» in movimento che appare all'orizzonte (v. 13), e si finisce con un abbagliante primo piano (vv. 37-40), in modo tale che la variazione nello spazio delle dimensioni apparenti dell'oggetto viene tradotta nella variazione (eccezionalmente rapida per la sua velocità) del tempo di avvicinamento dell'oggetto all'osservatore:

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Martè rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.
Dal qual com'io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio,
rividil più lucente e maggior fatto.
Poi d'ogne lato ad esso m'appario
un non sapeva che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscìo.
Lo mio maestro ancor non facea motto,
mentre che i primi bianchi apparver ali;
allor che ben conobbe il galeotto,
gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali.

Ecco l'angel di Dio: piega le mani;
omai vedrai di sì fatti ufficiali.
Vedi che sdegna li argomenti umani,
sì che remo non vuol, né altro velo
che l'ali sue, tra liti sì lontani.
Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,
trattando l'aere con l'etterne penne,
che non si mutan come mortal pelo». .
Poi, come più e più verso noi venne
l'uccel divino, più chiaro appariva:
per che l'occhio da presso nol sostenne,
ma chinail giuso ...

L'angelologia di Dante, così come essa viene svolta fin dal primo angelo che gli è apparso, cioè Beatrice, è in realtà la sua intuizione di uno spazio geometricamente rappresentabile, sul piano romanzesco, secondo la profondità di campo (o prospettiva).

La *Vita nuova* si apre evocando un libro della memoria di cui il libello che leggiamo è fedele, se non esaustiva, trascrizione:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.⁹

La memoria del poeta appare in diversi momenti del racconto come una funzione psichica essenziale, tanto del protagonista, che ama, quanto dello scrittore, che la narra. La sua vicenda sentimentale, infatti, cioè la peripezia di avvicinamenti ed allontanamenti rispetto all'oggetto del suo amore, è anche la peripezia dell'io che cerca di salvare sé stesso dal naufragio esistenziale, preservando l'integrità della propria psiche, e quindi della memoria, che della psiche è funzione strutturale. La memoria è minacciata da un desiderio che neutralizza tale funzione rinnovando ogni volta lo scacco delle funzioni psicofisiche in presenza dell'amata (XV 2):

sì tosto com'io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei.

⁹ Sul titolo del libello (*Vita nuova* e non *Vita nova*) cfr. R. PINTO, *Il titolo del libro ("Vita nova") e quello del libello ("Vita nuova")*, in ID., *Pensiero e poesia in Dante*, pp. 13-24.

La memoria, cioè l'esperienza delle passate frustrazioni, dovrebbe indurre il poeta a non cercare la presenza di Beatrice; il desiderio è però così potente che a nulla valgono gli insegnamenti della memoria, ed egli ogni volta rinnova il fatale incremento della sensualità in presenza di lei. In questo modo Dante descrive una temporalità sempre di nuovo distrutta dal desiderio (in ogni incontro), e che dovrà essere ricostruita, se l'io vuole riacquistare la propria salute. Ed anche relativamente a questa seconda ricostruzione, quella del tempo oltre quella dello spazio, è fondamentale la distanza dell'oggetto dall'io. Il che vuol dire che il distanziamento definitivo di Beatrice, attraverso la sua dislocazione nel Paradiso, renderà possibile la riconquista del senso del passato, inteso come ordine degli eventi e della esperienza secondo il prima e il dopo.

Si consideri ora il rapporto speculare fra il protagonista (del romanzo) e l'autore (del testo). La salute mentale del protagonista è necessaria perché l'autore possa svolgere il suo compito di scrittura. La memoria è infatti, ovviamente, anche temporalità, per cui il sentimento del tempo o, piuttosto, il calcolo del tempo, sono immediatamente coinvolti nella vicenda erotica che la *Vita nuova* descrive, non solo nella prospettiva del protagonista che cerca, attraverso l'amore per Beatrice, di conquistare la propria salute psicofisica, ma anche nella prospettiva del narratore che ha bisogno di una memoria, cioè una temporalità soggettivamente vissuta, funzionante, ossia ordinata, per poter narrare ciò che gli è accaduto. Questo secondo aspetto della memoria, relativo al narratore, oltre che al personaggio, appare chiaro alla fine dell'opera, quando il poeta dichiara che, grazie al pensiero di Beatrice, fisicamente morta ma ben viva nel suo amore, il tempo è finalmente per lui una successione ordinata di eventi ricordati, e che quindi esso funziona come criterio organizzativo della memoria (XXXIX 1-2):

Contra questo avversario della ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo *l'ordine del tempo passato*, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.¹⁰

¹⁰ L'istanza di razionalismo sottesa a questo recupero dell'ordine temporale è lucidamente spiegata da Tommaso d'Aquino nel suo commento al trattato aristotelico *De sensu et sensato* (tr. 2 l. 5 n. 4): «reminiscendo *venamur*, id est inquirimus id quod consequenter est ab aliquo priori, quod in memoria tenemus. Sicut enim ille qui inquirat per

Qui i due piani, quello romanzesco in cui agisce il protagonista, e quello letterario in cui agisce lo scrittore, si saldano, e in questa saldatura consiste il significato più autentico del teologismo di Beatrice, il cui radicale allontanamento consente di dare ordine al tempo dell'esperienza personale del poeta, che solo grazie a tale ricostruzione secondo il tempo passato può essere compresa e narrata. Questa visione cronologicamente ordinata della propria esistenza, a partire dal momento puntualissimo della scrittura del libello, garantisce una percezione simultanea degli eventi in cui l'esistenza si articola. Questi eventi, coordinati nella trama romanzesca dell'opera, sono osservati nella loro simultaneità, di cui è condizione la verticalità che il mito di Beatrice ha istituito.

Di tale ricostruzione cronologico-poetica dell'io segnalo ora due aspetti di enorme rilievo sul piano storico-letterario, che non mi sembrano stati finora adeguatamente messi in evidenza. Il primo riguarda la dialettica (squisitamente filosofica) tra "frammento lirico" e "struttura romanzesca"; il secondo riguarda la autocoscienza storiografica del poeta. Relativamente alla dialettica frammento-struttura, la narrabilità della propria esperienza, grazie alla ricostruzione della temporalità, implica che testi che nascono come frammentari (le liriche), disposti secondo un ordine cronologico, vengano romanzescamente ordinati e formino così un insieme tematicamente strutturato. Il canzoniere d'autore, così come noi lo intendiamo a partire da Petrarca, non è altro che questa risemantizzazione romanzesca che il frammento lirico subisce quando viene inserito in una struttura cronologicamente ordinata. Proprio Petrarca dichiara, senza volerlo, che a Dante è dovuta la scoperta di questo principio inaugurale della poesia moderna quando cita, nel codice degli abbozzi, concetti che abbiamo appena osservato nella *Vita nuova*.¹¹ Come è noto,

demonstrationem, procedit ex aliquo priori, quod est notum, ex quo venatur aliquid posterius, quod est ignotum; ita etiam reminiscens, ex aliquo priori, quod in memoria habetur, procedit ad reinveniendum id quod ex memoria excidit» ('quando ricordiamo "andiamo a caccia", cioè investighiamo ciò che è conseguente a qualcosa che viene prima, che conserviamo nella memoria' [in omaggio al principio: *post hoc, propter hoc*]. Come chi ragiona per dimostrazioni inizia da qualcosa che viene prima ed è noto, da cui indaga qualcosa che viene dopo, ed è ignoto; così colui che ricorda, da qualcosa di anteriore, che ha nella memoria, procede a ricercare ciò che cadde dalla memoria'). L'ignoto, alla memoria, cioè il dimenticato, coincide, nella analogia sviluppata da Tommaso, con l'ignoto all'intelletto, ricordare significa dunque razionalizzare. Non deve sfuggire la coincidenza (pur all'interno di paradigmi scientifici così diversi) di questa concezione della memoria con uno dei fondamenti metodologici della psicoanalisi, che consiste nel ricordare ciò che il trauma ha sepolto nell'inconscio, per cui la disattivazione del sintomo dipende dalla razionalizzazione, grazie al ricordo, delle sue cause.

¹¹ Sulla dipendenza della struttura del Canzoniere dalla *Vita nuova* rinvio a R. PINTO, *Le rime di Dante: libro di canzoni o rime sparse?*, London, Receptio Academic press, 2020, pp. 1-28.

nel manoscritto in cui Petrarca scriveva la redazione iniziale delle sue poesie e le successive correzioni, prima di ricopiarle nella versione definitiva, a partire da una certa data la ricopiatura in bella della poesia viene documentata con l'espressione «transcripta in ordine», cioè 'trascritta secondo l'ordine che le poesie hanno nel libro':¹²

Transcripta in ordine aliquot mutatis, 1356, veneris, XI novembris, in vesperis.

Ora, da una parte, la trascrizione da un codice all'altro ripete la trascrizione dal "libro della memoria", in cui sono contenute le poesie, al libello della *Vita nuova*; dall'altra, l'ordine secondo il quale i testi vengono trascritti è proprio quell'ordine cronologico della memoria che Dante ha conquistato grazie al mito di Beatrice. L'ordine del tempo passato è insomma, in Dante, la scoperta del canzoniere d'autore, cioè il criterio di risemantizzazione romanzesca della propria poesia che Petrarca diligentemente applica ai suoi frammenti lirici.

Di tale "ordine del tempo passato" condizione strutturale è il mito di Beatrice morta, che Petrarca fa suo attraverso il mito di Laura morta. La dipendenza rigorosa dal "modello *Vita nuova*" viene esplicitata nei versi iniziali della canzone 127, scritti quando l'evento fatale non si è ancora verificato:¹³

*In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?
Collui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, sì confuso ditto.
Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)
co la sua propria man de' miei martiri,
dirò, perché i sospiri
parlando àn triegua, et al dolor soccorro.
Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.*

Il senso della domanda è chiaro: in che ordine dovranno essere disposte queste poesie? Dobbiamo cioè immaginare il poeta alle prese col libro che

¹² 'Trascritta in ordine con alquante modifiche, venerdì 13 novembre 1356': codice degli abbozzi, c. 12v. Sul codice degli abbozzi si veda N. TONELLI, *Leggere il "Canzoniere"*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 14-19, da cui cito.

¹³ Cito da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

ha intenzione di comporre con le sue poesie,¹⁴ ed il problema che gli si pone è quello dell'ordinamento, cioè quali poesie vengono prima e quali vengono dopo. Noi sappiamo che l'ordine con cui le poesie sono disposte nel Canzoniere è la cronologia degli eventi ai quali le poesie si riferiscono. I segnali cronologici disseminati nel Canzoniere sono due date, il giorno dell'innamoramento (*Rvf*221) e il giorno della morte di Laura (*Rvf*336), e poi una serie di anniversari, dell'innamoramento e della defunzione, i quali, contando gli anni che passano, mostrano il trascorrere del tempo. Si tratta di una cronologia ideale che non ha alcun valore documentario. Il tempo, però, inteso come astratta cronologia, è il criterio secondo il quale i testi sono ordinati. A partire da un certo momento, quindi, la domanda formulata nella canzone ha una risposta: Petrarca sa quali poesie vengono prima e quali poesie vengono dopo. E sappiamo anche qual è questo momento. Poiché il Canzoniere, nelle sue due sezioni, è strutturato cronologicamente a partire dalla morte di Laura, questo momento non può essere altro che la data di questo trapasso (che ha ovviamente lo stesso valore mitico che ha il trapasso di Beatrice, a prescindere da comunque improbabili riscontri storico-documentari).¹⁵ Sul piano strutturale, la morte di Laura dà ordine alle poesie del Canzoniere poiché permette di distribuirle e raggrupparle a partire da una cronologia esattamente calcolabile. Ciò che rende estremamente significativi i versi citati sono le riprese, che ho evidenziato con il corsivo, dal proemio della *Vita nuova* e dai versi 51-62 di

¹⁴ Prima che il Canzoniere avesse il titolo definitivo di *Rerum vulgariū fragmenta*, cosa che accade abbastanza tardi, Petrarca intitolò l'opera che stava elaborando *Fragmentorum liber*. È il titolo che appare nella forma chigiana del Canzoniere, nella trascrizione che ne fa Boccaccio (il quale bisogna supporre che riproduca parole dell'autore). Cfr. PAOLA VECCHI GALLI, *Onomastica petrarchesca. Per il "Canzoniere"*, in "Itaque", 8 (2005), pp. 27-44.

¹⁵ Le date dell'innamoramento del poeta e della morte di Laura sono il 1327 e il 1348. A queste date bisogna aggiungere anche la data della confessione narrata nel *Secretum*, 1342, che viene calcolata a partire dalla data dell'innamoramento (III 137: «Ita ne flammās animi in sextum decimum annum falsis blanditiis aluisti?» («Così, sono dunque sedici anni che alimenti di seducenti falsità le fiamme del tuo animo?»). Si tratta di una data fittizia, poiché il *Secretum* è stato scritto molto dopo, ma è romanzescamente importante per capire il rapporto fra il *Secretum* e il Canzoniere, poiché i rimproveri di sant'Agostino si riferiscono, nella finzione del testo, ad una donna che è ancora viva e non ha ancora rivelato, morendo, la sua santità (analoga a quella della Beatrice dantesca). Il che relativizza molto il valore di tali rimproveri. Petrarca, come Dante, trasferisce sistematicamente aneddoti veri o presunti della propria biografia in una trama romanzesca, la cui linea temporale abbraccia tutti i testi che scrive. Il rapporto *Secretum*-Canzoniere è, in questo senso, rivelatore, poiché la data fittizia di composizione del testo latino (prima della morte di Laura) da una parte smentisce i rimproveri di sant'Agostino (che ignora la natura religiosa di Laura), e dall'altra attribuisce al mito di Laura, che, morta, dal Paradiso salva l'amante chiamandolo a sé, il valore redentivo che ha il mito di Beatrice. Cito da F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

Purg. XXIV, passaggi nei quali Petrarca ha genialmente riconosciuto una sostanziale continuità di poetica. Rispetto a questo modello di ricostruzione cronologica dell'io egli si dichiara qui non all'altezza, poiché l'amore "detta" confusamente, non essendosi ancora prodotto l'evento ordinatore dei testi, secondo la logica romanzesca del Canzoniere. Tale logica ha natura squisitamente filosofica, il che in Dante è evidentissimo ed in Petrarca invece si occulta per il suo viscerale antiscolasticismo. Ma la confusione, frequente nella critica, cui alludevo al principio, fra storia e romanzo («l'indiscriminato via vai fra la dimensione "fittizia" del romanzo e quella "reale" della biografia»), ha la sua origine nella diffidenza della critica nei confronti dei fondamenti filosofici del testo letterario moderno, e quindi, innanzitutto, della "forma" canzoniere che della poesia è il principale elemento di modernità, fondamenti che sono lucidamente rivendicati da Dante quando scrive, alla fine del cap. XXV della *Vita nuova*:

grande vergogna sarebbe a colui che rimasse sotto vesta di figura o di colore retorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

Al cap. XXV della *Vita nuova* bisogna infatti riandare anche relativamente alla coscienza storiografica di Dante, nel quale il significato della poesia moderna viene individuato nelle circostanze da cui fu originata, ossia il parlare d'amore a donna, nella lingua delle donne, il che rivela una comprensione già storica della letteratura (4-6):

E non è molto numero d'anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni [...]. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.

Qui la propria storia poetica personale si salda con la storia generale della poesia: entrambe tendono al riconoscimento del desiderio come principio ispiratore originario, e della memoria, personale e storiografica, come criterio ermeneutico di comprensione. La "verità" della poesia, rivendicata come significato soggiacente alla finzione delle sue metafore, riflette, sul piano storiografico e collettivo, la descrizione in prosa delle "ragioni" personali delle proprie liriche. È una medesima istanza

di razionalismo letterario quella che anima da una parte la propria biografia poetica e dall'altra la tradizione letteraria nel suo insieme. Della pretesa che l'uso di metafore sia legittimo solo se esse contengono un significato filosoficamente descrivibile e che possa, quindi, essere decodificato in prosa, è trasparente l'intenzione autogiustificativa. La esigenza di un contenuto razionale della immaginazione poetica è il postulato della poetica della lode (che proprio per questo seleziona come destinatario un pubblico di donne che hanno «intelletto d'amore»), mentre la necessaria traducibilità in prosa di quel contenuto razionale è il principio strutturale della *Vita nuova*, che si articola in una serie cronologicamente ordinata di "ragioni". Dante proietta, così, sulla letteratura romanza nel suo insieme, le intime ragioni che informano la propria attività di scrittore. Più in particolare, il rapporto prosa-poesia si presenta nel testo come un rapporto di tipo molto più "ermeneutico" che "aneddotico", nel senso che il compito della prosa consiste essenzialmente nel fatto di "aprire", ossia rivelare, il contenuto di verità latente nelle figure che costellano le poesie. La critica letteraria, intesa come storia ragionata della letteratura, ha qui il suo atto di nascita.

I DUE SENSI DELLA *VITA NOVA*
O DELLE IPOSTASI D'AMORE

Igor Candido

La dinamica compositiva della *Vita nova* travalica i confini del libro della memoria e del libro-codice su questo esemplato, ispirando un secondo prosimetro, il *Convivio*, che testimonia la scoperta della donna gentile-Filosofia e progetta di antologizzare e commentare quattordici canzoni filosofiche. Domenico De Robertis ha richiamato l'attenzione sulla necessità di valutare attentamente continuità e discontinuità tra le due opere, e di interpretare la prima autonomamente, soprattutto su un punto nodale: «per la *Vita nuova*, nessuna allegoria è ammissibile, l'operetta essendo costruita tutta all'insegna della "lettera". Dante, insomma, nel *Convivio*, ha in vista la nuova interpretazione, e a questa intende "giovarne (e alla prima, distinguendosene, attraverso questa)».¹ L'idea che il libello giovanile di Dante sia costruito sulla lettera, e non si possa pertanto leggere allegoricamente, risale a Boccaccio, che nel *Trattatello* e nelle *Esposizioni* presenta la *Vita nova* come modello di «ornato parlare» (*Trattatello* 38) e non testo polisemico come sarà invece la *Commedia*. A Boccaccio risale altresì la scorretta interpretazione, accolta dallo stesso De Robertis, del famoso passo del *Convivio* in cui si sostiene in realtà che è il trattato a dover giovare al libello e non viceversa.² Francesco Bruni ha letto nel fraintendimento del testo dantesco una voluta forzatura atta a mostrare come il Dante più maturo intendesse sconfessare l'opera giovanile, testimonianza di un amore tormentato che per molto tempo aveva tenuto l'autore lontano dagli studi. «Della *Vita*

¹ DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 3-19: 9-10.

² Sull'errore di Boccaccio, cfr. FRANCESCO BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 30, e la nota di Pier Giorgio Ricci al passo in questione in GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude in Dante*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Mondadori, 1974, p. 890, n. 706.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-05



nuova sfuggiva al Boccaccio la dimensione religiosa, coerentemente alla sua mentalità portata a dualizzare amore e religione». ³ La presenza di una dimensione religiosa del libello non è stata indagata in modo organico e non è accolta con favore da tutti gli studiosi; le pagine che seguono si interrogano allora sulla *Vita nova* in quanto testo religioso, cercando di mostrare come il giovane Dante costruisca il libro del suo rinnovamento seguendo il ritmo alternato della sua carriera poetica, dagli esordi fino alla notorietà fiorentina, e nel contempo della propria vicenda spirituale, drammatizzando nel libello i primi momenti di una storia della salvezza che troverà compimento soltanto nella *Commedia*. In particolare, intendo occuparmi qui delle diverse ipostasi della complessa figura di Amore, che non può essere appiattita sulla tradizione cortese e la cui comprensione ci aiuterà a formulare criticamente il problema dei due sensi attraverso cui si può leggere la *Vita nova*, il senso letterale e il suo sovrasenso anagogico. ⁴ È lo stesso Dante, come vedremo, che nel paragrafo XXV, in pagine che anticipano lo stile ragionativo del *Convivio*, estende anche ai rimatori volgari, ma non ai «prosaici dittatori», la prerogativa dei poeti latini di rappresentare sotto veste figurale il dio d'Amore. La figura d'Amore della tradizione classica e cortese è al centro di un processo di risemantizzazione dovuto al necessario adattamento delle liriche al nuovo contesto. L'operazione di selezione e raccolta delle precedenti prove poetiche nel libro della *Vita nova* corrisponde infatti alla creazione di un significato nuovo, reso unitario dalla prosa e alternativo a quello espresso dalla somma delle rime estravaganti, che sono per natura indipendenti l'una dall'altra. Inoltre: «Le liriche prescelte non subiscono soltanto una revisione passiva durante la procedura di selezione, ma anche una revisione attiva grazie all'azione della prosa narrativa che le piega a un senso nuovo, consoni all'ideologia della "vita nuova" del poeta» (Barolini). ⁵

Tenendo a mente la genesi del libello secondo questo doppio processo di revisione passiva e attiva delle liriche, proviamo a rileggere criticamente quanto scritto sotto i maggiori paragrafi del libro della memoria di Dante, libro prevalentemente costituito dalla prosa, nella quale, a norma del paragrafo XXV, la personificazione d'Amore non dovrebbe comparire. Perché accade invece? Per sciogliere questa aporia, Charles

³ Sull'interpretazione boccacciana della *Vita nova*, cfr. BRUNI, *Boccaccio*, pp. 27-30 e 51-52: 52.

⁴ La possibilità di leggere il libello secondo il senso anagogico, piuttosto che genericamente allegorico, è stata avanzata da Aristide Marigo, Charles Singleton e Vittore Branca; cfr. MARIO PAZZAGLIA, *Vita nuova*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, V, 1976, pp. 1086-96: 1092.

⁵ TEODOLINDA BAROLINI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della "Vita nuova"*, a cura di T. Barolini, note di Manuele Gragnolati, Milano, BUR, 2009, p. 82.

Singleton ha ipotizzato come, nella finzione narrativa, la prosa non sia in realtà opera di Dante, cui tocca il ruolo di semplice copista secondo la metafora del libro della memoria che apre e dà il tono a tutto il libello.⁶ È davvero questa la spiegazione? È certo che Dante non intende derogare alla consuetudine dei generi che vieta ai prosatori l'uso della personificazione d'Amore. La difficoltà si supera dimostrando come la prosa eviti la prosopopea classica del dio Amore o la inserisca in contesti particolari, come le immaginazioni, nelle quali è sempre possibile al lettore denudare tale figura del suo colore retorico. Non è casuale, allora, che dopo il paragrafo XXV, che ne giustifica l'uso e la licenza, la figura d'Amore in quanto personaggio attivo abbandona definitivamente la scena del libello, ovvero, fuor di metafora, si mostra per quello che è sempre stato, ossia un «accidente in sostanza», un sentimento (XXV 1).⁷

La prima apparizione di Beatrice all'età di quasi nove anni produce nel coetaneo Dante quegli effetti fisiologici ben noti al lettore del libello e che rimandano sotto traccia alla fenomenologia amorosa cavalcantiana. Dante ne dà una rappresentazione drammatica nel concitato dialogo interiore tra spirito vitale, animale e naturale, potenze o funzioni dell'anima secondo la dottrina scolastica e albertina in particolare. Rileggiamo l'intero passo, dal quale deve muovere necessariamente ogni interpretazione della figura d'Amore:⁸

[4] In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la sacretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi».

[5] In quel punto lo spirito animale, lo qual dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portan le loro percezioni, si cominciò a maravigliar molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». [6] In quel punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole:

⁶ Cfr. CHARLES S. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"* (1949), Bologna, il Mulino, 1968, pp. 46-52.

⁷ Lo nota anche Singleton (ivi, p. 79).

⁸ Seguo, senza ulteriori indicazioni e con l'unica eccezione del titolo, il testo a cura di Donato Pirovano in D. ALIGHIERI, *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015. Oltre che al più recente commento di Pirovano, in questo saggio rimando, con il solo nome del curatore e la pagina, ai precedenti commenti di: Domenico De Robertis (Milano - Napoli, Ricciardi, 1980); Manuela Colombo (Milano, Feltrinelli, 1993); Luca Carlo Rossi (Milano, Mondadori, 1999); Guglielmo Gorni (Milano, Mondadori, 2011; I ed. 1996); Stefano Carrai (Milano, Bur, 2009). Per ragioni economiche, non uso qui anche il rimando alla paragrafatura dell'edizione Gorni, poiché nelle edizioni successive si trova o il doppio rimando (Rossi) o delle tavole sinottiche di conversione (Carrai, Pirovano).

«Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!». [7] D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata; e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. [8] Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». [9] E avvegna che la sua imagine, la qual continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza 'l fedel consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. (II 4-9)

Il primo vago riconoscimento del sentimento amoroso avviene per mezzo dello spirito vitale, che ha sede nel cuore dove troverà presto dimora Amore, ma è lo spirito animale o anima sensitiva, che opera nell'alta camera del cervello, a indicare con precisione chi sia questo dio, ovvero quella beatitudine che viene a governare l'anima del Dante *agens*. I commenti rilevano come tutto il passo sia tramato di precisi echi biblici a partire dal neotestamentario «dico veracemente» che prepara il lettore all'imminente rivelazione. L'analisi di questi richiami nelle parole latine dello spirito vitale potrà gettare nuova luce sull'intero passo: «veniet autem fortior me» (*Lc* 3, 16) «e qui autem post me venturus est fortior me est» (*Mt* 3, 11); «Veniet fortior me post me» (*Mc* 1, 7); «Ecce Dominus Deus in fortitudine veniet, et brachium eius dominabitur» (*Is* 40, 10). Nei vangeli sinottici, la voce è quella di Giovanni Battista che annuncia l'arrivo di Cristo per battezzare infine non con l'acqua ma nello spirito. Secondo Guglielmo Gorni (p. 803) e Luca Carlo Rossi (p. 10), con il richiamo al Battista Dante assegnerebbe allo spirito vitale la funzione di precursore rispetto ad Amore. I commentatori non dubitano, del resto, che «deus» si riferisca proprio ad Amore, dato che il dialogo degli spiriti è immediatamente seguito dalla confessione secondo cui da quel momento Amore ebbe signoria sull'anima del poeta. A mio avviso, invece, il passo si chiarisce se il richiamo neotestamentario s'intende come annuncio della venuta di Beatrice, la cui analogia con Cristo sarà compiutamente rivelata al paragrafo XXIV da quella «tipica etimologia funzionale medievale» (De Robertis, p. 168) del soprannome Primavera («prima verrà»), imposto sin dalla nascita alla donna di Guido perché destinata a preparare la strada a Beatrice come fece il Battista con Cristo. Nelle parole dello spirito vitale, allora, quel «deus» sarà infatti la stessa Beatrice che viene a occupare l'anima di Dante in virtù di un amore trascendente che è cosa del tutto nuova. In altri termini, il dio può essere identificato con Amore soltanto nella misura in cui Beatrice è Amore,

come egli stesso confesserà più avanti proprio al paragrafo XXIV: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco» (§ 5). Beatrice sarebbe dunque un *deus* in quanto *figura* o *imago Christi* (dunque al maschile come il *benedictus* di *Purg.* XXX, che pure si riferirà a lei), un'identità che consente di comprendere la citazione pseudo-omerica («Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo») nel suo senso connotativo. Per questa ragione, dell'assoluta novità di questo amore è garante la stessa Beatrice che, attraverso la sua immagine, vigila costantemente su Amore, affinché questi non superi mai i limiti tracciati dalla ragione. Rispetto alla definizione normativa dell'amore di Andrea Cappellano, la *cogitatio* dantesca per Beatrice non è *immoderata*, ma al contrario sempre governata dalla legge della ragione.⁹

In altra sede ho fornito una nuova lettura delle tre visioni del libello, tra cui soprattutto della prima (III 3-7) che dà il tono a tutta l'opera e senza comprendere la quale rischieremo di non arrivare alla piena intelligenza della *Vita nova*. Rimandando a quelle pagine,¹⁰ ne riassumo qui i principali argomenti per fornire ulteriori riflessioni a sostegno di quell'interpretazione. Tre sono i protagonisti della «maravigliosa visione»: un signore di pauroso aspetto tiene in braccio Beatrice avvolta in un drappo di colore sanguigno, mentre sullo sfondo intuivamo la presenza del Dante *agens* che contempla la scena che si sta svolgendo davanti agli occhi della sua mente. La maggior parte dei commentatori ha visto nella figura del pauroso signore quella di Amore che offre a Beatrice il cuore di Dante come mistico pasto d'amore, complice anche il resoconto di *A ciascun alma presa*, il sonetto che Dante invia ai fedeli d'amore per avere un'interpretazione della visione. Sono convinto che non sia Amore al centro della scena, ma Dio stesso, come lasciano intendere il chiaro rimando testuale all'*Esodo* per le parole del pauroso signore; mentre sulla scorta dell'*Apocalisse* possiamo comprendere come già in questa prima visione Dante introduca sottotraccia l'analogia tra Beatrice e Cristo, un'analogia che è qui teologicamente connotata dall'immagine di Cristo in quanto figura dell'Agnello e che la visione estende a Beatrice. Quest'ultima, pertanto, sarà figura di Cristo in quanto figura dell'Agnello, a significare che soltanto in virtù della sua morte, annunciata già all'inizio del libello («la gloriosa donna della mia mente», II 1), a Beatrice sarà consentito, come lo sarà a Cristo alla fine dei tempi, di aprire il libro della memoria

⁹ Su questo aspetto, rimando alle pagine di ROBERTO REA, *Dante: guida alla "Vita nuova"*, Roma, Carocci, 2021, pp. 57-71, invertendo però i termini della relazione Beatrice-Amore di cui a p. 58: è Beatrice, a mio avviso, a tenere a freno Amore e non viceversa.

¹⁰ Cfr. IGOR CANDIDO, *Per una rilettura della "Vita nova": la prima "visio in somniis"*, in "Lettere italiane", 71.1 (2019), pp. 21-50.

di Dante, il che corrisponde a operare il giudizio sugli uomini e portare la salvezza attraverso il suo saluto. Il pianto del pauroso signore celerebbe allora il preannuncio della futura caduta dell'*agens* a seguito della perdita del saluto di Beatrice e della successiva per il traviamiento della donna gentile. Rispetto a quanto da me scritto in precedenza, posso aggiungere qui che nel libello Amore non piange, come Dante dice esplicitamente al paragrafo XXV: «Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e specialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo» (§ 2). Potrà sembrare forse strano che sia Dio, in sé immutabile e in corruttibile, a piangere, ma non ne mancano le prove nella Scrittura. Sarà sufficiente citare l'esempio delle *Lamentazioni* di Geremia, dove Dio piange per Israele e chiede a Geremia di comunicare il suo dolore al popolo:

Et dices ad eos verbum istud:
 Deducant oculi mei lacrimam
 per noctem et diem, et non taceant,
 quoniam contritione magna contrita est
 virgo filia populi mei,
 plaga pessima vehementer. (*Lam* 14, 17)

Che sia proprio Dio la figura che campeggia al centro della prima visione potrebbe averlo intuito anche il più acuto dei risponditori del sonetto proemiale, *A ciascun alma presa*, Guido Cavalcanti, la cui interpretazione della visione è stata, come ricorda Dante, «quasi lo principio de l'amistà tra lui e me» (III 14). Sappiamo però che nessuno dei poeti che risposero riuscì a comprendere il vero significato della visione, che è ora evidente alle menti più semplici, espressione che sembra rimandare alle oscure profezie di Cristo che si chiarirono dopo la sua morte (*Io* 12, 16).¹¹ In cosa consiste allora la superiore comprensione di Cavalcanti? Giudicato come «patente di perfetta affiliazione alla corte d'Amore»,¹² il sonetto si apre con un verso di cui Dante conserverà memoria soprattutto nel *Paradiso*. Qui sono due sono le occorrenze del termine 'valore' che occorre segnalare, la seconda delle quali coincide perfettamente con il primo verso del sonetto responsivo di Cavalcanti. Ecco la prima:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
 che l'uno e l'altro eternalmente spira,
 lo primo e ineffabile Valore
 quanto per mente e per loco si gira

¹¹ Cfr. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"*, p. 20, n. 4 e p. 36, n. 17.

¹² Cfr. GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 145.

con tant'ordine fé, ch'esser non puote
senza gustar di lui chi ciò rimira. (*Par.* X 1-6)

Nel cielo del Sole, «il nuovo canto s'innalza a contemplare la vita stessa della Trinità divina, nel suo interno processo di mutuo amore, da cui ha origine l'universo» (Chiavacci Leonardi). Dio crea guardando eternamente il Figlio che lo ricambia e lo Spirito Santo (o Amore) coinvolge tutte e tre le persone della Trinità in un solo perpetuo atto: il verbo 'spirare' è biblico e indica proprio l'effondersi dello Spirito.¹³ Le tre figure di questa poetica trinitaria si sono già rivelate nei primi paragrafi del libro della memoria di Dante: Dio della prima visione e Beatrice come figura di Cristo,¹⁴ Amore come Spirito Santo. La creazione trinitaria dell'universo rappresenta dunque il modello di quella nuova poetica inaugurata con *Donne ch'avete* e ricordata per la sua rivoluzionaria novità nella famosa terzina di *Purg.* XXIV 52-54: «[...] I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando». La fonte è generalmente indicata nella proposizione di Frate Ivo, ispirata all'estetica dei Vittorini (Ugo e Riccardo): «Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit».¹⁵ In *Par.* X, l'operazione di Amore è propriamente uno spirare come l'effondersi dello Spirito negli apostoli, cui il poeta è qui assimilato in quanto *scriba Dei*. Dante lo affermerà come verità di fede nel suo esame sulla carità condotto dall'apostolo Giovanni: «Lo ben che fa contenta questa corte, / Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte» (*Par.* XXVI 16-18). La relativa glossa di Maria Chiavacci Leonardi risulta persuasiva nella sua precisa accezione teologica: «Dio è la prima e ultima lettera, quindi principio e fine, di ogni scritto che Amore mi fa leggere, mi insegna, con maggiore o minore intensità».¹⁶ Si esprime qui quella dottrina, soprattutto agostiniana, che associa Amore allo Spirito Santo, il cui avvento è così annunciato da Cristo prima di morire: «Paraclitus autem, Spiritus Sanctus, quem mittet Pater in nomine meo, ille vos *docebit omnia* et suggeret vobis omnia, quae dixi vobis» (*Io* 14, 26). La possibilità di una tale associazione, che stringeva il nodo tra la sostanza poetica e quella spirituale, deve essersi affacciata alla mente di Dante proprio componendo la *Vita nova*. La memoria del verso cavalcantiano nel contesto delle due

¹³ Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso* (1994), a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 275.

¹⁴ Su Beatrice-Cristo e la Trinità, cfr. CARLO LÓPEZ CORTEZO, *Con angelica voce in sua favella*, in "Tenzzone", 9 (2008), pp. 11-43: 15-28.

¹⁵ Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 103-104, n. 1.

¹⁶ Cfr. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, p. 717.

terzine di *Par.* XXVI potrebbe allora fornire una conferma del processo inventivo che portò dalla poesia alla teologia biblica:

Tal vero a l'intelletto mio sterne
colui che mi dimostra il primo amore
di tutte le sustanze sempiterno.
Sternel la voce del verace autore,
che dice a Moïse, di sé parlando:
«Io ti farò vedere ogni valore». (*Par.* XXVI 37-42)

Da quale dottrina Dante attinge la conoscenza della verità che lo porta ad amare Dio? Nella sua *Metafisica* Aristotele definisce Dio come motore immobile da cui procede quell'amore che fa muovere i cieli attraverso le creature angeliche, mentre nella Scrittura Dio si manifesta da solo annunciando a Mosè: «Io ti farò vedere ogni valore». La verità della ragione prepara e conferma così quella della fede. In Dante come in Cavalcanti, il verso ormezzia strettamente l'«Ego ostendam omne bonum tibi» di *Ex* 33, 19 e non è inverosimile pensare che anche in Guido si tratti di una ripresa della fonte biblica, quale che sia poi il senso dell'intero sonetto. Che Dante abbia scorto questo senso come implicito nel verso di Cavalcanti o che l'abbia voluto usare nel *Paradiso* a significare il suo modo di risemantizzare la figura d'Amore di Cavalcanti, il contesto sin qui ricostruito della poetica religiosa del libello ci dice senz'altro che la lettura di 'valore' che sarà del poema è la stessa dell'opera giovanile, a conferma che al centro della prima visione c'è Dio, e precisamente quel «Deus charitas est» dell'epistola giovannea. Già nella *Vita nova*, allora, poesia e teologia sono legate con stretto nodo e danno conto rispettivamente dei due sensi o livelli di significazione dell'opera.¹⁷

Con la prima visione i termini teologici della nuova poetica sono già impostati e Dante può procedere a descrivere le caratteristiche della vera natura di Amore e del legame esistente tra questi e Beatrice. La prima traccia che ci avvisa che l'amore di cui parla Dante non è quello della tradizione cortese e poi stilnovistica, né quello della poesia di Cavalcanti, che pure rimane un referente privilegiato in tutto il libello, si trova al paragrafo successivo. Puntualmente avviene ciò che lo spirito naturale aveva previsto, ossia, fuor di metafora, che avviene quando l'innamorato comincia a sentire gli effetti fisiologici della nuova passione, effetti che

¹⁷ È a partire dal libro quarto del *De principiis* di Origene che il tema cristologico è declinato in riferimento ai due livelli platonici della realtà, sensibile e intellegibile; al primo livello si ha la corrispondenza Cristo uomo-corpo dell'uomo-interpretazione letterale-cristiano semplice, al secondo, quella Cristo-dio-anima dell'uomo-interpretazione spirituale-cristiano perfetto. Cfr. MANLIO SIMONETTI, *Introduzione*, in SANT'AGOSTINO, *La dottrina cristiana* (1994), a cura di M. Simonetti, Milano, Mondadori, 2006, pp. IX-XLVIII: XXIV, n. 3.

non possono essere celati all'esterno, tanto che alcuni cominciano a interrogarsi sullo stato di prostrazione in cui versa l'amante:

[2] Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la voluntade d'Amore, lo qual mi comandava secondo 'l consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato. Dicea d'Amore, imperò ch'ì portava nel viso tante de le sue insegne, che questo non si potea ricovrire. [3] E quando mi domandavano: «Per cui t'ha così distrutto questo Amore?», ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro. (IV 2-3)

Il senso letterale del passo è di facile comprensione, ma una lettura attenta lascia trasparire la presenza di un importante sottotesto che si chiarirà nel corso della narrazione. Per coglierlo, occorre ricordare che la distinzione tra l'autore che copia dal libro della propria memoria e il protagonista che al tempo ha vissuto gli straordinari eventi legati alla vita di Beatrice, eventi di cui quest'ultimo non poteva avere piena coscienza mentre accadevano, gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di senso del libello, esattamente come accadrà poi nella *Commedia*.¹⁸ Nella finzione del libello, Charles Singleton è arrivato a identificare tre diverse figure che collaborano alla scrittura dell'opera: il Dante poeta autore delle poesie, il Dante scriba che trascrive i maggiori paragrafi del proprio libro della memoria, il Dante chiosatore, autore delle glosse che sono aggiunte, al tempo della trascrizione, per chiarire sensi di difficile comprensione per il lettore. Per questa ragione, tali glosse derogano in parte alcuna al «proposito presente» o «intendimento» esposto in apertura al libello.¹⁹ Il secondo periodo del passo sopracitato («Dicea d'Amore [...] dicea loro», §§ 2-3) corrisponde senz'altro a una di queste chiose aggiunte al resoconto scritto del libro della memoria e, anche in questo caso, serve a chiarire il vero senso del testo della prosa. Come evidente, il passo potrebbe essere espunto senza alterare il senso generale: perché allora aggiungerlo? Si tratta forse di una zeppa semantica di un giovane autore ancora non perfettamente padrone della propria arte narrativa? La chiosa ha in realtà la funzione di avvisare il lettore che non è Amore colui che ha ridotto il poeta in «sì frale e debole condizione»: si tratta qui invece di un primo e fugace accenno alla natura trascendente della passione di Dante per Beatrice. In virtù della quale, il sorridere dell'*agens* di fronte agli amici invidiosi è la cifra della Donna-

¹⁸ Cfr. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"*, pp. 16 e 39.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 44-45 e 49-52. Sulla composizione del libello come trascrizione del libro della memoria, cfr. anche MICHELANGELO PICONE, *Rito e "narratio" nella "Vita Nova"*, in *ID.*, *Scritti danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 23-36: 23-25.

Sapienza del *Convivio*, ossia la manifestazione della superiorità morale della conoscenza.²⁰ Nella coscienza di chi comincia a comprendere la verità della nuova rivelazione beatifica, l'espedito tradizionale dello schermo è così piegato a significare, sottotraccia, il silenzio sulla natura spirituale dell'amore di Beatrice.

Con l'immaginazione di Amore che appare come un viandante vestito con panni dimessi (IX) abbiamo, nella prosa, la prima metamorfosi del personaggio da prosopopea a sentimento. Nei termini in cui viene qui descritto il processo di innamoramento, siamo di fronte all'autoanalisi del soggetto, una nuova presa di coscienza da parte dell'*agens* di quello che sta accadendo dentro di sé. Il modo in cui tale presa di coscienza viene rappresentata dipende allora dalla corretta interpretazione della controfigura d'Amore. La sua personificazione in Dante e negli stilnovisti «rappresenta quasi la seconda persona obbligata di un dialogo perpetuo fra il poeta e lo sdoppiamento di sé stesso, che poi si risolve in un autentico monologo, nella drammatica visualizzazione di un'ombrosa vicenda spirituale».²¹ Bisognerà osservare, inoltre, che si tratta qui di un'immaginazione, che, a differenza delle visioni, non ha valore profetico ma ragionativo: Amore rimane come sospeso in un limbo narrativo connotato dal verbo evangelico 'apparire' e in cui prevalente si mostra il senso allegorico del personaggio. In uno stato di prostrazione, simboleggiato dal suo guardare a terra, Amore si rispecchia in «un fiume bello e corrente e chiarissimo» (§ 4), che scorre lungo il cammino intrapreso dall'amante. Nel contesto evangelico, l'acqua è il simbolo dello Spirito, per cui si veda soprattutto *Io* 1, 33 e 7, 37-39: entrambi i passi rimandano ancora una volta alla relazione tra il battesimo con l'acqua del Battista e quello con lo Spirito che sarà impartito da Cristo. Dalla chiosa di De Robertis (p. 63) in avanti, si richiama comunemente il modello apocalittico del fiume della Gerusalemme celeste visto da Giovanni: «Et ostendit fluvium aquae, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni» (*Apoc* 22, 1). Questo intertesto acquisisce preciso valore ermeneutico soltanto se il fiume contemplato da Amore si mette in relazione con il Letè-Eunoè nel quale il Dante *agens* sarà due volte immerso nell'Eden (*Purg.* XXVIII-XXXIII):

ed ecco più andar mi tolse un rio
che 'nver' sinistra con sue piccole onde

²⁰ Sul sorriso in questo luogo vitanovistico, cfr. GIULIA BONALDI, "Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca": il sorriso della conoscenza in Dante e Virgilio *dramatis personae*, in "Lettere italiane", 71.1 (2019), pp. 3-20: 11.

²¹ EMILIO PASQUINI, *Amore*, in *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, pp. 221-39; ora in E. PASQUINI - GUIDO FAVATI, *Amore*, introduzione di Ilaria Gaspari, Roma, Treccani, 2021, pp. 27-75: 35.

piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,
Avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetüa, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna. (*Purg.* XXVIII 25-33)

I due luoghi del macrotesto dantesco non sono messi in relazione dai commentatori, né si indica il passo dell'*Apocalisse* come possibile fonte del dantesco fiume edenico, il che sorprende dato che i canti dell'Eden sono tutti tramati di elementi tratti dall'ultimo libro biblico. Si aggiunga che il simbolo del fiume come fonte divina della vita, ripreso nel finale dell'*Apocalisse*, oltrepassa i propri modelli (*Ez* 47, 1 e *Zach* 14, 8) per ritornare al contesto originario di *Gen* 2, 10-14,²² unica fonte indicata sin dagli antichi commenti per la rappresentazione dei fiumi edenici nella *Commedia*. In questo luogo della *Genesis*, tutta l'acqua presente sulla terra viene fatta scaturire da un unico grande fiume edenico che si divideva poi in quattro corsi d'acqua: Pison, Ghicon, Tigri, Eufrate. Dante ricorda soltanto gli ultimi due, mentre Giovanni non menziona la successiva suddivisione dell'unico corso d'acqua in quattro fiumi; entrambi gli autori si ispirano però al racconto genesiaco per la simbologia dell'albero della vita o della conoscenza del bene e del male, infine coincidenti dopo la rivelazione di Cristo. Rilevante per l'Eden dantesco è il fatto che, in Giovanni, «il fiume dell'acqua della vita e l'albero della vita stanno a indicare che è tornato il paradiso, nel quale non vi era né morte né malattia».²³ Inoltre, ciò che Dante non trovava nella *Genesis* (né nei luoghi paralleli di Ezechiele e Zaccaria) è la descrizione, certamente allegorica, della purezza cristallina delle acque edeniche, che dipende pertanto dalla descrizione che ne fa l'*Apocalisse*. Che Dante si serva del luogo dell'*Apocalisse* è confermato più avanti nel poema: Beatrice si è appena rivelata all'antico amante e gli rimprovera l'ardire di essere entrato nell'Eden senza che abbia ancora mostrato il suo sincero pentimento. La reazione di Dante corrisponde evidentemente al comportamento di Amore nel libello:

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.
Così la madre al figlio par superba,

²² Cfr. EUGENIO CORSINI, *Apocalisse prima e dopo*, Torino, Sei, 1980, p. 529.

²³ Cfr. *L'Apocalisse di Giovanni*, a cura di Alfred Wikenhauser, Milano, Bur, 1983, p. 366.

com'ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba. (*Purg.* XXX 76-81)

Quando Beatrice poi si diffonde nelle sue precise accuse all'amante, perché egli, che ha confessato ormai le proprie colpe, non ricada nell'antico errore, Dante, umilmente, piega di nuovo il capo in segno di vergogna:

Quali fanciulli, vergognando, muti
con li occhi a terra stannosi, ascoltando
e sé riconoscendo e ripentuti,
tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando
per udir se' dolente, alza la barba
e prenderai più doglia riguardando». (*Purg.* XXXI 64-69)

Per l'immagine del fanciullo rimproverato dalla madre, che costituisce il filo rosso che lega i due passi del *Purgatorio*, si è richiamato il monito evangelico a farsi umili e semplici come i bambini per ottenere la grazia di Dio: «Et advocans Iesus parvulum, statuit eum in medio eorum, et dixit: Amen dico vobis, nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum. Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste, hic est maior in regno caelorum» (*Mt* 17, 2-4).²⁴

Siamo forse ora in possesso di tutti gli elementi che ci permettono di interpretare l'enigmatica immagine di Amore che veste gli umili panni del pellegrino e che rivolge a terra lo sguardo, contemplando talvolta un fiume dalle acque chiarissime. Per la prima volta, Amore non si mostra come l'ipostasi del dio superbo e signore, ma umile e semplice come il fanciullo evangelico: il suo sguardo è rivolto a terra come quello di Dante rimproverato da Beatrice; proiezione del soggetto amante, egli è disposto ad autoanalizzarsi rispecchiandosi nella verità che proviene direttamente da Dio (il fiume chiarissimo). L'occasione immediata di questo cambiamento può essere rappresentata dalla morte della prima donna schermo in corrispondenza con l'allontanamento forzato da Beatrice, fonte di ogni beatitudine. Queste pagine registrano allora il primo avvertimento psichico dell'*agens* di «un conflitto interiore» (Pirovano, p. 115), che si manifesta come crisi del sistema cortese dello schermo, ovvero di un intero modello culturale; un avvertimento inconscio che si farà presto consapevole dell'errore di fronte alla perdita del saluto, per condurre infine all'abbandono di ogni simulacro della passione dando vita alla poetica della lode di Beatrice. Dante preannuncia qui, sotto traccia, il significato nuovo dell'amore per quest'ultima, la quale non ammette e non ricambia se non il sentimento puro e sincero di uomini umili.

²⁴ Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio* (1994), a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 917.

Gli effetti del nuovissimo amore di Beatrice sono descritti al paragrafo XI, che rappresenta un'altra delle chiose aggiunte per aprire la sentenza del libro della memoria, una glossa che per la sua importanza reca con sé un titolo specifico: «Quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava» (X 3). L'ordine logico dei paragrafi IX-XI è chiaro: con il IX Dante rappresenta Amore in figura di pellegrino per denunciare la fallacia spirituale dei simulacri amorosi, prefigurando la necessità di un rinnovamento interiore nell'*agens*; con il X mostra la dura ma necessaria conseguenza di questa fallacia, ovvero la perdita del saluto, che è, come sappiamo, perdita della salvezza; con l'XI, infine, spiega al lettore le ragioni di quella *mutatio* che avverrà tra poco all'insegna dell'umiltà ispirata da Beatrice:

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritate, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risposione sarebbe stata solamente «Amore», con viso vestito d'umiltate. (XI 1)

Il fatto che si tratti di una glossa alla lettera grande del testo dalla collocazione extradiegetica implica che qui la speranza del saluto/salute si riferisca alla condizione dell'amante prima del paragrafo X, nel quale il saluto della gentilissima gli viene negato a causa delle voci malevole circolanti sul suo conto. Lo stesso richiamo a un possibile nemico non sarà dunque da intendersi soltanto in senso denotativo di possibile avversario, cui la carità ispirata da Beatrice perdona volentieri, ma anche connotativo di preciso riferimento agli invidiosi che si interrogavano sull'identità dell'amata alla fine del paragrafo IV. Lì i malevoli non avevano ricevuto altra risposta che un silenzioso sorriso, qui la risposta è ora possibile perché l'*agens*, sulla via dei sospiri che l'allontanavano dall'amata, ha finalmente compreso il legame che unisce Amore e umiltà in Beatrice. E, se nel tremare degli occhi innamorati in attesa del saluto si poteva ancora scorgere la signoria d'Amore, questi non riesce a trattenere la beatitudine che il gesto salvifico di Beatrice comunica all'amante, poiché lo stesso Amore, perdendo la sua superba signoria, fa sì che il corpo dell'amante si muova come quello di un automa inanimato.

La perdita del saluto e quello stato di profonda angoscia che ne deriva e che fa cercare all'amante rifugio nella propria camera preparano narrativamente la seconda visione in sogno. L'immagine del «pargolo battuto» (XII 2) dà concretezza narrativa alla precedente immaginazione in cui Amore si era presentato in panni umili: ciò che lì era paurosa fantasia e anticipazione figurale della perdita del saluto, ora diviene dolorosa certezza a seguito di un'esperienza reale. L'epifania del «giovane vestito di bianchissime vestimenta» (XII 3) è stata accostata a quella dell'angelo

che incontrano le donne sulla via per il sepolcro di Cristo (*Mc* 16, 5),²⁵ una figura che corrisponderebbe pertanto all'angelo della nobiltà del *Convivio* (IV XXII 13-18). In altra sede ho ipotizzato che questo giovane non sia Amore, ma una sostanza separata da materia che partecipa della natura divina del suo creatore. A differenza di Amore che non piange (cfr. il par. XXV), questo giovane è in lacrime perché ha compreso che la perdita del saluto corrisponde alla prima caduta dell'*agens*. La sua figura può essere assimilata a uno degli «spiriti beati» di cui parla Boezio nella *Consolatio*. In virtù della sua natura divina, egli è dotato di prescienza e può vedere ciò che accadrà direttamente in Dio, a differenza dell'*agens* per il quale il futuro assume invece gli oscuri contorni del fato.²⁶ Anche in questa seconda profetica visione, infatti, la percezione del protagonista non è affatto chiara e la sua invocazione ad Amore, nel momento di massima angoscia prima di addormentarsi, mette volontariamente il lettore sulla cattiva strada, facendogli immaginare che il giovane che poi apparirà in sogno sia proprio Amore. È il modo con cui il Dante autore mescola le sue carte narrative per occultare il senso analogico del libello. Il quale non deroga, come sappiamo dal paragrafo XXV, a quella regola di poetica che vieta ai prosatori l'uso della prosopopea di Amore e scopriamo infatti che gli attributi del giovane sono in realtà quelli caratteristici di una creatura separata da materia. Un luogo che non è stato ancora richiamato per l'esegesi della figura del giovane della seconda visione si legge ancora nel *Convivio*, dove Dante pone l'amore per la Sapienza come il più elevato di tutti in quanto amore che, derivando da Dio, arriva a visitare l'uomo: «E però è manifesto che la divina virtù, a guisa [che in] angelo, in questo amore nelli uomini discende» (III XIV 8). Il luogo è corrotto, forse irrimediabilmente, e, se esiste una relazione tra l'episodio del libello e il passo del *Convivio*, la rappresentazione della seconda visione lascerebbe propendere piuttosto per la lezione alternativa «a guisa d'angelo».²⁷ Quale che sia la lettera del testo, nell'espressione rimane tuttavia valida l'analogia tra l'angelo e l'amore, poiché sono entrambi tramite della virtù divina.

Nella mia precedente lettura di questa visione, c'è un elemento che ho trascurato di considerare nel tentativo di stabilire l'identità del giovane, ossia la familiarità che il Dante *agens* confessa di avere con lui: «Allora mi pareva ch'io il conoscesse, però che mi chiamava così come assai fiato ne li

²⁵ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 67 (con bibliografia pregressa alla n. 1). Questo il passo evangelico: «Et introeuntes in monumentum, viderunt iuvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, et obstupuerunt».

²⁶ Mi permetto di rimandare ancora a CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 41-45.

²⁷ Cfr. FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Convivio*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 147.

miei sonni m'avea già chiamato» (XII 4). Sono sogni non registrati nella copia del libro della memoria, a esclusione del primo, dove del resto appare «un signore di pauroso aspetto» (III 3), Dio a mio avviso, mentre qui si tratta del «Signore de la nobiltade». Non c'è dubbio, tuttavia, che le due visioni siano collegate dato che si manifestano una quando il saluto viene concesso, l'altra quando viene negato (Pirovano, p. 124). Si aggiunga che entrambe le figure piangono e possiamo ipotizzare che la ragione sia la stessa, ossia la caduta dell'uomo Dante, infine chiarita dalla perdita del saluto. Ferma restando la natura divina del giovane, allegorizzata dall'immagine del centro equidistante da ogni punto della circonferenza,²⁸ la familiarità che Dante ha con questo giovane non è strettamente compatibile con la figura generica di un angelo. Chi del resto presenta le stesse caratteristiche del giovane della seconda visione? Nel Vangelo di Marco la rappresentazione dell'angelo dalle bianche vesti che siede all'interno del sepolcro di Cristo è figura di Cristo risorto e rimanda alla precedente trasfigurazione del Messia sul monte Tabor:

Et post dies sex assumit Iesus Petrum et Iacobum et Ioannem, et ducit illos in montem excelsum seorsum solos; et transfiguratus est coram ipsis. Et vestimenta eius facta sunt splendentia et candida nimis velut nix, qualia fullo non potest super terra candida facere. (*Mc IX 1-2*)

Ciò che colpisce è che le vesti di Cristo trasfigurato sono «splendentia et candida nimis velut nix» e non soltanto «candida» come quelle dell'angelo del sepolcro; inoltre, la vulgata usa qui proprio il termine «vestimenta», come fa Dante («bianchissime vestimenta», XII 3), invece di 'stola', termine che comparirà invece nel *Paradiso*. Com'è noto, Dante ricorda l'episodio della trasfigurazione sul monte Tabor nel *Convivio* come esempio paradigmatico di un luogo biblico in cui si cela un senso morale:

Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare apostando per le scritture ad utilitate di loro e di loro discenti: sì come apostare si può nello Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che delli dodici Apostoli menò seco li tre: in che moralmente si può intendere che alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. (II I 6)

²⁸ Anche PICONE, *Rito e "narratio" nella "Vita Nova"*, pp. 35-36 (con bibliografia pregressa alla n. 35) concorda che l'immagine del centro della circonferenza sia agostinamente metafora di Dio. Per una diversa lettura, secondo cui l'immagine alluderebbe all'autosufficienza dell'amore, cfr. REA, *Dante*, pp. 59-61. Una rassegna delle varie interpretazioni è offerta da Colombo, pp. 70-71, n. 30.

Se continuiamo la lettura del vangelo di Marco, apprendiamo che Gesù, scendendo dal monte, ordina agli apostoli che sono con lui di rivelare ciò che hanno visto soltanto dopo la sua resurrezione dai morti. Facendo leva su questo passo, a differenza degli altri sinottici, Marco vede nella trasfigurazione sul monte l'epifania del Messia e l'episodio, infatti, rimanda figuratamente alla resurrezione di Cristo, nella quale sarà definitivamente rivelata la sua natura divina. Per l'evangelista, l'angelo dalle bianche vesti deve richiamare alla mente la trasfigurazione di Cristo. Secondo Gorni, che a sua volta registra l'affinità tra il giovane e l'angelo del sepolcro, il primo rimane Amore che «è ora figura di *nuntius*» (p. 856). Ma ciò accade perché nell'Antico Testamento erano gli angeli a svolgere il ruolo di mediatori tra il divino e l'umano, un ruolo che è riservato a Cristo nel Nuovo. Il valore di questa differenza è ben colto da Agostino che nell'ottavo libro del *De civitate Dei* si impegna a confutare la demonologia apuleiana respingendo la possibilità che i *daimones*, distinti in seno al cristianesimo in angeli e demoni, potessero assolvere al ruolo di mediatori tra cielo e terra, spettante ormai soltanto a Cristo e assolto dal giovane della seconda visione dantesca. I precisi rimandi al vangelo di Marco della seconda *visio in somniis* consentono, a mio avviso, l'identificazione tra il giovane e Cristo e possono essere all'origine della difesa sostenuta da Cino da Pistoia nella polemica con Onesto degli Onesti a favore di un Dante evangelista: «quei che sogna scrive come Marco».²⁹

Ora, non deve sfuggire che alla sua seconda apparizione, quando saluta Dante, anche Beatrice appare «vestita di colore bianchissimo» (III 1), un tratto che si aggiunge alla sua relazione analogica in quanto *figura Christi*. Nelle vesti candide è già iscritto il suo destino oltremondano, così come lo è nella definizione di «gloriosa donna» all'inizio del libro della memoria. Di che destino si tratta? L'ho già indicato altrove, precisando che nel libello Beatrice è figura di Cristo nella precisa accezione di figura dell'Agnello dell'*Apocalisse*: soltanto l'Agnello che Giovanni vede nella sua visione rimanda a tre caratteri strettamente legati alla natura di Cristo, il sacrificio, il giudizio e la redenzione, che Dante presuppone congiunti descrivendo i beati come «sodalizio eletto alla gran cena / del benedetto Agnello» (*Par.* XXIV 1-2). Il primo carattere è allegorizzato nel vestito rosso sangue con cui Beatrice appare per ben due volte, allusivo al sacrificio di Cristo, gli ultimi due nelle vesti bianchissime della sua seconda apparizione.³⁰ La corretta esegesi di un passo dell'*Apocalisse* servirà a chiarire il significato delle vesti bianche: «Et datae sunt illis singulae stolae albae; et dictum est illis, ut requiescant tempus adhuc modicum, donec impleantur et conservi eorum et fratres eorum, qui interficiendi sunt sicut

²⁹ Cfr. D. PIROVANO, *Nota introduttiva*, in ALIGHIERI, *Vita nuova*, pp. 3-36: 31.

³⁰ Rimando ancora a CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 32-33.

et illi» (*Apoc* 6, 11). All'apertura del quinto sigillo, Giovanni vede coloro che sono morti nel nome del Signore ricoperti di vesti bianche. Concesse ai martiri per la fede, simboleggiano innanzitutto la loro giustizia e santità, ma vengono donate loro da Cristo: è stato il suo sacrificio, infatti, a lavare le loro vesti nel sangue dell'Agnello rendendole perfettamente pure, il che fa delle vesti bianche il simbolo della redenzione operata da Cristo.³¹ In *Par.* XXX 129 l'espressione «convento de le bianche stole» è, secondo dottrina, metonimia per l'assemblea dei beati.

Ancora due osservazioni andranno fatte sull'identificazione del giovane dalle bianche vesti con Cristo. La prima è che anche Cristo, come il giovane, piange in tre diverse occasioni: per la morte di Lazzaro (*Io* 11, 35), sui peccati di Gerusalemme (*Lc* 19, 41-42), durante la sua vita terrena per paura della morte (*Hebr* 5, 7). Particolarmente rilevante per noi è il secondo luogo, dove il pianto di Cristo, che sta entrando a Gerusalemme, è causato dalla sua conoscenza dei peccati passati e futuri dei figli di Israele. La seconda osservazione è relativa al problema da cui siamo partiti, ossia la familiarità che l'*agens* confessa di avere con il giovane che gli appare in sogno. Quest'informazione non può avere semplice valore esornativo, ma deve trovare invece un preciso riscontro nell'economia narrativa del libello. Lo si dovrà cercare nella vita e nell'insegnamento di Cristo che evidentemente non forniscono un modello soltanto per la vicenda esemplare di Beatrice, ma anche per il Dante *agens*, così che tutta l'opera risulta iscritta e si conclude sotto il segno «di colui qui est per omnia saecula benedictus» (XLII 2).

Procediamo nell'interpretazione della seconda visione. Rassegnato a non cercare di conoscere ciò che non può comprendere, l'amante interroga il giovane sulla ragione del venire meno del saluto di Beatrice. A ben vedere, questa ragione è stata fornita al lettore in precedenza («questa superchivole voce che pareva che m'infamasse viziosamente», X 2): perché allora ripeterla all'interno della visione? Si tratta di un semplice errore di duplicazione? Difficile crederlo a distanza di un breve giro di pagine. Gli interpreti non sembrano essersi posti il problema, di non poco conto, tuttavia, dato che ha a che fare con la complessa strategia narrativa del libello. Nella linea del tempo narrativo, l'*agens* apprende la ragione del venire meno del saluto nella visione.³² All'inizio del paragrafo XII, infatti, Dante accenna soltanto al fatto che il saluto gli è stato negato e ciò è fonte di un intenso dolore che lo costringe a ritirarsi nella sua stanza. Ora, se i paragrafi X e XII si leggessero uno di seguito all'altro verrebbe spontaneo

³¹ Cfr. CORSINI, *Apocalisse*, pp. 222-24.

³² Michelangelo Picone (M. PICONE, *La "Vita Nova" fra autobiografia e tipologia*, in ID., *Scritti danteschi*, pp. 37-46: 44-45) ha offerto un'analisi della prospettiva temporale secondo cui è costruita la *Vita nova*, con una suddivisione in tempo lineare (o storico), puntuale (poetico) e circolare (divino).

pensare che la prosa del primo, in guisa di primo commento, anticipi proletticamente la rivelazione contenuta nel secondo, ma la sospensione narrativa del XI, che contiene la glossa sugli effetti del saluto di Beatrice, acuisce la sensazione di duplicazione di un'informazione che sembra così risultare ridondante. Per capire che si tratta di una scelta, si dovrà notare innanzitutto che il paragrafo X ha una struttura ambivalente. Da una parte ha carattere strettamente narrativo: l'amante racconta come egli abbia dato seguito al consiglio di Amore di eleggere una nuova donna schermo e come ciò abbia suscitato la reazione dei maldicenti, donde la perdita del saluto (§§ 1-2); dall'altra ha carattere di glossa, sia perché, come tutte le sezioni di commento al libro della memoria, non contiene alcuna lirica, sia perché interrompe la narrazione per introdurre il successivo paragrafo dedicato agli effetti del saluto di Beatrice (§ 3). È molto probabile che Dante abbia voluto descrivere tali effetti beatificanti soltanto dopo aver dato al lettore la notizia della perdita del saluto e dunque di quegli stessi effetti che questo portava con sé. Una simile scelta narrativa mira ad amplificare il senso di perdita nella coscienza del lettore e, di conseguenza, la drammaticità di questi paragrafi che dovranno portare dialetticamente alla svolta della nuova poetica, grazie alla quale il Dante *agens* arriverà ad avere piena coscienza della portata rivoluzionaria dell'amore di Beatrice.

Dopo la perdita del saluto/salvezza, che corrisponde alla prima caduta dell'*agens*, il giovane consiglia come primo passo verso la redenzione l'abbandono dei *simulacra*, con la conseguente confessione della fedeltà all'amore per Beatrice, non solo di fronte ai maldicenti ma anche alla donna amata:

Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo secreto per lunga consuetudine, voglio che tu dichii certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia. E di ciò chiama testimonio colui che lo sa, e come tu prieghi lui che li le dica; ed io, che son quelli, volentieri le ne ragionerò; e per questo sentirà ella la tua volontade, la quale sentendo, conoscerà le parole de li ingannati. (XII 7)

La visione scompare nell'ora nona, particolare che generalmente viene collegato al miracolo di Beatrice, ma che può leggersi ora come miracolo che lega Beatrice a Cristo, per l'ora della morte di quest'ultimo, ovvero, considerando anche la prima visione e a norma del paragrafo XXIX, come «uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinità» (§ 3). Ora, soltanto nella ballata il giovane veste i panni di Amore, poiché, come sappiamo, non è lecito che nella prosa Amore agisca come figura personificata. Se l'identificazione del giovane con Cristo è corretta, quella forza che egli ha sull'*agens* attraverso Beatrice

assume un significato completamente diverso e coerente con la novità spirituale dell'amore di Beatrice. Nella lirica, ancora una volta, Amore si mostra come la proiezione della coscienza dell'amante, il sentimento stesso su cui l'amante si interroga. Si comprende dalla glossa finale sulla licenza con cui l'*auctor* si rivolge alla ballata in seconda persona: la ballata, personificata all'interno della stessa lirica, «non è altro che queste parole ched io parlo»; così è anche per la figura di Amore, sulla cui natura Dante vuole sciogliere un dubbio «in questo libello ancora in parte più dubbiosa» (§ 17) e il luogo non è altro che il paragrafo XXV (De Robertis, p. 82).

Il tentativo poetico di riconciliazione con Beatrice con ogni probabilità si rivela fallimentare (Pirovano, pp. 133-34), così che l'amante si trova combattuto e tentato da «molti e diversi pensamenti» (XIII 1), ma soprattutto da quattro di diversa natura: il primo che il dominio d'Amore possa elevare l'uomo, il secondo che lo faccia soffrire, il terzo che gli rechi dolcezza, il quarto che la sua donna, a differenza delle altre, non cede alla pietà. Il ragionamento si sviluppa alternando una valutazione positiva di Amore a una negativa, laddove la simmetria è rotta proprio dal sentimento ispirato da Beatrice (è lei il soggetto e non più Amore), che non rientra nei canoni culturali della tradizione occidentale. Nei quattro pensamenti, infatti, è forse possibile scorgere quattro diversi atteggiamenti nei confronti di Amore, così come erano stati codificati rispettivamente dalla poesia di Guido Guinizzelli (primo pensiero), Guido Cavalcanti (secondo pensiero), Cino da Pistoia (terzo pensiero), Dante stesso (quarto pensiero).³³ L'esito dei primi tre era naturalmente la richiesta della pietà della donna, che è invece scenario ostile al Dante *agens* per la diversa natura dell'amore della sua donna. A ben vedere, infatti, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* chiede perdono dopo aver invocato pietà («Con dolce sòno, quando sè con lui, / comincia este parole, | appresso che averai chesta pietade», XII 12, vv. 15-18), una strategia fallimentare che deve essere responsabile della mancata riconciliazione. La situazione descritta nella lirica ancora una volta precede logicamente e temporalmente la prosa, nella quale, a differenza che nella lirica, la via della pietà è già considerata come non percorribile. Si dovrà notare qui che, se la ballata protesta l'innocenza dell'amante fedele confessando l'artificio convenzionale dello schermo («dunque perché li fece altra guardare / pensatel voi, da che non mutò 'l core», ivi, vv. 23-24), all'indomani della morte di Beatrice questa finzione amorosa si trasformerà in realtà narrativa con l'insorgere del sentimento per la donna gentile. Alcune osservazioni serviranno a confermarlo: in un simile momento di smarrimento dovuto alla

³³ Sulla dolcezza dell'amore ciniano, espressione della *fin'amor*, in contrapposizione con quello tormentato di Cavalcanti, ispirato invece alla *fol'amor*, cfr. M. PICONE, *Cino nella "Vita Nova"*, in ID., *Scritti danteschi*, pp. 97-110: 97-100.

perdita di Beatrice, nel quale l'*agens* si mostra sbigottito, «pensoso e con dolorosi pensamenti» (XXXV 1), avviene l'incontro con la donna gentile, la quale, come vedremo, è, contrariamente a Beatrice, proprio colei «che leggermente si mova del suo cuore» (XIII 5), così che «tutta la pietà pare in lei raccolta» (XXXV 2), donde l'appellativo suo proprio di «pietosa donna» (§ 3).

Se la pietà è considerata nemica perché via impraticabile anche dopo l'abbandono dei *simulacra* o schermi dell'autentico amore per Beatrice, è plausibile che quest'ultima provi pietà per l'amante così trasfigurato dalla semplice prossimità di lei («Se questa donna sapesse la mia condizione, [...] credo che molta pietà le ne verrebbe», XIV 9). Ora, non c'è contraddizione tra le due posizioni perché nel primo caso Beatrice non può cedere di fronte alla menzogna messa in atto dall'amante di fronte alla testimonianza della verità spirituale del suo amore; diverso il secondo caso, per il quale la pietà può essere invocata rispetto agli effetti distruttivi di questo stesso amore. In altre parole, sono qui a confronto il pensiero quarto sull'amore impietoso di Beatrice con il secondo, quello cavalcantiano, relativo proprio agli effetti nocivi di un'immoderata passione amorosa. Il doppio valore della pietà sarà chiarito più avanti dal sonetto *Ciò che m'incontra*, nel quale troviamo sia la pietà nemica, causa immediata del gabbo, sia la pietà che è effetto del gabbo (De Robertis, p. 101). Si mostrano così chiaramente i termini dello scacco in cui si trova l'*agens*, ancora diviso tra il desiderio del riposo emotivo, garantito dalla pietà come conciliazione degli opposti, e l'abbandono all'amore per Beatrice. In *Tutti li miei penser'*, tale *impasse* trovava un corrispettivo fedele nell'immagine paradossale della richiesta di difesa al proprio nemico («convenemi chiamar la mai nemica, / madonna la Pietà, che mi difenda», XIII 9, vv. 13-14).

Le crisi che seguono segnano le successive tappe di una lenta ma inesorabile presa di coscienza della necessità di una *mutatio vitae*, cui sin dall'inizio rimanda emblematicamente il titolo stesso dell'opera. Questa volta è la trasfigurazione di fronte alla bellezza paradisiaca di Beatrice a far sorgere con prepotenza «uno pensamento forte» (XV 1): se gli effetti della vista della donna sull'amante sono così devastanti, perché ostinarsi a cercarla? A quest'obiezione risponde un pensiero umile, secondo il quale la bellezza di Beatrice ogni volta distrugge la memoria della sofferenza che la vista ha generato facendo ritornare l'amante ogni volta da lei. A ben vedere, questo argomento è vincente non soltanto sulla presente obiezione, ma anche sul secondo pensamento del paragrafo XIII, che sconsigliava la signoria d'Amore per le sofferenze che questa infligge all'amante. Ma il conflitto tra questi due pensieri richiede un supplemento d'analisi relativo a quattro nuovi effetti causati dall'amore per Beatrice: il dolore di immaginare la propria condizione di prostrazione

amorosa, la riduzione-concentrazione dello spirito vitale al solo pensiero di lei, la convinzione che la vista di lei offra una difesa contro quella profonda crisi interiore, la constatazione che tale vista non soltanto non offre difesa alcuna, ma distrugge ciò che rimane dello spirito vitale (XVI 1-5). Questi ulteriori quattro effetti, definiti come «l'oscure qualità ch'Amor mi dona» (§ 7, v. 2), sono scoperti proprio a partire dall'affermazione del pensiero umile, secondo cui la bellezza di Beatrice distrugge la memoria della sofferenza causata dalla vista di lei. I quattro effetti hanno dunque la funzione di approfondire l'autoanalisi del soggetto sulla strada conoscitiva aperta dal pensiero umile. Ma se questi sono tutti negativi,³⁴ in quanto dolori o afflizioni (Gorni, p. 889), il pensiero umile comporta allora un'acquisizione fallace per l'amante? La validità di quel pensiero, invece, non sembra essere sconfessata, poiché ciò che l'amante ricerca è in realtà un sollievo dall'intensità di un amore di cui ancora ignora la vera natura. È il ripiegamento dell'amante su sé stesso che consente la scoperta dei nuovi effetti, laddove diverso è il significato dell'affermazione della bellezza di Beatrice come stimolo a ricercare la sua vista; un significato che nulla ha a che fare con il conflitto inscenato dalla psiche dell'amante e che deve allora avere natura trascendentale. Dante rappresenta così l'ultimo momento di crisi prima della presa di coscienza di un sentimento che non soltanto deve essere di natura razionale, ma anche oggettivabile perché sia esperienza di *everyman*.

La «matera nuova e più nobile» (XVII 1) è introdotta drammaticamente dal dialogo tra alcune donne che sono ormai a parte del sentimento del Dante *agens* e si interrogano sulla natura di un amore che salda in un nodo indissolubile due opposti, desiderio e impedimento: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza?» (XVIII 3). In questa domanda il lettore riconosce senza esitazione il pensiero forte del paragrafo XV. La continuità con quel passo non è, com'è evidente, soltanto concettuale, ma dipende anche dal fatto che «le donne "che hanno intelletto d'amore" e che lo aiutano a vedere chiaro in sé, sono proiezioni della sua "intelligenza" [...], cioè di una scoperta eminentemente intellettuale» (De Robertis, p. 113). Prima la bellezza di Beatrice, che era al centro del pensiero, e ora le parole della lode, attraverso cui l'amante può attingere la sola vera beatitudine, sono due facce della stessa medaglia e fonti complementari dell'ispirazione della nuova poetica. Le donne hanno dunque buon gioco a smascherare come non autentica la prima risposta dell'*agens*, ancora

³⁴ In ragione di questa negatività, tali effetti non possono coincidere, come ipotizzato da De Robertis (p. 102), con tutti e quattro i pensieri del paragrafo XIII; sono piuttosto in relazione con i due pensieri negativi, il secondo e il quarto, laddove quest'ultimo non è negativo di per sé, ma lo diventa per l'amante che non comprende ancora il valore ultraterreno dell'amore di Beatrice.

ripiegato sugli effetti che l'amore opera su di lui. Se è ancora una volta il testo biblico a fornire la similitudine tra le parole delle donne e «l'acqua mischiata di bella neve», e precisamente l'immagine della parola divina che feconda come l'acqua e la neve (*Is* 55, 10-11; De Robertis, p. 111), quest'ultima sarà veicolata dalle donne, le cui parole fanno finalmente comprendere all'*agens* quale sia la via che lo condurrà al *canticum novum*. Da questa ennesima sconfitta pubblica nasce la poetica della lode e viene anche identificato il destinatario privilegiato della nuova materia amorosa, ossia le donne che hanno intelletto d'amore ovvero intelletto divino.

Le successive immagini del cammino e del «rivo chiaro molto» (XIX 1), che conosciamo già dalla crisi che segna il cammino dei sospiri (IX), allegorizzano anche qui, rispettivamente, il travaglio interiore e l'introspezione dell'*agens* che condurranno infine alla chiara coscienza delle nuove rime. Con l'immagine della lingua che parla «come per sé stessa mossa» (XIX 2) s'inaugura quella nuova dimensione estetica che, come ricordato, Dante registra in *Purg.* XXIV in quanto svolta epocale della nostra tradizione lirica delle origini. Un'attenta analisi tematica mostra come *Donne ch'avete* è una potente sintesi di quanto il lettore ha letto prima e leggerà poi nella prosa dei paragrafi del libro della memoria. C'è da credere allora che la grande canzone, che occupa il centro strutturale dell'opera, abbia fornito l'ispirazione per la presentazione dei diversi temi che ruotano attorno alla rivelazione dell'amore di Beatrice e che serva ora da *mise en abyme* del libello stesso. Nella prima stanza o proemio, il «ragionar per isfogar la mente» (XIX 4, v. 4) «riprende la metafora prima del "libro della memoria"» (Gorni, p. 901); quanto segue nel commento assume particolare rilievo alla luce dell'ipotesi che ho avanzato sull'ispirazione poetica del libello: «dopo "intelletto" e volontà (2 "vo")», la "mente" completa, in questo primo piede della canzone, la terna delle potenze dell'anima, *vestigium Trinitatis* nell'uomo secondo Agostino» (*ibidem*). I versi del secondo piede (5-8) risolvono di fatto il conflitto dei quattro diversi pensamenti del paragrafo XIII, dando la palma della vittoria agli effetti positivi di Amore in virtù della sua speciale relazione con Beatrice: è infatti il valore della donna a rendere dolce Amore; così, se l'amante non fosse sopraffatto dalla bellezza di lei, egli potrebbe fare «parlando innamorare la gente» (XIX 5, v. 8), che è propriamente la condivisione di quella «fiamma di caritate» che egli sente dentro in presenza di lei (XI 1). Quanto segue a partire dalla seconda strofa (vv. 15 ss.) sviluppa il tema della bellezza angelica di Beatrice che è ardentemente desiderata in cielo, il luogo cui tende la sua anima esiliata in terra. Qui si mostra la sua bellezza divina, sia dell'anima sia del corpo, una bellezza cui è strettamente legata la possibilità di salvezza per gli uomini che l'hanno conosciuta. Questi temi anticipano sotto traccia

il contenuto della seconda parte del libello, nella quale Beatrice, prima in vita e poi in morte, verrà a sostituire definitivamente Amore, mostrando come questi fosse in prima istanza figura poetica di lei.

Dalla grande canzone, che segna la transizione alla nuova poetica, alla glossa del paragrafo XXV sulla personificazione d'Amore, che ne certifica un'altra, ossia l'uscita dalla tradizione cortese occidentale, alcuni paragrafi hanno la funzione di introdurre il tema della morte di Beatrice, o meglio il tema della transizione tra l'apprezzamento della sua bellezza terrena e la contemplazione di quella ultraterrena, anticipata proprio in *Donne ch'avete*. Se la morte della donna non è rappresentata per coerenza con il proponimento generale, tale passaggio narrativo è invece preparato con grande attenzione, poiché è questo il momento in cui comincia a vacillare la fede dell'amante fino alla sua seconda e più grave caduta, già preannunciata nel pianto di Dio della prima visione e che, non a caso, gli sarà in seguito rimproverata nelle calcolate accuse di Beatrice nell'Eden:

Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita;
e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera. (*Purg.* XXX 127-29)

La sconvolgente immaginazione della morte di Beatrice, che pur nella sua natura «fallace» (XXIII 25, v. 65) è tutto ciò che Dante ci offre di una possibile rappresentazione dell'evento, registra i segni che accompagnano la morte di Cristo e la sua ascensione al cielo (§§ 5-7; 24, vv. 49-53; Pirovano, pp. 188-90), anticipando la scoperta dell'analogia tra Beatrice e Cristo che il successivo paragrafo si incarica finalmente di rivelare apertamente. Fino a questo punto, il lettore spirituale, che ben conosce e sa interpretare il testo sacro, è riuscito a cogliere soltanto delle tracce di questa analogia; ora invece una nuova immaginazione d'Amore certifica la stretta relazione. L'esordio di Amore, che ordina all'amante di benedire il giorno del suo innamoramento, deve corrispondere a una riconciliazione tra quest'ultimo e Beatrice, come lascia intendere del resto la reazione dell'*agens*: «E certo me pareva avere lo cuore sì lieto, che me non pareva che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione» (XXIV 2). Particolarmente significativa è qui la menzione della sua *letitia cordis*, che richiama retrospettivamente quella «figura d'un signore di pauroso aspetto a chi la guardasse: e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabil cosa era» (III 3). Come ho notato nell'esegesi di quella visione, è probabile che la caratterizzazione della figura dipenda da Boezio, secondo il quale soltanto chi arriverà a conoscere il sommo bene, sarà autosufficiente, potente, degno di rispetto, famoso e soprattutto «plenus

laetitiae» (*Cons.* III 9 15).³⁵ Nella dialettica narrativa dell'opera, del resto, il successivo innamoramento per la donna gentile non potrebbe configurarsi come vero e proprio tradimento, se l'amante fosse ancora nella condizione di *lapsus*; pertanto, tra la perdita del saluto, prima caduta, e l'amore per la donna gentile, seconda caduta, deve necessariamente verificarsi una riconciliazione, che corrisponde anagogicamente al rinsaldarsi del patto tra Dio e l'uomo Dante reso possibile proprio dalla morte di Beatrice-Cristo, avvenuta non a caso in questo preciso momento storico fedelmente registrato nel libro della memoria. Nell'immaginazione, il cuore parla la lingua d'Amore e Amore, a sua volta, parla nel cuore. Lo sdoppiamento della psicologia dell'amante, che vede in Amore il proprio demone o interlocutore interiore, non è nuova nel libello: si tratta qui pur sempre di un ragionamento *solus ad solum*, grazie al quale l'*agens* arriva a comprendere che Giovanna, la donna del suo primo amico, Guido Cavalcanti, ha preparato la via a Beatrice come il Battista «precedette la verace luce» (XXIV 4) di Cristo, donde l'analogia tra la propria donna e il Messia. La scoperta dell'analogia tra Beatrice e Cristo consentirà dunque al lettore di rileggere retrospettivamente tutti i segni che egli aveva trovato disseminati nelle pagine del libro della memoria di Dante sin dalla sua apertura, segni che contribuivano alla costruzione di un senso che soltanto ora si rivela coerente e compiuto. La rivelazione di Beatrice ha però un interessante corollario storico, che consente di collocare l'accaduto all'interno della precisa successione degli eventi registrati nel libro della memoria di chi scrive. Al passaggio delle due donne, Amore parla nel cuore dell'amante e gli rivela: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi, ché io mossi l'imponitore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele» (*ibidem*). Con Pirovano (p. 203) sono convinto che Dante si stia riferendo qui alla presente immaginazione dell'incontro con Giovanna e Beatrice e non a quella della morte di quest'ultima nel precedente paragrafo. Il senso del passo è infatti che Beatrice si mostra (e rivela) all'amante realmente e ora («vidi venire la mirabile Beatrice», § 3; De Robertis, p. 167), ossia nello stesso giorno di questa immaginazione, a conferma di come l'incontro immaginato prefiguri la riconciliazione tra l'amante e Beatrice. È soltanto in virtù di questa riconciliazione, infatti, che Dante, dopo la glossa sulla personificazione d'Amore del paragrafo XXV, può trattare nuovamente degli effetti spirituali dell'incontro con Beatrice e del suo saluto (XXVI), così come della disposizione dell'amante verso la donna e di come la sua virtù operasse pienamente su di lui (XXVII). Una volta che la vera natura dell'amore di Beatrice si è compiutamente rivelata, Amore

³⁵ Per il tema della letizia nella prima visione, cfr. ancora CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 41-45.

può dichiarare la propria identità con la donna e lasciare definitivamente la scena: «chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco» (§ 5). Amore è il soprannome di Beatrice e anche in questo caso la similitudine tra loro si basa sul giovanneo «Deus charitas est» (De Robertis, p. 169). Una volta stabilita l'identità Beatrice-Amore, Dante può finalmente sciogliere ogni dubbio sulla natura d'Amore nel libello: non è creatura corporale o sostanza separata da materia perché «non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia» (XXV 1), ovvero un sentimento.

La digressione sulla prosopopea d'Amore segna il confine che questo intervento si è posto programmaticamente, ma non sarà inutile, concludendo, allegare quasi in appendice alcune osservazioni sulla seconda parte della *Vita nova*, quella in morte di madonna, per provare a comprendere in che modo Dante contrapponga l'amore per Beatrice a quello per la donna gentile. Il tema è tra quelli più dibattuti della critica dantesca e andrà senz'altro approfondito in altra sede; qui si cercherà piuttosto di delineare a contrapposizione le due principali tipologie d'amore che Dante ha inteso rappresentare nel libello per completare l'interpretazione della *Vita nova* in quanto testo religioso.

L'improvvisa notizia della morte della gentilissima (XXVIII) determina la seconda brusca interruzione della nuova attività poetica ispirata ai dettami dello stile della lode. Il tempo ultimo del soggiorno terreno di Beatrice, che le nuove rime di *Donne ch'avete* sancivano, per decreto divino, come ancora di là da venire, si è ormai compiuto e l'autore annuncia la nuova dolorosa materia citando solennemente il primo verso del primo capitolo delle *Lamentazioni* di Geremia (XXVIII 1 e XXX 1). Le rime dolorose composte nel *tempus lugendi* prendono avvio con *Li occhi dolenti* (XXXI 8) e culminano con il sonetto *Era venuta* (XXXIV 7), i cui due cominciamenti rivelano i due sensi della *Vita nova*, rispettivamente la lettera poetica, dove Amore e il poeta piangono Beatrice, e il suo senso anagogico, dove Beatrice, figura di Cristo, L'Altissimo e Maria stanno al centro di una sacra rappresentazione. Tra questi due componimenti liminali, *Li occhi dolenti* si rivolge unicamente alle «donne gentili» (XXXI 9, v. 9) e *Venite a intender* ai «cor gentili» (XXXII 5, v. 2). Il duplice appello non rimane inascoltato, se la condizione dell'amante in preda al doloroso travaglio attira lo sguardo di una donna che lo «riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (XXXV 2). La seguente affermazione sulla natura di questo amore libera l'interprete da un pregiudizio che a lungo è pesato sulla lettura dell'episodio, cioè che il nuovo sentimento sia di bassa natura: «e dicea poi fra me medesimo: "E' non puote essere che con quella pietosa donna non sia

nobilissimo amore”» (§ 3).³⁶ La donna gentile, del resto, nel viso pallido d’amore, mostra un’evidente somiglianza con Beatrice (XXXVI 1), ma non nello sguardo pietoso che è tratto suo peculiare, tale da poter consolare l’amante inducendolo a sfogare il proprio dolore attraverso le lacrime (§ 2). A differenza di Beatrice, la donna gentile sa unire l’amore alla pietà; si dirà anzi che l’amore per lei coincide con la pietà stessa e questa è senz’altro la cifra del suo personaggio. Non è un caso, allora, che sia proprio il binomio amore-pietà a dettare le prime parole in rima dedicate a lei, il sonetto *Color d’amore*, ed è la stessa pietà a suscitare di rimando l’amore nell’agens. Il suo primo conflitto interiore, che oppone il cuore fedele agli occhi che troppo si dilettono di vedere la nuova donna, sta a dimostrarlo: l’intento del fedele di Beatrice era stato quello di suscitare la pietà per la morte della gentilissima, ma è proprio questa pietà a far innamorare la donna gentile, che dunque ama Dante per la sua fedeltà a Beatrice (XXXVII 2). Paradosso nel paradosso, è l’amore che si rivela nella morte, situazione nuova nella poesia italiana (De Sanctis),³⁷ a suscitare quello di una donna in carne e ossa, un amore che infine porterà Dante a rinnegare la fede in Beatrice,³⁸ ovvero alla sua seconda caduta spirituale. Per glossare l’uso di ‘vanitade’ («Onde più volte bestemmiava la vanitade de li occhi miei», *ibidem*), De Robertis (p. 224) rimanda correttamente alle «immagini di ben seguendo false» (*Purg.* XXX 131), che, come abbiamo visto, sono i *simulacra* del libello che in Boezio distolgono dalla conoscenza del vero bene, cioè Dio stesso. È il momento della caduta ricordato da Beatrice nell’Eden, momento che nella linea temporale del libello coincide con il consentimento del cuore all’amore veicolato dagli occhi. Tale sentimento nasce nell’agens quando il naturale desiderio di consolazione per la perdita di Beatrice diventa il pensiero dominante, contro il quale si erge, come ultimo baluardo, la ragione che invoca Dio definendo vile questo tentativo di consolazione (XXXVIII 2). Perché vile? Non per la natura del nuovo amore, che certo deve essere nobile, ma perché l’amante si serve della consolazione della donna gentile, e dunque in definitiva di un sentimento ispirato da Beatrice, come mezzo per giustificare la liceità del nuovo amore a scapito

³⁶ All’interpretazione di Contini Enrico Fenzi obietta, a ragione, che la dialettica tra l’amore per Beatrice e quello per la donna gentile non poteva esistere, se il secondo fosse stato soltanto un amore-libidinale; cfr. ENRICO FENZI, “*Costanza de la ragione*” e “*malvagio desiderio*” (V.N. XXXIX 2): Dante e la donna pietosa, in “*La gloriosa donna de la mente*”. A commentary on the “*Vita Nuova*”, Firenze, Olschki, 1994, pp. 195-224: 213.

³⁷ Cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi - Gallimard, 1996, p. 59.

³⁸ FENZI, “*Costanza de la ragione*” e “*malvagio desiderio*”, p. 207, rimanda, a ragione, all’episodio evangelico in cui Pietro rinnega Cristo (soprattutto Lc 22, 55-60).

del vecchio.³⁹ Ora, al primo pensiero che si rivolge a Dio ne risponde un secondo che invoca per l'amante l'uscita da «tanta tribolazione» (§ 3). Quest'ultima designa nella Bibbia, e soprattutto nell'*Apocalisse* giovannea, il periodo che prepara la seconda venuta di Cristo che ritorna per giudicare tutti gli uomini. È ben comprensibile allora che il periodo successivo alla morte di Beatrice, età di dolorosa attesa del suo ritorno, possa essere caratterizzato dai segni della grande tribolazione. Il chiarimento sulla natura del cuore, che è appetito, e prende prima le parti dell'anima, che è ragione, e poi quelle degli occhi dovrà leggersi dunque come l'allontanarsi del desiderio da Beatrice. Contro il desiderio avversario della ragione si leva allora una forte immaginazione in cui compare Beatrice adorna di vesti sanguigne (XXXIX 1), che, come sappiamo, sin dalla sua prima apparizione all'età di quasi nove anni (e cfr. qui: «pareami giovane in simile etade ne la quale prima la vidi», *ibidem*) è immagine del sacrificio di Cristo nell'*Apocalisse*. Allo stesso modo, dopo il pentimento del cuore ispirato all'immaginazione di Beatrice, gli occhi ritornano alle lacrime, tanto abbondanti da coronarli di «un colore porporoso, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva» (XXXIX 4). Nella punizione degli occhi con il martirio, ribadita anche nella lirica («e spesse volte piangon sì, ch'Amore / li 'ncherchia di corona di martiri», § 9, vv. 8-9), si osserva la pena del contrappasso in analogia con il sacrificio di Beatrice-Cristo. Al suo martirio rimanda anche l'episodio dei pellegrini diretti a Roma per vedere il velo della Veronica: il desiderio di far piangere i viandanti, forse ignari della vicenda terrena e ultraterrena di Beatrice, caratterizza il ritorno alla tribolazione, cioè il tempo dell'attesa del ritorno di Cristo (che cade infatti durante la Settimana Santa), durante il quale, tuttavia, non è più concesso che l'*agens* cada in tentazione (almeno nella *Vita nova*). Infatti, alla nuova richiesta di scrivere versi rivolta dalle donne gentili, Dante compone l'ultima lirica del libello, il sonetto *Oltre la spera*, nel quale un pensiero d'amore raggiunge Beatrice in cielo: ispirato da Amore, questo pensiero è detto «spirito peregrino», una definizione preparata dalla precedente digressione sui romei, che rimandano all'immagine del cristiano come pellegrino in terra sulla via per la Gerusalemme celeste.⁴⁰ Nella sua peregrinazione, lo spirito

³⁹ All'interno della stessa dinamica psicologica, in parte diversa la lettura di Fenzi (ivi, p. 201): il protagonista «arriva a illudersi che il loro mutuo rapporto non passi già attraverso il comune compianto per Beatrice, ma si sostanzia di una compromissione diretta, da anima amorosa ad anima amorosa, sì che questo fantasma d'amore altrettanto rapidamente rivela la sua radice di *viltà* [...], nel momento in cui cancella il ricordo, e dunque l'amore e il dolore per Beatrice morta».

⁴⁰ Sull'*iter* agostiniano del pellegrino, cfr. ancora ivi, p. 215. Per PAOLO BORSA, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in "Reti medievali", 18.1 (2017), pp. 1-33: 17-18, come i pellegrini rafforzano la propria fede

vede una creatura in trionfo tra i beati, ma non riesce a comprenderne l'essenza con le sue sole forze intellettuali, pur intuendo che si tratti della donna della sua mente, Beatrice. Dante anticipa qui quanto dirà in *Par.* I 8-9 sull'incapacità della memoria di ritenere ciò che l'intelletto ha compreso (De Robertis, p. 243), ma il parallelo va completato con la terza limitazione del linguaggio, addotta nei versi successivi del poema (*Par.* I 10 ss.) e allegata come seconda ragione per non rappresentare la morte di Beatrice nel libello. Una sintesi potente di tutti e tre questi limiti si ritrova infine nel famoso incipit del paragrafo che sigilla il libro della memoria:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. 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 dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. (XLII 1-2)

Già nel finale della *Vita nova*, allora, la strategia poetica che Dante utilizzerà per il *Paradiso* fa leva sui limiti dell'intelletto, della memoria e del linguaggio, per descrivere ciò che alla mente umana è impossibile comprendere, ricordare e infine dire. La via di salvezza del racconto, che dal libello avrebbe condotto al poema senza soluzione di continuità, era così garantita da quella ragionevolezza del limite umano che ben si accordava con la coscienza del fedele. Ma dal libello al poema non si poteva arrivare che attraverso il trattato filosofico. Come ha scritto Étienne Gilson, *Oltre la spera* fu scritto quando Dante era già impegnato in studi filosofici e teologici, un impegno che, a detta dell'ultimo sonetto, doveva servire a eternare Beatrice. «Non si poteva segnare con più forza il legame organico che lega alla *Vita Nuova* e alla *Divina Commedia* il *Convivio*, collegamento tra le due opere. La *Divina Commedia* è la realizzazione di un progetto concepito fin dal tempo della *Vita nuova* e per il quale gli studi costituiti dal *Convivio* erano condizione necessaria». ⁴¹

nella figura di Cristo, così fa lo spirito nell'atto di raggiungere l'immagine di Beatrice nell'Empireo. Altrove, lo studioso assimila l'immagine recuperata di Beatrice a un'icona sacra, così da reperire, attraverso il parallelo con la Veronica, un altro collegamento tra Beatrice e Cristo: cfr. P. BORSA, *Immagine e immaginazione: una lettura della "Vita nova" di Dante*, in "Letteratura & Arte", 16 (2008), pp. 139-57: 152.

⁴¹ ÉTIENNE GILSON, *La mirabile visione*, in ID., *Dante e Beatrice*, introduzione di Bianca Garavelli, Milano, Medusa, 2004 pp. 122-36: 123.

ELEMENTI DI “FIORENTINITÀ”
NEL RACCONTO DELLA *VITA NOVA*:
IL CASO ESEMPLARE DEL PARAGRAFO XXII

Luca Lombardo

In un saggio appena edito sulla *Vita nova*, Zygmunt Barański definisce il libello dantesco «a quintessentially Florentine work», sottolineando come «this is an area of study that has remained almost entirely unexplored» e come, quindi, questa «*Vita nova's* Florentineness [‘fiorentinità’ della *Vita nova*] might be worth further investigation». ¹ La consistenza di questa “fiorentinità” del libello è colta dallo studioso inglese tanto in aspetti che pertengono al contesto – il luogo di composizione, il pubblico individuato nella vasta definizione de «li più semplici» e l’orizzonte d’attesa dell’opera, che coincidono tutti con Firenze («composed in the city, for a Florentine audience») –, quanto in elementi intrinseci del testo letterario. Questi ultimi sono a loro volta distinguibili tra coordinate diegetiche – come l’ambientazione del racconto, l’identità dei personaggi, la tipicità antropologico-culturale dei riti descritti – e connotazioni stilistico-retoriche della narrazione prosastica e lirica, le quali interpellano un sostrato intellettuale fiorentino ben riconoscibile nell’apporto delle fonti, sin dalla funzione di modello lirico assolta dal «primo amico» Guido Cavalcanti, e nell’impianto linguistico, che negli inserti prosastici si esaurisce nella dimensione arcaizzante delle coeve e pregresse prove in volgare fiorentino («with many of its determining traits having specifically Florentine roots, connotations, and solutions»). ²

¹ Il rinvio è a ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Vita nova*, in *Dante’s “Other Works”. Assessments and Interpretations*, edited by Z.G. Barański and Theodore J. Cachey Jr., Notre Dame - Indiana, University of Notre Dame Press, 2022, pp. 71-124: 108.

² L’identificazione del pubblico ideale della *Vita nova* con la categoria indefinita de «li più semplici» allude alla capacità del libello di rendere perspicuo il senso dei versi, altrimenti oscuro anche agli intenditori d’amore, grazie all’ausilio delle prose esegetiche, come prova esemplarmente il caso del sonetto d’esordio *A ciascun’alma presa e gentil core*, in cui si narra del sogno di Beatrice tra le braccia di Amore e del cuore mangiato, e

Avendo trattato in altra sede del contesto fiorentino della formazione intellettuale di Dante dal quale fu propiziata la stesura della *Vita nova*, vorrei soffermarmi qui su quegli elementi di fiorentinità che caratterizzano più propriamente il testo del prosimetro giovanile, a partire dalla diegesi del racconto:³ è stato giustamente osservato anche dai più recenti studi come nel libello la Firenze storica rimanga pressoché impalpabile sullo sfondo della storia dell'amore di Dante per Beatrice. Teresa De Robertis e Giuliano Milani hanno notato che «l'ambiente fiorentino risulta assai [...] sfuggente»⁴ e la stessa indeterminatezza dei luoghi è avvertita da Donato Pirovano, il quale d'altra parte sottolinea la centralità dello spazio urbano fiorentino nell'economia della narrazione.⁵ Firenze è il nucleo da cui si dispiegano tutti gli inneschi diegetici e benché il suo nome non venga mai citato, essa è frequentemente additata dal narratore per mezzo di perifrasi che investono Beatrice e tendono a identificare la gentilissima con la città in cui ella vive per volere di Dio: «la cittade dove la mia donna fue posta da l'altissimo Sire» (*Vn* VI 2). Anche le altre occorrenze del lemma «cittade» nella *Vita nova* alludono esclusivamente a Firenze, che si configura come lo spazio urbano per antonomasia, e si riferiscono, direttamente o indirettamente, al personaggio di Beatrice, suggerendo appunto una sorta di identificazione implicita tra la gentilissima e la città che ha dato i natali a quest'ultima e allo stesso autore-protagonista del racconto (risalta la ricorrente posizione incipitaria del lemma, che funge da “marcatore spaziale” in apertura di paragrafo): VI 2 (sulle sessanta più belle donne di Firenze e sul carattere provvidenziale della fiorentinità di Beatrice); VII 1 (sulla partenza della prima donna schermo da Firenze); VIII 1 (sulla morte della giovane amica di Beatrice, con impiego del sintagma «sopradetta cittade»); IX 1 (sulla partenza di Dante da Firenze verso le parti della donna schermo); XIV 3 (sul matrimonio di una gentile donna, con uso della formula «secondo l'usanza

al quale era stato «risposto da molti e di diverse sentenzie», ma senza che nessuno avesse colto di quel sogno «lo verace giudicio», neanche Guido Cavalcanti, «primo de li amici» di Dante e suo «risponditore» col sonetto *Vedeste, al mio parere, onne valore*, calato nella testura narrativo-esegetica del prosimetro, tuttavia, il racconto onirico acquisterà senso anche per i lettori più sprovveduti, ai quali la *Vita nova* ha esteso la ricezione dei versi prima rivolti ai soli fedeli d'amore: «lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici» (*Vn* III 15).

³ Rinvio a LUCA LOMBARDO, *Il libro fiorentino della "Vita nova"*, in *Dante e il mondo. Tra realtà e poesia, tra storia e letteratura*. Atti del LVIII Convegno storico internazionale (Todi, 10-12 ottobre 2021), Spoleto, Fondazione Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo, 2022, pp. 21-57.

⁴ Cfr. TERESA DE ROBERTIS - GIULIANO MILANI, *Il contesto fiorentino*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno ed., 2018, pp. 67-89: 67.

⁵ Cfr. DONATO PIROVANO, *Vita nuova*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 37-54: 48.

della sopradetta cittade»); XIX 3 (sul ritorno di Dante a Firenze, con uso del sintagma «sopradetta cittade», che precede il cominciamento della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*); XXX 1 (con duplice occorrenza: sulla morte di Beatrice, che ha lasciato vedova «la sopradetta cittade», e sullo sfondo cittadino dell'elegia dantesca); XLI 1 (sul luogo di nascita e di morte di Beatrice in riferimento al transito dei pellegrini diretti a Roma); XLI 3-4 (con duplice occorrenza: ancora sulla città «dolorosa» per la morte di Beatrice e sul transito dei pellegrini).⁶ La centralità dello spazio urbano fiorentino è ricavabile, inoltre, dalla dinamica dei movimenti compiuti dai personaggi del libello, che si allontanano dalla città o vi fanno ritorno, come in occasione dell'episodio della seconda donna-schermo, nel quale a Dante «convenne partire de la sopradetta cittade», suggerendo la funzione centripeta di Firenze come unica scena possibile del racconto vitanoviano, che parrebbe così farsi più manifesto a un pubblico d'elezione identificabile con la stessa platea dei concittadini del poeta. In tal senso, al cospetto di quella che pare a noi lettori moderni l'indeterminatezza dello spazio, Pirovano non esclude «tuttavia che ai primi lettori fiorentini certi luoghi fossero riconoscibili», in ragione del loro grado minimo di separazione culturale dall'autore del libello che

⁶ I passi della *Vita nova* sono di seguito riportati secondo l'edizione critica, ad oggi ancora la più affidabile, DANTE ALIGHIERI, *La Vita nuova*, per cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932, di cui si adotta inoltre la divisione in paragrafi: Vn VI 2: «E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la *cittade* ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò»; VII 1: «La donna co la quale io avea tanto tempo celata la mia voluntade, convenne che si partisse de la sopradetta *cittade* e andasse in paese molto lontano»; VIII 1: «Appresso lo partire di questa gentile donna fue piacere del signore de li angeli di chiamare a la sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fue assai graziosa in questa sopradetta *cittade*»; IX 1: «Appresso la morte di questa donna alquanti die avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta *cittade* e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa»; XIV 3: «E lo vero è che adunate quivi erano a la compagnia d'una gentile donna che disposata era lo giorno; e però, secondo l'usanza de la sopradetta *cittade*, convenia che le facessero compagnia nel primo sedere a la mensa che faceva ne la magione del suo novello sposo»; XIX 3: «onde poi, ritornato a la sopradetta *cittade*, pensando alquanti die, cominciai una canzone con questo cominciamento, ordinata nel modo che si vedrà di sotto ne la sua divisione»; XXII 3: «E con ciò sia cosa che, secondo l'usanza de la sopradetta *cittade*, donne con donne e uomini con uomini s'adunino a cotale tristizia, molte donne s'adunaro colà dove questa Beatrice piangea pietosamente»; XXX 1: «Poi che fue partita da questo seculo, rimase tutta la sopradetta *cittade* quasi vedova dispogliata da ogni dignitade; onde io, ancora lagrimando in questa desolata *cittade*, scrissi a li principi de la terra alquanto de la sua condizione»; XLI 1: «alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la *cittade* ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna»; XLI 3-4: «Poi dicea fra me medesimo: "Io so che s'elli fossero di propinquo paese, in alcuna vista parrebbero turbati passando per lo mezzo de la dolorosa *cittade*". Poi dicea fra me medesimo: "Se io li potesse tenere alquanto, io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa *cittade*, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiuque le intendesse"».

poteva rendere perspicui anche i cenni più sfuggenti a luoghi e personaggi della Firenze del Duecento.⁷

La stessa indeterminatezza sembra caratterizzare i personaggi ed è lecito supporre che, come per i luoghi, anche per le figure indistinte che popolano il racconto vitanoviano il grado di allusività fissato dall'autore fosse agevolmente colmato dalla vicinanza storica tra il testo e il suo orizzonte d'attesa.⁸ Tale prossimità, che doveva assicurare al lettore l'identificazione di soggetti per noi storicamente inafferrabili come la giovane amica di Beatrice morta all'altezza del paragrafo VIII o la donna gentile degli ultimi paragrafi o gli stessi parenti di Beatrice, dal fratello al padre di lei, che noi per altra via, come si dirà a breve, siamo in grado di riconoscere in Folco Portinari: a quest'ultimo è dedicato un intero paragrafo, il XXII, caratterizzato da un'insolita concentrazione di riferimenti determinati a luoghi e personaggi dello spazio urbano fiorentino, anzi, più specificamente riconducibili a un preciso quartiere della città. In ogni caso, tutti i personaggi individuali appartengono a Firenze, a cominciare da quello che Dante rende perspicuo ancora a noi nella definizione di «primo de li miei amici» (*Vn* III 15), il più illustre poeta fiorentino, richiamato in corrispondenza dei passi metaletterari del libello, e al quale si lega non a caso il solo altro nome di donna citato in tutta la *Vita nova*, quello di Giovanna-Vanna, gentildonna fiorentina, evocata a rappresentare la stessa poesia di Cavalcanti, in egual misura di metafora a donna Bice, dietro la cui figura storicamente determinabile si cela la Beatrice simbolo della poesia di Dante.⁹

⁷ PIROVANO, *Vita nuova*, p. 48.

⁸ Intorno a questa «medesima strategia volta a evitare ogni nitido riferimento», che oltre ai luoghi investe anche i nomi di persona del racconto vitanoviano, si vedano le fondamentali osservazioni di STEFANO CARRAI, *Il primo libro di Dante. Un'idea della "Vita nova"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 55-69, dove si precisa come il libello mirasse «non al ristretto pubblico fiorentino che poteva percepire eventuali ammiccamenti ai luoghi e alle persone reali, ma a una platea più vasta di lettori anche non toscani» (ivi, p. 67).

⁹ Come notava Saverio Bellomo, nel libello il racconto della storia dell'amore per Beatrice serviva a delineare metaforicamente la storia della stessa poesia di Dante, ripercorsa – in un ideale paradigma integralmente fiorentino – dalla fase cavalcantiana di *Ciascun'alma presa* allo «stilo de la loda» di *Donne ch'avete*, secondo l'uso lirico di identificare la donna amata con la poesia che canta quell'amore, chiave di lettura a sua volta autorizzata dal XXIV paragrafo della *Vita nova*, laddove, come già nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, le donne dei poeti (nel sonetto «monna Vanna e monna Lagia poi / con quella ch'è sul numer de le trenta», *Rime* LII, vv. 9-10; nel libello «monna Vanna e monna Bice») in successione cristologica simboleggiano rispettivamente i versi di Cavalcanti e quelli di Dante: «E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, 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 bieltade, secondo che altri

Vorrei soffermarmi a questo punto su un passo che giudico esemplare della funzione semantica assolta dallo spazio urbano fiorentino come sfondo stilisticamente proteso a delineare una sorta di “elegia comunale”, che si dispiega attraverso i lutti reali e onirici di cui il racconto del prosimetro è costellato e che raggiunge nel paragrafo XXII sulla morte del padre di Beatrice il proprio acme espressivo, nonché il punto di maggiore riconoscibilità della silenziosa e costante presenza di Firenze nella *Vita nova*. Qui, lo sfondo cittadino della narrazione si precisa in un primo piano particolarmente familiare a Dante: il sestiere di Porta San Piero.¹⁰ Secondo la definizione di Fredi Chiappelli, il paragrafo XXII della *Vita nova*, in cui si narra della morte del padre di Beatrice e dell’incontro tra Dante e un gruppo di donne di ritorno dalla casa di famiglia della gentilissima, si configura come un «paragrafo sul dolore di Beatrice [...] costruito a sillogismi», i quali, distribuiti nella prosa introduttiva, delineano con la tonalità lacrimevole del segmento lirico «una specie di architettura gotica» declinata nel contesto fiorentino.¹¹ Peculiarità strutturale del paragrafo è la presenza di due sonetti, che formano un dittico lirico strettamente correlato, al punto da esserne la fedele trasposizione poetica, alla seconda parte della narrazione in prosa. La scelta di articolare la componente poetica in un dittico è stata ricondotta alla materia luttuosa da Luca Carlo Rossi, che rileva il parallelismo con la coppia di sonetti del paragrafo VIII, nel quale, come detto, è trattata la morte di una giovane amica di Beatrice, primo presagio della morte di Beatrice stessa, ora annunciata dalla morte del padre di lei con un grado di prosimità sempre maggiore, che attiene tanto al piano delle relazioni affettive tra i personaggi, ora circoscritte alla sfera familiare, quanto al piano spaziale in cui si dispiegano, limitrofe, le loro biografie fiorentine.¹² Il parallelismo tematico tra i paragrafi VIII e XXII, egualmente dedicati a «eventi luttuosi minori», che scandiscono la prima parte della *Vita nova*

crede, imposto l’era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice» (*Vn* XXIV 3); per questa chiave di lettura metaletteraria, cfr. SAVERIO BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008, pp. 52-55.

¹⁰ Sul ruolo che la residenza della famiglia Alighieri nel sestiere di Porta San Piero ebbe negli anni fiorentini della vita di Dante, cfr. SILVIA DIACCIATI, *Dante: relazioni sociali e vita pubblica*, in *Dante attraverso i documenti, I. Famiglia e patrimonio*, a cura di G. Milani e Antonio Montefusco, in “Reti Medievali. Rivista”, 15 (2014), pp. 243-70 (<http://rivista.retimedievali.it>). Da una specola centrata sulla famiglia Donati, anch’essa residente nel sestiere di Porta San Piero e quindi legata a Dante da un rapporto di prosimità, si veda anche EAD., *Il Barone. Corso Donati nella Firenze di Dante*, Palermo, Sellerio, 2021.

¹¹ D. ALIGHIERI, *Vita nuova - Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia p. 47.

¹² ID., *Vita nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999 [d’ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. Rossi], p. 106.

fino al culmine della morte di Beatrice, sarebbe quindi rimarcato al livello strutturale dalla duplicazione dell'elemento lirico, che vanta, a riprova della funzione semantica di tale requisito formale, una sola altra occorrenza in tutto il libello (paragrafo XXVI).¹³ Tale consonanza strutturale è riferita anche da Donato Pirovano al tema della morte, che occupa i paragrafi marcati dal dittico lirico.¹⁴ Come osserva Rossi, tuttavia, la peculiarità di questa seconda coppia di sonetti luttuosi rispetto a quella in morte di un'amica di Beatrice dipende dal differente posizionamento nell'evoluzione poetica del libello e consiste nell'approccio alla nuova maniera della "lode",¹⁵ che implica qui «il coinvolgimento delle donne gentili» testimoni del lutto e interlocutrici attive della poesia di Dante, assicurando a quest'ultima una ricaduta corale che la proietta in un ideale spazio pubblico cittadino. Fulcro narrativo è, quindi, la morte del padre di Beatrice, ultimo presagio della dipartita della gentilissima, ovvero, dopo il paragrafo VIII, «secondo momento di avvicinamento a *climax* all'evento centrale del libello»,¹⁶ ma la saldatura col tema della morte di Beatrice non si evince solo dalle analogie strutturali col racconto della morte dell'amica di lei, bensì risulta comprovata dalla correlazione con il paragrafo successivo, il XXIII, in cui si dispiega «la grande prosa della morte di Beatrice». ¹⁷ Questo episodio assolve così alla funzione macrostrutturale di introdurre i fatti successivi, in particolare il sogno premonitore della morte di Beatrice, unico richiamo esplicito all'evento centrale del libello, che tuttavia nel racconto vitanoviano non verrà mai descritto nel momento del suo reale accadimento.¹⁸

Al livello narrativo, risalta lo sfondo fiorentino del racconto, imperniato sulla figura del padre di Beatrice, illustre concittadino del poeta, e

¹³ ID., *Vita nuova*, a cura di Manuela Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993 [d'ora in poi ID., *Vita nuova*, ed. Colombo], p. 110; in generale, sulla centralità del tema del lutto nella *Vita nova*, si rinvia al contributo di CATHERINE KEEN, *Lutto, silenzi e omissioni: la "Vita nova" fra vissuto e poetato*, nel presente volume.

¹⁴ D. ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno ed., t. I. *Vita nuova - Le Rime della "Vita nuova" e altre Rime del tempo della "Vita nuova"* [d'ora in poi rispettivamente ID., *Vita Nuova*, ed. Pirovano, e ID., *Le Rime della "Vita nuova"*, ed. Grimaldi], p. 178: il tema della morte, centrale nella *Vita nova*, occupa interamente il paragrafo XXII, come già aveva occupato il paragrafo VIII: la contiguità narrativa tra i due episodi attraversati dalla cifra luttuosa si riflette sul piano macrostrutturale nel dittico di sonetti che in via eccezionale ricorre nei due paragrafi.

¹⁵ Cfr. ID., *Vita nova*, ed. Rossi, p. 106.

¹⁶ Cfr. ID., *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 178.

¹⁷ Cfr. ID., *Vita nuova*, ed. Colombo, p. 115.

¹⁸ Uno studio dei segni premonitori della morte di Beatrice nella *Vita nova* è stato condotto da CARRAI, *Il primo libro di Dante*, pp. 81-96, che giustamente considera l'episodio della morte di Folco come ultimo momento preparatorio dell'evento luttuoso posto al centro del libello (ivi, p. 81).

sulle usanze funebri della «cittade». Del primo, Dante non svela l'identità. L'identificazione con Folco di Ricovero Portinari si deve al *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio, ma anche ai primi commentatori della *Commedia*, come sottolinea Pirovano: ancora Boccaccio, l'Anonimo fiorentino e, ben più tardi, il Gelli;¹⁹ ma è bene notare come le testimonianze più antiche siano quelle di Andrea Lancia e di Pietro Alighieri, che, introducendo il personaggio di Beatrice nel II canto dell'*Inferno*, ne ricordano la figura storica, additandone la casata fiorentina di provenienza. In particolare, Lancia specifica il nome del padre di Beatrice, oltre a quello del marito di lei, forse per colmare una lacuna nel volgarizzamento della glossa di Graziolo Bambaglioli, come ipotizza Luca Azzetta: «era stata anima nobile di monna Biatrice, figliuola che fu <di> Folco de' Portinari di Firenze e moglie che fue di me<sser Simone> di Geri de' Bardi di Firenze».²⁰ Nella seconda edizione del commento di Pietro, di poco posteriore alle glosse del Lancia, le informazioni sulla biografia di Beatrice sono più vaghe (è plausibile che il fiorentino Lancia avesse una maggiore conoscenza della storia recente della città e delle sue famiglie più in vista), ma testimoniano comunque l'appartenenza della donna alla famiglia Portinari (la notizia è tanto più significativa in quanto pare provenire al figlio di Dante indipendentemente dalla tradizione esegetica fiorentina del Lancia): «quedam domina nomine Beatrix, insignis valde moribus et pulcritudine, tempore auctoris viguit in civitate Florentie, nata de domo quorundam civium Florentinorum qui

¹⁹ Per le chiose in questione, cfr. *Commento alla “Divina Commedia” d'Anonimo fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato*, a cura di Pietro Fanfani, 3 voll., Bologna, Gaetano Romagnoli, 1866-1874, I, p. 42; GIOVAN BATTISTA GELLI, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia* (testo di lingua), a cura di Carlo Negroni, 2 voll., Firenze, Fratelli Bocca, 1887, I, p. 179.

²⁰ ANDREA LANCIA, *Chiose alla “Commedia”*, a cura di L. Azzetta, t. I, Roma, Salerno ed., 2012, p. 147; circa l'ipotesi che l'informazione sulla famiglia di Beatrice nel commento di Lancia costituisca un'integrazione autonoma di materiale tratto dal volgarizzamento della glossa di Graziolo, cfr. *ivi*, p. 21; come osserva Azzetta, l'indicazione di Lancia sull'identità storica di Beatrice è la testimonianza più antica nell'esegesi della *Commedia*. Questa stessa notizia sarà riportata (forse indipendentemente dalle glosse precedenti, vista l'originalità delle affermazioni sulla storicità e sull'allegoria di Beatrice) da un anonimo mercante fiorentino, che nella seconda metà del Trecento glossò la *Commedia* nel manoscritto Laurenziano Pluteo 40.7, come illustra A. MAZZUCCHI, *Le glosse del Laurenziano Plut. 40.7 e la tradizione degli antichi commenti alla “Commedia”*, in D. ALIGHIERI, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7*, a cura di Sonia Chiodo, T. De Robertis, Gennaro Ferrante e A. Mazzucchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *I. Facsimile. II. Commentario*, 2018, pp. 123-87; sul problema della storicità di Beatrice, cfr. CORRADO CALENDÀ, *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 97-109; si veda, inoltre, ANTONIO TAFURO, *Bice di Folco Portinari*, in *ID.*, *Beatrice donna di Dante. Amore, dottrina, estasi*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2010, pp. 142-69.

dicuntur Portinari».²¹ Nel libello, la mancata nomina del padre potrebbe leggersi con Pirovano come *escamotage* retorico volto a esaltare tacitamente Beatrice attraverso la perifrasi che designa il genitore di lei.²² Ma tale reticenza sarà dipesa anche dalla notorietà del defunto e dal clamore che quella morte cronologicamente prossima alla stesura della *Vita nova* dovette suscitare nella comunità fiorentina, tale da rendere riconoscibile l'allusione a prescindere da ulteriori specificazioni. Questa osservazione ci rimanda alla fiorentinità in un'opera evidentemente rivolta *in primis* a un pubblico cittadino, che, come detto, doveva avere familiarità con gli eventi narrati nel libello, a tal punto da riconoscerli anche solo a partire da un ammiccamento: in tal senso, potremmo dire che sussiste un rapporto di complicità, dato dalla compartecipazione ai temi trattati, tra autore e pubblico.²³ Del resto, i Portinari erano una famiglia di commercianti e finanziari molto in vista a Firenze: Folco aveva ricoperto cariche pubbliche, ma il suo nome – e quella notorietà che potrebbe aver indotto Dante a non curarsi di rivelarne l'identità – è legato alla benemerita fondazione dell'ospedale di Santa Maria Nuova, terminato nel 1288.²⁴ Il profilo pubblico del Portinari sembra intrecciarsi

²¹ PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di Giuseppe Alvino, 2 voll., Roma, Salerno ed., 2021, I, p. 203.

²² Cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 178.

²³ Come detto in apertura del presente saggio, il carattere “fiorentino” della *Vita nova*, che traspare esemplarmente dal nucleo narrativo della morte del padre di Beatrice nel contesto locale di Porta San Piero, è stato rilevato da BARAŃSKI, *Vita nova*, p. 108: «Nevertheless, it [scil. the *Vita nova*] is a quintessentially Florentine work: composed in the city, for a Florentine audience, with many of its determining traits having specifically Florentine roots, connotations, and solutions. This is an area of study that has remained almost entirely unexplored. In what follows, I discuss, in a highly preliminary and, frequently, in a highly conjectural manner, a few issues regarding the *Vita nova*'s Florentineness that, I believe, might be worth further investigation».

²⁴ L'ospedale fu fondato il 23 giugno 1288, alla presenza del vescovo di Firenze Andrea dei Mozzi (figura d'interesse dantesco per essere tra i sodomiti *contra naturam* del settimo girone dell'*Inferno* insieme a un altro illustre fiorentino prossimo a Dante, Brunetto Latini); per maggiori informazioni sulla biografia di Folco, cfr. MARIA PAOLA ZANOBONI, *Portinari, Folco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXXV, 2016, pp. 121-22; ARNALDO D'ADDARIO, *Portinari, Folco*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, 1973, p. 608; AGOSTINO LUCARELLA, *Il cittadino fiorentino Folco Portinari*, in “I Fochi della San Giovanni”, 29.1 (2003), p. 23; FRANCESCA KLEIN - PIERO MARCHI, *Archivio di Stato, in Una volta nella vita. Tesori dagli archivi e dalle biblioteche di Firenze*, a cura di Marco Ferri, Firenze - Livorno, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze-Sillabe, 2014, pp. 24-33: *Testamento di Folco Portinari*, pp. 32-33; D. ALIGHIERI, *La Vita nuova. Con prefazione su Beatrice*, a cura di Aurelio Gotti, illustrazioni di C. Ciani, Firenze, Tip. G. Civelli, 1890 (in appendice, *Testamento di Folco Portinari* secondo l'edizione a cura di Giuseppe Richa).

con la biografia intellettuale dello stesso Dante: l'appartenenza di Folco a un'importante famiglia di mercanti attivi nella vita politica fiorentina gli aveva infatti consentito di partecipare attivamente al governo popolare come priore nel sestiere di Porta San Piero tra il 1282 e il 1287, negli stessi anni in cui il giovane Dante, residente con la famiglia Alighieri nel medesimo sestiere di Porta San Piero, esordì nel contesto intellettuale della città come poeta (risale al 1283 il primo sonetto “datato” confluito nella *Vita nova*, *A ciascun'alma presa e gentil core*).²⁵ Per Marco Santagata, un lettore fiorentino della *Vita nova* non avrebbe avuto difficoltà a cogliere nell'insistenza di Dante sulla bontà del padre di Beatrice un riferimento al benefattore Folco, anzi proprio all'opera di beneficenza realizzata dal Portinari un anno prima della morte.²⁶ La fama del genitore della gentilissima sembra comprovata dal cenno alla bontà «in alto grado» del defunto: è l'unica notazione riconducibile alla figura sociale del padre di Beatrice, che ben si attaglia all'identificazione col Portinari, noto come banchiere e politico, ma soprattutto come filantropo.²⁷ Di questo consenso sociale, ma anche della forte identità fiorentina del personaggio, sembra dar conto Boccaccio, forse indirizzato dalla *Vita nova*, allorché definisce Folco «uomo assai orrevole in que' tempi tra' cittadini» (*Trattatello*, autografo toledano); «onorevole cittadino» (autografo chigiano); «antico cittadino di Firenze» (*Esposizioni*).²⁸ Documenti d'archivio indicano la data di morte di Folco nel 31 dicembre 1289, poco meno di sei mesi prima della morte di Beatrice (8 giugno 1290), quindi in coerenza con la cronologia interna del racconto vitanoviano, che colloca la dipartita della gentilissima appena dopo quella del padre di lei. Dando credito ad Andrea Lancia, Pietro Alighieri e allo stesso Boccaccio, è

²⁵ Sui rapporti di vicinato tra l'Alighieri e la famiglia Portinari, cfr. DIACCIATI, *Dante: relazioni sociali*, p. 251-53.

²⁶ Cfr. MARCO SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 201-202, ma anche 191-94.

²⁷ Per un'analisi del passo sulla bontà di Folco condotta dalla specola sociale della nobiltà fiorentina, cfr. LOUIS GREEN, “Bono in alto grado” (*V.N.*, *XXII*, 2): *Beatrice's Father, Nobility and the Nobility in Dante's Florence*, in “*La gloriosa donna de la mente*”. *A Commentary on the “Vita Nuova”*, edited by Vincent Moleta, Firenze - Perth, Olschki - The University of Western Australia, 1994, pp. 97-117.

²⁸ Le tre citazioni sono tratte rispettivamente da Boccaccio, *Trattatello (Toledano)*, *Trattatello (Chigiano)*, *Esposizioni*: GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in Laude di Dante (redaz. dell'autografo Toledano)*, in ID., *Trattatello in Laude di Dante*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Alpignano, Tallone, 1969, pp. 3-101: 15; ID., *Trattatello in Laude di Dante (redaz. dell'autografo Chigiano. Secondo compendio)*, in ID., *Trattatello in Laude di Dante*, pp. 105-61: 113; il luogo boccacciano è discusso da MICHELE BARBI, *Sulla «fededegna persona» che rivelò al Boccaccio la Beatrice dantesca* (1920), in ID., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 415-20; G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, VI. *Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, 1965, p. 114.

interessante osservare come Dante avrebbe espresso un giudizio così lusinghiero su un banchiere, professione che si poneva al limite dell'usura, ma sull'opinione dell'Alighieri poté pesare, oltre al benemerito finanziamento dell'ospedale cittadino, l'amicizia con Manetto Portinari, figlio di Folco, detto «frate» di Beatrice a *Vn* XXXIII 4 e, ivi al paragrafo 3, definito appunto «questo mio caro» da Dante stesso. L'autobiografia poetica di Dante andrà quindi considerata anche nel contesto sociale fiorentino in cui il giovane Alighieri aveva costruito le relazioni e vissuto le esperienze che fanno da sfondo alla vicenda della *Vita nova*: l'amicizia tra Dante e Manetto, così come quella con Guido Cavalcanti, è stata letta da Silvia Diacciati come esempio del sodalizio con «esponenti di famiglie senza dubbio più affermate» degli Alighieri, da cui è possibile che Dante si aspettasse di ricavare una ricompensa sociale.²⁹ L'elogio funebre di un «banchiere e affermato uomo politico» come ser Folco potrebbe allora leggersi, oltretutto nella funzione poetica di esaltare la donna della lode, anche come il tentativo di accreditarsi presso la cerchia dei concittadini più influenti come sodale della «ricca famiglia popolana dei Portinari», i quali erano tra i referenti politici più immediati per un abitante del sestiere di Porta San Piero ambizioso come Dante.³⁰

L'orizzonte fiorentino e la ricaduta pubblica dell'episodio risaltano anche dall'attenzione con cui Dante descrive le usanze funebri della città di Firenze a partire dall'espressione formulare «secondo l'usanza de la sopradetta cittade» (XXII 3): nella *Vita nova*, il sintagma 'secondo l'usanza' si riferisce ai costumi nelle cerimonie religiose e civili che hanno maggiore impatto sulla comunità, come matrimoni e funerali, sicché la risonanza pubblica dell'evento luttuoso, allusa nel cenno alla fama di bontà del defunto, e la centralità dello sfondo fiorentino trovano riscontro anche nelle scelte lessicali, indicando un legame tra la vicenda amorosa e il paesaggio urbano che funge non già da sfondo, ma da contrappunto spaziale, a essa. Il paragrafo fa luce sulle usanze funebri nella Firenze di Dante, dando

²⁹ DIACCIATI, *Dante: relazioni sociali*, p. 244, infatti, cita Guido Cavalcanti e Manetto Portinari come esempio dei rapporti sociali di alto rango intrattenuti dall'Alighieri e, più in generale, della posizione non così marginale occupata dal giovane Dante nel contesto sociale fiorentino: «se Villani lo vuole esponente di un'antica famiglia e personaggio politico di spicco nella Firenze di fine Duecento, le biografie e gli studi che si sono via via accumulati hanno invece descritto Dante come un uomo di mediocri natali e dal peso politico impalpabile. Eppure egli era probabilmente figlio di un'Abate, sposò una Donati ed ebbe tra i propri amici Guido Cavalcanti e Manetto Portinari: non certo frequentazioni qualunque, visto che quei nomi riecheggiavano da tempo ai più alti livelli sociali, economici e politici cittadini»; ma cfr. anche ARSHI PIPA, *Personaggi della "Vita Nuova": Dante, Cavalcanti e la famiglia Portinari*, in "Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian", LXII.2 (1985), pp. 99-115.

³⁰ Sui meriti intellettuali che poterono avvicinare Dante ai Cavalcanti e ai Portinari, cfr. DIACCIATI, *Dante: relazioni sociali*, pp. 252-53.

notizia della separazione tra uomini e donne partecipanti al compianto; della stessa usanza darà conto Boccaccio nel *Decameron* (1 Intr. 32),³¹ ma quella della *Vita nova* è la testimonianza letteraria più antica di un dato socio-antropologico precisato da Stefano Carrai: «per il compianto funebre [...] di norma le donne si recavano nella casa del defunto per partecipare del dolore dei familiari e gli uomini si riunivano in attesa davanti alla sua dimora».³² Informazioni sui costumi fiorentini si trovano anche nel sonetto *Voi che portate*, che in continuità con la prosa insiste sulla pertinenza femminile del cordoglio funebre, come rileva Marco Grimaldi:³³ le norme sociali del tempo di Dante imponevano agli uomini pudore nel cordoglio, concedendone l'esibizione alle donne, sicché la voce femminile del sonetto *Sè tu colui*, che rivendica l'esclusivo diritto al pianto, sembra ristabilire l'ordine convenzionale, sovvertito dalle movenze esplicite del lutto di Dante nel primo sonetto; d'altra parte questa licenza prova la facoltà di derogare alle rigide prescrizioni sociali propria della poesia. Al livello narrativo, il carattere pubblico che connota la crisi emotiva di Dante, proiettando la dimensione introspettiva della lirica in un orizzonte sociale fiorentino, secondo Pirovano accomuna questa scena a quella del “gabbo” (*Vn XIV*):³⁴ il nesso tra i due episodi, di cui emerge l'aspetto pubblico, concerne sia le rispettive prose sia il sonetto *Sé tu colui* e quello del “gabbo” (*Con l'altre donne mia vista gabbate*), assimilabili per le analogie lessicali e narrative, benché i due eccessi emotivi di Dante divergano per cause e conseguenze.

Al livello strutturale, risalta la ricercatezza sintattica dei primi due paragrafi. Il primo caratterizzato dalla prolessi del riferimento al padre di Beatrice, che, con «effetto ascendente» (Pirovano), ammantata di *suspense* l'introduzione del tema della morte, prefigurato dal cenno iniziale alla morte di Cristo, e pone enfasi indiretta sulla figura della donna. Il secondo imperniato su un articolato sillogismo (la locuzione congiuntiva con valore causale «con ciò sia cosa che» regge le tre premesse che portano alla conclusione introdotta da «manifesto è»), che, argomentando la forza dell'amicizia vigente tra genitore e figlio, mira a dimostrare per via logica la gravità del dolore di Beatrice per la morte del padre. La funzione semantica del sillogismo è quella di avvalorare con gli strumenti della logica prima che con quelli della poesia il motivo elegiaco del dolore di Beatrice, che funge da premessa del dolore pubblicamente esibito di Dante. La

³¹ «Era usanza, sì come ancora oggi veggiamo usare, che le donne parenti e vicine nella casa del morto si ragunavano, e quivi con quelle che più gli appartenevano piangevano» (BOCCACCIO, *Tutte le opere*, IV. *Decameron*, 1976, p. 14).

³² D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009 [d'ora in poi ID., *Vita nova*, ed. Carrai], p. 102.

³³ Cfr. ID., *Le Rime della “Vita nuova”*, ed. Grimaldi, p. 449.

³⁴ Cfr. ID., *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 180.

complessità di questa architettura sintattica, già rilevata da Giulio Herczeg, consiste nella dipendenza di ben quattro proposizioni causali dalla principale «manifesto è», alla quale esse, simmetricamente poste in prolessi, tendono con esito di *climax* ascendente.³⁵ Inoltre, Pirovano nota come nella quarta proposizione causale si innesti una comparativa, che enfatizza la relazione biunivoca tra padre e figlia esposta in forma chiasmica.³⁶ Per quest'ultima, Domenico De Robertis ipotizza un legame con *Matteo* XI 27, dove la mutua esclusività del sodalizio parentale è affermata con ricorso al chiasmo; mentre pare meno perspicua l'affinità colta da Guglielmo Gorni con la trattatistica mariana, in cui primeggia il *pathos* affettivo della *Mater Dolorosa*.³⁷ I commentatori rimarcano lo sfondo cristologico su cui si staglia la vicenda fiorentina della morte di Folco, posta in relazione con il richiamo al sacrificio di Cristo, che funge da innesco della sequenza «morte del padre > morte di Beatrice»: il parallelismo tra la morte di Cristo e quella di Folco poggia sul cenno alla resurrezione certa del defunto («a la gloria eternale sen gio veracemente») e sul richiamo al «glorioso Sire», echeggiato nel sintagma «gloria eternale», con cui la morte è declinata in senso cristiano come nel «gemello» paragrafo VIII.³⁸ Nell'insistenza sull'amore filiale (parola chiave della relazione è «buono»: 4 occorrenze e ripresa da «bontade» e «bono») e sul rapporto tra la donna e il padre (ottenuta da frequenti richiami lessicali: «genitore», «bon padre», «bon padre», «lo suo padre»), inoltre, potrebbe celarsi un'allusione alla stessa paternità di Dio, inclusa nel cenno al sacrificio del figlio, che vedrebbe Beatrice, figlia destinata alla morte, nel ruolo di *alter Christus*.

A un *background* intellettuale tosco-fiorentino, rivelatore di un bagaglio di letture filosofiche giovanili di estrazione laica e «borghese», rinvia anche l'apparato di fonti e *loci paralleli*, che emerge da una lettura interdiscorsiva di questo paragrafo del libello e in special modo nella sua componente prosastica. Per la sentenza sull'amicizia tra padre e figlio («nulla è sì intima amistade come da buon padre a buon figliuolo e da

³⁵ Cfr. GIULIO HERCZEG, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, p. 15.

³⁶ Cfr. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 179.

³⁷ D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in ID., *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980 [d'ora in poi ID., *Vita nuova*, ed. De Robertis]; ID., *Vita Nuova*, in ID., *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, t. I, parte I. *Vita Nuova, Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, 1984, pp. 3-247; ID., *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

³⁸ È interessante notare come l'avverbio 'veracemente', qui riferito alla resurrezione di Folco, conti poche occorrenze dantesche (10), la metà delle quali nella *Vita nova*, dove ricorre o in riferimento a Beatrice (XII 7 e XLII 2) o a proposito di un altro parente di lei, il fratello, che la critica identifica con quel Manetto Portinari di cui si è detto poco sopra (XXXIII 2).

buon figliuolo a buon padre»), De Robertis invoca Cicerone, *De amicitia* 27, fonte che giustamente Pirovano riconduce alla formazione intellettuale dell’Alighieri: «il libro che Dante confessa di aver letto per trovare consolazione l’indomani della morte di Beatrice» (cfr. *Conv.* II XII 3).³⁹ Del sentimento d’amore tra padre e figlio tratta anche il *Fiore*, che a prescindere dall’attribuzione costituisce un potenziale riferimento per la *Vita nova* nel coevo contesto fiorentino (*Fiore* XXXVI 7-8, addotto da Ciccuto).⁴⁰ La matrice culturale della sentenza dantesca è però compatibile soprattutto con la costellazione di detti sull’amicizia attinti dal trattato ciceroniano nella prosa toscana del Duecento anteriore alla *Vita nova*: nel volgarizzamento del trattato della dilezione di Albertano da Brescia reso nel 1275 dal pistoiese Soffredi del Grazia si contano una quindicina di rimandi alla lezione morale di Cicerone introdotti da formule come «Et Tulio nel libro de l’Amistade»,⁴¹ così come nella versione toscana del *Tresor* di Brunetto Latini non è raro scovare sull’amicizia formule come «Tullio c’insegna»,⁴² indizio del carattere proverbiale assunto dall’*auctoritas* latina in ambito toscano. La stessa affermazione sul vincolo naturale tra padre e figlio come forma intima di «amistade» trova riscontro nella prosa del Duecento, proiettando il passo della *Vita nova* nel quadro della coeva trattatistica morale e civile:⁴³ già nel *Tresor* e nel suo volgarizzamento è discussa la relazione tra ‘amistà’ e ‘parentado’; mentre nell’Albertano volgarizzato da Andrea da Grosseto nel 1268 è riferita a *Tullio de l’Amistà* la definizione dell’amicizia come cosa in assoluto «più aconcia a la natura»⁴⁴ e la stessa sentenza è nella versione anonima fiorentina del *Liber de amore et dilectione Dei*,

³⁹ ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. De Robertis, p. 144; e ID., *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 179.

⁴⁰ Cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1984, p. 176.

⁴¹ ARRIGO CASTELLANI, *Il Trattato della Dilezione d’Albertano da Brescia nel codice II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Pär Larson e Giovanna Frosini, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, p. 54.

⁴² *Il “Tresoro” di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, raffrontato col testo autentico francese edito da Polycarpe Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaiter, 4 voll., Bologna, Gaetano Romagnoli, 1877-1883, IV, p. 276.

⁴³ Sui probabili punti di contatto tra la *Vita nova* e la prosa tosco-fiorentina del Duecento, si rinvia a L. LOMBARDO, “Primi appunti sulla “*Vita nova*” nel contesto della prosa del Duecento”, in “L’Alighieri”, 54 (2019), pp. 21-41; da questa specola, il presente contributo rientra nell’interesse del progetto *Vertexcult – Vernacular Textual Cultures in Dante’s Tuscany: Education and Literary Practices in Context (ca. 1250 - ca. 1321)*, Marie Skłodowska-Curie Global Fellowship (G.A. 846958), presso l’Università Ca’ Foscari Venezia.

⁴⁴ ANDREA DA GROSSETO, *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di Francesco Selmi, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1873, pp. 26-40 e 62-362: 239.

trasmessa dal manoscritto II IV 111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, vergato da maestro Fantino da San Friano e datato 15 gennaio 1275.⁴⁵ L'idea che 'parentado' e 'amistà' siano naturalmente correlati sorregge anche i precetti matrimoniali secondo il *De regimine principum* di Egidio Romano, volgarizzato a Siena nel 1288, che declina la funzione sociale dell'amicizia nella visione politica ed etica comunale del tardo Duecento: trattando del governo dei figli, il *Reggimento* discute la tesi secondo cui «'l padre die essere curioso e sollecito di guardare ei suoi figliuoli», adducendo come ultima ragione una sentenza sull'amicizia sovrapponibile per lettera e senso all'enunciato dantesco: «intra il padre e 'l figliuolo si à naturale amistà»;⁴⁶ è tanto più interessante che la sentenza funga nel *Reggimento* da premessa dalla quale, con argomentazione logica in parte assimilabile al sillogismo, si giunge a concludere che «per l'amore naturale che 'l padre à ne' figliuoli» questi debba farsi carico della loro collocazione sociale. Nella prosa toscana la sentenza sull'amicizia tra padri e figli si carica quindi di una valenza politica che riflette i principi dell'etica comunale del tempo di Dante, suggerendo di considerare il cenno all'amicizia tra padre e figlio nell'episodio della morte del padre di Beatrice non solo da una specola affettiva, ma anche nel contesto cittadino che funge da sfondo alla narrazione. Un'occorrenza che rafforza tale chiave di lettura è nelle *Storie contro i pagani* di Orosio volgarizzate dal giudice fiorentino Bono Giamboni (*ante* 1292), dove, da una prospettiva ideologica comunale, si accenna alla dittologia "amistà-parentado" come strumento di alleanza politica e di coesione sociale;⁴⁷ nel *Tesoro* volgarizzato, già erroneamente attribuito allo stesso Giamboni, si legge che l'«amistà» tra parenti e fratelli è maggiore perché rafforzata da lunga consuetudine e che l'amore naturale tra moglie e marito, che ha funzione di sodalizio sociale, ha nel figliuolo il nesso che lega i coniugi in quanto bene comune a entrambi e necessario alla concordia.⁴⁸ Oltre al filtro della cultura laica comunale, attraverso cui l'opera ciceroniana riecheggia nella *Vita nova*, è interessante osservare come la probabile citazione del *De amicitia*, fonte che indusse Dante a frequentare

⁴⁵ CASTELLANI, *Il Trattato della Dilezione*, p. 119.

⁴⁶ *Del Reggimento de' principi di Egidio Romano. Volgarizzamento trascritto nel MCLXXXVIII*, a cura di Francesco Corazzini, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 158.

⁴⁷ Cfr. BONO GIAMBONI, *Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII, volgarizzamento*, a cura di Francesco Tassi, Firenze, Baracchi, 1849, p. 148; sulla trasposizione ideologica della lingua latina in chiave comunale, cfr. ENRICO FAINI, "Uno nuovo stato di felicitade". Bono Giamboni volgarizzatore di Orosio, in *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, a cura di Z.G. Barański, Theodore J. Cachey Jr. e L. Lombardo, Roma, Salerno ed., 2019, pp. 61-78.

⁴⁸ Cfr. *Il "Tesoro" di Brunetto*, III, p. 143.

le scuole dei religiosi, si innesti proprio nell’uso di un procedimento retorico come il sillogismo, che a sua volta rimanda alle forme del discorso filosofico e che è inatteso rinvenire a un’altezza di immaturità speculativa di Dante come quella corrispondente alla stesura della *Vita nova* (*Conv.* II XII 4).⁴⁹ In accordo con Barański, che opportunamente sottolinea la matrice scolastica dell’argomento sillogistico dantesco e l’origine ciceroniana della frase sull’amicizia, si potrebbe scorgere qui una di quelle «tracce di studi filosofici» presenti secondo Giorgio Inglese nel libello, la cui stesura si sovrappone cronologicamente, almeno in parte, ai trenta mesi trascorsi da Dante «nelle scuole delli religiosi» (*Conv.* II XII 7), tra il 1293 e il 1295.⁵⁰ Questa ricerca della complessità strutturale da parte dell’autore prepara, innalzando l’impegno formale della prosa, la declinazione della materia luttuosa e della correlata intonazione elegiaca, a scapito dello stile della lode inaugurato dalla canzone *Donne ch’avete* (*Vn* XIX): il passaggio dalla lode all’elegia, che fa segnare in questo capitolo «un deciso stacco rispetto al precedente», è coerente con l’esigenza – dettata dalla concezione retorica medievale – di conformare lo stile alla materia.⁵¹ Da qui il ricorso a un lessico lacrimevole, che afferisce al campo semantico della miseria, sia nella prosa sia nei due sonetti.

L’emergenza di un orizzonte d’attesa fiorentino traspare anche dai due sonetti *Voi che portate* e *Sè tu colui*, i quali, concepiti rispettivamente come domanda e risposta secondo la struttura dialettica della *sermocinatio*, obbediscono al modello retorico della tenzone e del contrasto, o, come precisa Grimaldi, al sottotipo della tenzone fittizia, in cui il poeta, come nel genere narrativo della pastorella, finge di aver dialogato in versi con un interlocutore reale. La rivelazione dell’identità dell’autore della «tenzone per voce di donna» rappresenta un’eccezione nella tradizione del genere, con l’effetto di accentuare la ricaduta sociale della poesia di Dante, che si dispiega nella forma di un’interazione fittizia tra l’autore del testo e il proprio pubblico ideale e che suggerisce l’identificazione di

⁴⁹ Si segnala la rarità del costrutto sintattico dantesco con la dipendenza di quattro proposizioni causali dalla principale «manifesto è», che nella prosa del Duecento vanta un solo precedente, con analogo andamento sillogistico (caratterizzato dalla compresenza di almeno due premesse e di una conclusione), nel *Reggimento* (dove le proposizioni causali sono due): «Dunque, puoi che l’uomo non può essere guarito né sanato d’avarizia, e può essere guarito e sanato della folle larghezza, *manifesto è* che avarizia è peggio che folle larghezza».

⁵⁰ BARAŃSKI, *Vita nova*, p. 89: «the explanation for Beatrice’s pain is structured as a syllogism, with the start of the opening premise – “con ciò sia cosa che” – and the beginning of the proposition – “manifesto è” – calquing and translating Latin scholastic argumentative formulae. At the same time, the remainder of the long phrase draws on the language of the literature on friendship, with its origins in Cicero»; e GIORGIO INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, p. 56.

⁵¹ ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 178.

quest'ultimo con la schiera dei personaggi femminili del libello, agenti della *fictio* narrativa e destinatari ideali dei versi in lode di Beatrice.⁵² La scelta dei sonetti in tenzone è di per sé significativa: come osserva Grimaldi, essa potrebbe essere ricaduta sulla «coppia di testi che presentava già in origine il più alto tasso di narratività» ed era perciò più adatta a incastonarsi nella testura del racconto, assottigliando la discontinuità diegetica richiesta alla forma del prosimetro.⁵³ Questo ragionamento si collega al problema della datazione dei sonetti, che, se sono stati concepiti in occasione della morte del padre di Beatrice (31 dicembre 1289), come sembra, rientrano nella serie dei componimenti antecedenti alla *Vita nova* e poi confluiti in essa.⁵⁴ È meno probabile che il secondo sonetto sia stato composto appositamente per il libello: la tradizione materiale latrice del dittico, infatti, suggerisce la stesura contestuale dei due componimenti e autonoma dal progetto del prosimetro.⁵⁵

La cifra stilistica dei sonetti, ricavabile dall'analisi del lessico lacrimevole, è anticipata ai paragrafi 7-8, dove Dante afferma di aver preso «materia di dire» dalle parole udite dalle donne e dal proprio proposito di interrogarle, disatteso per timore di riprensione: trattandosi di parole luttuose, la materia poetica da esse ispirata non può che identificarsi con l'elegia, come sottolinea Pirovano, per il quale l'espressione «presi materia di dire» potrebbe avere valore “tecnico” correlato all'*ars poetica* e all'oraziano «sumite materiam» (XVIII 8-9).⁵⁶ La transizione dalla prosa alla poesia, nodo macrostrutturale del prosimetro, è affidata a espressioni formulari, che ricorrono in luoghi analoghi del libello, come «propuosi di dire parole» e «pensando», che saldano la memoria degli atti descritti dai versi all'esegesi prosastica e indicano nello spazio ideale della città, a cui si riferiscono entrambi i momenti, il *continuum* narrativo tra prosa e poesia. La forma poetica consente di mettere in scena gli interrogativi

⁵² Le osservazioni più pertinenti circa il posizionamento sociale delle donne in fittizio dialogo col poeta, si devono a ID., *Le Rime della "Vita nuova"*, ed. Grimaldi, p. 445.

⁵³ Ivi, p. 446; Ciccutto accosta il dittico a due sonetti extravaganti *Onde venite voi e Voi donne che pietoso atto*, forse prove della coppia accolta nella *Vita nova*.

⁵⁴ CARRAI, *Il primo libro di Dante*, p. 32, annovera il dittico di sonetti in morte di Folco tra i componimenti certamente pregressi inglobati nel più tardo progetto del prosimetro; allo stesso saggio si rinvia per una ricapitolazione del problema della cronologia della *Vita nova* e per una presa di posizione in favore dell'ipotesi che pone l'inizio della stesura dell'opera nella primavera del 1293 e «gli ultimi colpi di lima [...] nei primissimi mesi del 1296»; un'ipotesi alternativa, che anticipa la datazione del libello agli anni tra il 1291 e il 1294, è stata formulata da ALBERTO CASADEI, *Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, in "Dante", 12 (2015), pp. 29-41, e riproposta dallo studioso in contributi successivi.

⁵⁵ Cfr. S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006, p. 105.

⁵⁶ Cfr. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 181.

che Dante avrebbe voluto rivolgere alle donne fiorentine, ma rimasti inespresi per timore di sconvenienza: il mancato dialogo si trasferisce sul piano lirico, distribuendo in una tenzone immaginaria la materia allusa poco prima. La genesi del primo sonetto è quindi ricondotta all'incontro con le donne che erano di ritorno dal funerale del padre di Beatrice e alle quali Dante non aveva saputo rivolgere parola: la poesia innesca il dialogo mai avvenuto, mentre i versi di risposta non sono presentati come mera invenzione, ma come rielaborazione lirica delle parole che Dante aveva effettivamente udito dalle donne fiorentine. Tale aspetto è cruciale per una storia sociale della letteratura in quanto si riferisce al dare realmente cittadinanza poetica alla voce delle donne, che, nota Grimaldi, non erano in molte nella Firenze di fine Duecento a occuparsi di poesia:⁵⁷ Dante dà la parola alle donne, facendosi carico di una reale conversazione in versi, che si attesta sul piano dell'elegia. Le interlocutrici del poeta sono le stesse destinatarie della canzone *Donne ch'avete*, mediatrici tra il poeta e Beatrice: questo è un ulteriore elemento realistico, che offre indicazioni circa il pubblico della poesia di Dante nella Firenze di fine Duecento. Tale pubblico doveva coincidere con quanti avevano appreso la notizia della morte del padre di Beatrice: un pubblico relativamente ampio in ambito fiorentino, perlopiù formato da notabili borghesi come i Portinari, esponenti del gruppo dirigente del governo popolare, e da quelle donne esperte in amori letterari, che Dante aveva eletto a destinatarie della poesia della lode.

L'attacco del primo sonetto (*Voi che portate la sembianza umile*) è affine al capoverso *Voi, donne, che pietoso atto mostrate* (*Rime LXXI*); mentre la clausola «la sembianza umile» è attestata nell'Amico di Dante (XXVI 10), ma l'aspetto e la gestualità delle donne, indice di dolore e specchio dell'afflizione di Beatrice, di cui esse sono testimoni oculari, riprende la movenza elegiaca del coro delle Muse al capezzale di Boezio, in *Consolatio* I pr. 1 12, libro che, come il *De amicitia*, è certo che Dante avesse letto a Firenze all'indomani di quella morte di Beatrice prefigurata in questo capitolo, archetipo dello *stylus miserorum*, che, a dispetto della definizione di «non conosciuto da molti» (*Conv.* II XII 2), godette certa fortuna negli ambienti laici fiorentini di fine Duecento.⁵⁸ I particolari visivi che riflettono questo stato di afflizione si concentrano nella prima quartina (aspetto dimesso, occhi bassi, pallore) e nella seconda terzina (pianto, aspetto stravolto con impiego del poliptoto). Al v. 6 («bagnar nel viso suo di pianto Amore»), si dice che, poiché Amore dimora negli occhi di Beatrice, quando la donna piange bagna Amore con

⁵⁷ Cfr. ID., *Le Rime della "Vita nuova"*, ed. Grimaldi, p. 445.

⁵⁸ Cfr. L. LOMBARDO, “*In sembianza di donna*”. *Reperti boeziani nei testi toscani delle origini: dal rifacimento al "Convivio" di Dante*, in “*Le Tre Corone*. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio”, 4 (2017), pp. 11-46.

riferimento intratestuale a *Negli occhi porta* (*Vn XXI 2*, v. 1): ciò denota la coerenza interna della testura narrativa del libello, specie tra segmenti lirici, difficili – poiché spesso preesistenti – da assemblare, ma il nesso narrativo tra i due sonetti implica una divergenza stilistica nella connotazione della dimora d'Amore in Beatrice, ora foriera di dolcezza, ora definita dalla compresenza di parole e lacrime («nel su' pianto l'udimmo parlare»), che identifica l'elegia. Al v. 8 («perch'io vi veggio andar sanz'atto vile»), Dante deduce che le donne provengono da un luogo determinato della città, anzi del quartiere teatro della vicenda, in cui si trovava Beatrice, perché le vede incedere «sanz'atto vile», cioè con nobile portamento nonostante l'afflizione, in quanto Beatrice stessa, che doveva averle incontrate da poco, le nobilita (cfr. *Vn XX 9*, vv. 31-32). Si può dire che dopo il sillogismo della prosa, atto a dimostrare il dolore di Beatrice, anche il Dante *agens* della narrazione lirica orienti il dettato ai procedimenti deduttivi della logica, sicché il presentimento («che mi 'l dice il core») – definito da Foster-Boyde «a foreboding»⁵⁹ – si configura piuttosto come una logica deduzione (è manifesto che le donne sono state con Beatrice perché esibiscono la stessa nobiltà di portamento della gentilissima). Al v. 9, «tanta pietate» è metonimia allusiva ancora alla morte del padre di Beatrice, di cui nel sonetto non è fatta menzione esplicita come nella prosa: quest'ultima, scritta all'occorrenza del disegno narrativo della *Vita nova*, può indugiare su temi che le liriche, già concepite a un'altra altezza cronologica, tralasciano di esplicitare in quanto testi d'occasione automaticamente correlati ai fatti in essi allusi, senza necessità di spiegazioni ulteriori per un pubblico capace di decrittare allusioni invece per noi oscure: il riferimento alla morte di Folco, mai citata nei versi, poteva così risultare immediato a un contemporaneo di Dante, cioè al pubblico fiorentino della *Vita nova*. Un'interpretazione che proietta il sintagma «tanta pietate» nello spazio urbano fiorentino, dandogli un valore fisico, è proposta da Carrai: «cioè dalla casa dove Beatrice piange suo padre». ⁶⁰ La formula del v. 10 («piacciavi di restar») ricorda *Inf. X*, v. 24 («piacciati di restare in questo loco»), ma è pure nel sonetto “gemello” *Onde venite* (*Rime LXX*, vv. 5-6), qui già echeggiato al v. 3: l'accostamento al discorso di Farinata può far pensare a una formula che richiama un contesto di identità cittadina (almeno nell'*Inferno*, cantica “fiorentina”, se il suo uso in bocca a Farinata, che riconosce il personaggio di Dante per la «loquela», ammicca alla *Vita nova*, opera fiorentina per eccellenza). ⁶¹ Inoltre, il passo si segnala per l'ipotesi che si

⁵⁹ *Dante's Lyric Poetry*, edited and translated by Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1967, II, p. 119.

⁶⁰ CARRAI, *Vita nova*, p. 104.

⁶¹ Come detto, questa chiave di lettura del prosimetro giovanile trova autorevole conferma in BARAŃSKI, *Vita nova*, p. 34.

tratti di ricordo di formula tipica degli epitaffi sepolcrali, nei quali il defunto si rivolge ai vivi.⁶² Anche l’espressione «tornar» (v. 13), stando alla prosa, si riferisce al ritorno delle donne dal luogo del funerale, cioè da casa Portinari: il verbo parrebbe avere determinazione di luogo, considerata la correlazione con l’evento della morte di Folco, rinviando allo spazio urbano fiorentino.

Il sonetto *Sè tu colui c’hai trattato sovente* ha maggiori punti di contatto, rispetto al precedente, con la prosa, riprendendo nelle sue quattro parti le rispettive battute pronunciate dalle donne fiorentine nel racconto, ma disponendole nell’ordine inverso. D’altra parte, la risposta tace ancora le ragioni del pianto, rendendo anche questi versi bisognosi delle spiegazioni affidate alla prosa. I numerosi parallelismi lessicali tra i due sonetti saranno da riferire allo statuto retorico della tenzone, che richiede una stretta correlazione formale tra i componimenti correlati. Il pianto è la cifra del sonetto: si contano 5 occorrenze riconducibili allo stesso campo semantico, con un’accentuazione – in *climax* ascendente – dello stile elegiaco che pervade il paragrafo: Dante fa ricorso al poliptoto relativo al verbo ‘piangere’ («piangi», v. 5; «pianger», v. 7; «piangere», v. 9; «piangendo», v. 14), cui si lega l’occorrenza del sostantivo «pianto» al v. 11. L’attacco («Sè tu colui c’hai trattato sovente») ricorda *Purg.* XXIV, vv. 49-51 («Ma di s’i’ veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / *Donne ch’avete intelletto d’amore*»), nota De Robertis, sottolineando come in entrambi i casi l’agnizione di Dante avvenga sulla base del suo essere poeta e in riferimento alla canzone *Donne ch’avete*.⁶³ Ciò testimonia con espediente metaletterario la fama già acquisita da Dante all’altezza della *Vita nova* come poeta nel contesto fiorentino dei primi anni Novanta del Duecento e per altro verso ci ricorda come nell’incontro purgatoriale con Bonagiunta, l’Alighieri ambisca non solo a teorizzare la nuova maniera poetica con la definizione tecnica di «Dolce Stil novo», ma anche a farsi riconoscere dai lettori della *Commedia* ancora come il poeta fiorentino della *Vita nova*, candidandosi «a cantore dei temi sommi del paradiso» senza derogare allo stile tenuto per la materia erotica del libello.⁶⁴ Per Pirovano, l’espressione «hai trattato» rinvia proprio al v. 11 della canzone *Donne ch’avete* («tratterò»): il verbo ‘trattare’ è infatti definizione tecnica del poetare e qui rimanda all’agnizione di

⁶² Cfr. S. CARRAI, *Dante e il linguaggio dell’oltretomba. Schemi epigrafico-sepolcrali nella “Commedia”*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 177 (2010), pp. 481-510: 482 (già rilevato in ALIGHIERI, *Le Rime della “Vita nuova”*, ed. Grimaldi, p. 448).

⁶³ Cfr. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, p. 184, che rinvia a ID., *Vita nuova*, ed. De Robertis, p. 150.

⁶⁴ L’osservazione circa il rapporto tra la poesia della *Vita nova* e quella del *Paradiso* è in ID., *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo e S. Carrai, Torino, Einaudi, 2019, p. 421.

Dante in quanto poeta della lode che si rivolge alle donne provviste d'intelletto d'amore;⁶⁵ così anche il v. 2 del sonetto («sol parlando a noi»), affermando la restrizione del pubblico dei versi danteschi, alluderebbe al carattere elitario della poesia in lode di Beatrice dichiarato nella prima stanza della canzone *Donne ch'avete*, al v. 14: «non è cosa da parlarne altrui» (in tal senso, parla di «autocitazione» anche Carrai).⁶⁶ L'avverbio «sovente» implica il riferimento non solo alla canzone, ma anche ad altri testi come il sonetto *Negli occhi porta*, al v. 8 («Aiutatemi, donne, farle onore»), segnalato da Carrai e Pirovano.⁶⁷ Dal v. 3 («Tu risomigli a la boce ben lui»), si evince che l'agnizione da parte delle donne avviene dalla voce di Dante, riconoscibile nonostante l'aspetto trasfigurato («boce» – con bilabiale occlusiva – è esito betacizzato di 'voce', diffuso nel toscano antico, anzi per Carrai tratto «tipicamente fiorentino»: cfr. *Vn X 2* e Bono Giamboni, *Miseria dell'uomo*;⁶⁸ si configura quindi come riflesso linguistico della fiorentinità dell'opera e non è un caso che le sole occorrenze di questa forma siano nelle opere fiorentine di Dante o attribuite a lui: *Vita nova*, *Rime* del tempo della *Vita nova*, *Fiore* e *Detto d'Amore*).⁶⁹ Per Pirovano, è proprio la voce poetica a rendere qui Dante pubblicamente riconoscibile, dimostrando l'avvenuta affermazione di uno stile individuale, distintivo del poeta: è forse un'affermazione della notorietà raggiunta presso il pubblico fiorentino, tale da rendere riconoscibili i versi a prescindere dall'esplicitazione dell'identità dell'autore. Il v. 10 («e' fa peccato che mai ne conforta») indica che il dolore delle donne per aver assistito al pianto di Beatrice è inconsolabile e fa pensare alla stessa afflizione da cui nel *Convivio* (II XII 2) si dice affetto Dante dopo la morte di Beatrice, per confortarsi della quale egli si mise a leggere i libri di Boezio e di Cicerone; la matrice dell'afflizione è analoga (il lutto) ed è identica l'inconsolabilità delle donne della *Vita nova* e di Dante nel *Convivio*, mentre diverso è il rimedio opposto a tale dolore, che per Dante sfocia nella consolazione letteraria (forse indicativo del fatto che all'altezza del sonetto Dante non si era ancora dato ai libri in grado di consolare: la morte di Beatrice avrebbe avuto funzione di avviamento agli studi filosofici, di cui al tempo delle rime antecedenti alla *Vita nova* il poeta era digiuno o poco esperto). Il marchio elegiaco è

⁶⁵ Cfr. ID., *Vita nuova*, ed. Pirovano, pp. 183-84.

⁶⁶ ID., *Vita nova*, ed. Carrai, p. 105.

⁶⁷ Cfr. ID., *Vita nuova*, ed. Pirovano, pp. 183-84, e ID., *Vita nova*, ed. Carrai, p. 105.

⁶⁸ Cfr. B. GIAMBONI, *Della Miseria dell'uomo - Giardino di consolazione - Introduzione alle virtù*, testi inediti, tranne il terzo trattato, pubblicati ed illustrati con note dal dottor F. Tassi, Firenze, Guglielmo Piatti, 1836, pp. 3 e 8.

⁶⁹ Forma normalizzata da Barbi e ripristinata da Gorni, quindi accolta da Carrai e Pirovano.

impresso dal v. 11 («nel suo pianto l’udimmo parlare»): quella del “parlare” unito al “piangere” è immagine ricorrente nell’*Inferno* (si vedano gli episodi celeberrimi di Francesca e di Ugolino), ma anche già nella canzone *Li occhi dolenti* (*Vn XXXI* 8-17, v. 12).⁷⁰ Il legame di questo sonetto con il racconto in prosa è confermato dall’autocommento, che si limita a indicare le quattro divisioni del testo, presumendo che l’introduzione sia bastata a chiarire la «sententia de le parti». Del resto, questa essenzialità della suddivisione del testo poetico è riconducibile non solo alla perspicuità semantica del sonetto stesso, ma anche, di nuovo, a quella sorta di complicità culturale tra l’autore e i lettori del tempo (e dello spazio) della *Vita nova*, che avranno saputo cogliere con facilità gli impliciti riferimenti alle vicende e ai personaggi della vita pubblica fiorentina posti in generale al centro di questo paragrafo e ai quali si allude vagamente, senza bisogno di una dettagliata esegesi, anche nei due sonetti.

⁷⁰ Cfr. CARRAI, *Dante e l’antico*, pp. 12-14; circa il “parlare lacrimevole” di marca elegiaca che pertiene a Francesca e a Ugolino (ma che riguarda anche altre figure di dannati dell’*Inferno*, cantica stilisticamente improntata all’elegia, per cui cfr. ID., *Dante elegiaco*, p. 41), il riferimento è rispettivamente alle endiadi di *Inf.* V 126 («dirò come colui che piange e dice») e di *Inf.* XXXIII 9 («parlare e lagrimar vedrai insieme»).

LEGGERE GLI AFFETTI DELLA VITA NOVA

Heather Webb

Quando nel capitolo XXX [19] Dante commenta l'incipit spiazzante di *Vita nova* XXVIII [19], definisce quell'esordio come «l'entrata della nuova materia» (*Vn* XXX 1 [19]).¹ Per Guglielmo Gorni, questa è l'unica divisione del testo che realmente conta: «*Incipit vita nova*» (*Vn* I [1]) apre la sezione "in vita" di Beatrice, mentre la citazione «*Quomodo sedet sola civitas plena populo!*» (*Vn* XXX 1 [19]) apre la sezione "in morte".² Che cosa c'è dunque di nuovo in questa cosiddetta «nuova materia», all'interno di quello che viene già presentato come il libro della novità, il libro che racconta la storia di una «vita nova»? I capitoli che seguono immediatamente la morte di Beatrice mettono in scena il dolore di una perdita e lo fanno in molteplici modi, combinando diversi tipi di risposta all'assenza della «gentilissima», ognuna preceduta dalla propria dichiarazione di insufficienza. Formule preesistenti vengono rivisitate in modo chiaramente dimesso. In altre aree degli studi danteschi, soprattutto in riferimento alla *Commedia*, si è parlato di un Dante "palinodico", che riprende in mano vecchi esperimenti poetici per rivisitarli e per dimostrare come formule passate possano essere rielaborate e superate trionfalmente alla luce di nuove rivelazioni.³ Ma qui, nei capitoli che seguono la morte irraccontabile di Beatrice, la rivisitazione di vecchie formule non ha nulla di trionfale.

¹ Faccio riferimento all'edizione di Donato Pirovano: DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015.

² GUGLIELMO GORNI, *Introduzione* in D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. XXIV.

³ Si veda, ad esempio, l'analisi di JOHN FRECCERO dei modi in cui la *Commedia* rivisita le opere precedenti in modo palinodico: *Dante. The Poetics of Conversion*, edited by Rachel Jacoff, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986.

In questo breve saggio, cercherò di dimostrare sinteticamente come la rielaborazione di materiali preesistenti alla luce della morte di Beatrice crei un senso di vuoto che richiama l'attenzione del lettore sull'assenza del corpo della «gentilissima».⁴ Questa insistenza sul concetto di mancanza serve a creare uno spazio di condivisione, costruito proprio intorno a quell'assenza e alle reazioni che essa suscita nella comunità dei lettori.⁵ Nello specifico, vorrei esaminare i termini che Dante usa per definire questa comunità. Come utile punto di partenza a proposito, si può far riferimento all'espressione coniata da Barbara Rosenwein: «emotional community». La mia intenzione, però, non è tanto quello di catalogare le singole emozioni che caratterizzano questa comunità, come fa Rosenwein con le comunità monastiche medievali nel suo libro. Un tentativo del genere nel caso in esame potrebbe correre infatti il rischio di produrre degli anacronismi interpretativi proprio nella definizione di quel che possiamo chiamare “emozione”, termine essenzialmente moderno.

Le recenti ricerche nel campo dei cosiddetti *affect studies* possono invece, secondo me, offrire degli spunti metodologici utili e interessanti sia per dantisti che per altri medievisti. Nell'uso del termine “affetto”, il riferimento deve andare al suo uso dantesco e medievale, che indica comunemente una tendenza desiderante verso un oggetto, o un movimento del cuore o dell'anima verso qualcosa, un movimento caratterizzato da un'impronta emotiva particolare.⁶ Pone l'enfasi sulla relazione con l'oggetto, una relazione costruita spesso come risposta ad un'influenza già ricevuta. Concordemente, i lavori recenti sulla *affect theory* insistono non sulle emozioni come proprietà privata di una mente di un certo individuo (approccio decisamente moderno e cartesiano) e in quanto tali, oggetti di conoscenza, ma sugli “affetti” come “vettori” tra persone.⁷ Gli “affetti” coinvolgono tutta la persona come fasci di relazioni, senza distinzioni tra corpo e mente. I discorsi di *affect studies* cercano pertanto di resistere ai dualismi che ancora pervadono la nostra

⁴ Si veda ROBERT P. HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore - Londra, John Hopkins University Press, 1988.

⁵ Si veda BARBARA H. ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2006.

⁶ Due studi importanti sull'affetto in Dante sono FORTUNATO TRIONE, *La Poetica dell'Affetto: Estetica religiosa nella Divina Commedia*, Ravenna, Longo, 2017, e ZYGMUNT G. BARAŃSKI *Dottrina degli affetti e teologia: la rappresentazione della beatitudine nel Paradiso*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chivacci Leonardi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna (28 novembre 2015), a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2018, pp. 259-312.

⁷ MELISSA GREGG - GREGORY J. SEIGWORTH, *An Inventory of Shimmers*, in *The Affect Theory Reader*, edited by M. Gregg e G.J. Seigworth, London, Duke University Press, 2010, pp. 1-25: 1.

terminologia.⁸ Mi sembra questo un problema urgente per i dantisti, particolarmente in un testo come la *Vita nova* che elabora l'*embodiment* come un sistema aperto di interazioni con il contesto circostante, di spiriti che circolano tra occhi, bocca, cuore e mente, passando da una persona ad un'altra.⁹

Vorrei analizzare le tecniche che il testo impiega per suscitare un insieme di risposte "affettive" del lettore che lo coinvolgono in una vulnerabilità e un dolore condivisi.¹⁰ Ciò che intendo suggerire è che con il termine «nuova materia» Dante fa riferimento a un nuovo tipo di poetica, concentrata sulla trasmissibilità del dolore, legata all'assenza fisica di Beatrice e finalizzata a creare una comunità di lettori, attentamente selezionati sulla base della loro capacità di "sentire".¹¹ Questo dolore è interpretato in chiave non individualizzata ma condivisa.

Riflettere sulla cosiddetta «nuova materia» da questa angolazione può inoltre gettare nuova luce sulla complessità del rapporto fra Dante e Guido Cavalcanti, il cui linguaggio poetico ricorre continuamente nel tessuto della *Vita nova*. È infatti nel confronto tra gli appelli alla compassione che appaiono nelle poesie sia di Cavalcanti che di Dante che possiamo meglio apprezzare la spinta particolare in Dante nel costruire una comunità. È evidente come molte delle rime di Cavalcanti offrano una spettacolare ostentazione della fragilità unica e singolare del poeta. Per fornire soltanto un esempio tra i molti possibili, si può far riferimento alle figure che fungono da testimoni nella ballata *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, le quali, come «persone accorte», «dicon infra lor: "Quest'ha dolore / e fià, secondo che ne par de fòre, / dovrebbe dentro aver novi martiri"». ¹² I segni esterni sul corpo di Guido sono prove visibili della "novità", o il carattere unico e senza precedenti delle sue sofferenze. Queste sofferenze possono solo essere percepite dall'osservatore in

⁸ Per un approccio agli affetti in teoria e letteratura che cerca di superare la divisione tra il cognitivismo e il non-cognitivismo, si veda ALEX HOUEEN, *Introduction*, in *Affect and Literature*, edited by A. Houen, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-30. Si veda anche GREGG - SEIGWORTH, *An Inventory of Shimmers*.

⁹ Sul concetto degli spiriti nel Medioevo, si veda JAMES J. BONO, *Medical Spirits and the Medieval Language of Life*, in "Traditio", 40 (1984), pp. 91-130.

¹⁰ Per una discussione delle risposte affettive ai racconti della Passione, si veda SARAH MCNAMER, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

¹¹ Si veda KATHERINE IBBETT, *When I do, I call it affect*, in "Paragraph", 40.2 (2017), pp. 244-53: 245, «Affect [is] relational, but not a binary of action and passivity, since, as Brian Massumi puts it, in this case "to be affected" is also a capacity» ('L'affetto è relazionale, ma non si tratta di un binario fra l'azione e la passività, siccome, come ha scritto Brian Massumi, in questo caso "l'essere colpito" è anche una capacità').

¹² GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.

modo limitato, e non potrebbero mai fare parte di un'esperienza comune. Il dolore di Guido si caratterizza dall'inaccessibilità all'osservatore.

La lettura che intendo proporre è che la sezione "in morte" della *Vita nova* voglia cambiare questi termini della novità, rendendo una tale ostentata vulnerabilità non appannaggio esclusivo del poeta, ma asse portante di una comunità che soffre, composta dai lettori del libello.¹³ Questi lettori sono testimoni non solo della sofferenza di Dante, ma anche e soprattutto di ciò che Beatrice rappresentava, di quello che ancora rappresenta, del significato della sua perdita e del suo persistente effetto salvifico sull'umanità.¹⁴

Se la profonda sofferenza personale di Dante è l'oggetto principale della sezione "in vita" della *Vita nova* (e ritorna al centro del discorso nell'episodio intenzionalmente problematico della «donna pietosa»), nella sezione "in morte" il poeta sembra voler spostare il centro dell'attenzione e ampliare l'orizzonte di questo dolore. In sostanza, Dante sta esplorando la possibilità di condividere il proprio lutto tramite la testimonianza scritta della perdita di Beatrice e di dar vita a una comunità costruita intorno alla condivisione di quella sofferenza. Mi concentrerò sui capitoli immediatamente successivi alla morte di Beatrice, e in particolare sulla canzone *Li occhi dolenti*.

All'inizio del capitolo XXVIII [19], Dante afferma che non è questo il luogo per «trattare alquanto della sua dispartita da noi» (*Vn XVIII 2* [19]). Diversi studiosi hanno suggerito che questo richiamare l'attenzione sul silenzio attorno alla morte di Beatrice – per il quale vengono fornite tre ragioni piuttosto enigmatiche – sia in realtà il segnale di un'esperienza mistica. In modi diversi, sono state avanzate ipotesi circa una possibile visione dantesca di Beatrice assunta in cielo.¹⁵ Tali letture

¹³ Stefano Carrai nota che un tratto chiave del testo elegiaco è «l'invito a partecipare al dolore del poeta». Si veda STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, Olschki, 2006, p. 27.

¹⁴ Lina Bolzoni discute un'«etica della lettura» nella *Commedia*, come nel momento in cui Dante descrive sé stesso nell'atto di reagire alla forza emotiva della memoria della selva oscura, «[he] shows readers how to react to the poem, and the kinds of transformations each canto can produce in them. In other words, it offers a model to imitate: we readers too must allow the images to unfold their power onto us» («fa vedere al lettore come reagire al poema, e le varie trasformazioni che ogni canto può produrre in loro. In altre parole, offre un modello da imitare: anche noi lettori dobbiamo lasciare che le immagini aprono il loro potere su di noi»); LINA BOLZONI, *Memory*, in *The Oxford Handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 28.

¹⁵ Si veda il commento di Luca Carlo Rossi in D. ALIGHIERI, *Vita nova*, Milano, Mondadori, 2016, p. 153; MIRKO TAVONI, «Converrebbe essere me laudatore di me medesimo», «Vita nova» XXVIII 2, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, 2 voll., Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 253-61. Si veda anche il commento di D. Pirovano in Alighieri, *Vita nuova. Rime*, p. 228; MARCO

ruotano principalmente intorno all'interpretazione della frase «trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo» (*Vn* XXVIII 2 [19]) come un'allusione alla seconda lettera di San Paolo ai Corinzi, in cui l'autore si chiede se raccontare la propria esperienza mistica implichi un eccesso di vanità.

L'assenza fisica di Beatrice è chiaramente il tema portante di questo passo. Dante è in evidente difficoltà nel rappresentare quest'assenza e si mostra determinato a non riempire quel vuoto con parole che non riescano a sostituire il corpo mancante della «gentilissima». Suggerirei che questo salto nella narrazione abbia l'evidente funzione di spingere i lettori verso una nuova forma di partecipazione e una nuova esperienza collettiva. Il resoconto dell'esperienza dantesca della morte di Beatrice ci viene intenzionalmente negato.

Questo coinvolgimento del lettore, nel momento in cui l'avvenimento fondamentale della *Vita nova* viene sapientemente celato, assume diverse forme. Troviamo un primo esempio subito nei capitoli XXVIII-XXIX [19], nei quali, come nota Donato Pirovano, l'annuncio della morte di Beatrice è il punto dal quale Dante invita i suoi lettori a rileggere l'intera *Vita nova* sotto una luce diversa, offrendo il numero nove come nuova chiave interpretativa.¹⁶ Nel corso dei capitoli successivi, saranno diverse le chiavi di lettura che Dante offrirà ai suoi lettori per stimolarne il coinvolgimento. Ed è solo tramite questo coinvolgimento che i lettori del libello possono riuscire a sperimentare e a condividere l'esperienza della perdita di Beatrice, anche nel momento in cui si rendono conto del potere salvifico che la donna esercita – un potere che adesso è disponibile solo attraverso la poesia visionaria di Dante e senza la possibilità di un contatto diretto con la «gentilissima».

La canzone *Li occhi dolenti* (*Vn* XXXI 8-17 [20]), concepita come la «sorella» o «gemella» di *Donne ch'avete* (*Vn* XIX 4-14 [10])¹⁷, della quale condivide la stessa macrostruttura, ribadisce ancora una volta il tipo di destinatario al quale Dante si era rivolto prima della morte di Beatrice, anche se cerca al tempo stesso il modo di ampliarlo. La canzone ha lo scopo evidente e dichiarato di convincere le «donne gentili», lettrici privilegiate della «poesia della lode», a rimanere con Dante in questa nuova

SANTAGATA, *L'io e il mondo: un'interpretazione di Dante*, Bologna, Mulino, 2011, p. 27. Teodolinda Barolini afferma che «The death of Beatrice is not only announced but simultaneously classed as an Assumption» ('La morte di Beatrice non si annuncia soltanto, anzi si classifica simultaneamente come Assunzione'): TEODOLINDA BAROLINI, *Dante's Lyric Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 244.

¹⁶ Cfr. commento di Pirovano in ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, p. 229.

¹⁷ Teodolinda Barolini ha esaminato il parallelismo fra *Donne ch'avete* e *Li occhi dolenti*: BAROLINI, *Dante's Lyric Poetry*, p. 244. Si veda anche il commento di Domenico De Robertis in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 198-206.

fase della *Vita nova* e a diventare una comunità basata sulla condivisione del lutto:

Ora, s'ì voglio sfogar lo dolore,
che poco a poco a la morte mi mena,
conviemmi parlar traendo guai.
E perché mi ricorda che io parlai
de la mia donna, mentre che vivea,
donne gentili, volontier con voi,
non vòì parlare altrui,
se no a cor gentil che in donna sia
e dicerò di lei piangendo. (*Vn XXXI* 8-9, 4-12 [20])

Con queste parole, Dante sottolinea il suo intento di rivolgersi alle stesse “donne gentili” con le quali aveva instaurato un dialogo mentre Beatrice era in vita («mentre che vivea»). In *Donne ch'avete*, egli aveva parlato della necessità di «isfogar la mente» (*Vn XIX* 4 [10], v. 4). Qui il poeta si sta invece focalizzando sulla condivisione di uno stato d'animo ben definito, che viene accompagnato da una precisa manifestazione fisica: «s'ì voglio sfogar lo dolore, / [...] conviemmi parlar traendo guai. / [...] E dicerò di lei piangendo ...» (*Vn XXXI* 8 [20], vv. 4-12).¹⁸ Questo stato d'animo, contemporaneamente spirituale e somatico, richiede una risposta reciproca da parte dei lettori che Dante ha attentamente selezionato, risposta che verrà codificata più avanti nel corso della canzone.

Nonostante stia adesso emergendo un'urgenza, potremmo dire, *nuova* di coinvolgere nel proprio lutto quelli che erano i lettori di una poesia di lode, Stefano Carrai ha in realtà mostrato come tutta la *Vita nova* ruoti attorno al tema del “pianto”, dal sonetto *O voi che per la via* nel capitolo VII [2], fino al suo corrispettivo *Deh peregrini* nel capitolo XL [29]. Se la morte di Beatrice produce un cambio di tono definitivo all'interno della *Vita nova*, è anche vero che questo senso di dolore e di perdita era già stato anticipato lungo tutto il corso del libello, con una serie di componimenti elegiaci che lamentavano prima la morte dell'amica di Beatrice, poi del padre di lei e infine la morte immaginata di Beatrice stessa, prima dell'evento vero e proprio che viene annunciato nel capitolo XXVIII [19]. Come nota Carrai, un tratto elegiaco fondamentale del

¹⁸ Si veda LAUREN BERLANT, *Cruel Optimism*, Durham (NC), Duke University Press, 2011, p. 15: «affective atmospheres» ('le atmosfere affettive') sono «shared, not solitary» ('comunali e non solitarie') e si provano attraverso il corpo. Sul collegamento fra *planctus* e lode, si veda KENELM FOSTER - PATRICK BOYDE, *Dante's Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 132, e anche il commento di Barolini sul *planctus* di Sordello per Blacatz in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della vita nova*, a cura di T. Barolini, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 110-13.

testo è costituito dall'«invito a partecipare al dolore del poeta».¹⁹ Si può infatti individuare una sorta di tipologia di questi inviti alla partecipazione al dolore, e al tempo stesso riflettere sulle implicazioni di questa richiesta di coinvolgimento di un preciso gruppo di lettori.

De Robertis ha definito *Li occhi dolenti* come «la canzone delle manifestazioni del dolore».²⁰ Tuttavia, sembra che quello a cui ci troviamo di fronte non siano soltanto manifestazioni di sofferenza, ma manifestazioni di sofferenza chiaramente finalizzate a suscitare una reazione nel lettore. In *Donne ch'avete*, gli spettatori venivano nobilitati o sopraffatti dalla presenza di Beatrice, a seconda della loro nobiltà di cuore:

quando va per via
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che ogne lor pensiero agghiaccia e pere;
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa o si morria. (*Vn* XIX 9 [10], vv. 32-36)

In *Li occhi dolenti*, invece, è l'atto di «ragionare», di parlare della morte di Beatrice, a costituire il fattore discriminante tra coloro che sono nobili di cuore e coloro che sono «vili»:

Chi no la piange, quando ne ragiona,
core ha di pietra sí malvagio e vile,
ch'entrar no i puote spirito benigno.
No è di cor villan sí alto ingegno,
che possa imaginar di lei alquanto,
e però no gli vèn di pianger doglia:
ma vèn trestizia e voglia
di sospirare e morir di pianto,
e d'onne consolar l'anima spoglia
chi vede nel pensiero alcuna volta
quale ella fue, e com'ella n'è tolta. (*Vn* XXXI 11-12 [20], vv. 32-42)

È possibile notare, in questo passo, l'insistenza di Dante sulla capacità dei singoli individui di farsi influenzare, di farsi coinvolgere emotivamente o, in altre parole, di diventare insieme vulnerabili. In un certo senso, si potrebbe interpretarlo come un allargamento del pubblico potenzialmente coinvolto nella ricezione della *sentenza* di Beatrice. Nella sezione “in vita”, la canzone *Donne ch'avete* suggeriva che il processo di nobilitazione spirituale attivato da Beatrice fosse accessibile solo a coloro che potevano beneficiare della sua presenza fisica («Dico qual vuol gentil

¹⁹ CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 22-27: 27.

²⁰ Cfr. il commento di De Robertis, in ALIGHIERI, *Vita nuova*, p. 198.

donna parere / vada con lei» (*Vn* XXIX 9 [10], vv. 31-32). Qui, invece, l'atto di «ragionare» o «imagnar di lei alquanto» o «vedere nel pensiero» sembra essere di per sé sufficiente. Se, per dirla con Rosenwein, le cosiddette «emotional communities» sono definite da «feeling rules» (ovvero, 'norme che regolano il sentire') e «acceptable modes of expression» ('modi accettabili di esprimere le proprie emozioni'), qui Dante indica una precisa sensibilità e una precisa predisposizione al coinvolgimento emotivo, che accumuna il gruppo scelto dei suoi lettori.²¹

Come sarà via via più chiaro nel corso della *Vita nova*, e ormai evidente quando Dante si rivolge ai pellegrini che attraversano Firenze nel capitolo XL [29], non è solo il ricordo del corpo vivo di Beatrice ad attivare quelle sensazioni di «doglia», «tristezza» e «pianto» ma anche le parole di Dante stesso, che tentano di custodire ancora la potenza spirituale di quella presenza:

se voi restaste per volerlo audire,
certo lo cor de' sospiri mi dice
che lagrimando n'uscireste poi.
Ell'ha perduta la sua beatrice;
e le parole ch'om di lei pò dire
hanno vertù di far piangere altrui. (*Vn* XL 10 [29], vv. 9-14)

Ne *Li occhi dolenti*, è ormai evidente che la risposta emotiva, o la mancanza di risposta emotiva, alle parole di Dante è ciò che distingue chi è spiritualmente degno di ascoltare e chi non lo è. È il concetto a cui si riferisce Colombo quando parla di «aristocrazia del dolore».²² Il cuore di pietra a cui si fa riferimento nella canzone non può essere penetrato dagli spiriti benigni, spiriti che in questo caso assumono la forma della voce di Dante, la quale trattiene ancora una traccia della presenza di Beatrice. Ed è proprio quella flebile traccia a darci la misura dell'assenza fisica della «gentilissima» e a renderla percepibile. Quando gli spiriti riescono ad entrare nel cosiddetto «cor gentile», le lacrime fuoriescono subito dagli occhi di chi ascolta. L'assenza del pianto è la prova tangibile che gli spiriti benigni non hanno potuto penetrare il cuore indurito. La risposta emotiva e somatica è dunque per Dante il criterio di selezione dei suoi lettori.

Il congedo de *Li occhi dolenti* mostra ancora una volta come Dante voglia insistere che i lettori rimangano gli stessi, nella gioia e nella sofferenza:

Pietosa mia canzone, or v'è piangendo;
e ritruova le donne e le donzelle

²¹ ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, p. 24.

²² Cfr. il commento di Manuela Colombo in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 151.

a cui le tue sorelle
erano usate di portar letizia;
e tu, che sè figliuola di trestizia,
vatten disconsolata a star con elle. (*Vn XXXI 17* [20], vv. 71-76)

Tuttavia è possibile individuare il germe di un potenziale ampliamento del pubblico, se il meccanismo di selezione del lettore non è più situato nell'esperienza diretta della presenza di Beatrice, ma nella poesia di Dante stesso. Le canzoni vengono pertanto presentate come *medium* emotivi, capaci di veicolare allo stesso modo sensazioni ed esperienze di gioia e di dolore in chi ascolta.

È nella prefazione a questa canzone che Dante annuncia un cambiamento nella struttura della *Vita nova*, decidendo di spostare le sue "divisioni" in modo tale che esse precedano – e non più seguano – i relativi componimenti poetici: «acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine» (*Vn XXXI 2* [20]).²³ Molto è già stato detto sui modelli liturgici di questa scelta strutturale,²⁴ ma dovremmo forse riflettere sugli effetti che questa mancanza di cornice, questa assenza di commento a una poesia di lutto, ha sul pubblico. Dobbiamo chiederci che cosa Dante stia domandando al lettore che non ha più il conforto di una prosa che ordina e razionalizza e la cui unica alternativa – come suggerisce il congedo della canzone – è quella di abitare il dolore che gli è stato messo di fronte.

La mancanza di un commento conclusivo sembra di fatto facilitare un senso di maggiore continuità tra le poesie di lutto della *Vita nova*, come se tutte – ciascuna con la propria dichiarazione di insufficienza – cercassero di veicolare il dolore per conto di, ma anche verso, diversi tipi di audience.

²³ Sul collegamento fra l'incipit di *Threni* e la collocazione nuova delle divisioni, si veda NANCY VICKERS, *Widowed words: Dante, Petrarch, and the Metaphors of Mourning*, in *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, edited by Kevin Brownlee e Walter E. Stephens, Hanover (NH), Dartmouth College Press, 1989, pp. 97-108 e 99-100.

²⁴ Si veda VICKERS, *Widowed Words*, e RONALD MARTINEZ, *Mourning Beatrice: The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova"*, in "MLN", 113 (1998), pp. 1-19.

LE INTERIEZIONI DELLA *VITA NUOVA*:
IL CASO DI *DEH*

Valentina Mele

In un contributo di qualche anno fa, evitando dichiaratamente di prendere posizione in quel filone della critica cavalcantiana teso ad individuare testimonianze del famoso dissidio Dante-Cavalcanti, Lino Leonardi sceglieva di indagare il rapporto tra le due voci poetiche da una prospettiva, se vogliamo di matrice continiana,¹ che privilegiasse «i fattori di coesione e consonanza piuttosto che quelli di frizione o addirittura di contrasto più o meno esplicito, e infine di irrecuperabile rottura».² L'esistenza di una «congruità stilistica»³ tra l'opera di Guido e quella di Dante o, in altre parole, il fatto che per Dante «l'esaltazione del nuovo stile comprenda anche la voce dell'*alter ego* Cavalcanti»⁴, constatava Leonardi, è un fatto noto e dimostrato a partire dai commenti derobertisiani alla *Vita Nuova*⁵ e alle *Rime*⁶ di Cavalcanti, insieme ai quali oggi è possibile avvalersi di altri importanti contributi critici

¹ La prospettiva d'indagine di Leonardi è efficacemente sintetizzata nel titolo del celebre saggio di GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante* (1968), in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 143-57.

² LINO LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, in *Dante, da Firenze all'Altilia*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 331-54: 331.

³ Ivi, p. 334.

⁴ Ivi, p. 352.

⁵ DOMENICO DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970 (I ed. 1961); DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis], poi in ID., *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979-1984, t. I, parte I, 1984.

⁶ GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-08



recenti.⁷ Nell'auspicare un perfezionamento dell'analisi stilistica sulla coppia Dante-Cavalcanti, che tenga conto della dimensione diacronica e della produzione lirica precedente e coeva, lo studioso offriva alcuni spunti relativi all'ambito del lessico. Le condizioni compresenti alle quali rispondevano i lemmi selezionati erano le seguenti:⁸

a) essere pressoché ignoti alla lingua poetica della tradizione lirica italiana prima di Cavalcanti; b) essere comuni a lui e al Dante della *Vita Nova* (l'eventuale presenza anche in altri "stilnovisti" può essere una conferma, comunque non necessaria), e c) essere vitali e produttivi nel Dante successivo, fino alla *Commedia*.

Tra le ricorrenze rilevanti, Leonardi segnalava l'uso del «*Deh* iniziale»,⁹ incluso tra i «lemmi privi di valore semantico pieno, ma non meno significativi per la strutturazione prosodico-sintattica del periodo cavalcantiano e dantesco».¹⁰

Viene da chiedersi in che modo abbia potuto agire, più precisamente, la suggestione cavalcantiana in Dante e, questione altrettanto interessante, come il *deh* entri a far parte del linguaggio dantesco, del "nuovo stile". Analizzando i contesti e l'uso di *deh* nella *Vita Nuova*¹¹ e comparandoli alle occorrenze della tradizione letteraria italiana pre-dantesca, con attenzione specifica alla poesia cavalcantiana, il presente intervento

⁷ Si vedano, in particolare D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano, in ID., *Vita Nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e Marco Grimaldi, 2 tt., Roma, Salerno, 2015-2019 [d'ora in poi, rispettivamente, ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. Pirovano, e ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi]; G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.

⁸ LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 337.

⁹ Ivi, pp. 350-51.

¹⁰ Ivi, pp. 348-49.

¹¹ Il testo di riferimento è quello dell'edizione critica realizzata da Michele Barbi nel 1907, poi rivista nel 1932 (D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. critica per cura di Michele Barbi, in ID., *Opere minori di Dante Alighieri*, Firenze, Società Dantesca Italiana editrice, 1907; ID., *La "Vita Nuova" di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932 [d'ora in poi ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. Barbi]) – nella versione rivista adottata da Donato Pirovano per la più recente edizione commentata della *Vita Nuova* (a proposito cfr. D. PIROVANO, *Nota al testo*, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, pp. 37-75: 48-75). La discussione terrà in considerazione anche le seguenti edizioni commentate: D. ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, ed. by Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967; ID., *Vita Nuova*, ed. De Robertis; ID., *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni]; ID., *Vita Nova*, nota al testo, commento e postfazione di Luca Carlo Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Mondadori, 2009; ID., *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli - Bur, 2009.

intende riflettere sulla presenza e sulla funzione semantica e pragmatica dell'interiezione nel *libello*, e su una sua eventuale funzione stilistica.

È opportuno anzitutto notare che dal punto di vista pragmatico, l'uso dell'elemento interiettivo *deh*¹² nell'italiano antico viene ricondotto a due funzioni principali, benché tali funzioni, che si daranno qui di seguito come isolate in astratto, paiono talora difficilmente distinguibili.¹³ *Deh* può avere funzione "espositiva" nei casi in cui il suo utilizzo sia atto a «esprimere una reazione emotiva causata dalla discordanza tra le aspettative del parlante e una particolare situazione del mondo esterno»,¹⁴ in frasi perlopiù esclamative; o può adempiere ad una funzione "esercitativa" di domanda, e dunque assumere un valore illocutivo più saliente, laddove il suo utilizzo sia volto «a richiedere all'interlocutore una spiegazione rispetto ad uno stato di cose inatteso o implausibile, che suscita stupore, perplessità o incredulità nel parlante».¹⁵ Come specificato nella *Grammatica dell'italiano antico*, questo tipo di interiezione esercitativa può però venire associato a una interrogativa che tuttavia «non esprime in realtà una vera richiesta di informazione, ma fornisce piuttosto la motivazione per il particolare stato d'animo del parlante»,¹⁶ finendo così

¹² Prima di soffermarsi sulla questione relativa alla determinazione dei significati e funzioni di *deh*, bisognerà segnalare che l'etimologia dell'interiezione è incerta, e che una delle possibili congetture ipotizza che si tratti della forma apocopata di *Deo* (*De*). È dunque evidente che nell'interrogare la massa di dati raccolti nel *Tesoro della Lingua italiana delle origini* [TLIO], il dato è almeno in parte significativo, poiché la scelta di mettere a testo la lezione *deh* o *de'* (per *Deo* apocopato) quando nel manoscritto troviamo la semplice scrizione *de* potrebbe implicare, almeno in alcuni casi, un certo grado di arbitrarietà da parte dell'editore. *Deh* e *Deo* vengono tuttavia trattate come lemmi distinti nel TLIO, e classificate separatamente nella *Grammatica dell'italiano antico*, dove la prima è considerata interiezione priva di contenuto lessicale, mentre la seconda, insieme a *lasso* e *merzé*, è tra le interiezioni costituite da parole aventi un contenuto lessicale ma prive di una funzione sintattica. Considerando infine la funzione pragmatica delle due interiezioni, è pur vero che alcune ambiguità o incertezze interpretative possono essere sollevate dal fatto che sia *deh* che *Deo* possono avere anche funzione esercitativa quando, in frasi interrogative o esclamative, vengono utilizzate per esprimere un particolare stato d'animo del parlante, più che per richiedere effettivamente una certa azione (NICOLA MUNARO, *Le interiezioni*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010, II, pp. 1359-67: 1364). Per *deh* come segnale discorsivo indice di una «stilizzata tonalità colloquiale» si veda Maurizio Dardano, *Segnali discorsivi della prima poesia italiana*, in *Pragmatique historique et syntaxe / Historische Pragmatik und Syntax*. Akten der gleichnamigen Sektion des XXXI. Romanistentags (Bonn, 27.9.-1.10.2009), a cura di Barbara Wehr e Frédéric Nicolosi, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, pp. 47-68.

¹³ Sul *deh* si vedano soprattutto MUNARO, *Le interiezioni*, ma anche il TLIO e il *Grande dizionario della lingua italiana* [GDLI], s.v.

¹⁴ MUNARO, *Le interiezioni*, p. 1360. Si vedano le pp. 1360-61 per alcuni esempi, inclusi alcuni casi dove *deh* viene usato con funzione ironica.

¹⁵ Ivi, p. 1364.

¹⁶ *Ibidem*.

per assumere un valore illocutivo analogo a quello del *deh* espositivo. In altri casi, è invece possibile osservare un uso di *deh* effettivamente finalizzato ad una richiesta di azione da parte del locutore. In questi casi, l'interiezione può essere «usata in contesti iussivi [...] o comunque espressioni esortazione o preghiera».¹⁷

Per tentare di rispondere agli interrogativi formulati poco sopra sembra anzitutto opportuno soffermarsi sulle occorrenze della *Vita Nuova*, osservando nel dettaglio significato e funzione (o, eventualmente, funzioni) dell'interiezione nel *libello*¹⁸ – aspetti che andranno necessariamente chiariti in vista di una discussione che voglia riflettere sul rapporto tra Dante e la tradizione letteraria precedente e coeva. Tre sono le

¹⁷ Ivi, p. 1365.

¹⁸ Per quanto riguarda le altre forme interiettive della *Vita Nuova*, andrà anzitutto citata la questione piuttosto saliente di *o* e *oi*, tradizionalmente considerate varianti grafico-fonetiche secondo il criterio della *difficilior*, e dunque forme sinonimiche (così Michele Barbi: «*Oi* è esclamazione usata a esprimere vari affetti, anche di meraviglia e di letizia; e come è facile a essere sostituita dalla più comune espressione *o*, così sarà da mantenere tutte le volte che qualche codice la conserva»: ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. Barbi, p. CCLXXXIV, cit. in LUCIA BERTOLINI, «*Oi*»: la “voce” del pianto, in “Lingua e Stile”, 1 (2004), pp. 149-56: 149). Sulla base della funzione dei campi semantici ricoperti da *oi*, Lucia Bertolini ha tuttavia proposto una distinzione delle due forme interiettive. Come osserva Bertolini, oltre alla costante funzione vocativa e allocutiva, gli *oi* della *Vita Nuova* sembrano infatti assumere un preciso valore mimetico, poiché «si collocano sempre [...] entro il discorso riferito o riportato» e occorrono inoltre in un ambito semantico costante «di lamento e di pianto, assolutamente prevalente» (BERTOLINI, «*Oi*»: la “voce” del pianto, p. 154), tale da permettere di supporre che *oi* sia una «marca stilizzata del pianto» (ivi, pp. 153-54), anziché, almeno nella *Vita Nuova*, semplice variante per *o*. Non particolarmente frequente, *Deo* (VII 4; XXXVIII 2) è utilizzato in frasi interrogative allo scopo di simulare stupore (degli astanti, nella prima occorrenza, meravigliati della «beatitudine» che l'*io* mostrava all'esterno, prima di perdere la sua «baldanza») o sgomento (dell'*io* stesso, nell'episodio della donna gentile, sopraffatto dall'intensità e dalla pervasività del vile «pensero» che lo tormenta). Sembrerebbe che l'interiezione adempia dunque ad una funzione espositiva (per il primo caso, cfr. *contra* Grimaldi, in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 355) e di intensificazione emotiva, l'immediatezza della quale viene accresciuta dal potere simulativo del parlato tipico delle interrogative, in particolar modo (benché quasi paradossalmente, considerando che si tratta di un discorso interiore) nella seconda delle due occorrenze, dove *Deo*, pronunciato dall'*io* nella propria mente, sembra ricalcare, in una certa misura, il modulo introspettivo del lamento e della preghiera. Le sei occorrenze di *lasso* (quattro in poesia (XVI 7; XXXII 5; XXXIII 5; XXXIX 8) e due nella prosa che introduce *Lasso! per forza di molti sospiri* nella quale viene commentato proprio l'uso dell'interiezione («e dissi “lasso” in quanto mi vergognava di ciò, che li miei occhi avevano così vaneggiato», XXXIX 6), usate con prevalenza in posizione sintattica iniziale, e meno frequentemente in forma di inciso, sempre in frasi esclamative, si addensano non a caso in sezioni del *libello* dove insistito si fa il tono lamentoso, elegiaco (al culmine della cosiddetta “terna cavalcantiana”, nei paragrafi immediatamente successivi alla morte di Beatrice) con funzione anch'esse espositiva, usate per dar voce agli stati emotivi dell'angoscia e del dolore, soggetto dei quali è sempre l'*io*.

occorrenze di *deh* che si contano nella *Vita Nuova*¹⁹ (benché vada segnalato che una di queste si trova nella prosa introduttiva al sonetto *Deh peregrini che pensosi andate* (XL 5), dove viene riportato l'incipit della lirica, e ha dunque carattere di auto-citazione).

Riguardo il primo *deh* (XXIII 20) noteremo anzitutto che esso compare in una particolare macro-sezione del *libello*, introdotta dal paragrafo precedente (il XXII) nel quale si narra della morte del padre di Beatrice. Si potrebbe dire che i due paragrafi in questione facciano sistema, adempiendo ad una funzione prolettica, poiché nell'interrompere i modi della lode che caratterizzano i paragrafi precedenti (lo stacco viene segnalato già dall'«Appresso» iniziale che, come notava De Robertis accomuna, a partire dal VII, i capitoli del lutto e costituisce, per l'appunto, «formula di passaggio narrativo»),²⁰ fungono da «avvicinamento a climax»²¹ all'evento centrale della narrazione, la morte della «gentilissima». Nel XXIII il Dante personaggio è colpito da una improvvisa e «dolorosa infermitade» (1) che lo costringe a letto e che, al nono giorno, si aggrava causando una serie di allucinazioni. L'*io* che vaneggia crede di sentire alcune voci che gli annunciano l'ineluttabilità della morte di Beatrice (utilizzando una precisa locuzione avverbiale e il verbo in modalità deontica sui quali si dovrà ritornare «Di necessità conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si moia», XXIII 3) e che provocano in Dante il sopraggiungere di un «forte smarrimento» (*ibidem*) al quale segue la visione di alcuni «visi di donne scapigliate» (XXIII 4) che prima lo informano dell'imminenza della sua morte («Tu pur morrai»), poi gli riferiscono che la sua morte è già avvenuta («Tu sé morto», *ibidem*), e infine gli annunciano, in una cornice apocalittica, la morte di

¹⁹ Il computo che qui presentiamo si basa sul testo di Michele Barbi (vedi sopra, n. 11). Andrà tuttavia precisato che nel testo di Gorni le occorrenze di *deh* ammontano a 5, poiché il filologo legge *deh* in luogo di *deo* al v. 11 del sonetto rinterzato *O voi che per la via d'Amor passate* («Deh, per qual dignitate / così leggiadro questo lo cor ave?» vs «Deo, per qual dignitate / così leggiadro questi lo core have?» nella più recente ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, VII 4) e nella prosa di XXXVIII 2 («Deh, che pensiero è questo, che in così vile modo vuole consolare me, e non mi lascia quasi altro pensare?» vs «Deo, che pensiero è questo, che in così vil modo vuole consolar me, e non mi lascia quasi altro pensare?»). Nella *Nota al testo*, Gorni motiva le due scelte scrivendo: «Alfa, con cui S, legge *deo*, M *de* (la *h* finale non figura nei manoscritti: introdotta, qui e altrove, come moderno segno distintivo). Ma nel caso affine di 27.2 [XXXVIII.2], *deo* è lezione del solo K, incongrua e *facilior*; e poi, riguardo la seconda occorrenza: «*deo* è solo in K», rimandando in entrambi i casi al suo G. GORNI, *Per il testo della "Vita Nova"*, in «Studi di filologia italiana», 51 (1993), pp. 5-38 (cfr. ID., *Nota al testo*, in ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni, pp. 289-349). Ma sulle scelte dell'edizione Gorni, si veda PAOLO TROVATO, *Il testo della "Vita nuova" e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno ed., 2000.

²⁰ ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 54.

²¹ ID., *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 178.

Beatrice («Or non sai? la tua mirabile donna è partita da questo secolo», XXIII 6), inducendo così Dante ad invocare la morte per sé (XXIII 9). Il tema del paragrafo è dunque quello del lutto (sebbene l'evento luttuoso che funge da cardine all'intera narrazione sia qui solo prefigurato) e il registro è «pietoso e lamentoso», se vogliamo seguire una formula usata da Stefano Carrai per descrivere alcuni tra i principali fatti stilistici e linguistici a forte implicazione tematica che caratterizzano il lessico di ampie zone del *libello*, a sostegno della convincente tesi secondo la quale la *Vita Nuova* rientrerebbe nel genere dell'elegia, secondo l'accezione medievale della categoria letteraria.²² Noteremo a tal proposito alcune scelte lessicali, come l'alta frequenza di voci riconducibili ai campi semantici di dolore, pianto, morte. Commentando la prosa del paragrafo XXIII, Carrai segnala inoltre l'utilizzo del sostantivo «miseria» a caratterizzare la condizione dell'*io* («E quando ebbi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando alla mia debiletta vita; e veggendo come leggero era il suo durare, ancora che sana fosse, sí cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria», XXIII 4): una scelta lessicale significativa se si considera che, seguendo sempre Carrai, l'elegia era considerata «la poesia dei miseri o della miseria» e «nell'età medievale tutta questa famiglia di parole risulta essere marchio inconfondibile di questo stile poetico, quasi un segnale di riconoscimento».²³

Il testo in versi di questo paragrafo del *libello*, *Donna pietosa e di novella etate*, rielabora l'allucinazione di Dante inserendola in una cornice narrativa.²⁴ Nelle due stanze iniziali si assiste infatti al difficoltoso rinvenimento dell'*io* che, sollecitato dalle donne, annuncia di voler condividere il racconto del proprio incubo («E quando un poco confortato fui, / io dissi "Donne, dicerollo a voi"», XXIII 20), che trova spazio nelle strofe successive. Ma soffermiamoci più da vicino sulla seconda stanza, dove occorre il *deh*:

Era la voce mia sí dolorosa
e rotta sí da l'angoscia del pianto,
ch'io solo intesi il nome nel mio core;
e con tutta la vista vergognosa
ch'era nel viso mio giunta cotanto,

²² S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006. Come osserva Carrai, «[l]e zone della *Vita nova* che si affidano al registro pietoso e lamentoso sono del resto piuttosto vaste» (ivi, p. 24), e si vedano le pp. 24-27 del saggio citato per alcuni tra i più significativi esempi.

²³ Ivi, p. 32. Per altre occorrenze dell'aggettivo *miserio* o del sostantivo *miseria* nella *Vita Nuova*, con rimandi «alla definizione tecnica dell'elegia», si veda sempre ivi, pp. 32-36.

²⁴ Per un utile regesto sul discusso rapporto tra prosa e versi, si veda Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, pp. 453-54.

mi fece verso loro volger Amore.
Elli era tale a vedere mio colore,
che faceva ragionar di morte altrui:
«Deh, consoliam costui»
Pregava l'una l'altra umilmente
E dicevano sovente:
«che vedestù, che tu non hai valore?»
E quando un poco confortato fui,
io dissi «Donne, dicerollo a voi. (vv. 15-28)

L'interiezione viene qui pronunciata dalle donne che assistono il Dante personaggio durante il suo delirio allucinatorio e che, mosse dal pallore del degente, danno voce all'intenzione di consolarlo: «Deh, consoliam costui» (XXIII 20). Notiamo che l'interiezione, qui inserita nel discorso diretto, ha una funzione piuttosto evidente di tipo esortativo o, più specificatamente, di preghiera riferita all'atto di consolare (intenzione che corrisponde a quanto similmente veniva articolato nella prosa, dove si legge: «Procuriamo di confortarlo» (XXX 14). Il discorso diretto, con esordio di turno dialogico («Che vedestù, che tu non hai valore?», v. 26) conferisce immediatezza ai versi e pone l'enfasi sulla volontà condivisa di confortare Dante, fornendo inoltre uno sguardo esterno sull'*io* dolente, che ad occhi altrui appare "privo di valore". In un tale contesto, l'interiezione sembra dunque rientrare a pieno titolo nel registro pietoso di cui si è detto sopra, dando voce all'angoscia provata dalle donne al cospetto dell'*io*, ed introducendo una preghiera ben precisa, oggetto della quale è l'atto di "consolare" il Dante personaggio.

Un altro *deh* appare molto più in là nella narrazione della *Vita nuova*. Lo si ritrova in attacco al sonetto *Deh peregrini che pensosi andate*, nel paragrafo XL del *libello*. Conclusasi con la visione di Beatrice la parentesi del traviamiento per la donna gentile, che segna la definitiva vittoria della ragione sulla «vana tentazione» (XXXIX 6), Dante si trova ad osservare un gruppo di pellegrini «pensosi» (XL 1), 'corrucciati', diretti a Roma, di passaggio per Firenze. Nel sonetto inserito in questo paragrafo, Dante esprime le riflessioni nate da questa circostanza:

Deh peregrini che pensosi andate,
forse di cosa che non v'è presente,
venite voi da sí lontana gente,
com'a la vista voi ne dimostrate,
che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate?
Se voi restaste per volerlo audire,

certo lo cor de' sospiri mi dice
che lagrimando n'uscireste poi.
Ell'ha perduta la sua beatrice;
e le parole ch'om di lei po' dire
hanno vertù di far piangere altrui.

È Dante stesso a dichiarare la propria volontà di accentuare il carattere pietoso dei versi («Onde, passati costoro da la mia veduta, propuosi di fare un sonetto, nel quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo; e acciò che più paresse pietoso ...», XL 5).²⁵ L'attacco con vocativo, e l'interrogativa enfatica, protratta in *amplificatio* lungo tutta la fronte, rispondono senza dubbio a questo intento, come il riferimento esplicito alla «città dolente» (v. 6), che richiama l'episodio di lutto per eccellenza del *libello*, la perdita di Beatrice, istituendo un legame esplicito con il paragrafo XXVIII, a sua volta enfatizzato, come nota Carrai, tramite:

l'eco persistente del versetto dello pseudo-Geremia sul quale Dante aveva dichiaratamente costruito l'avvio di *O voi che per la via*, quel «O vos omnes qui transitis per viam...» che ancora risuona specie nei vv. 5-6 di *Deh peregrini* («voi passate / per lo mezzo la città dolente»), quasi a sottolineare una specularità tra il secondo e il penultimo sonetto del prosimetro, ma più che per preoccupazioni di ordine propriamente simmetrico direi per marcare la circolarità del tema del pianto e dell'invito a partecipare al dolore del poeta.²⁶

La particolare vena scritturale, presente in questo passo come in numerose altre zone del *libello*,²⁷ corrobora la testura pietosa del testo, accentuandone il carattere elegiaco. Il confronto tra *O voi che per la via* e *Deh peregrini* risulta ulteriormente significativo se si pone attenzione ai destinatari dell'apostrofe. Si assiste, come osservato dai commentatori recenti, ad un ampliamento della richiesta di partecipazione al dolore, nel primo dei due testi indirizzata ai soli astanti, ora estesa ad un pubblico più ampio, universale, come fa intendere la lunga digressione della

²⁵ Come osserva Donato Pirovano, «pietoso [...] sottintende una cifra stilistica» (Pirovano in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 279).

²⁶ CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 27. Il legame tra i due testi viene rilevato già da De Robertis in ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 240.

²⁷ Per i riferimenti puntuali si veda RONALD L. MARTINEZ, *The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova"*, in "MLN", 113 (1998), pp. 1-29. Altra fonte biblica che riecheggia in questi primi versi, come notato da Foster e Boyde, è il Vangelo secondo Luca, e in particolare la domanda rivolta a Cristo risorto da uno dei discepoli, che non riconoscendolo, lo apostrofa: «Tu solus peregrinus es in Hierusalem et non cognovisti quae facta sunt in illa his diebus?» (cfr. Foster - Boyde in ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, p. 154). Sull'attacco di paragrafo, di probabile ispirazione evangelica, si veda invece ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 237.

prosa, tanto che De Robertis parla di «perdita generale»,²⁸ e Gorni di «lutto corale»,²⁹ di un «lutto canonico e universale».³⁰ La nota lessicale di Dante sul termine peregrini, osserva Pirovano, e l'esplicito uso della parola in senso lato «rivela[no] l'ideale di massima apertura al pubblico del suo libello».³¹ In un simile contesto, sembra dunque possibile suggerire che l'uso del *deh* costituisca una precisa scelta stilistica. La funzione dell'interiezione è qui tra l'allocutiva e l'esortativa – ma l'esortazione in forma di domanda articola una richiesta di pianto universale per la perdita della «gentilissima» – e finisce quindi per convogliare anche sul semanticamente neutrale *deh* una connotazione lamentatoria: valore che, per altro, il lessema *deh* doveva già avere – come risulterà chiaro dagli esempi che si adducono di seguito – se più avanti fu variamente ricondotto all'area semantica del dolore e della lamentazione in sede grammaticografica e lessicografica (si veda *GDLI*, s.v. *deh*).

Interrogando i *corpora* dei testi in lingua italiana anteriori al 1400 è possibile osservare come in poesia, la forma *deh* (a cui le edizioni moderne riconducono in genere le grafie *de*, *de'*, *dè*, *dé*, *dê*, *dee*, *deh*, *ze*, *zê*) in attacco di verso o componimento occorra piuttosto raramente in ambito pre-dantesco e pre-avalcantiano, benché non sia propriamente inedita, come dimostrano le seppur minime ma ciò nondimeno significative occorrenze in Guittone e nel *Tesoretto*, già citate in Leonardi, e alcune altre sporadiche attestazioni, sempre in testi toscani o toscanizzati.³² La frequenza delle

²⁸ ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 241.

²⁹ ID., *Vita Nova*, ed. Gorni, p. 276.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 281.

³² Come è possibile osservare da uno spoglio dei dati raccolti nel database del *TLIO*, alla nostra forma (e relative varianti grafiche) pertengono oltre 500 occorrenze. Volendo considerare le attestazioni pre-dantesche in poesia – senza pretesa di esaustività, bensì con l'unico fine di fornire qualche dato utile per comprendere il contesto – segnaleremo anzitutto che i *deh* in Pier della Vigna e Monte Andrea andranno esclusi dal computo. Come si apprende dalla più recente edizione critica dell'opera di Piero della Vigna curata da Gabriella Macciocca, il *deh* (che compare come prima occorrenza avviando la ricerca per lemmi nel *TLIO*), è in realtà *che*, e introduce una finale (cfr. Piero Della Vigna, *Uno piagente sguardo*, in *I poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008: II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, pp. 298-310: 309). Per quanto riguarda Monte, come ha dimostrato la recentissima edizione critica a cura di Michele Picciocco, entrambi i *deh* riportati dall'edizione Minetti sono in realtà preposizioni semplici (*de*) (l'edizione di Picciocco è consultabile in rete all'indirizzo <http://amsdottorato.unibo.it/8610/>). A parte questi casi e altre specifiche eccezioni, il quadro che emerge riflette quanto già sinteticamente esposto. Varrà la pena di citare un'occorrenza di *deh* in un testo anonimo edito da Paola Moreno (cfr. PAOLA MORENO,

occorrenze subisce tuttavia un sensibile aumento, in particolar modo in testi lirici, già in Lapo Gianni, Cino e Nicolò de' Rossi.³³ Ma soffermiamoci brevemente sull'occorrenza in Guittone:

Messer Gherardo, di non saver saggio
lo chiar e scuro: ben è meo convenente;
deh, quel sguardate che non guardo, om saggio.

Nella terzina conclusiva del sonetto, il *deh* viene usato con una palese funzione allocutiva e posto ad inizio di verso a richiamare il vocativo del v. 12, così da reiterare l'apostrofe.

Al cospetto di questi dati, il caso di Cavalcanti risulta, anche solo quantitativamente, piuttosto eclatante. Le otto occorrenze delle *Rime* appaiono tanto più significative una volta considerate non solo nel contesto delle (piuttosto rare) attestazioni di *deh* in ambito pre-cavalcantiano, ma anche della relativa esiguità del *corpus* poetico di Guido – e ancor più notevole risulterà il fatto che ben quattro siano concentrati nello stesso sonetto, *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*. Se ci soffermiamo ora sui singoli casi, ponendo attenzione ai contesti, sarà possibile osservare una serie di elementi comuni:

1. (VI)
Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor della mente parole adornate

Antiche poesie italiane nel ms. Stockholm Kungliga Biblioteket, Vu 14, in "Medioevo romanzo", 22.3 [1998], pp. 373-87), per il quale la curatrice indica una probabile origine toscana e una ipotetica datazione coeva alla produzione di autori come Jacopo da Leona, Monte Andrea o Meo Abbracciavacca, e che pare particolarmente significativo poiché l'interiezione compare nel contesto di una richiesta di ascolto e condivisione di dolore «Deh, non volete mia pena udire?». Lo spoglio ha permesso di rilevare alcune altre occorrenze – non particolarmente significative ai nostri fini – nei versi dell'Amico di Dante, Bonagiunta monaco, in versi anonimi pisani, in Cecco Angiolieri. In prosa, considerando il medesimo arco temporale, è possibile rinvenire alcune occorrenze nella *Disciplina Clericalis*, nei *Conti Morali*, nei *Fatti di Cesare*.

³³ La situazione cambia osservando la produzione posteriore alla *Vita nuova* (escludendo per il momento le rime di Dante). Per quanto riguarda la poesia, citeremo almeno le occorrenze in Gianni Alfani (1), Dino Frescobaldi (2), Lapo Gianni (6), Nicolò de' Rossi (23) e Cino (9). È curioso notare che vi sia solo un'attestazione nel *Canzoniere* di Petrarca e più precisamente nella canzone politica *O aspectata in ciel beata e bella*, dove il *deh*, in attacco di verso (v. 43), introduce una interrogativa con valore espositivo, enfatico (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2005, testo alle pp. 138-41). Riguardo la prosa narrativa può destare qualche curiosità il fatto che vi siano un numero assai maggiore di attestazioni nel *Filocolo* (84) che nel *Decameron* (3).

di pianto, dolorose e sbigottite?

Deh, voi vedete che 'l core ha ferite
di sguardo e di piacer e d'umiltate:
deh, i' vi priego che voi 'l consoliate
che son da lui le sue virtù partite.

I' veggio a lui spirito apparire
alto e gentil e di tanto valore,
che fa le sue virtù tutte fuggire.

Deh, i'vi priego che deggiate dire
a l'alma trista che parli 'n dolore.
Com'ella fu e fie sempre d'Amore.

2. (XXX 5-12)

Era la vista lor tanto soave
e tanto queta, cortese ed umile
ch'i' dissi lor: «Vo' portate la chiave
di ciascuna virtù alta e gentile.

Deh, foresette, no m'abbiate a vile
per lo colpo ch'io porto:
questo cor mi fu morto
poi che 'n Tolosa fui.»

3. (XXXV 27-36)

Deh, ballatetta, alla tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco nella sua pietate
a quella bella donna a cui ti mando.

Deh, ballatetta, dille sospirando
quando le sé presente:
«Questa vostra servente
viene pe-ristar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore».

4. (LII 9.11)

Deh, con' tu fai grandissimo peccato:
sì alto sangue voler discacciare,
che tutti vanno via senza ritegno!

Fatta eccezione per l'ultima occorrenza della serie (in ogni caso la lirica in questione, indirizzata a Nerone Cavalcanti, pare a prescindere problematicamente assimilabile al resto del *corpus* lirico, collocandosi tra le "rime di corrispondenza"), dove il *deh* adempie ad una funzione vocativale ed espositiva, ed enfatizza il moto di scherno dell'*io* nei

confronti del destinatario del sonetto, nel resto dei casi l'interiezione sembra essere usata con valore al contempo esortativo e presentativo. Noteremo infatti, tra le analogie più vistose, che il *deh* di Cavalcanti sembra essere ascrivibile al campo semantico della preghiera e del lamento, introducendo un'allocuzione – indirizzata agli spiriti (VI), alle «foresette» (XXX), alla «ballatetta» (XV) – e una richiesta di attenzione, ascolto e compassione (particolarmente diretta ed enfatica, nell'esempio del sonetto agli spiriti; indirizzata a due astanti parte di una peculiare dimensione “storica”, nel caso delle *foresette*,³⁴ ed infine mediata, nella ballata di lontananza, per mezzo del testo scritto, che funge ad un tempo da interlocutore privilegiato dell'*io* (e a tal proposito basterà notare l'anafora insistita di *tu* e di forme personali di seconda persona singolare che affastellano l'intero componimento, tra i numerosi esempi calzanti che si potrebbero citare) e unico tramite per il raggiungimento della donna, alla quale il testo dovrà portare «novelle di sospiri / piene di dogli' e di molta paura» (XXXV 7-8).

Varrà la pena di osservare, inoltre, ponendo ora attenzione ai contesti, che le due funzioni di *deh* sopra indicate vengono enfatizzate da elementi lessicali riconducibili proprio ai campi semantici di dolore, pianto, lamento: «pena» (VI 2), «pianto», «dolorose», «sbigottite» (VI 4), «consolate» (VI 7), «trista», «dolore» (VI 13), «morto» (XXX 11), «ferito» (XXX 14), «pianto» (XXX 15), «sbigottito» (XXX 17), «pietosa» (XXX 21), «paurosa» (XXX 29), «morte» (XXX 35), «soffrire» (XXX 43), «sospiri» (XXXV 7), «dogli'», «paura» (XXXV 8), «disventura» (XXXV 11), «angoscia» (XXXV 14), «morte» (XXXV 15), «pianto», «dolore» (XXXV 16), «morte» (XXXV 17), «distrutta» (XXXV 21), «trema» (XXXV 28), «pietate» (XXXV 29), «sospirando» (XXXV 31), «sbigottita», «deboletta» (XXXV 37), «piangendo», «cor dolente» (XXXV 38), «strutta mente» (XXXV 40). È opportuno inoltre ricordare che la richiesta di commiserazione dell'*io* cavalcantiano, come ha osservato Domenico De Robertis e discusso più recentemente e in diverse sedi Roberto Rea, viene articolata mediante l'interiorizzazione di due passi tratti dal libro delle *Lamentationes*,³⁵ una fonte che «percorre tutto il dolente discorso

³⁴ Sull'eccezionalità della ballata rispetto al resto del *corpus* cavalcantiano, poiché si assiste alla proiezione «dell'avventura interiore dell'*io* lirico nello spazio della narrazione», e sul legame del testo con il genere occitano della *pastourelle*, si veda almeno M. PICONE, *Dalla Pastorella alle donne dello schermo*, in ID., *“Vita nuova” e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979, pp. 73-98.

³⁵ Centrali sono le invocazioni di *Lam.* 1, 12 «O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus» e di *Lam.* 1, 18 «Audite obsecro universi populi et videte dolorem meum», come osservato da D. DE ROBERTIS, *Il caso di Cavalcanti*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del convegno internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di Giovanni Barblan, Firenze, Olschki,

cavalcantiano [e] costituisce la prospettiva fissa della richiesta di attenzione e di partecipazione». ³⁶ La richiesta del soggetto, osserva Rea, viene generalmente «reclamata in nome di un dolore che è oggettivamente visibile agli occhi altrui», ³⁷ e dunque fa uso frequente di *verba videndi* e *verba dicendi* nei casi in cui la richiesta non coinvolga solo un riconoscimento dell'*io* e della sua angoscia, ma anche una estenuata preghiera affinché l'astante verbalizzi il dolore del soggetto, in un continuo tentativo di evadere dai soffocanti confini dell'interiorità. In *Deh spiriti miei*, questa stessa richiesta raggiunge uno dei massimi gradi di autoreferenzialità e drammaticità possibili, poiché indirizzata dall'*io* ai propri spiriti. L'iterata allocuzione («alienata», ³⁸ per usare le parole di Rea), si serve anche del *deh* cadenzato come in una litanìa, per amplificare (anche mimeticamente, se si interpreta il *deh* come espressione di angoscia, come sintomo di accelerazione della circolazione pneumatica e spiritale) l'intensità e l'urgenza della preghiera. Se, come abbiamo visto, il *deh* può esprimere un particolare stato d'animo del parlante e/o avere funzione richiestiva, l'uso di *deh* in Cavalcanti (almeno nella maggior parte dei casi) sembra riconducibile ad una sottocategoria precisa, poiché generalmente introduce un vocativo e una preghiera, una richiesta di attenzione, pronunciata da un *io* sofferente, con una frequenza che permette di includere l'interiezione tra le voci del lessico dolente cavalcantiano.

Sulla scorta di queste evidenze, sarà ora possibile avanzare una serie di considerazioni incrociate sul *deh* nella *Vita Nuova* e in Cavalcanti. Se anche la sola analisi quantitativa rende difficile poter supporre un uso "ingenuo" del *deh* da parte di Dante (per giunta così usato da un poeta a lui tanto vicino e importante – ricordiamo che Cavalcanti è il dedicatario del *libello*) l'analisi dei contesti ha messo in luce come la formula interiettiva in entrambi i poeti occorra in contesti associati alla semantica di dolore, pianto, angoscia, facendo supporre che il *deh*, all'altezza della *Vita nuova*, veicoli – almeno in linea di massima e nei casi sopra commentati – una particolare espressività lamentatoria. Sarà il caso di notare che nella prima delle due occorrenze del *libello* il rimando a Cavalcanti è semplicemente garantito dal contesto tematico e da una rete di intertesti lessicali (e di

1988, pp. 341-50. Si vedano anche R.L. MARTINEZ, *Cavalcanti "Man of Sorrows" and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*. Proceedings of the International Symposium for the Seventh Centennial of his Death (New York, November 10-11 2000), a cura di Maria Luisa Ardizzone, Fiesole, Cadmo, pp. 187-212; e R. REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, in *Les deux Guidi. Guinizelli e Cavalcanti: mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di Marina Gagliano, Philippe Guérin e Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 157-68.

³⁶ DE ROBERTIS, *Il caso di Cavalcanti*, p. 343.

³⁷ REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, 163.

³⁸ Rea in G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 64.

interfaccia tra lessico, sintassi e metrica),³⁹ mentre in *Deh peregrini*, il legame intertestuale (segnalato già da Gorni),⁴⁰ è invece più evidente, poiché il *deh* che introduce il vocativo e la lunga interrogativa richiama, dal punto di vista sintattico, il sonetto *Deh spiriti miei*. Potremo però anche ribadire, che rispetto al sonetto di Cavalcanti, in *Deh peregrini* (come tuttavia in altri esempi dal *corpus* poetico di Guido)⁴¹ il destinatario della richiesta di compassione non è più l'*io* stesso, i suoi spiriti che ne fanno le veci, ma un pubblico più ampio, e che la preghiera introdotta dal *deh* invoca la condivisione di un dolore dalla portata universale.⁴²

Le occorrenze nelle *Rime* paiono avvalorare l'ipotesi di un legame, di una "congruità", tra la funzione stilistica del *deh* cavalcantiano e quello dantesco all'altezza della *Vita Nuova* – che, si può supporre, condizioni l'affermarsi di questo elemento discorsivo, usato poi con funzioni diverse in ambito, diciamo, "stilnovistico" (in Lapo e in Cino), nella lirica

³⁹ Ricordiamo anzitutto la formula *convenire + morire*, sulla quale si è soffermato Roberto Antonelli nel discutere le diverse soluzioni, quella dantesca e quella cavalcantiana, al problema dell'abolizione della donna come polo dialogico del discorso lirico: ROBERTO ANTONELLI, "Per forza convenia che tu morissi", in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del convegno internazionale (Barcellona, 16- 20 ottobre 2001), a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-16. In Cavalcanti tale formula spesso caratterizza il dettato di Amore personificato, come osservava Maria Corti, scrivendo: «Da notarsi nei discorsi di Amore la frequenza del verbo convenire nel tipico uso dell'italiano antico, quello cioè di una proposizione verbale (con valore di avverbio) giustapposta a una parziale: mi duol che ti conven morire = mi duole del fatto che morrai certo; che non convegna lui tremare = che non tremi; e' ti conven morire (XXVI 10) = morirai, devi morire»: MARIA CORTI, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti*, in "Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti morali", s. VIII, 5.11-12 (1950), pp. 530-52: 552. Come già osservato, *convenire e morire* sono presenti nella prosa introduttiva alla canzone *Donna pietosa e di novella etate*. Si tratta di un elemento particolarmente rilevante poiché la formula non trova occorrenze nella lirica pre-cavalcantiana, mentre nelle *Rime* di Cavalcanti si ritrova in più occorrenze e viene usata per enfatizzare l'ineluttabilità del destino del soggetto posto di fronte al fatto amoroso (si vedano ad esempio il sonetto VIII e la canzone IX). Soffermandoci poi nello specifico sulla stanza di *Donna pietosa* di cui già si era discusso, notiamo, tra i numerosi altri richiami intertestuali, che la rappresentazione dell'*io* sofferente (al v. 26 «Che vedestù, che tu non hai valore?») si serve di una clausola che ricorda ancora una volta il sonetto VII di Cavalcanti nel quale dell'anima dell'*io* viene detto che «sta come quella che non ha valore» (v. 5). Infine, e in questo caso ci serviamo nuovamente dello studio di Leonardi, la collocazione del pronome *costui* in rima, «inedita nella tradizione duecentesca prima di Cavalcanti» è particolarmente significativa poiché nel *corpus* di Guido in tre su quattro casi «*costui* è il poeta, oggetto di distruzione e morte, in quanto additato a esempio (*guardi, guarda*)» (LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 350).

⁴⁰ ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni, p. 224.

⁴¹ Cfr. ad es. CAVALCANTI, *Rime* X e XIX.

⁴² Sull'importanza della lezione cavalcantiana per questa "svolta" dantesca, si veda soprattutto REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*.

successiva. Benché la cronologia delle *Rime* sia problematica e incerta, sembra significativo che tutti i testi nei quali si trovano le 5 occorrenze di *deh* extra-*Vita Nuova* mantengano stretti legami con temi o situazioni propri del *libello*, quando non addirittura richiami intertestuali all'opera di Cavalcanti. I due *deh* nella ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, un testo probabilmente ascrivibile agli «inizi» di Dante⁴³ (e dunque cronologicamente nei pressi della *Vita Nuova*), introducono infatti un vocativo e una richiesta di pietà (reiterata a stretto giro, al v. 5, dall'uso del pronome di seconda persona singolare, per il quale De Robertis non ha mancato di segnalare proprio «l'infinito "envoi" della cavalcantiana ball. *Perch'i' no spero*»), in un contesto intertestuale ricco di frequenti richiami scritturali.⁴⁴ In *Onde venite voi così pensose*, la preghiera di ascolto («Deh, gentil donne, non siate sdegnose», v. 5), indirizzata a delle donne, anche qui «pensose», 'afflitte', fa eco alla ballata cavalcantiana delle *foresette* («Deh, foresette, non m'abbiate a vile», XXX 9) e viene formulata contestualmente ad una richiesta di riconoscere il dolore dell'*io* («Guardate ben s'i' son consumato», v. 12). L'uso di *deh* in *Voi donne, che pietose atto mostrate*, «sonetto da una parte in relazione col 56»,⁴⁵ ovvero *Onde venite* (anche se, ricorda Grimaldi, «incerta è la posizione cronologica rispetto»⁴⁶ al sonetto), e dall'altra con il paragrafo XXII della *Vita Nuova* (per il colloquio con le donne), in clausola al vocativo, veicola ancora una richiesta (benché qui non di ascolto, poiché l'*io* esorta le proprie interlocutrici a confermare l'identità della donna che giace sofferente) ed una semantica di angoscia. In *Deh, ragioniamo insieme un poco*, Amore, infine, l'*io*, angosciato e sofferente («e tra'mi d'ira, che mi fa pensare», v. 2), apostrofa la personificazione di Amore chiedendo un colloquio.

Di fronte a questi dati, si può ragionevolmente ipotizzare che il *deh* dantesco, se dipendente dal *deh* cavalcantiano, abbia un peso lessical-semantico leggermente maggiore rispetto a quanto finora riconosciuto dalla bibliografia. Se potrà sembrare eccessivo ricondurre la (supposta) ripresa a quella che Gian Biagio Conte chiamava «memoria allusiva»,⁴⁷ data la genericità semantica di una interiezione primaria come *deh*, tuttavia la specializzazione "lamentatoria" che si è appena illustrata – e in particolare la

⁴³ D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Rime*, ed. De Robertis], p. 270; e Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 703.

⁴⁴ ID., *Rime*, ed. De Robertis, p. 271-72; Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 702-706.

⁴⁵ ID., *Rime*, ed. De Robertis, p. 385.

⁴⁶ Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, 2015, p. 790.

⁴⁷ GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974, p. 38.

fitta ricorrenza in un testo può far pensare a un autonomo elemento di consapevole cavalcantismo (se vige la priorità cronologica) che vada oltre l'appartenenza a un piccolo codice (a un «serbatoio stilistico»,⁴⁸ come vuole Leonardi) scelto da un Dante giovane in cerca della sua voce.

⁴⁸ LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 352.


LE FORME METRICHE NELLA *VITA NOVA**

Maria Clotilde Camboni

Alla radice di questo intervento vi è l'intenzione di riesaminare le forme metriche nella *Vita nova* focalizzandosi sulla relazione con il contesto in cui si trovano le poesie una volta inserite nel prosimetro. L'oggetto dell'indagine sono insomma gli aspetti più o meno latamente metrico-formali per cui appare plausibile registrare un effetto della prosa di autocommento, o perché questa agisce direttamente su di essi, o perché può impattare sulla nostra maniera di considerarli.

Gli aspetti individuati sono in primo luogo la relazione con la norma metrica e più in particolare con il suo negativo, l'anomalia; in seguito verrà affrontata la questione della terminologia metrica adoperata (o piuttosto non adoperata) nella *Vita nova*; e infine quella del rapporto tra forme metriche e forme del discorso. Tutti e tre i punti, oltre a permettere di riesaminare alcune questioni metrico-formali in relazione al contesto prosimetrico, offrono l'occasione di situare gli usi di Dante nella sua operetta giovanile all'interno del quadro generale dell'epoca.

Trattare di norma metrica in relazione alla produzione poetica dantesca è un'operazione tutt'altro che semplice, dato che si deve confrontare con una sfida aggiuntiva del tutto peculiare all'autore, quella determinata dal suo essere la principale pietra di paragone per ciò che riguarda gli aspetti metrico-formali del suo tempo. Il punto di riferimento per stabilire cosa è da considerarsi rispondente alle regole all'epoca di Dante è la produzione poetica e trattatistica di Dante medesimo: una posizione senza paralleli tra gli autori a lui contemporanei, che è l'ovvio esito al tempo stesso di evidenti ragioni storico-letterarie e del fatto che la migliore formalizzazione coeva

*  This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 840772.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-09



delle regole che concernono le forme metriche si trova nel *De vulgari eloquentia*. La preferenza accordata sotto questo riguardo all'incompiuto trattato dantesco rispetto per esempio alla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo ovviamente non è dovuta solo alla qualità dell'esposizione ed è legata al diverso rilievo storico dei due autori. Inoltre, è innegabile che, in un quadro generale in cui la norma metrica appare piuttosto instabile o comunque mutevole, la formalizzazione offerta da Dante riflette una sensibilità che all'epoca doveva essere condivisa abbastanza largamente, in particolare perché confermata da un testo sicuramente indipendente come le cosiddette "glosse metriche" di Francesco da Barberino (vale a dire, le sezioni dell'autocommento latino ai *Documenti d'Amore* dove si trovano un elenco di generi metrici corredati da brevi descrizioni e un trattatello didattico che si propone di insegnare come comporre poesie nelle tre forme principali).¹ Le stesse constatazioni non sono senz'altro applicabili ad Antonio da Tempo: assumere Dante come termine di confronto per la norma metrica dell'epoca è insomma operazione assolutamente giustificata.

Che nella *Vita nova* l'anomalia brilli per la sua assenza più che per la sua presenza può apparire conseguenza logica e scontata di quanto appena esposto: e però questo è un punto su cui il prosimetro dantesco registra uno scarto rispetto al contesto letterario più immediato. L'autore più presente nella *Vita nova* e con cui la *Vita nova* principalmente dialoga è – com'è noto – Guido Cavalcanti: lo stesso autore attorno a cui si aggrega una serie di anomalie metriche, riconducibili a una casistica che altrove apparentemente non si dà, che di fatto lo distingue dal resto del panorama coevo. Sono infatti riconducibili a Guido Cavalcanti, o al limite al suo immediato *entourage*, praticamente tutte le anomalie metriche della tradizione medievale italiana che possiamo credibilmente ritenere dotate di una rilevanza semantica; vale a dire, tutti i fenomeni atipici sul piano formale che possono essere messi in relazione con il tema del testo in cui si verificano e che in qualche misura ne arricchiscono i significati.²

¹ Ho ampiamente trattato la questione della sensibilità metrica e delle sue evoluzioni nei primi due secoli della letteratura italiana in MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017; per le testimonianze di Dante e Francesco da Barberino come riflesso di una coscienza metrica più ampia vedi in particolare *ivi*, pp. 3-14.

² Per questo aspetto della produzione poetica cavalcantiana, vedi da ultimo CAMBONI, *Fine musica*, pp. 283-94, e bibliografia *ivi* citata. Per esempi di anomalie che è stato supposto fossero di analoga natura al di fuori di questo ambiente ristretto attorno a Cavalcanti, e argomentazioni a confutazione della credibilità di tali ipotesi, cfr. *ivi*, pp. 278-83 e 375-76. Per un caso in cui l'anomalia potrebbe essere autoriale e portatrice di significati, e tuttavia altrettanto credibilmente potrebbe trattarsi dell'esito di problemi di trasmissione, cfr. *ivi*, pp. 45-47.

Questa tipologia di fenomeni, che in qualche misura contraddistingue Cavalcanti, è tendenzialmente assente nella *Vita nova*, con un'unica eccezione che merita quindi di essere riconsiderata tenendo maggiormente conto del contesto. Si tratta della stanza di canzone – o meglio della canzone interrotta dopo la prima stanza – *Sì lungiamente m'è tenuto Amore*, l'ultima delle rime della lode. Nella prosa Dante dichiara di aver iniziato a comporre una canzone per manifestare gli effetti che Beatrice aveva su di lui: dopo la prima stanza, il testo si conclude bruscamente, seguito *ex abrupto* da una citazione biblica latina tratta dalle *Lamentazioni* del profeta Geremia, a cui tiene immediatamente dietro la notizia della morte di Beatrice (capitoli XXVII-XXVIII [18-19]). Non è invece seguito da una divisione, come normale fino a quel punto del libello: è anzi l'unico componimento per cui una divisione non viene neppure menzionata, nemmeno per offrire – come avviene in diversi altri casi – una giustificazione della sua assenza.³

Giuliano Tanturli⁴ ha messo in relazione *Sì lungiamente m'è tenuto Amore* e l'artificio retorico qui utilizzato da Dante per annunciare e per così dire drammatizzare la morte di Beatrice con le due canzoni di Guido Cavalcanti composte da una sola stanza, *Se m'ha del tutto obliato Merzede* e soprattutto *Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti*, facendo notare che entrambe (in particolare la prima) hanno in comune con la stanza dantesca della *Vita nova* più rime e parole in rima. I due testi cavalcantiani giocano entrambi sul tema dell'ineffabilità e sono inoltre accomunati dallo stesso e raro fenomeno metrico, un verso irrelato all'inizio della sirma, la posizione codificata da Dante per la *concatenatio*, «come a reclamare un seguito»,⁵ a manifestare in qualche modo tangibilmente la mancanza di altre stanze. Per *Poi che di doglia* in particolare Tanturli ha proposto l'ipotesi che si tratti di una «canzone interrotta»: in quella che appare a tutti gli effetti come una stanza proemiale, l'io lirico dichiara l'impossibilità di svolgere la materia proposta. Coerentemente con questa dichiarazione, il componimento si conclude bruscamente senza affrontare l'argomento presentato nel proemio.

Alla luce di questa ipotesi di Tanturli, l'affinità della stanza cavalcantiana con la «canzone interrotta» della *Vita nova* appare evidente; e secondo lo stesso studioso l'artificio retorico utilizzato da Dante nei capitoli che riferiscono della morte di Beatrice sarebbe mutuato proprio da *Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti* di Cavalcanti. Questo testo del «primo amico» parrebbe in effetti aver avuto un ruolo di modello per tutte le

³ Sul disorientamento provocato dal «vuoto strutturale» causato dalla mancanza della divisione, cfr. l'intervento di Catherine Keen in questo stesso volume.

⁴ GIULIANO TANTURLI, *La terza canzone del Cavalcanti: "Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti"*, in «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 5-26.

⁵ Ivi, p. 25.

canzoni composte da una sola stanza della tradizione italiana, apparentemente tutte riconducibili al medesimo circolo.⁶

Una volta dato conto delle affinità e quindi dello sfondo più ampio su cui va collocato il testo di Dante, merita ora sottolineare cosa principalmente lo distingue dai due di Cavalcanti. Si tratta di un elemento legato appunto al contesto in cui il componimento dantesco si trova immerso. Nella *Vita nova* l'artificio retorico dell'interruzione del componimento, che oltre a marcare un momento di vera rottura della storia dà luogo a una struttura formale che va chiaramente contro alle aspettative del pubblico dell'epoca (di fatto, in base all'orizzonte di attesa coevo ne manca una parte più ampia di quella disponibile), insomma questa anomalia metrica di una stanza di canzone che rimane singola e non si accompagna a nessun'altra viene spiegata con chiarezza nella prosa, fornendo un contesto narrativo che motiva (e quindi giustifica) la trasgressione rispetto alla norma. Lo stesso non può invece ovviamente essere detto per i testi di Cavalcanti, o per qualsiasi altra canzone composta da una sola stanza.

Non è difficile intuire che una sperimentazione, per essere apprezzata in quanto tale, richiede un pubblico consapevole e avvertito: e che una volta che le circostanze sono cambiate, il contesto storico si è modificato, l'ambiente originario è andato perso, non solo le sperimentazioni più ardite ma in diversi casi anche più banalmente le forme metriche meno comuni corrono il rischio di venire completamente fraintese. Un esempio molto noto di questa evenienza, relativo proprio alla *Vita nova*, si trova nelle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* di Pietro Bembo, dove nell'undicesimo capitolo del secondo libro, scorrendo delle diverse tipologie di forme metriche, viene messo in bocca a Federico Fregoso il famigerato commento «Taccio qui che Dante una sua canzone nella Vita nuova sonetto nominasse; perciò che egli più volte poi, e in quella opera e altrove, nomò sonetti quelli che ora così si chiamano»; il che, come commenta Dionisotti, «prova che il Bembo non era in grado di distinguere un sonetto rinterzato», dal momento che l'affermazione non può che riferirsi a uno dei due sonetti doppi della *Vita nova*.⁷

⁶ Vedi M.C. CAMBONI, *Canzoni monostrofiche*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", V.1 (2002), pp. 9-49 (poi in EAD., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, Ets, 2011, pp. 21-56).

⁷ PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, II ed. accresciuta, Torino, Utet, 1978, p. 153 e n. 11 (I ed. 1966). Secondo Dionisotti, ciò proverebbe anche che Bembo non conosceva la *Summa* di Antonio da Tempo, pur pubblicata a Venezia nel 1509: ma ha probabilmente ragione GUIDO CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518); problemi testuali e storico-interpretativi*, in "Metrica", IV (1986), pp. 109-46, a ipotizzare che il trattato del giudice padovano gli fosse invece noto (ivi, pp. 142-44). Non concordo però con la diagnosi di Capovilla che il mancato

Tornando però alla *Vita nova* nel momento in cui è stata composta, più di due secoli prima del dialogo di Bembo, è chiaro che mentre la scriveva Dante aveva a disposizione un pubblico avvertito, che possiamo ipotizzare essere più o meno lo stesso di Cavalcanti. Malgrado ciò, il tasso di anomalia o sperimentazione metrica nella *Vita nova* è davvero contenuto, e comunque attenuato dalla presenza della prosa e relative contestualizzazioni e spiegazioni. Si potrebbe ipotizzare che ciò sia dovuto a una volontà di allargare la platea a cui l'opera si rivolge al di là di un ristretto pubblico di intenditori, da mettere possibilmente in relazione con la stessa scelta di creare una raccolta organica di poesie. Un autore così consapevole della relazione con il pubblico come Dante poteva ben rendersi conto del fatto che la poesia lirica è estremamente soggetta a dispersione (da qui l'idea del macrotesto) così come del fatto che al di fuori dell'ambiente di origine le sperimentazioni possono andare incontro all'incomprensione. L'ipotesi merita di essere considerata anche perché potrebbe essere da ricondurre ai medesimi fattori pure la situazione relativa alla terminologia metrica adoperata all'interno della *Vita nova*, che presenta dei parallelismi con quella delle anomalie. L'autocommento

riconoscimento della forma di *O voi che per la via d'Amor passate e Morte villana, di pietà nemica* (i due sonetti doppi della *Vita nova*) da parte di Bembo dipenda da altri fattori e in particolare che sia da ricondurre a un «tacito disdegno verso antecedenti da neutralizzare». Come già notato sia da Dionisotti che da Pozzi (*Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano, Ricciardi, 1978, p. 137), all'errore di giudizio sull'identificazione della forma metrica si associa la svista per cui Bembo parla di una canzone e non di due come sarebbe stato logico; e a mio avviso ciò che più contribuisce a gettar luce su entrambi questi aspetti del passaggio sopra citato è il fatto che si tratta di un'aggiunta dell'ultimo minuto, presente nella stampa del 1525 ma assente dal manoscritto autografo del dialogo (il Vaticano lat. 3210, di cui cfr. il f. 60v: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3210>). Anche sulla base del generale trattamento delle fonti da parte di Bembo per come risulta dal suo comportamento in altri passaggi del trattato – che analizzo più nel dettaglio in M.C. CAMBONI, *Historicizing Italian literature in the early sixteenth century: Pietro Bembo's Prose*, in "California Italian Studies", 11.2 (2022) – mi pare plausibile che l'inserzione sia stata fatta a memoria, senza ricontrollare il testo della *Vita nova*. La menzione di una sola canzone anziché due sarebbe dovuta a un ricordo impreciso da parte dell'autore delle *Prose*, che certo non si è premurato di analizzare alla luce del trattato di Antonio da Tempo la forma della poesia che già aveva frainteso quando anni prima aveva letto l'operetta di Dante. La doppia svista del brano citato dipenderebbe insomma per un verso dal fatto che Bembo non era in grado di riconoscere un sonetto doppio, e per l'altro dal fatto che il riferimento è fatto sulla base di una memoria fallace. Da notare infine che incorre nel medesimo fraintendimento Mario Equicola nelle *Institutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare con un eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le Muse et la Poesia*, stampate postume nel 1541 a Milano da Francesco Minizio Calvo sulla base di un manoscritto con tutta probabilità databile al 1520-1521; e ciò nonostante il fatto che questa sua trattazione metrica sia evidentemente e esplicitamente basata proprio su Antonio da Tempo, le cui «sedici specie» di sonetti sono ricordate poche righe prima della constatazione che «Dante nella vita nova, chiama Sonetti due Canzonette» (verso del f. F ij; di seguito, sono correttamente riportati gli incipit dei due testi).

prosastico offre infatti un'occasione anche per l'uso del lessico tecnico, oltre che per le sperimentazioni formali: occasione di cui però anche in questo caso Dante si avvale in misura molto limitata.

Nella *Vita nova* la presenza di terminologia metrica specifica è infatti molto più contenuta di quel che ci si potrebbe aspettare. Le poesie vengono tutte indicate utilizzando il nome della forma metrica, quindi canzone, ballata e sonetto (senza distinguere le forme base di quest'ultimo da quelle modificate). Viene com'è noto menzionata una «pistola sotto forma di serventese»,⁸ e viene inoltre adoperato il termine «stanza» (oltre che in relazione a *Sì lungiamente*, trattando della stanza finale con funzione di congedo di *Donne ch'avete intellecto d'amore*, e più volte parlando delle due di cui si compone *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*). Non viene invece adoperato nessun termine specifico per suddivisioni di livello inferiore: né quelli che verranno poi utilizzati nel *De vulgari eloquentia* per la canzone, né altri per la ballata o per il sonetto. Ciò è tanto più notevole quando si riflette sul peso abbastanza rilevante delle divisioni all'interno dell'opera, e sul fatto che talvolta uno dei termini relativi alle partizioni metriche avrebbe potuto essere utilizzato per indicare quelle "argomentative". Dante non si è però praticamente mai avvalso di questa possibilità.

Anche in questo caso la *Vita nova* si distingue dai termini di paragone più vicini. Non è infatti l'unico esempio di autocommento dell'epoca, e nemmeno all'interno della produzione di Dante; certo pure nel *Convivio* la terminologia tecnica è scarsa, a parte «canzone» viene usato «verso» per 'strofa' e più volte il termine «tornata» per il congedo (ma sulla terminologia metrica nel *Convivio* vedi oltre); e anche nel commento alla versione espansa della ballata dantesca dubbia *Donne io non so di che mi prieghi Amore* pubblicato da Giuseppe Marrani gli usi lessicali si collocano sullo stesso livello.⁹ Negli esempi non danteschi più o meno coevi (s'intende: anteriori alla metà del Trecento) di autocommento a testi volgari, tuttavia, rispetto alla *Vita nova* la terminologia metrica ha un ruolo più rilevante, dal momento che vi si trova relativamente più lessico specifico che va maggiormente nel dettaglio. Sono già stati citati i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, che nelle sezioni dedicate alla metrica delle chiose latine al testo volgare utilizza ovviamente parecchi termini tecnici; ma più interessante è osservare un altro autocommento latino ai propri

⁸ Questa e le altre citazioni dalla *Vita nova* sono prese dall'edizione di riferimento DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

⁹ «Questa è una ballatetta d'una risposta con tre stanze»: GIUSEPPE MARRANI, *Amoroso galateo dantesco. La ballata "Donne, io non so" e la fortuna trecentesca della "Vita nova"*, in *Le "Rime" di Dante (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008)*, a cura di Paolo Borsa e Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 59-82: 79.

testi volgari, quello di Nicolò de' Rossi, pur se dall'estensione molto più limitata.

Nel manoscritto parzialmente autografo che tramanda quasi integralmente la produzione del rimatore trevigiano (Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 7.1.32) si trova infatti il commento a un'unica canzone, *Color di perla, dolce mia salute*, e una serie di istruzioni che spiegano come vanno letti alcuni sonetti, uno retrogrado e altri che sono o delle sperimentazioni grafiche o veri e propri casi di *carmen figuratum*. La terminologia metrica viene adoperata in queste indicazioni, non nel commento alla canzone, e si riferisce quindi al sonetto. Di seguito, riproduco il testo latino dedicato alle istruzioni di lettura di uno dei *carmina figurata*, il sonetto *Tanto plaçente esser et çogliosa*, evidenziando il lessico rilevante per mezzo del grassetto:

Iste sonetus *Tanto* legitur in modum stelle, ut infra signatur. Et incipit in linea ubi sunt flores et finit per lineam directam in opposita parte post literam *A* in verbo *stando*. Et per eundem modum legitur **secundus pes** inferior et omnes alii et eciam **volte**. Et in medio trium primarum **partium** primorum **pedum** litera *E* in quadro posita est, finis dictionis precedentis et principium dictionis sequentis uniuscuique **pedis**, ut signatum est. Similiter est litera *I* posita ab alia parte rotundi in quo est magnum *A*. In **quarto pede** solo litera *A* in duobus circulelis posita operatur tantundem. Illus idem est in primis **partibus voltarum** de litera *O* et in secundis de litera *U*. Litera autem *A* in rotundo medio posita est, finis uniuscuique **medii pedis et volte** et principium cuiuscumque alterius ultimi **pedis et volte**.¹⁰

Il sonetto è impaginato in forma di stella, e dato che in più casi lo stesso segno grafico appartiene a più versi, alcune lettere vanno lette più volte. Nel brano sopra riprodotto si spiega che per leggerlo nella sua *mise en page* figurata occorre partire dal raggio segnalato dai fiori e continuare fino alla fine del raggio opposto (ogni raggio contiene un verso), per poi proseguire procedendo allo stesso modo con il raggio che si trova sotto al primo, e così via. Per quel che riguarda l'aspetto che qui principalmente interessa, la terminologia metrica, si registra un uso abbastanza liberale di «pes» a indicare il distico e «volta» per la terzina, uso questo riscontrabile anche nelle istruzioni di lettura di altri sonetti (ad esempio *Çà, padre santo, crede bene e sente e Çentil desiro mi venne nel core*).¹¹ Nel brano riprodotto si trovano inoltre altri due termini già adoperati nelle “glosse metriche” di Francesco da

¹⁰ FURIO BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padova, Antenore, 1974, I. *Introduzione, testo e glossario*, p. 142.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 122 e 144-45.

Barberino, «pars» e «medium». Il primo significante, «pars», ha il medesimo significato in entrambi i testi, e si riferisce al verso; «medium» invece nell'autocommento dei *Documenti d'Amore* veniva adoperato per indicare o il primo verso di ogni distico della prima parte del sonetto o la rima dello stesso,¹² mentre qui viene utilizzato anche per le terzine, quindi non esattamente allo stesso modo.

Questo accordo almeno parziale negli usi lessicali tra due autori provenienti da contesti ben differenti come Francesco da Barberino e Nicolò de' Rossi evidenzia un altro fattore di cui occorre tener conto, riflettendo sulla scarsità di terminologia metrica specifica nella *Vita nova*, vale a dire che il lessico in questione ha una certa diffusione. I termini adottati da Dante per le suddivisioni della canzone si ritrovano in parte in Francesco da Barberino; una parziale concordanza nel lessico si riscontra tra quest'ultimo e Antonio da Tempo per quel che riguarda la ballata; quanto al sonetto, la terminologia specifica usata per indicarne le partizioni è quella che ricorre nel maggior numero di testi, al punto che risulta più pratico fornire direttamente uno specchietto riassuntivo. Le occorrenze prese in considerazione sono solo quelle fino alla metà del Trecento, e i termini sono quello usato per il distico e quello usato per la terzina (in tutti i testi in cui vengono esplicitamente nominate le suddivisioni della prima parte del sonetto, almeno fino al quattordicesimo secolo avanzato la forma risulta inequivocabilmente concepita con la prima parte suddivisa in quattro distici).

<i>Autore (eventuale datazione)</i>	<i>Termine per il distico</i>	<i>Termine per la terzina</i>
Cecco Angiolieri ¹³	-	muta
Francesco da Barberino (1313 ca)	pes	muta
Pieraccio Tedaldi (XIVpm) ¹⁴	piede	muta
Nicolò de' Rossi (1328-1338)	pes	volta
Antonio da Tempo (1332) ¹⁵	copula	volta

¹² Per l'interpretazione della terminologia tecnica adoperata da Francesco da Barberino nei passi che riguardano il sonetto (e dei passi nel loro insieme) cfr. CAMBONI, *Contesti*, pp. 57-88 (in parte anticipato in M.C. CAMBONI, *Il sonetto delle Origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, in "Studi di filologia italiana", LXVI [2008], pp. 13-34), anche per ulteriore bibliografia.

¹³ Sonetti *Dante Alighier, Cecco 'l tu serv'e amico e Tant'abbo di Becchina novellato*.

¹⁴ Sonetto *Qualunque vòl saper far un sonetto*.

¹⁵ ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

Verrebbe spontaneo avanzare delle osservazioni su come questa terminologia si evolva e sulle consonanze con quella adoperata per le partizioni della stanza della canzone, ma in questa sede è più interessante notare che oltre alla diffusione questo lessico manifesta una certa persistenza. Il termine «muta» per indicare la terzina infatti lascia una traccia almeno fino alla seconda metà del Quattrocento, dato che lo si ritrova in due diversi commenti al Canzoniere di Petrarca scritti alla corte napoletana degli Aragona, quello di Francesco Patrizi (compilato dopo il 1478) e quello di Francesco Acciapaccia, che dovrebbe anch'esso risalire agli anni Settanta del quindicesimo secolo.¹⁶

Il quadro è insomma questo: all'epoca di Dante esistevano diversi termini specifici utilizzabili per indicare le partizioni metriche dei testi, oltre a «stanza»; anche se non sono perfettamente stabili dovevano essere di uso sufficientemente corrente, dato che più di un autore adoperava il medesimo termine per riferirsi alla stessa suddivisione metrica; almeno alcuni di essi dimostrano una certa diffusione geografica e una non irrilevante tenuta cronologica; e diversi vengono inoltre adoperati negli autocommenti a testi volgarizzati più o meno coevi ai prosimetri danteschi composti da autori diversi da Dante. Questi termini specifici potrebbero in più casi venire utilizzati per indicare le diverse sezioni di testo a cui ci si riferisce nelle divisioni, ma ciò non accade e nella *Vita nova* si riscontra quindi una relativa scarsità di lessico tecnico concernente la metrica. Un ultimo tocco al quadro può essere aggiunto tornando sulla terminologia metrica presente nel *Convivio*. Anche qui quella specifica scarseggia, una delle principali eccezioni essendo «tornata», che ricorre in totale quattro volte, in tre diversi capitoli equamente divisi tra altrettanti libri (II XI, III XV, IV XXX). La prima occorrenza del termine è piuttosto nota, ma val la pena di riportare il passo in questione:

Ultimamente, secondo che di sopra disse la littera di questo comento quando partio le parti principali di questa canzone, io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone "tornata", però che li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n'acorgesse, rade volte la puosi coll'ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila

¹⁶ Entrambi i commenti sono al momento inediti, ma un passo del primo dove ricorre il termine «muta» è riprodotto in CARLO DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in "Italia medioevale e umanistica", 17 (1974), pp. 61-113: 94, mentre per il secondo si può vedere OLGA S. CASALE - LAURA FACECCHIA, *Un (quasi) sconosciuto commento quattrocentesco al Canzoniere di Petrarca*, in "Filologia e critica", 23 (1997), pp. 240-63: 255.

quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell'altre vedere si potrà.¹⁷

Il brano viene normalmente valorizzato per il prezioso squarcio offerto sul rapporto della poesia con la dimensione musicale, oltre che per il rilievo di Dante rispetto ai propri usi metrici. Più modestamente, qui si intende far notare che contestualmente alla prima occorrenza del termine «tornata» Dante si preoccupa di spiegarne il significato: il che suggerisce che la sua conoscenza, da parte del pubblico a cui il *Convivio* si rivolgeva, per il suo autore non fosse affatto scontata, e ancor meno lo fosse una particolare competenza in fatto di metrica volgare. Questo aspetto risalta ancor più chiaramente leggendo la spiegazione del termine «rima» nel quarto libro del trattato (II 12):

E prometto di trattare di questa materia «con rima aspr'e sottile». Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strettamente s'intende pur per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che [in] numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade; e così qui in questo proemio prendere e intendere s[ì] v]uole.¹⁸

Secondo le ipotesi più recenti, il pubblico del *Convivio* era un nuovo ceto dirigente, composto da una nobiltà riformata, a cui Dante si proponeva come interlocutore:¹⁹ sicuramente l'opera è stata composta in esilio, quindi dopo che il suo autore aveva perso (per così dire) l'ambiente dei suoi primi lettori. L'atteggiamento didattico di Dante nei passaggi appena riportati quindi non stupisce affatto. Alla luce di ciò e delle osservazioni prima esposte, viene però da chiedersi a che platea si rivolgesse invece la *Vita nova*. Non è un aspetto di cui si possa trattare da una specola così limitata, ma sia l'atteggiamento di Dante rispetto all'anomalia sia il suo uso del lessico specifico della metrica sembrano essere aspetti da tenere presenti, riflettendo su a chi esattamente Dante indirizzasse il suo prosimetro giovanile, tra le due ipotesi contrapposte di

¹⁷ D. ALIGHIERI, *Convivio*, in *Opere*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, 3 voll., Milano, Mondadori, 2014: II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, p. 294.

¹⁸ Ivi, p. 552.

¹⁹ Cfr. G. FIORAVANTI, *Il "Convivio" e il suo pubblico*, in *Lecturae Dantis*, a cura di Sergio Cristaldi e Sebastiano Italia, in "Le forme e la storia", VII.2 (2014), pp. 13-21, e l'introduzione del medesimo autore a ALIGHIERI, *Convivio*, pp. 5-79. Più recentemente, propone un'ipotesi diversa e un'idea di pubblico in evoluzione nel corso della stesura dell'opera LINO PERTILE, *Sulla cronologia e il pubblico del "Convivio"*, in "Le tre corone", VII (2020), pp. 11-24.

una circolazione circoscritta per un pubblico eletto e quella invece dell'allargamento del medesimo.²⁰

Come già per l'anomalia e il lessico metrico, il contesto prosastico entra in gioco anche nella questione del rapporto tra forme metriche e forme del discorso, per la quale è necessario un piccolo *excursus* iniziale. Negli ultimi anni, si è decisamente affermata una corrente di studi incentrata sull'analisi dei rapporti tra metro e sintassi, tanto che il mero elenco dei contributi rilevanti ne annovererebbe parecchie decine.²¹ Tuttavia la sintassi non è l'unico elemento di cui si potrebbe studiare la relazione con le strutture metriche. Prendiamo ad esempio il seguente sonetto di Petrarca, l'ultimo dei *Rerum vulgarium fragmenta* e secondo Natascia Tonelli uno dei casi «assolutamente rari» di «sostituzione» della pausa sintattica del v. 9 con quella (o quelle) al v. 7 (o 7 e/o 8)», in tutto «due o tre sonetti di quelli con continuità fra quartine e terzine»²² (s'intende ovviamente continuità sintattica):

I vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.
Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disviata et frale,
e 'l suo defecto di Tua gratia adempi:
sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.
A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.

²⁰ Per la prima ipotesi, si può vedere l'intervento di Jelena Todorović in questo stesso volume; per la seconda cfr. P. BORSA, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)*, a cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco, in "Reti medievali", 18 (2017), pp. 271-303.

²¹ Se ne trova uno aggiornato fino alla fine del primo decennio di questo secolo in PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 417. Negli ulteriori dieci anni trascorsi da allora, il numero degli studi sull'argomento è almeno raddoppiato.

²² NATASCIA TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1999, p. 62.

Secondo l'analisi di Tonelli, dopo un primo periodo coincidente con la prima quartina e un secondo che accorpa i vv. 5-7, «il periodo che inizia al v. 8 continua fino al v. 11, collegando seconda quartina e prima terzina»²³ (la seconda se la spartiscono altri due periodi, con il verso finale che coincide con l'ultimo dei cinque da cui per Tonelli il testo è composto). Tuttavia per questo sonetto si potrebbe proporre una suddivisione differente, operata individuandone le sezioni logico-tematiche. A differenza di quella fatta in base alla struttura sintattica (da cui si discosterebbe abbastanza), questa potrebbe essere piuttosto armonica con la struttura metrica. Una proposta potrebbe infatti essere: nei primi due distici del sonetto 365 di Petrarca è presentato lo stato attuale dell'io, cioè il pentimento, e all'interno di questa prima sezione il secondo dei due distici è dedicato a precisare una determinata aggravante dei travimenti passati. Nel terzo distico si trova un'invocazione alla divinità, seguita nel quarto dalla richiesta di aiuto; quanto alle due terzine, la prima presenta le conseguenze auspicate dell'accettazione della richiesta immediatamente precedente, mentre la seconda è consacrata a una supplica finale.

Ovviamente, se già nelle analisi basate sulla sintassi c'è un certo livello di soggettività, in un tentativo di suddivisione di questo tipo l'arbitrio dell'esegeta appare sovrano quasi assoluto, e ben difficilmente si potrebbero stabilire criteri "oggettivi" in base ai quali operare una disamina come quella sopra proposta. Tornando alla *Vita nova*, però, e più in particolare alle sue divisioni, non sembra per nulla arbitrario considerarle delle partizioni logico-tematiche d'autore. Verificare come si collochino rispetto alle articolazioni metriche può quindi permettere di affrontare l'esame del rapporto tra le forme metriche e quelle del discorso sulla base di presupposti diversi da quelli usuali.

In primo luogo, qualche dato generale. Sul totale delle 31 poesie della *Vita nova*, Dante ne correda di divisione 24, mentre sette ne rimangono prive. Oltre a *Si lungiamente m'è tenuto Amore* non sono infatti né seguiti né preceduti da una divisione sei sonetti, nessuno dei quali è uno dei due sonetti doppi già menzionati.²⁴ Andando più nel dettaglio: la tabella che segue offre un quadro riassuntivo della situazione per i componimenti pluristrofici, quindi le quattro canzoni restanti e la ballata. Accanto agli incipit dei componimenti sono indicati il numero dei

²³ Ivi, p. 188.

²⁴ Per maggiore chiarezza, si veda il seguente specchietto riassuntivo:

<i>Forma metrica</i>	<i>Totale testi</i>	<i>Con divisione</i>	<i>Senza divisione</i>
Canzoni	5	4	1
Ballate	1	1	-
Sonetti	25 (due doppi)	19 (due doppi)	6
Totale	31	24	7

rispettivi limiti interni, prima quelli tra partizioni metriche (seconda colonna) e poi quelli tra divisioni (terza). Sono poi quantificati i casi in cui il limite tra due divisioni coincide con quello tra due stanze (quarta colonna) o con quello tra due partizioni strofiche (quinta); quindi quelli in cui isola il distico (sesta colonna) o il verso finale di una stanza (settima), e infine i casi in cui cade in posizioni diverse (ottava e ultima colonna). Nelle ultime due righe si forniscono i totali per ognuna delle tipologie, prima per le sole canzoni e poi per queste e la ballata.

<i>Testo</i>	<i>Limiti me- trici</i>	<i>Limiti tra di- visioni</i>	<i>Divis. ≡ stanza</i>	<i>Divis. ≡ partiz. strofica</i>	<i>Divis. ≡ distico finale</i>	<i>Divis. ≡ verso finale</i>	<i>Altre posi- zioni</i>
<i>Ballata i' vo'</i>	16	2	1	-	1	-	-
<i>Donne ch'avete</i>	19	9	4	3	2	-	-
<i>Donna pietosa</i>	23	3	2	-	-	1	-
<i>Gli occhi do- lenti</i>	20	8	5	1	-	-	2
<i>Quantunque volte</i>	7	1	1	-	-	-	-
Totale canzoni	69	21	12	4	2	1	2
Totale compo- nimenti pluri- strofici	85	23	13	4	3	1	2

Come è noto, le divisioni possono disporsi su più livelli. Per esempio, *Donne ch'avete intellecto d'amore* viene dapprincipio suddivisa in tre parti: un proemio che coincide con la prima stanza, il corpo del testo, e l'ultima stanza (la quinta) che ha funzione di congedo, «quasi come ancella de l'altre». Per la prima e la seconda di queste due parti vengono proposte divisioni di secondo livello: nella seconda parte, la seconda stanza viene quindi separata dalla terza e quarta. Quest'ultima viene poi isolata dalla precedente con un'ulteriore divisione, di terzo livello, mentre divisioni di quarto e quinto livello tracciano una partizione rispettivamente tra la sua prima parte (cioè i piedi) e la seconda (la sirma), e tra il distico finale della sirma e i quattro versi precedenti di quest'ultima.

In questo lavoro i diversi livelli delle divisioni vengono tuttavia considerati tutti assieme, per praticità e perché al di fuori di una lettura ravvicinata – che esula dagli scopi del contributo – non pare aver senso distinguerli, soprattutto alla luce del fatto che, come evidenziato dalla tabella che precede, i limiti tra le partizioni metriche sono molto più numerosi di quelli tra le parti individuate dalle divisioni d'autore. Lo scarto è particolarmente consistente proprio per i componimenti pluri-strofici: in questi, i confini interni tracciati da Dante sono meno di un

terzo di quelli che possono essere elicitati da un'analisi metrica, mentre per quel che riguarda i sonetti il distacco è meno forte e il numero dei secondi (95) non è nemmeno il doppio di quello dei primi (50). L'apice del divario si registra nella ballata, dove Dante isola da un lato la ripresa e la prima stanza, e dall'altro il distico finale del testo: a fronte di ben sedici limiti tra partizioni metriche, l'autore-commentatore ne traccia due soli tra sezioni logico-discorsive, di cui uno coincide con un limite metrico e l'altro no. Quest'ultimo però individua il distico finale: e va notato che è un fenomeno ricorrente, riscontrabile anche nelle altre forme metriche.

Per quel che riguarda le canzoni, quindi, una volta registrato che la maggior parte dei limiti interni ai testi individuati dalle divisioni d'autore coincidono con confini tra le stanze o al limite tra le partizioni strofiche, si può osservare che la principale eccezione interessa appunto i distici finali di stanza. Parrebbe immediato mettere questo fatto in relazione con la figura rimica della *combinatio*, il distico a rima baciata in chiusura di stanza per cui Dante ha manifestato un'esplicita predilezione nel *De vulgari eloquentia*; tuttavia come appena visto questo distico finale coincide con una divisione anche nella ballata, che non si conclude con una rima baciata; lo stesso accade in diversi sonetti, mentre in altri a venire isolato dall'autocommento è il verso finale, come accade nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, pur dotata di *combinatio*.

Ai fini dell'analisi, l'isolamento del distico finale e quello del verso finale possono essere utilmente assimilati alla stessa tipologia; e possono essere analogamente ricondotti a una medesima casistica i casi in cui lo stacco tra le divisioni cade in corrispondenza di un limite tra stanze e quelli in cui invece coincide con un confine tra partizioni strofiche. La situazione generale del rapporto tra forme metriche e forme del discorso nei componimenti pluristrofici, in base all'analisi dei limiti tra partizioni logico-discorsive in relazione a quelle metriche, può di conseguenza essere riassunta nei seguenti termini. La maggior parte delle divisioni coincide con una partizione metrica; una consistente minoranza isola il distico o il verso finale; le eccezioni a queste due tipologie sono di fatto concentrate in *Li occhi dolenti*, dove in due diverse occasioni il limite tra divisioni cade in mezzo alla sirma, e il dubbio è che in questo possa aver giocato un ruolo il tema disforico del componimento.

Passiamo ora a considerare la distribuzione di queste tre tipologie di rapporto tra partizioni metriche e divisioni d'autore nei sonetti. Dato che questi (compresi quelli rinterzati) hanno tutti la stessa struttura di base in cui a una prima parte quadripartita se ne oppone una bipartita, nella tabella che segue a venire indicata è la presenza o meno di un confine tra divisioni in corrispondenza di ognuno dei limiti metrici tra le diverse componenti. Come già osservato, i secondi sono

molto più numerosi dei primi, quasi il doppio – 95 contro 50 – ma il rapporto è meno sfavorevole di quanto riscontrato nei componimenti pluristrofici. Nelle cinque colonne centrali viene quindi indicata la presenza o meno di confine tra divisioni, in corrispondenza di ognuno dei cinque limiti metrici interni al sonetto, per ogni sonetto della *Vita nova* di cui Dante fornisce una suddivisione, mentre nell'ultima viene segnalata l'ubicazione degli stacchi segnati dall'autocommento che cadono in posizioni differenti e in qualche modo "eccentriche". Nell'ultima riga si fornisce il totale di limiti tra divisioni che vengono a trovarsi in ognuna delle diverse posizioni. La terminologia adottata per indicare le partizioni è quella di Francesco da Barberino e Pieraccio Tedaldi (oltre che, limitatamente alle terzine, di Cecco Angiolieri, che in un caso adopera il termine «muta» proprio in un sonetto indirizzato a Dante), dato che questi autori appaiono più vicini a Dante dei due settentrionali.

<i>Testo</i>	<i>1°-2° piede</i>	<i>2°-3° piede</i>	<i>3°-4° piede</i>	<i>4° piede</i> - <i>mute</i>	<i>Tra le mute</i>	<i>Altre posizioni</i>
<i>A ciascun'alma</i>		x				
<i>O voi che per la via</i>		x				
<i>Piangete, amanti</i>	x			x		
<i>Morte villana</i>	x	x				Isolato distico fin.
<i>Cavalcando l'altrier</i>				x		Isolato distico fin.
<i>Tutti li miei pensier'</i>			x	x		Isolato primo v.
<i>Cio che m'incontra</i>	x	x	x	x	x	
<i>Spesse fiatae</i>		x		x	x	
<i>Amore e 'l cor gentil</i>		x		x		Isolato v. finale
<i>Negli occhi porta</i>	x		x	x		Isolati vv. 3, 7, 8
<i>Voi che portate</i>				x		
<i>Se' tu colui</i>		x		x	x	
<i>Io mi senti' svegliar</i>		x	x			Isolato distico fin.
<i>Vede perfettamente</i>	x	x		x	x	
<i>Venite a 'ntender</i>	x					
<i>Era venuta</i>		x		x	x	
<i>L'amaro lagrimar</i>						Isolato v. finale
<i>Gentil pensiero</i>		x		x		
<i>Oltre la spera</i>	x	x		x	x	
Totali per posizione	7	12	4	13	6	8

Anche in questo caso la grande maggioranza delle divisioni coincide con un limite metrico, con eccezioni limitate. E anche in questo caso, come anticipato, tra le eccezioni hanno un peso rilevante l'isolamento del distico finale e quello del verso finale: rispettivamente tre e due casi

su 19 sonetti. Gli altri casi in cui una divisione non ricalca il confine metrico sono tre, concentrati in due soli sonetti.

Il primo è *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore*, dove viene isolato il primo verso, in quanto parte del testo in cui viene espresso l'oggetto principale dei pensieri del poeta, distinta dalla successiva (vv. 2-6) in cui se ne dettaglia la varietà, mentre nella terza (vv. 7-8) si dice in cosa tali pensieri si accordino. È possibile notare che dal punto di vista sintattico la prima divisione delle quattro individuate da Dante coincide esattamente con la prima proposizione principale, mentre la seconda include la seconda principale con tutte le sue subordinate (nel passaggio tra la prima e la seconda parte del sonetto, che è anche il passaggio tra la terza e la quarta partizione dantesca, la situazione è resa meno lineare dalla presenza di una parasubordinata iniziale):

Tutti li miei pensier' parlan d'Amore,
e ànno in lor sì gran varietà,
ch'altro mi fa voler sua podestate,
altro folle ragiona il suo valore,
altro sperando m'aporta dolzore,
altro pianger mi fa spesse fiате,
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'io mi dica,
così mi trovo in amorosa erranza.
E se con tutti voi' fare accordanza,
convenemi chiamar la mia nemica,
madonna la Pietà, che mi difenda.

Il secondo è *Negli occhi porta la mia donna Amore*. Anche qui è interessante notare che le divisioni proposte da Dante per la prima parte del sonetto – come già nel caso del sonetto precedente, le due terzine vengono considerate unitariamente – coincidono con le campiture sintattiche: la prima divisione, che è poi il primo distico, con la prima principale e relative subordinate; la seconda, ovvero il solo terzo verso, con la seconda principale e la sua subordinata; lo stesso vale per la terza (vv. 4-6), quarta (v. 7) e quinta (v. 8):

Negli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,
sì che, bassando il viso, tutto smore
e d'ogni suo difecto allor sospira:

fugge dinanzi a llei Superbia e Ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.

Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.
Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si può dicer né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile.

Comparare più estensivamente le divisioni proposte da Dante alle nervature sintattiche dei relativi testi è un'operazione che presenterebbe sicuramente degli elementi di interesse, ma ricade al di fuori del campo specifico delle forme metriche e quindi del perimetro di questo lavoro. I risultati delle analisi sintattiche rientrano però in considerazione quando si passa ad esaminare i casi di mancata coincidenza tra partizioni metriche e divisioni logico-discorsive d'autore appartenenti alla tipologia "maggioritaria", quella in cui l'autocommento isola il distico o il verso finale.

Nel caso del sonetto, il ricorrere di questo fenomeno ha chiaramente delle ripercussioni su un altro dato, ovvero il numero di casi in cui lo spartiacque tra due divisioni dantesche cade in corrispondenza di un limite metrico importante come quello tra le terzine. La tabella sopra presentata permette di rilevare come il confine tra le partizioni logico-discorsive d'autore coincida con il limite metrico tra il primo e il secondo distico della prima parte più spesso di quanto non lo faccia con il passaggio tra le due mute, anche se di poco, mentre ricorre con una frequenza addirittura doppia nello snodo centrale della prima parte della forma, quello tra il secondo e il terzo piede, rispetto a quello della seconda parte, appunto tra le due terzine. Si tratta ovviamente di numeri molto piccoli, perché i testi sono pochi e non è quindi il caso di ricavarne conclusioni dal peso eccessivo; ma oltre a fungere da ammonimento a evitare il facile automatismo di servirsi degli elementi presentati nella tabella poco sopra per giudicare della rilevanza di un limite metrico rispetto a un altro nella prospettiva di Dante, questi dati trovano rispondenza nelle constatazioni e nei risultati di diversi studi sul rapporto tra metro e sintassi. Diversi tra quelli relativi ad autori più tardi, in primo luogo Petrarca, hanno infatti attirato l'attenzione sull'uso retorico-argomentativo di servirsi degli ultimi versi del sonetto a scopi gnomici, riassuntivi, o comunque conclusivi. Quest'uso finisce con il lasciare una traccia appunto nella sintassi, per quanto esiti nell'infittirsi degli avvisi di periodo e nel ridursi degli *enjambement* all'interno della seconda terzina, e non nell'incremento dei casi di

continuità sintattica tra le due mute, almeno in Petrarca rara quanto quella tra la prima e la seconda parte del sonetto.²⁵

Il fatto di aver esteso l'analisi a tutte le forme metriche della *Vita nova* permette però di mettere in evidenza il fatto che la tendenza dei limiti tra divisioni che non coincidono con confini metrici interni a isolare di preferenza i versi conclusivi va in parallelo nei sonetti e nei componimenti pluristrofici. Confrontando le due situazioni, possiamo in effetti vedere che le proporzioni tra le tre tipologie di posizionamento dei confini tra divisioni rispetto ai limiti metrici interni prima individuate (cioè: coincidenza con essi; mancata coincidenza e isolamento del distico o verso finale; mancata coincidenza e collocazione in posizione diversa dal confine tra ultimo/penultimo/terzultimo verso) sono parecchio simili.

<i>Tipo di componimento</i>	<i>Divisioni ≡ limite tra stanze o partiz. strofiche</i>	<i>Divisioni che isolano il distico o verso finale</i>	<i>Altre tipologie di posizionamento</i>
Canzoni, ballata	17 (73,91%)	4 (17,39%)	2 (8,69%)
Sonetti	42 (84%)	5 (10%)	3 (6%)

Pur tenendo sempre presente che i numeri sono in realtà molto piccoli e che ad essere interessata è solo una percentuale dei limiti metrici interni, ancor più ridotta nel caso delle canzoni e soprattutto della ballata, si tratta di un dato notevole, perché sembra indicare una coerenza generale nel disporsi delle articolazioni del contenuto rispetto a quelle della struttura metrica, valida su tutto lo spettro dei diversi generi, e non limitata a uno solo di essi. Insomma alcune costanti o tendenze (per esempio quella a utilizzare i versi finali con funzione di clausola) parrebbero andare al di là della forma-sonetto.

L'elemento più considerevole che si ricava dall'analisi dei dati sopra presentati, tuttavia, è la generale tendenza dei limiti tra le partizioni logico-discorsive individuate da Dante per le sue poesie a coincidere

²⁵ Cfr. TONELLI, *Varietà sintattica*, p. 119; ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 90-94; ancor prima la tendenza era stata rilevata per Giovanni Quirini da GIANFRANCO FOLENA, *Quirini, Giovanni*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, IV, pp. 811-14: 813. Per la sintassi nella seconda parte del sonetto in generale e di quello petrarchesco in particolare cfr. LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 190-95 e 216-17, e lo specchio a p. 364 del relativo *Archivio internet*, disponibile online all'indirizzo <https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-ceee-3de1-e053-1705fe0ac030/Poesia_e_versi_per_musica_-_Archivio_Internet.pdf> (accessibile anche a partire dalla scheda presente nel Padua Research Archive all'indirizzo <<https://www.research.unipd.it/handle/11577/184909>>). Vedi inoltre CAMBONI, *Fine musica*, pp. 395-96.

con quelli tra unità metriche sovraversali, in apparente parallelo con la ben nota e generale tendenza di base delle campate sintattiche ad armonizzarsi con le partizioni metriche, nella storia della poesia italiana e più in generale romanza. Si potrebbe indagare se ciò sia dovuto semplicemente a una naturale sovrapposizione tra sintassi e argomentazione, o se non occorra piuttosto pensare a una generale, sottile influenza delle strutture metriche sottintese nella costruzione del discorso, influenza che si esplicherebbe indipendentemente sui due piani della sintassi e della struttura argomentativa. Leggendo le divisioni sembrerebbe abbastanza evidente che mentre componeva i suoi testi poetici Dante non pensava alla loro organizzazione in termini sintattici, ma piuttosto in termini retorico-tematici. Quali che siano le implicazioni di questo fatto, rimane certa la costante tendenza delle forme del discorso ad entrare in relazione con le diverse articolazioni del contenitore metrico.

Ritornando alla tabella relativa ai sonetti – i componimenti appartenenti al genere con il maggior numero di tratti caratterizzanti e quindi di costanti metriche, tanto da poter essere considerato «la prima forma fissa della lirica d'arte europea»,²⁶ e probabilmente in conseguenza di questo fatto tra i più studiati nelle analisi del rapporto tra metro e sintassi – si può in conclusione notare come, malgrado le sopravviste costanti e tendenze di base, nella *Vita nova* tra le articolazioni della struttura metrica e quelle tematiche del discorso sembri esservi una dialettica davvero ragguardevole. Per quanto il mutamento nel rapporto metro-sintassi nella lirica dantesca sembri essere posteriore a questa stagione, quando ancora si riscontrerebbe una «massima aderenza dei periodi alle membrature della stanza» e anche i sonetti non esibirebbero forti discontinuità rispetto alle soluzioni già adottate dalla tradizione precedente,²⁷ per quel che riguarda il disporsi delle articolazioni del contenuto in relazione a quelle delle forme metriche, relativamente a quella utilizzata più di frequente da Dante nel suo prosimetro giovanile il rapporto non appare rigido ma anzi molto variato, molto mosso. Per i diciannove sonetti analizzabili in base all'autocommento dantesco si danno quasi altrettante variazioni nelle strutture risultanti, ben 15 diverse tipologie: si va dal caso di *Ciò che m'incontra, nella mente more*, dove tutte le partizioni metriche coincidono con altrettante sezioni logico-discorsive individuate da Dante, a quello di

²⁶ COSTANZO DI GIROLAMO, *Introduzione*, in *I poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008: II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento dir. da C. Di Girolamo, pp. XVII-CII: LXXVII.

²⁷ Cfr. MARCO PRALORAN - A. SOLDANI, *La metrica di Dante tra le "Rime" e la "Commedia"*, in *Le "Rime" di Dante*, pp. 411-47: 413-29 (la citazione è a p. 416).

L'amaro lagrimar che voi faceste, dove il solo verso finale è separato da tutti gli altri. Per Petrarca si è giustamente parlato di «varietà sintattica»; nel caso di Dante, questi dati spingono a riflettere sull'abilità dell'autore nell'abitare in maniera sempre diversa uno spazio metrico che, anche se non sempre identico, nel caso del sonetto non è nemmeno enormemente variabile.

LA “CRISI DI FILOSOFISMO PURO”
E LE CANZONI DEGLI ANNI 1295-1300

Juan Varela-Portas de Orduña

1. “Dalla ‘Vita nova’ al ‘Convivio’”: antefatto di “Dal ‘Convivio’ alla ‘Commedia’”

Vorrei iniziare questo contributo mettendo in rilievo come il sottotitolo di questo volume, *Dalla “Vita nova” al “Convivio”*, appaia un’eco del fondamentale titolo nardiano *Dal “Convivio” alla “Commedia”*. Ho pensato quindi che forse uno degli obiettivi dell’incontro potrebbe essere delineare, per dirla così, un antefatto della “narrativa Nardi-Corti” (o, per essere precisi, della “narrativa Pietrobono-Gilson-Nardi-Corti”),¹ che ha segnato decisamente gli studi danteschi fino ai nostri giorni, e mi sono illuso di poter fare qualche considerazione al riguardo forse utile, estratta dalle ricerche sulle canzoni degli anni 1295-1300 che, in compagnia dei colleghi e amici del Gruppo Tenzone, ho portato avanti dall’ormai lontano 2006, quando ci siamo riuniti per la prima volta per analizzare *Tre donne*, anche se, per farlo, dovrei sorvolare sui testi concreti e limitarmi a tracciare un orizzonte forse troppo generale e impreciso. Devo avvertire anche che la menzionata ricerca sulle canzoni è ancora lontana dalla conclusione e che conseguentemente i pochi accenni che farò sono chiaramente provvisori e fatti senza completa sicurezza. Vorrei comunque offrire una breve e provvisoria riflessione generale sulla posizione e sul ruolo delle canzoni degli anni ’90 posteriori alla *Vita nuova*

¹ «L’idea [...] che nel pensiero di Dante a una fase di “razionalismo”, seguita alla morte di Beatrice e culminata con la stesura del *Convivio*, sia poi succeduta, con la *Commedia*, una fase radicalmente diversa, la quale, caratterizzandosi nel segno del ritorno all’“ortodossia religiosa” [...], avrebbe riaffermato, contro le tesi professate nel trattato volgare, la superiorità del sapere teologico (Beatrice) sul sapere filosofico (Virgilio)»: PAOLO FALZONE, *Il “Convivio” di Dante secondo Maria Corti. Appunti e considerazioni*, in “Filosofia italiana”, 3 (2007), pp. 1-10: 2; il saggio è disponibile in linea all’indirizzo <<http://www.filosofiaitaliana.net/wp-content/uploads/2017/11/Falzone-II-Convivio-di-Dante.pdf>>.

Dante e il prosimetro. Dalla “Vita nova” al “Convivio”, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini,
Milano, Università degli Studi, 2022

“Quaderni di Gargnano”, 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-10



e previe al *Convivio* – trascurate nella “narrativa Nardi-Corti” – nella traiettoria intellettuale di Dante.²

2. *La “narrazione Pietrobono-Nardi-Corti” e il suo necessario ridimensionamento: dove sono le canzoni degli anni 1290-1300?*

Com'è risaputo, a seguito delle accese polemiche sul tomismo di Dante degli anni Trenta del secolo scorso, Luigi Pietrobono, Bruno Nardi³ e, da una prospettiva un po' diversa, Étienne Gilson,⁴ elaborano una precisa “narrativa” sull'evoluzione ideologica di Dante, una decade dopo arricchita e spinta da Maria Corti,⁵ che è la colonna portante, consapevolmente o inconsciamente, della grande maggioranza di analisi e studi su testi, passi e *cruces* dantesche fino ai nostri giorni, delineando così una cornice ideologico-narrativa che si è costituita nel campo di discussione e dibattito nei nostri studi. La “narrativa Nardi-Corti” stabilisce che Dante sarebbe passato da un momento filosofico, razionalista, averroista, e perciò “eterodosso”, culminante nel *Convivio* – e nella *Monarchia*, che a quel punto credevano contemporanea del *Convivio* –, in cui avrebbe seguito i principi filosofici della “felicità mentale” (secondo la fortunatissima e accettatissima formula di Maria Corti), a un momento teologico, tomista, e quindi “ortodosso” nella *Commedia*, in cui avrebbe finalmente dato valore alla necessaria azione della grazia per raggiungere la menzionata “felicità”, impossibile in questa vita – almeno come stato stabile, permanente nel tempo. Questa “narrativa”, molto ben fondata,⁶ anche se crediamo che continui

² Mi si consenta rinviare a due miei lavori che stanno alla base in modo diretto di queste riflessioni: JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Dante curioso, Dante studioso: dalla “Vita nova” a “Amor che nella mente mi ragiona”*, in GRUPO TENZONE, *Amor che nella mente mi ragiona*, a cura di Enrico Fenzi, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 111-55; e ID., *Filosofía/Teología*, in DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia. Inferno*, ed. de Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordóñez, Raffaele Pinto, J. Varela-Portas de Orduña y Eduard Vilella Morató, trad. de R. Pinto, Madrid, Akal, 2021, pp. CII-CXXI.

³ BRUNO NARDI, *Dal “Convivio” alla “Commedia”. Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto Istorico per il Medioevo, 1960.

⁴ ÉTIENNE GILSON, *Dante e la filosofia* (1939), Milano, Jaca Book, 1967.

⁵ MARIA CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

⁶ E che altri insigni studiosi, come ad esempio Francesco Mazzoni, hanno fatto coincidere con l'evoluzione politica di Dante verso il ghibellinismo e la teologizzazione dell'Impero e della figura dell'Imperatore (raccolgendo il fondamento elaborato da ERNST KANTOROVICZ nel suo studio *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957): FRANCESCO MAZZONI, *Il canto VI del “Paradiso”*, in *Paradiso. Letture degli anni 1979-81 promosse*

ad agire in modo preponderante nei nostri studi, come diciamo in modo più o meno cosciente, è stata nelle ultime decadi, se non derogata, sì almeno ridimensionata e ripulita da alcune imprecisioni e esagerazioni che portava addosso dal momento in cui era nato lo scontro ideologico fra il tomismo – o un determinato tipo di tomismo, per essere precisi – come dottrina ufficiale della Chiesa (stabilita da Leone XIII alla fine dell'Ottocento) e ideologie della società e dell'individuo più liberali e desacralizzanti.⁷ Prima di tutto, appunto, si è segnalata l'imprecisione e la sconvenienza di imporre alla “narrazione” lo schema ideologico – del tutto postilluminista e postromantico – “ortodossia-eterodossia”, in un momento in cui non c'era una ortodossia rigida ma un orizzonte ideologico molto instabile – direi di crisi e transizione –, pieno di discussioni e dibattiti,⁸ nel quale, per fare solo un esempio, molte delle dottrine di Tommaso erano rifiutate persino da compagni domenicani o incluse nella famosa condanna di Tempier del 1277,⁹ la quale, per aggiungere un altro esempio, sembra non essere stata che un divieto di insegnamento e diffusione e non un anatema o una scomunica più ampia.¹⁰ In aggiunta, si sono messe in dubbio alcune delle categorie generali usate nel secondo Novecento per stabilire questa “narrativa”: innanzi tutto la categoria di “averroismo latino”, in modo che non soltanto sarebbe impreciso definire Dante come “averroista”, come faceva Corti, ma addirittura usare l'etichetta per i *magistri artium* parigini degli anni '60-'70 e ancora di più per quelli bolognesi delle decadi successive attraverso i quali l'“averroismo” sarebbe giunto

dalla *Casa di Dante in Roma*, Roma, Bonacci, 1989, pp. 167-222 (reperibile nel sito del Dartmouth Dante Project, <<https://dante.dartmouth.edu>>, come commento a *Par. VI*).

⁷ Si vedano FALZONE, *Il “Convivio” di Dante secondo Maria Corti*, e ZYGMUNT BARAŃSKY, *Dante and Doctrine (and Theology)*, in *Reviewing Dante's Theology*, ed. by Claire E. Honess and Matthew Treherne, 2 voll., Bern, Lang, 2013, I, pp. 9-63.

⁸ Cfr. Z. BARAŃSKY, *(Un)orthodox Dante*, in *Reviewing Dante's Theology*, II, pp. 253-330; P. FALZONE, *Eresia ed eterodossia nella Commedia: equivoci, punti fermi, zone d'ombra*, in “Lecture classensi”, 47 (2018), pp. 41-72; ma anche, J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *La doppia eterodossia di Dante Alighieri*, in “Tenzione”, 11 (2010), pp. 21-32.

⁹ Si veda SIMON GILSON, *Dante and Christian Aristotelism*, in *Reviewing Dante's Theology*, I, pp. 65-109.

¹⁰ Cfr. LUCA BIANCHI, *Il vescovo e i filosofi. La condanna parigina del 1277 e l'evoluzione dell'aristotelismo scolastico*, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1990; ID., *Students, Masters, and “Heterodox” Doctrines at the Parisian Faculty of Arts in the 1270s*, in “Recherches de Théologie et Philosophie Médiévales”, 76.1 (2009), pp. 75-109. Ma si veda in generale l'importante volume *Dante et l'averroïsme*, sous la dir. d'Alain de Libera, Jean-Baptiste Brenet et Irene Rosier-Catach, Parigi, Collège de France - Les Belles Lettres, 2019.

a Cavalcanti e Dante,¹¹ arrivando persino all'eterodossa eresia di mettere in dubbio l'averroismo di Cavalcanti, come ha sostenuto Paolo Falzone in un recente lavoro.¹² Questa categoria, che si è cercato di sostituire con altre più precise come "aristotelismo radicale" o "tradizione averroista" (Bianchi),¹³ starebbe in sostituzione di un complesso intreccio di dottrine averroiste, alfarabiane, avicenniane, greco-bizantine che, tramite la lettura di Averroè fatta da Alberto Magno, si erano sovrapposte, per dirla così, a un aristotelismo di base che cercava di fare una nuova lettura dei testi dello Stagirita, oggi considerata "radicale" in quanto opposta alla teologia. Non mi soffermerò su queste questioni che costituiscono in questo momento un fertile campo di studio e dibattito fra storici della filosofia ma anche fra dantisti, e neanche sui grossi problemi, da tutti conosciuti, che a questa "narrativa" impone la data della *Monarchia* e il rapporto *Monarchia-Paradiso*, oltre la presenza di idee "averroiste" o "aristoteliche radicali" nell'ultima cantica, la questione della *Quaestio*, ecc.;¹⁴ ma vorrei aggiungere a questo necessario ridimensionamento della "narrativa Nardi-Corti" un'altra questione, o un altro dubbio, segnalando una sua lacuna che gli studi degli ultimi anni hanno, credo, messo in evidenza. Se il momento filosoficorazionalista-averroista-eterodosso culmina nel *Convivio*, dove (cioè in quali testi), come e quando si è sviluppato per arrivare a quel punto culminante nell'opera fallita? Normalmente a questa domanda implicita si rispondeva cercando di ricollegare direttamente il *Convivio* al finale della *Vita nuova* – iniziando dal tentativo di Pietrobono di postulare il doppio finale della *Vita nuova* –, e, caso mai, alle tre canzoni commentate esegeticamente nel trattato filosofico, lasciando in ombra i dieci anni trascorsi fra l'uno e l'altro, come se niente di veramente importante fosse successo perché Dante, senza forse dimenticare gli studi filosofici, si dedicava a trascurabili attività politiche, esperimenti poetici tecnici di "avanguardia" e arditi amori extraconiugali con belle

¹¹ *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di Carla Casagrande e Gianfranco Fioravanti, Bologna, il Mulino, 2016.

¹² P. FALZONE, *Dante e l'averroismo di Cavalcanti: un nodo storiografico da ripensare?*, in "Studi danteschi", 83 (2018), pp. 267-306.

¹³ Si veda L. BIANCHI, *L'averroismo di Dante: qualche osservazione critica*, in "Le tre corone", 2 (2015), pp. 71-109; ID., "Ultima perfezione" e "ultima felicità". Ancora su Dante e l'averroismo, in *Edizioni, traduzioni e tradizioni filosofiche (secoli XII-XVI). Studi per Pietro B. Rossi*, a cura di L. Bianchi, Onorato Grassi e Cecilia Panti, 2 tt., Roma, Aracne, pp. 315-28.

¹⁴ Da dove nasce la concezione di Imbach che nega il finale della "narrazione" per quanto Dante non sarebbe mai diventato "teologo" ma sarebbe rimasto sempre averroista e perciò laico ed eterodosso, ma che, in realtà, se ci pensiamo bene, si mantiene sempre all'interno dell'orizzonte ideologico segnato dalla "narrazione" in discussione: RUEDI IMBACH, *Dante, la filosofia e i laici* (1996), Genova - Milano, Marietti, 2003.

e giovanissime donne (un periodo che, anche se poco interessante, dovette essere terribilmente stressante per Dante con tanta e tanto diversa attività). Mi si perdonino l'ironia e la parodia, ma vorrei mettere in risalto con esse l'incongruità di questa impostazione che, ripeto, lascia in ombra non soltanto un periodo fondamentale nel percorso – o vicenda, se non si vuole cadere nel teleologismo nel quale Dante evidentemente crede quando narra la sua vita per bocca di Beatrice e altri personaggi della *Commedia* – del poeta ma soprattutto alcune delle sue opere più elaborate, complesse, ardite e direi belle: le canzoni del secondo lustro degli anni 1290 e i primi anni del 1300.

3. *Il terremoto dell'edizione De Robertis delle Rime: la messa in primo piano delle canzoni degli anni 1290-1300 e delle loro poesie-satellite, le tre fasi o periodi della produzione dantesca*

A questo punto arriva, come si sa, l'edizione De Robertis delle *Rime*, del 2002 e 2005,¹⁵ in cui il maestro dei filologi decide di mettere in primo e spiccato luogo le quindici canzoni distese, il cui ordinamento la tradizione attribuiva a Boccaccio e che De Robertis dimostra di precedere di non poco tempo l'attività del certaldese. Credo che si possa affermare che, al di là dell'ipotesi del *Libro delle canzoni*, della quale sono fermamente convinto,¹⁶ l'edizione De Robertis è servita per mettere a fuoco l'importanza di queste canzoni – dodici delle quali sono con tutta probabilità (io direi sicurezza) databili nel periodo che ci convoca qui, 1294-1304 o forse 1306 per *Doglia mi reca* –, stimolando il loro studio, che significativamente aveva prodotto moltissima meno bibliografia che altri testi del nostro autore. Per me – e credo di non essere stato l'unico a sperimentare questa scossa – l'ordinamento De Robertis è stato un vero e proprio terremoto nella mia concezione di Dante e della “narrazione” del suo percorso o vicenda intellettuale, perché ha messo in primo piano appunto questo decennio fondamentale nella vita del fiorentino, fino al punto di comporre nella mia mente tre periodi chiaramente differenziati che si caratterizzano, fra altre cose, per il fatto che il cambiamento intellettuale e letterario prodotto in ognuno di essi porta con sé un ripensamento o reinterpretazione o rilettura finale delle opere scritte in quel

¹⁵ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll. 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002; e ID., *Rime*, ed. commentata, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005.

¹⁶ Ho argomentato in favore di questa ipotesi in J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *El “Libro de las canciones”, ¿una nueva obra de Dante?*, in D. ALIGHIERI, *Libro de las canciones y otros poemas*, ed. de J. Varela-Portas de Orduña, R. Arqués Corominas, R. Pinto, Rosario Scrimieri Martín, E. Vilella Morató y Anna Zembrino, trad. de R. Pinto, Madrid, Akal, 2014, pp. 5-107; e in J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Il Libro delle canzoni, una protocantica dantesca?*, in “Tenzzone”, 18 (2017), pp. 73-87.

periodo, in una caratteristica specificamente dantesca che non sarà mai sottolineata sufficientemente. Così, se il primo periodo (1283-1294) finisce con la grande operazione di rilettura di alcune delle poesie di quel decennio fatta nella *Vita nova*, il secondo (1294-1304) si conclude con un'operazione simile – anche se alla fine fallita – intrapresa nel *Convivio*, nel quale sarebbero state rilette le canzoni distese, e cioè le canzoni scritte fra 1294 e 1304, mentre il terzo (1305-1320) include la rilettura, anche se ben più ampia e complessa, di tutta la traiettoria poetica dell'autore fatta nella *Commedia*. Ed è da segnalare che ognuna di queste riletture implica un brusco cambiamento di rotta in cui però le lezioni apprese e “superate” non si buttano mai via e si dimenticano, ma si ritorna costantemente su di esse in un movimento in cui le torsioni si combinano con i ripensamenti e le assunzioni di “errori” o posizioni passate, in modo che, come ha spiegato Paolo Falzone, «il pensiero di Dante non somiglia a una linea che sempre progredisce, bensì una linea che ora guadagna lo spazio che le si apre davanti, ora si dispone secondo le figure del circolo e della ripetizione».¹⁷ Orbene, per noi, anche se Beatrice farà una critica pesantissima di questo periodo sulla cima del Purgatorio, le canzoni di questo decennio sono prodotte da un momento intellettuale in cui Dante “guadagna uno spazio” fondamentale su cui dopo ritornerà circolarmente e ripetitivamente quattro volte (*Convivio*, *Libro delle canzoni*, rimbrotto di Beatrice, armonizzazione paradisiaca).

4. La rivalutazione del “Convivio” rispetto alla “narrativa Nardi-Corti”

Ma per avvicinarci ancora al ruolo di questo periodo e delle sue canzoni, dobbiamo prima considerare che una delle più importanti correzioni della “narrativa Nardi-Corti” fatte negli ultimi anni riguarda appunto la posizione del *Convivio* in relazione all'orizzonte ideologico della sua epoca e in particolare al tema dei rapporti fra filosofia e teologia, ragione e fede, e alle capacità e desiderio dell'intelletto umano per raggiungere la verità in vita.¹⁸ Detto in parole dirette: resta oggi abbastanza chiaro che il *Convivio* non è tanto razionalista-filosofico-avverroista-eterodosso, secondo quanto presupponeva la “narrativa Nardi-Corti”, ma suppone piuttosto un tentativo, alla fine fallito, di rendere compatibili filosofia e teologia, ragione e fede, senza però eliminare l'autonomia della filosofia e della ragione. Per fare ciò, Dante

¹⁷ FALZONE, *Il “Convivio” di Dante secondo Maria Corti*, p. 3.

¹⁸ ID., *Desiderio della scienza e Desiderio di Dio nel “Convivio” di Dante*, Napoli, il Mulino, 2010; E. FENZI, *Conoscenza e felicità nel III e IV del “Convivio”*, in *Ortodoxia ed eterodoxia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012), a cura di C. Cattermole Ordóñez, Celia de Aldama Ordóñez e Chiara Giordano, Alpedrete (Madrid), La Discreta, 2014, pp. 411-51.

realizza due operazioni ideologiche di ampia portata: in primo luogo, concepisce una filosofia rivolta alle persone non istruite che formano la classe dirigente delle società italiane comunale e cortigiana, e si presenta come mediatore fra esse e chi pratica la filosofia professionalmente con mezzi istituzionali (filosofi e teologi), in un lavoro che oggi potremmo chiamare di “divulgazione” o “trasferimento della conoscenza” che deve, tuttavia, preservare sempre il valore della conoscenza per sé stessa, come mezzo per raggiungere la perfezione e la felicità umane – individuale e collettiva –, e non come strumento (prostituito, secondo Dante) per guadagnare denaro e prestigio sociale. In secondo luogo, Dante cerca di stabilire un’idea della filosofia, che recupera dal periodo 1293-1295 e specialmente dalla canzone *Amor che nella mente mi ragiona*,¹⁹ che, senza rinunciare ai suoi metodi strettamente razionali, e alla sua aspirazione a trattare non soltanto di questioni umane ma anche divine, e, perciò, alla sua autonomia di fronte al sapere teologico, sia compatibile con questo, e serva per indirizzare le nuove classi sociali che il nascente capitalismo sta creando e i loro dirigenti verso la felicità umana e terrena, chiaramente differenziata dalla felicità divina e celestiale, e, di conseguenza, abbia, come dicevamo, un valore essenzialmente sociale e politico fondato sul primato della filosofia morale, in modo che si allontanerebbe anche dalla concezione della felicità umana come semplice “felicità mentale” propria dei filosofi parigini. Perciò Dante deve esaminare molto accuratamente la natura del desiderio di conoscenza nell’essere umano e la sua soddisfazione – cioè, il suo rapporto con la felicità – il che lo mette a confronto, di “sopra”, con il problema del desiderio di Dio come fondamento del sapere e della felicità, e di “sotto” con il problema del rapporto fra desiderio di conoscenza e desiderio *tout court* di beni materiali e ricchezze, il che lo porta alla necessità di formulare una “psicologia economica” adatta ai nuovi tempi protocapitalisti fondata sulla nozione di “cupidigia”. Sulla prima questione afferma che, anche se la conoscenza umana è limitata perché dipende dai sensi e non può sollevarsi alla comprensione dell’essenza delle sostanze separate e di Dio, le quali solo può conoscere per i loro effetti (con cui si oppone alla divinizzazione filosofica averroista sostenuta da Alberto Magno), questo non implica angoscia o infelicità perché lo stesso desiderio di conoscere dell’essere umano è misurato rispetto alle limitazioni del suo intelletto, in modo che non desidera di conoscere quello che non ha la capacità di conoscere, cioè l’essenza di Dio e le sostanze separate, in una posizione, come è stato notato, decisamente contraria a quella di Tommaso.²⁰ Sulla seconda

¹⁹ Cfr. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Dante curioso, Dante studioso*.

²⁰ Seguiamo FALZONE, *Desiderio di Dio*.

questione Dante oppone il desiderio feticista, sostitutivo, che il capitalismo incomincia a creare, e che promuove l'accumulazione smisurata, perché è un desiderio sempre insoddisfatto, al desiderio di scienza che, controllato razionalmente, non si illude con apparenze che servono soltanto a occultare la carenza naturale che le produce, ma che pone attenzione ai riflessi – emanazioni o vestigia – della Verità e ne consegue perciò una piena soddisfazione a ogni passo in avanti che compie nella via della conoscenza (*Conv.* IV XIII). Ed è da notare che questo desiderio commisurato a ciò che si può avere e questa conoscenza parziale ma pienamente soddisfacente sarà nel *Paradiso* il fondamento della vita beata.

Così, in conclusione, se in un certo senso si può avvicinare la posizione di Dante nel *Convivio* alla costellazione della strategia della doppia verità dei filosofi parigini²¹ in quanto delinea un ambito autonomo della filosofia riguardo alla teologia, e un'indipendenza della felicità terrena da quella eterna, si deve convenire che all'interno di questa costellazione la posizione di Dante non è lontanissima da quella dei teologi, visto che afferma esplicitamente che l'esercizio della filosofia non solo non contraddice la fede ma è addirittura propedeutica ad essa perché, cosciente la ragione delle sue limitazioni, capisce che i fenomeni che non può spiegare hanno cause che sfuggono alla sua comprensione (*Conv.* III XIV 13-15; *Amor che nella mente* 51-54), il che implica autonomia, sì, ma anche contiguità e continuità fra intellesione umana, razionale e speculativa e intellesione divina, ispirata e contemplativa. Il *Convivio* non è quindi il culmine di un periodo filosofico-razionalista-averroista-eterodosso ma, caso mai, il tentativo di conciliare posizioni che in altri ambiti erano difficilmente conciliabili.

5. *Le canzoni degli anni 1290-1300 come spia di una "crisi di filosofismo puro" (Gilson) difficile (ancora) da valutare nei suoi contenuti precisi, ma non nel suo orizzonte generale*

Ma allora, non è mai esistito in Dante tale periodo filosofico-razionalista-averroista-eterodosso? E, se è esistito, dove si "manifesta" o come lo possiamo individuare? A nostro parere, anche se non abbiamo evidenze dirette, ci sono indizi sufficienti nelle canzoni degli anni '90, nel *Convivio* e nella *Commedia* per ipotizzare che, fra l'estate del 1293 e l'anno 1300, Dante soffre quello che Étienne Gilson chiama una "crisi

²¹ E infatti, la "soluzione" sul tema della felicità mentale – come ha messo di rilievo Luca Bianchi – è simile a quella data da alcuni di loro, come Radulfo Brito, Pedro d'Alvernia o l'anonimo di Van Steenberghe, o a quella criticata dal teologo Enrico di Gand, anche se, veramente, non si trova in *magistri* maggiori, come Sigieri o Boezio di Dacia.

di filosofismo puro”,²² cioè un processo di studio filosofico caratterizzato dalla intensità, l'autosufficienza, la passione o desiderio di conoscenza sempre insoddisfatto e illimitato, e il disordine compulsivo, caratteristiche basiche che sostenevano l'accusa di *curiositas* che i teologi rivolgevano ai filosofi. Non possiamo qui esaminare tali indizi (il finale della *Vita nuova*, il rimbrotto di Beatrice, la narrazione autobiografica del *Convivio* ma anche il modo correttivo di impostare alcuni temi, ecc.), ma crediamo che questa “crisi” – che soffre di alti e bassi, con tentativi di moderazione e scatti di furia gnoseologica – è rappresentata e indagata allegoricamente nel finale della *Vita nuova* e nelle canzoni degli anni '90. Questa indagine si fa attraverso il racconto della battaglia di pensieri che sostengono, nella mente del poeta, da una parte l'amore per Beatrice, il quale porta alla felicità attraverso una saggezza trascendente e ispirata, di ascendenza teologica e biblica, e dall'altra parte l'amore per una nuova donna di apparenza pietosa (*Vita nuova*) e gentile (canzoni *Voi che 'ntendendo* e *Amor che nella mente*, con le loro poesie-satellite), che conduce invece alla felicità attraverso una scienza filosofica schiettamente razionale (anche se non ci sono indizi, come ha ribadito recentemente Enrico Fenzi, dell'assunzione da parte di Dante della tesi più radicalmente averroista della divinizzazione del filosofo grazie alla *copulatio* mentale con le sostanze separate).²³ Il racconto dei capitoli finali della *Vita nuova* e quello che si intreccia nelle canzoni del secondo lustro degli anni '90, dedicate all'amore verso una donna, prima apparentemente pietosa e gentile ma poi insensibile, immatura, crudele e fredda come una pietra, mostrano che, dopo un primo periodo di oscillazione fra i due amori menzionati, nel quale si cerca ancora un equilibrio fra sapere filosofico e teologico, fra ragione inferiore e superiore (periodo che va, secondo i dati di *Convivio* e *Vita nuova* dall'estate del 1293 alla fine del 1295), finalmente Dante si abbandona alla passione per la conoscenza, dimenticando – come più avanti rinfaccerà Beatrice a Dante personaggio nel Paradiso terrestre – il suo valore propedeutico per la felicità terrena e, soprattutto, per l'eterna. Il mito della donna gentile-pargoletta-pietra, come opposto al mito di Beatrice, è il mezzo letterario con il quale Dante esprime e indaga il desiderio della conoscenza e la sua difficoltà per portare per se stesso l'essere umano alla felicità.

Dal 1300 in poi, Dante tenterà di superare questa crisi di *curiositas* o filosofismo smisurato senza rinunciare però a un tipo di sapere strettamente filosofico. Cerca quindi di diventare *cantor rectitudinis*, scrivendo canzoni filosofiche di contenuto etico e politico, e nel *Convivio* cerca di

²² GILSON, *Dante e la filosofia*, pp. 86-96.

²³ E. FENZI, *Purg. XXXIII 85-86. L'“école” et la “doctrine”*, in *Dante et l'averroïsme*, pp. 141-93.

fondare – e diciamo “cerca di” perché entrambi sono tentativi alla fine abbandonati – la funzione etica e sociale della filosofia per portare l'uomo alla felicità, per cui decide di ridimensionare in senso positivo quella crisi di filosofismo puro che l'aveva psicologicamente scomposto anni prima, reinterprestando le canzoni allora scritte. Nella mia personale “narrativa” il *Convivio* non è quindi culmine di un periodo filosofico razionalista ma tentativo fallito di correzione di rotta in senso attenuante e conciliatorio. L'accettazione del fallimento sarà, a mio avviso, quello che spingerà Dante a riordinare le canzoni – con leggeri ma significativi cambiamenti rispetto al progetto precedente – per costruire un antefatto narrativo della *Commedia*: la storia della caduta di Dante nella selva oscura.

6. *Perché non leggere le canzoni alla luce del “Convivio” appunto per approfondire la conoscenza di quella crisi?*

La mia proposta è quindi leggere le canzoni distese alla luce del *Convivio* appunto per approfondire la conoscenza di quella crisi possibile e cioè di quella “caduta”. Devo dire che mi stupisce che non si sia mai pensato di applicare il tra l'altro molto chiaro e direi semplice codice allegorico usato da Dante nel *Convivio* alle canzoni distese, che oggi sappiamo, superato il rifiuto barbiano, che avrebbero costituito la vivanda da commentare nel trattato. A mio parere, diversi pregiudizi o preconetti hanno vietato tale possibilità: da una parte che le idee solo si possono effettivamente trovare nei testi filosofici e non nei testi letterari e poi, evidentemente, il pregiudizio che ancora si trascina dall'illuminismo e da Goethe verso l'allegoria come elemento antipoetico.²⁴ Certo, risulta molto più poetico pensare che le petrose esprimono una passione sessuale smisurata e folle da parte di Dante che considerare che esprimono invece una ugualmente folle e smisurata passione gnoseologica, anche se, considerando bene le circostanze culturali, politiche, e per quanto sappiamo vitali di Dante, veramente questa seconda opzione è decisamente molto più logica. Anche perché tutta l'esegesi allegorica del *Convivio* si fonda nel parallelismo fra rapporto sessuale (sessuale, non amoroso) e rapporto gnoseologico.

Ricordiamo il codice:²⁵ Donna = Filosofia; Corpo della donna = Sapienza; Anima della donna = Amore; Donna immaginata = natura divina della sapienza, filosofia divina (non visibile, oggetto di fede, sposa di Dio); Donna cittadina = natura umana della sapienza, filosofia umana (visibile,

²⁴ FRANCESCO MUZZOLI, *L'allegoria*, Roma, Lithos, 2016.

²⁵ Seguiamo CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Il sesso della filosofia. A proposito di “Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete”*, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, a cura di Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, 2011, pp. 133-56.

oggetto di fede e di ragione, “druda” degli uomini); Viso della donna = conoscenza razionale (occhi = dimostrazioni; bocca = persuasioni); Corpo occulto della donna = conoscenza per fede; Contemplazione della donna = conoscenza imperfetta (modo contemplativo); Possesso sessuale della donna = conoscenza perfetta (modo possessivo); Sesso della donna = essenza di Dio; Bellezza corporale della donna = filosofia morale.

Seguendo questo codice – come dico tutt’altro che audace, visto l’ampio uso di termini metaforici sessuali in relazione alla filosofia: *copulatio*, *denudatio*, penetrare, ecc. – non sembra un’operazione troppo azzardata leggere la storia della passione folle verso l’anti-beatrice come una storia di passione gnoseologica verso la filosofia. Questa operazione, comunque, implica di assumere alcune condizioni che fino ad oggi non si sono attuate che molto parzialmente: 1) considerare le distese o almeno le canzoni degli anni ’90 e successive al 1300 come una serie, cioè con una coerenza interna ideologica e narrativa che risponde a un disegno o almeno a un insieme di preoccupazioni compatte, e non come rime sparse prodotte da vicende o stimoli occasionali e fugaci; 2) leggerle non come canzoni d’amore ma come canzoni filosofiche (anche se, per la verità, non c’è nessuna necessità di separare entrambi i temi: non sono tanto amorose quanto filosofiche *Donne che avete o E’ m’incresce di me*, per esempio?); 3) leggerle prestando molta attenzione ai dettagli della lettera, non considerandoli come fatti di retorica o esperimenti avanguardisti, ma come segni verbali e immagini altamente significative; 4) applicare un modo di lettura esegetica simile a quello che propone Dante, con logica e rigore, nel *Convivio*.

Se consideriamo, come rapido esempio di chiusura, i tre versi finali di *Al poco giorno* – «Quandunque i colli fanno più nera ombra, / sotto un bel verde la giovane donna / la fa sparere come pietra sott’erba» (vv. 37-39) – constateremo che non sono affatto chiari dal punto di vista letterale; possiamo quindi sospettare che essi dicano altro da quello che sembrano dire a un primo sguardo. Rifiutare questa possibilità è, a nostro avviso, un bel modo di dare ragione al Dante del *Convivio* quando dice che desideriamo sapere solo ciò che ci sentiamo capaci di sapere; detto più popolarmente, è un bel modo di fare come la volpe con l’uva.²⁶

²⁶ Ho proposto una lettura allegorica di questa canzone, applicando il codice allegorico del *Convivio*, in J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, “*Al poco giorno*”: la virtù della bellezza, in GRUPO TENZONE, *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, a cura di E. Vilella Morató, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, pp. 147-80: 165-76; anche se, per la verità, non siamo stati capaci di spiegare questi ultimi intriganti versi.

INDICAZIONI PER UNA NUOVA LETTURA
DI *VOI CHE 'NTENDENDO*
IN *MESSER BRUNETTO, QUESTA PULZELLETTA?*

Marcello Ciccutto

In un primo tentativo di venire incontro ai propositi del convegno ero partito da un guardare all'interno del grande alveo concettuale delle personificazioni dantesche generalmente intese, aggirandomi come era prevedibile sui territori segnati dalla figurazione della "donna gentile" e dalla questione dell'allegorismo nella *Vita nova*. Ma un po' disorientato dalle tante, forse troppe articolazioni assunte specie di recente dai dibattiti attorno a quanto preso nella rete di questi argomenti, ho finito per affacciarmi su alcuni aspetti della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* che mi sembrava almeno a prima vista rappresentare, nel mio perlustrare ancora indisordinato, un punto fermo di rilettura per considerare un po' meglio che in passato alcune strategie poetiche dantesche: quelle in particolare che riguardano il rapporto tra Fede e Ragione, come è anche troppo ovvio immaginare. Mi rendevo conto tuttavia del fatto che un testo complesso come questo continuava a far resistere, nei molti tentativi di interpretazione accumulatisi nel tempo, parecchi di quei segnali che ne hanno fatto il documento di una crisi e di una situazione "di passaggio" rilevata quasi in ogni esperienza di lettura, specie là dove il nuovo che avanza viene di volta in volta ri-programmato o ri-orientato dal poeta in modo che possano mostrarsi valori tali appunto da configurare condizioni rappresentative in costante evoluzione – magari appresi, tali valori, al tema dell'Incarnazione quale emerge, a voler precisare con rapidità, all'interno di un testo che letto superficialmente ad altro non assomiglierebbe se non alla storia di un avvicendamento di amori. E proprio a partire da questa prima constatazione mi sono ritrovato davanti un insieme di segnali, un altro testo rispetto alla canzone, da allegare al dossier pertinente ad essa, rimasto abbastanza stravagante, misterioso quando non ben interpretato finora, e che almeno in parte veniva a risolvere la mia disorientata curiosità proprio

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini,
Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-11



mentre in un modo per me accettabile riusciva a giustificare il conseguente cambio di obiettivo di questa mia presentazione.

Quale che siano le date di prima composizione di *Voi che 'ntendendo* (1291-1294 secondo alcuni interpreti, 1296 secondo altri),¹ di collocazione quindi nel II trattato del *Convivio* e infine di eventuale coincidenza con la “vicenda paradisiaca” di Carlo Martello, resta in primo piano a mio avviso come lo spirito autocommentativo di Dante si mostri coinvolto assai qui e con particolare intensità; visto certo lo sforzo del poeta di ripetere l'esibizione, la diffusione, l'esposizione di un testo che considera rappresentativo di sé a diverse altezze e in diversi tempi, nonché in particolare – come vedremo avanti – del rapporto della poesia sua con la cultura filosofica del suo tempo, unito dunque a propositi di accreditamento della propria immagine quale nuovo filosofo o pensatore di nuovo conio.

Perché la canzone, lo sapete benissimo e non insisto particolarmente su questo, dice «del cor la novitate», il “ragionar novo del core” e un «soave penser» (v. 15) che viene a essere contrastato da un'altra forza, impegnata a proporre una diversa «salute» (vv. 24-26: «... Chi veder vuol la salute, / faccia che li occhi d'esta donna miri, / sed e' non teme angoscia di sospiri»). La proposta andrebbe nel caso a superare anche la promessa di fine-*Vita nova*, che a questo punto di fatto non risulta mantenuta per via del cedimento a quella “donna gentile” che sta inevitabilmente a significare apporto di consolazione e di pietà oppositivo alla memoria della “gentilissima”.²

A ridosso della collocazione di questo testo nel *Convivio* Dante si trovò invero a fronteggiare il contrastato ragionare sui rapporti tra filosofia umana e divina, tra *amor purus* contemplativo e *amor mixtus*, di possesso, luogo di conflitto anche intellettuale abbastanza esasperato se considerato dentro un confronto tra conoscenza “per ragione” o “per fede” «nelle cose che non si vedono». ³ Ma nel tener per fermo l'aggancio alla materia finale del libello, piegata ora contro la poetica visionaria

¹ I luoghi salienti della disputa si trovano riassunti in STEFANO CARRAI, *Il primo libro di Dante. Un'idea della “Vita Nova”*, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 21-32.

² Per questi aspetti si vedano le osservazioni di ENRICO FENZI, *Purg. XXXIII, 85-86: l'“école” et la “doctrine”*, in *Dante et l'averroïsme*, sous la direction d'Alain de Libera, Jean-Baptiste Brenet et Irène Rosier-Catach, Paris, Les Belles Lettres, 2019, pp. 141-93: 191-92, e di ROSARIO SCRIMIEMI, *La canzone “Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete”: fra permanenza e cambiamento*, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, a cura di Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de filología italiana UCM - Asociación complutense de dantología, 2011, pp. 79-114: 82-83.

³ CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Il sesso della Filosofia. A proposito di “Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete”*, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, pp. 133-56: 134-35 e 139.

schierata a favore di un anelito al reale (come è stato chiamato, a far tutt'uno con l'uso di ragione in fatto di fede),⁴ non possiamo non rilevare quanto sulla canzone in argomento abbia pesato una situazione di crisi e di passaggio, bilicata fra ideali di permanenza e di cambiamento,⁵ nel momento in cui l'insieme argomentativo sembra aver acquistato il valore di una *mouvance* pronta a modificarsi a specchio dei tempi diversi della sua "esecuzione" davanti al pubblico dei lettori, reali o potenziali che siano.⁶ A seguire, si noterà il rilievo dato all'esigenza di rispondere allo sconcerto proprio di qualcuno di questi lettori, col poeta preso dentro la constatazione appunto del fatto che «saranno radi / color che tua [*scil.* della canzone] ragione intendan bene»,⁷ coloro dunque che in sostanza si avvisarono del palese contrasto fra «l'umil pensiero» e lo spirito partecipe degli influssi del terzo Cielo.⁸

Non è difficile rendersi conto di come il poeta cerchi qui di rimuovere il senso acclarato degli ultimi capitoli della *Vita nova* rileggendolo in altra chiave,⁹ specie quando è il momento di familiarizzarsi con una filosofia di un certo tipo; una mossa, se possiamo chiamarla così, che lascia tracce importanti e durature nel percorso poematico dantesco, tant'è che questa materia, una volta ripresa nel *Paradiso* pur conservandone semi della riflessione d'esordio, diventerà altra cosa ancora: e cioè avvio e stimolo alla conoscenza insieme dell'angelo e dell'uomo, o con altro dire l'esercizio dell'immaginazione umana unito a fatti di fede (da presupporci questi in ogni caso superiori e inarrivabili).¹⁰

Bisognerà certo riflettere sul fatto che a una certa altezza di tempo la canzone riuscì finalmente a significare per Dante un punto fermo del suo percorso poematico; da essa prendeva corpo l'esigenza di ripeterne in cadenze successive la presenza e l'effettualità, l'offrire cioè quel testo alla lettura perché lo si intendesse come dato di una maturità acquisita a un certo grado. Per altri tuttavia quella ri-proposizione di una lirica già conosciuta poté forse esser pensata quale segnale di una certa contraddizione rispetto alla fede pura richiesta entro lo sviluppo di un

⁴ Cfr. di nuovo SCRIMIERI, *La canzone*, pp. 83-86.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ Utilissimi i rilievi a riguardo da parte di EMILIO PASQUINI, "*Voi che 'ntendendo*": *un teatro dell'anima, ovvero la strategia dell'ambiguità*, e di RAFFAELE PINTO, *La metafisica delle pulsioni*, entrambi in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, ivi, pp. 27-78: 27-28.

⁷ Vd. ancora SCRIMIERI, *La canzone*, p. 92.

⁸ PASQUINI, "*Voi che 'ntendendo*": *un teatro dell'anima*, p. 15.

⁹ Ivi, p. 19, nonché PINTO, *La metafisica delle pulsioni*, pp. 33-34.

¹⁰ Dal citato volume del GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* si veda ora quanto osservato da GIULIANA NUVOLI, *Intelletto, immaginazione, visione, scrittura*, pp. 115-32: 123-27; nonché PINTO, *La metafisica delle pulsioni*, p. 41.

determinato percorso conoscitivo, dunque eventualmente ferma sull'ostacolo sempre riemergente della "donna gentile" o se si vuole sulla resistenza dei valori sensibili dentro il tracciato reso così ben esplicito con gli episodi legati alla storia della scomparsa di Beatrice e della sua trasfigurazione.¹¹ Ma ciò che invece più resta evidente è il fatto che la canzone sembra aver attraversato nel tempo il clima, i territori di riconoscibili dibattiti filosofici; talché quando viene citata (o insomma riappare) di nuovo nella trama del canto VIII dell'ultima cantica sappiamo che questo avviene perché il fondamento concettuale di cui è portatrice sta a quel punto a ridosso di grandi questioni teologiche, quali quelle che verranno poi sussunte nelle molte funzioni culturali riconoscibili nelle presenze appunto paradisiache di un Sigieri di Brabante o di un Tommaso d'Aquino.¹² Col ripresentarsi della figura della "donna gentile" in momenti diversi dell'evoluzione del pensiero dantesco la canzone aveva posto i fondamenti di una discussione che vede incrociare regolarmente filosofia e teologia, se vogliamo per nostra comodità semplificare e tener conto di che cosa possa aver significato quel testo al momento della stesura del *Convivio* e, dopo, nella prospettiva dell'abbandono del trattato in traccia di un orizzonte culturale più complesso.¹³

Importante interludio in questo sviluppo sarà naturalmente quello rappresentato in *Purgatorio* XXXI dal rimprovero di Beatrice nei confronti del poeta-personaggio, mirato ancora e sempre contro i valori concretizzati in "pargolette" o "donne gentili" che avevano fatto «calar in giuso» le penne dell'intelletto dantesco: dunque potremmo dire anche contro il più della materia significata da *Voi che 'ntendendo*.

Troviamo in questa circostanza una Beatrice che avrebbe da sgombrare il campo da «quella scuola / [che Dante ha] seguitata» e dalla «sua dottrina», dalle dotazioni cioè di chi aveva permesso la degenerazione dell'intelletto fino a quelle posizioni di razionalismo eterodosso che di certo non riguardavano la semplice esaltazione di un sapere *per naturam* quanto piuttosto una prospettiva di autentica e ben superiore divinizzazione dell'umano intelletto, la realizzazione di esso come radice di una perfezione comunque umana (con l'insegnamento supplementare che in specifico dal *De intellectu* di Alberto Magno fortemente coinvolto in questa parte del *Purgatorio* – come ha dimostrato di recente Enrico Fenzi – arriva a ribadire oltre ogni misura una necessità dell'umano, una resistenza estremizzata in Dante e nella *Commedia* dei valori del sensibile che da quel momento in avanti però si sarebbero dovuti trovare alla

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, pp. 44-45.

¹³ Ivi, pp. 46-50.

prova di una definizione a specchio esclusivo di Grazia e di Rivela-zione).¹⁴ Su questo ordine di cose si allungò l'ombra di *Voi che 'nten-dendo*, della presenza ora contrastata della "donna gentile" nonché del tempo in cui si pensava che fosse possibile raggiungere una perfezione con mezzi umani, «per altezza d'ingegno» (e dunque con la filosofia), esenti da coinvolgimenti con quello che poteva sembrare un non ancora prevedibile apporto di superiore cognizione affidato per l'appunto a temi di fede e di pensiero teologico.

Tralascio di dire quanto ha già ampiamente chiarito Enrico Fenzi in uno studio in cui si può scoprire a ogni pagina il senso dell'effettualità di un sapere filosofico aristotelico-radicalo con cui si fanno i conti e con cui Beatrice sa far fare i conti al poeta all'interno di questo episodio purgatoriale del "rimprovero". Va rilevato d'altronde che di una sorta di soluzione trascendente per il razionale fu ricerca e materia prima in Alberto Magno e poi nella corrente tutta primo-trecentesca del naturalismo radicalo: dove cioè, attraverso la speculazione attorno alla necessità dell'imperfezione terrestre sul tracciato di conquista della perfezione, si affrontava la discussione attorno a un principio che potesse garantire proprio il conseguimento di una "felicità" «entièrement comprise dans l'horizon fini de la vie terrestre»:¹⁵ a salvare quindi, assieme ai principi già preposti all'ideazione della donna gentile-filosofia, la *deificatio* dell'intelletto individuale appreso al sapere filosofico che Dante si porta appresso da tempo, col bagaglio concettuale della canzone *Voi che 'ntendendo* riproposto a verifica a diverse altezze del suo itinerario intellettuale, sino alle soglie del Paradiso (come dimostra del resto il contesto citazionale della canzone di nuovo emergente nella trama del canto VIII), quando la difesa tomistica dell'idea «que le savoir humain, quand il parvient à une vérité ponctuelle et indiscutable, est parfait en soi et, en tant que tel, est une source de bonheur parfait» arriva a cedere il passo alla conoscenza *secundum quid* che soltanto la Fede può trasmettere.¹⁶

È nel contesto purgatoriale del "rimprovero" beatriciano che viene del resto primamente a introdursi il ricordo di una "pargoletta", di una donna cioè che «fece gravar le penne in giuso» al poeta quale è figurata proprio in *Voi che 'ntendendo*; ora associata all'esigenza di "denudare" e «scovrire», quasi necessario mezzo di contrasto, il più vero senso delle parole di Beatrice consegnate a *Purgatorio* XXXIII, vv. 100-102 («Veramente oramai saranno nude / le mie parole, quanto converrassi / quelle scovrire a la tua vista rude»), secondo un movimento a mio avviso da considerarsi pari al proposito di denudare la "pulzelletta" – se

¹⁴ FENZI, *Purg. XXXIII*, in specifico alle pp. 144-50.

¹⁵ Ivi, p. 167.

¹⁶ Ivi, pp. 169 e 177-80.

si è pronti ad accostare una prospettiva meno convenzionale del solito – che è del sonetto *Messer Brunetto, questa pulzelletta*. Qui non si può non rilevare un possibile aggancio fra “pargoletta” e “pulzelletta” (in forza di associazione poi con situazioni rappresentative analoghe, sia essa quella della «femminetta / samaritana» di *Purgatorio* XXI, sia essa quella di *I' mi son pargoletta bella e nova*, dove la coerenza fra il significato della «pargoletta / o altra novità con sì breve uso» di *Purgatorio* XXXI e Filosofia pare riconosciuto dai più):¹⁷ rispolverando un'intuizione di Nicola Zingarelli nel suo *Dante* della Vallardi del 1904 che ai miei occhi mirabilmente riconosce nella “pulzelletta”, e per la prima volta credo, la nostra stessa *Voi che 'ntendendo*, canzone di nuovo sottoposta al giudizio dei contemporanei e in una fase che si potrà persino ipotizzare se non immediatamente successiva all'interruzione del *Convivio* almeno anteriore alla palinodica auto-citazione paradisiaca; quando Dante aveva certo affrontato e forse risolto il dilemma delle immagini false di bene, del «falso lor piacer» (o, se vogliamo dirne così, sciolto il rapporto equivoco-conflittuale tra filosofia e teologia),¹⁸ e l'aristotelismo radicale prodotto un discreto affondo sul terreno della trascendenza dei valori del razionale.¹⁹

Sarà quindi a sublimazione degli amori “sostitutivi” o di complemento succedutisi nel tempo – di “pulzelle” o “pargolette” o “femminette” varie, perché di questo si tratta, femminili personificazioni di testi compresi dell'amore umano – che Beatrice imporrà nel contesto del canto VIII paradisiaco la sua definitiva unicità e unità significativa, ultima e più alta ri-significazione dell'amore terreno e dei testi ad esso appresi – con buona pace quindi di troppo semplici “pulzelle”, “pargolette”, “femminette”... –, alla luce di quei nuovi valori intellettuali

¹⁷ Il richiamo a *Purgatorio* XXI occorre ivi, p. 180. Per *I' mi son pargoletta* rinvio al commento di Giunta al testo di questa ballata (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2014, pp. 294 ss.), da cui si intende bene che il parlar dantesco relativo a giovincelle varie in opposto alla maturità della “nobilissima” si esprime regolarmente attraverso questo tipo di vezzeggiativi o diminutivi che rinviano a valori minori in scala. E per una possibile equiparazione “pargoletta”-Filosofia si veda ivi, p. 297. Tuttora valide sotto certo profilo alcune pagine di GUGLIELMO GORNI, *Vita Nova*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, dir. Alberto Asor Rosa, 4 voll., Torino, Einaudi, 1992-1996, I. *Dalle origini al Cinquecento*, 1992, pp. 153-86: 157 e 159, e in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 49-69.

¹⁸ Si veda PINTO, *La metafisica*, p. 46.

¹⁹ A questi dibattiti introduce convenientemente ancora PINTO, *La metafisica*, pp. 53-54.

che anche al personaggio di Sigieri sarà dato incarico di sigillare nella situazione paradisiaca che lo riguarda.²⁰

Perché, in linea con quanto accaduto alla canzone nel trattamento da parte di Dante in varie occasioni una successiva all'altra, anche il sonetto *Messer Brunetto, questa pulzella* pare a mio avviso condensare in sé il messaggio relativo a un testo poetico che ha necessità di essere sottoposto a giudizio per la sua «novitade» rispetto al passato, nonché per il peso che esso è venuto ad avere nel tempo sulla via di una definizione di impegno dell'intelletto coi *sensibilia* (o coi valori già accentrati nella figurazione della "donna gentile" e in tutti gli oggetti d'amore, le «presenti cose» di *Purgatorio XXXI*, v. 34, di «breve uso»), ora forse da intendersi diversamente orientato rispetto al passato.²¹ Nella prospettiva del sonetto, allora, al fine di evitar «fretta», luoghi adatti a «romor» e «giullare» o persino desideri di imbarazzante "materialità" quali quelli aggregabili all'idea di una festosa accoglienza dell'opera nei termini del ridere o di una superficiale convivialità – il "mangiare", «vi restringete senza risa» – l'attivazione di un livello di superiore intellettualità insistentemente richiesto dall'autore ai vv. 8, 9 e 11 dovrebbe suggerire di nuovo il contesto di quella tendenza alla razionalizzazione del desiderio, entro il conflitto fede/ragione, che fu rappresentato a una certa altezza temporale proprio da *Voi che 'ntendendo*: dove il poeta, ancora fedele ai portati della "donna gentile", si trovò a dover

scegliere fra due tipi di razionalità, quella che assume la trascendenza come fondamento della vita morale, e quella che invece si mantiene entro i limiti del reale sperimentabile [mettendo in gioco nella rime-nata di *Purgatorio XXXI*] l'errore di cui il poeta, attraverso Beatrice, si rimprovera: essersi lasciato sedurre dalle "presenti cose", cioè cose il cui significato si esaurisce nella loro immanenza esistenziale, opposte al sentimento della trascendenza cui fa appello Beatrice [...] ciò che Dante si rimprovera, attraverso l'evocazione della donna gentile, è il fatto di non aver saputo sublimare la pulsione sessuale orientandola verso un oggetto ideale, di avere ben presto sostituito a tale oggetto ideale un nuovo oggetto reale, presente ai suoi occhi e alla sua sensibilità. Sul piano intellettuale, invece, ciò che si rimprovera è l'adesione ad una visione "filosofica" del mondo, che riduce drasticamente la

²⁰ Sull'episodio "paradisiaco" coinvolgente la personalità di Sigieri di Brabante esiste sterminata bibliografia. Mi limito perciò a ricordare due saggi recenti, che mi sono stati particolarmente utili nello scrivere queste mie osservazioni, e cioè PAUL RICHARD BLUM, *Sigieri e san Tommaso nel "Paradiso"*, in "Verbum", 1 (2001), pp. 101-109, e MARCO VEGLIA, *Da Sigieri al "venerabile Bernardo"*. *Su Par. X-XI*, in "Studi danteschi", 68 (2003), pp. 113-29.

²¹ Come dalla lettura di PINTO, *La metafisica*, pp. 60-64.

componente teologica (inclinandosi quindi più o meno sistematicamente verso l'averroismo).²²

Sulla canzone, inviata con l'accompagnamento di un sonetto a un «messer Brunetto» non esattamente identificabile²³ affinché la si possa passare sotto attenta considerazione come già in passato era stato fatto, verranno a pesare le tante implicazioni della palinodia autocitazionale di *Paradiso* VIII, vv. 39-39:

Noi ci volgiam coi principi celesti
d'un giro d'un gridare e d'una sete,
ai quali tu del mondo già dicesti:
Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
e sem sì pien d'amor, che, per piacerti,
non fia men dolce un poco di quiete ...

Per cui Michelangelo Picone ha potuto notare assai bene proprio «l'opposizione che esiste, sul piano della formazione personale, fra l'autore del *Convivio* e l'autore della *Commedia*. Mentre il primo ricerca una conoscenza enciclopedica, ed è indirizzato verso una verità raggiungibile con una strumentazione razionale, il secondo preferisce la visione alla ricerca, la rivelazione alla nozione enciclopedica, e la verità divina alla verità razionale».²⁴

Fu questo il terreno di un'ampia discussione in quegli ambienti dell'aristotelismo o naturalismo radicale che più si rifacevano, quanto a valorizzazione trascendentale dei *sensibilia* e a conoscenza puramente intellettuale delle sostanze separate, al principio appunto albertino dell'*omnia scire ex se ipso* che sta a fondamento dell'immagine dell'*homo quasi deus incarnatus* nell'esercizio delle sue facoltà cognitive *per naturam* e non *per gratiam*.²⁵ Quei concetti che, aderenti al tessuto argomentativo di *Voi che 'ntendendo* e alle sue riproposizioni nel corso del tempo, avrebbero costretto il Dante-personaggio purgatoriale a subire il preciso attacco di una Beatrice che a differenza del poeta rammenta a quel punto benissimo la dedizione dell'antico innamorato per la «donna gentile» e per i valori da essa rappresentati non solo com'è ovvio in *Voi che 'ntendendo* ma anche in *Amor che ne la mente*:

²² Ivi, pp. 54 e 60.

²³ E comunque non l'antico maestro Latini, visto che questo argomentare attorno alla canzone si radica almeno sui tempi di composizione dei primi canti paradisiaci.

²⁴ MICHELANGELO PICONE, *Canto XXVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. "Paradiso"*, Firenze, Cesati, 2022, pp. 429-39: 437.

²⁵ Tutto questo risulta ampiamente discusso in FENZI, *Purg. XXXIII*, pp. 151 ss.

Ond'io rispuosi lei: «Non mi ricorda
ch'i' straniasse me già da voi,
né honne coscienza che rimorda».
«E se tu ricordar non te ne puoi»,
sorridente rispuose, «or ti rammenta
come bevesti di Letè ancoi;
e se dal fummo foco s'argomenta,
cotesta oblivion chiaro conchiude
colpa ne la tua voglia altrove attenta».

Entrambe le canzoni dunque figurerebbero memoria del vergognoso “eccesso di consolazione” rappresentato dalla presenza della “donna-filosofia”, con la quale si intendeva un tempo accompagnare l'itinerario dantesco verso la conoscenza “per ragione” delle sostanze separate o insomma dell'eterno, senza l'intervento – riconosciuto però solo ora imprescindibile – della prospettiva della Fede, di cui diventano presto testimoni e garanti nientemeno che il Tommaso d'Aquino e il Sigieri di Brabante che furono sia protagonisti di una nuova e diversa posizione dantesca rispetto al passato nei canti paradisiaci di loro spettanza, sia interessati interpreti di una stagione culturale della quale molti segni restavano vivi nell'argomentare del poeta sulla soglia del concetto di *deificatio*.²⁶

Pochi cenni ancora, e giusto per chiudere, attorno al sonetto portato in campo.

Se nei «frati Alberti» non si può oggi non riconoscere un (leggermente) comico riferimento all'Alberto Magno quale referente per la passione filosofica nutrita al tempo della prima composizione della canzone-“pulzelletta” (come la più parte della critica ormai intende),²⁷ nel «messer Giano» al quale il destinatario dovrebbe ricorrere per meglio intendere il messaggio della stessa canzone ora inviatagli in esame, per un supplemento d'intelligenza insomma, vorremmo raffigurare buon candidato all'identificazione il mai sottostimabile (nell'evoluzione del pensiero filosofico dantesco) Jean de Jandun. Questi, nella spoglia verbale del «sire Jean», fu come è noto uno dei punti di equilibrio nelle discussioni sui rapporti di filosofia e teologia tra fine Duecento e primi due decenni del Trecento, arrivando a rappresentare una posizione avanzata nel progresso del pensiero di Sigieri e di Boezio di Dacia

²⁶ Il percorso di cui si accenna qui è delineato in un altro saggio magistrale di E. FENZI, *Conoscenza e felicità nel III e IV del “Convivio”*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano, Madrid, La Discreta, 2014, pp. 411-51.

²⁷ Si rinvia a quanto discusso da Giunta nella sua nota al sonetto *Messer Brunetto*, in ALIGHIERI, *Rime*, pp. 380-81.

inteso a un superamento dell'ideale albertino di separazione tra filosofia e Rivelazione: molta della materia presente alle *Questiones de anima*, assieme a quella discussa attorno ai *Parva naturalia*, poterono di fatto circolare nell'area degli interessi danteschi già al tempo della prima loro diffusione padovana per tramite di Pietro d'Abano; per poi riemergere con maggior vigore e possibile evidenza più tardi, cioè nel magma della riflessione portata da Dante nella sostanza dei canti paradisiaci meglio registrati sui rapporti tra ragione e fede.²⁸ Di qui la nostra ipotesi per cui il suggerimento del ricorrere a «messer Giano» quale possibile e miglior sussidio per i sensi nuovi da concedere (chissà, come ultima occasione di *excusatio* per errori interpretativi del passato) a quella reliquia dei tempi andati quale era oramai – all'altezza della composizione del *Paradiso* – *Voi che 'ntendendo*, possa riconoscersi come richiamo a un contesto che Dante riteneva ancora e comunque pertinente all'argomentare di tanti intorno al confronto tra filosofia naturale e Rivelazione. Oltre questa ipotesi non intendo spingermi in questo scritto, limitandomi a segnalare una possibile pista di ricerca per uno studio in corso che allo stadio attuale di sviluppo credo possa portare qualche certezza in merito alle questioni qui evocate entro un processo di effettiva condivisione di materie fra la canzone che fu già la prima del *Convivio* e il sonetto di possibile, successivo accompagnamento della medesima presso un qualche lettore interessato.

²⁸ Non posso a questo punto non ricordare l'enorme quantità di suggestioni che in questa specifica prospettiva sono ricavabili dai saggi di AURÉLIEN ROBERT, *John of Jandun on "minima sensibilia"*, in "Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale", 25 (2014), pp. 365-402, e di ROBERTO LAMBERTINI - ANDREA TABARRONI, *Le "Quaestiones super Metaphysicam" attribuite a Giovanni di Jandun. Osservazioni e problemi*, in "Medioevo", 10 (1984), pp. 41-104.

DANTE, DALLA GIOVINEZZA ALL'ESILIO:
LA *VITA NOVA* E IL *CONVIVIO*,
I LORO DISEGNI IDEOLOGICI, MATERIALI E CULTURALI*

Jelena Todorović e Beatrice Arduini

Il presente intervento si propone di tracciare i contorni delle circostanze ideologiche che hanno reso possibile la composizione delle due opere “minori” dantesche: la *Vita nova* ed il *Convivio*. Dopo aver indagato l'ispirazione ed i motivi del loro progetto materiale a partire dalle informazioni a nostra disposizione, si tratterà del loro significato culturale all'interno delle opere successive e di quelle della tradizione.

La *Vita nova* e il *Convivio* sono le uniche opere in cui Dante porta a compimento il tentativo di raccogliere le proprie poesie, sia sul piano della loro organizzazione contenutistica sia su quello testuale, per quanto parzialmente nell'incompiuto *Convivio*. L'inclusione dei testi poetici in dialogo con la prosa innesca così le diverse soluzioni con cui i testimoni manoscritti, e le edizioni a stampa, affrontano il genere prosimetro nella tradizione della *Vita nova*. Per il *Convivio* si mantiene con coerenza il modello della canzone di apertura dei trattati secondo, terzo e quarto, discutendo invece la datazione dell'opera e la fisionomia dei trattati non

* Il contributo, frutto di una stretta collaborazione tra le due autrici, è diviso in due parti: la prima è stata scritta da Jelena Todorović, la seconda da Beatrice Arduini. Il saggio si basa su alcune conclusioni già presenti, in forma parziale, in JELENA TODOROVIĆ, *Dante and the Dynamics of Textual Exchange. Authorship, Manuscript Culture, and the Making of the “Vita Nova”*, New York, Fordham University Press, 2016; sono state qui riprodotte anche parti di EAD., *La “Vita Nova” di Dante e il libro latino medievale*, in “Letteratura italiana antica”, 21 (2020), pp. 111-21, e di EAD., “*In lingua d'oco*”: dalle “*chartae*” dei trovatori alla scrivania di Dante, in “Studj romanzi. Nuova serie”, 14 (2018), pp. 197-217.

Dante e il prosimetro. Dalla “Vita nova” al “Convivio”, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini,
Milano, Università degli Studi, 2022

“Quaderni di Gargnano”, 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-12



scritti. Il riferimento alla *Vita nova* è significativo all'inizio del primo trattato del *Convivio*:

E se nella presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che nella Vita Nova, non intendo però a quella in alcuna parte derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veg-gendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene. (*Conv.* I I 16)

Com'è noto, Dante colloca la composizione della *Vita nova* agli anni immediatamente successivi al 1290, e cioè all'età della giovinezza, che inizia per Dante dopo il venticinquesimo anno, come chiarisce il passo di *Conv.* IV XXIV 3, anche se è possibile che il poeta abbia voluto aumentare la distanza cronologica fra le due opere per sottolineare le loro differenze di materia e di stile.¹ Non si tratta però di un contrasto o di una frattura, ma di un'evoluzione in cui a diverse età della vita corrispondono diversi atteggiamenti, mantenendo il valore reciproco di ogni momento della vicenda biografica e intellettuale dell'autore.²

Per delineare il percorso che dalla *Vita nova* conduce alla *Commedia*, le indagini sulla struttura del *Convivio* si sono concentrate sulla cronologia dei quattro trattati, con le ipotesi di Anna Longoni e Maria Corti.³ Anna Longoni ha suggerito di anticipare la composizione dei trattati secondo e terzo rispetto al primo, sulla base di un'analisi del lessico filosofico, in cui si segnala nel primo e nel quarto trattato l'influsso dei grammatici speculativi, in particolare dei testi di Gentile da Cingoli,⁴ e

¹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, in *Opere*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014, II, p. 107.

² ALIGHIERI, *Opere*, vol. II, p. 105.

³ MARIA CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere, 1982; EAD., *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983; ANNA LONGONI, *La travagliata struttura del "Convivio"*, in "Strumenti critici", 15 (1991), pp. 107-130. Per un approfondimento di tali posizioni si può anche vedere, BEATRICE ARDUINI, *Memorie letterarie nel "Convivio" di Dante*, in "The Romanic Review", 112.1 (2021), pp. 62-72.

⁴ Per la presenza di Gentile da Cingoli nel pensiero dantesco del trattato, si veda, dopo CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, p. 29, GIAN CARLO ALESSIO, *La grammatica speculativa e Dante*, in "Lettture classensi", 13 (1984), pp. 69-88; D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, Introduzione a cura di C. Vasoli, in ID., *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1984, II, pp. XI-LXXXIX: XXVI, LXXII, e inoltre pp. 35 e 209; e LONGONI, *La travagliata struttura del "Convivio"*, pp. 109-122. Per le scarse notizie biografiche sul filosofo, MARTIN GRABMANN, *L'aristotelismo italiano al tempo di Dante con particolare riguardo all'Università di Bologna*, in "Rivista di filosofia neo-scolastica", 36 (1946), p. 271; GENTILE DA CINGOLI, *Quaestiones supra Prisciano minori*, a cura di Romana Martorelli Vico, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, pp. XI-XIII.

delle espressioni di ambito giuridico.⁵ Tali citazioni, dirette o in forma di allusioni al *Corpus Iuris Civilis*, si concentrano nel trattato quarto, e in tre casi nel primo, mentre sono assenti nel secondo e nel terzo, segnalando il legame con la riflessione della *Monarchia* nel primo e soprattutto nel quarto trattato, a rafforzare l'ipotesi della studiosa che il trattato proemiale sia stato composto dopo il secondo e il terzo e prima del quarto.⁶ Maria Corti, tenendo conto di differenze strutturali, linguistiche e stilistiche, ha postulato uno iato fra i primi tre trattati, risalenti al 1303-1304, e il quarto e ultimo che possediamo, attribuito al 1306-1308, e colloca nell'intervallo fra il 1304 e il 1305 la composizione del *De vulgari eloquentia* dal momento che il trattato quarto sembra presupporre l'opera linguistica. Più di recente, analizzando le differenze che si possono riscontrare tra i primi tre trattati e il quarto, Enrico Fenzi ha sostenuto che quest'ultimo sia stato scritto solo in seguito alla stesura del dodicesimo capitolo del primo libro del *De vulgari eloquentia*. Di conseguenza, Fenzi attribuisce la composizione del trattato latino al 1304-1305, e del quarto trattato del *Convivio* al 1306-1308.⁷

⁵ Sulle fonti dei riferimenti giuridici in Dante, si rimanda a LONGONI, *La travagliata struttura del "Convivio"*, pp. 123-25.

⁶ In Dante i riferimenti al diritto fanno la loro comparsa nel *Convivio*, dove i passi giuridici possono essere divisi in due categorie: la prima, quella delle citazioni propriamente dette dal *Corpus Iuris civilis* (che Dante cita otto volte: in sei casi come *Ragione*, in uno *Legge*, e infine, con riferimento alla parte centrale del *Digesto*, *Inforzato*); la seconda, quella delle allusioni, quelle citazioni cioè che riportano, senza espliciti riferimenti, concetti facilmente individuabili nel *Corpus*. Appartengono alle citazioni propriamente dette: I x 3; IV ix 8; IV xii 9; IV xv 17; IV xix 4; IV xxiv 2; IV xxiv 15; IV xxiv 17. Nella seconda categoria si trovano: I viii 4; I xii 9; IV iv 7; IV xi 7; IV xi 9; IV xii 11; IV xxiv 1; I xxvi 14 (LONGONI, *La travagliata struttura del "Convivio"*, p. 123).

⁷ ENRICO FENZI, *Dal "Convivio" al "De vulgari eloquentia": appunti di lettura*, in *Il "Convivio" di Dante*, a cura di Johannes Bartuschat e Andrea Aldo Robiglio, Ravenna, Longo, 2015, pp. 83-84, n. 1, con riferimento a JOHN A. SCOTT, *Il mito dell'imperatore negli scritti danteschi*, in *Dante. Mito e poesia*. Atti del Secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a cura di Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 89-105; e anche J.A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004, pp. 254 e 258. Secondo Fioravanti (D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, in ID., *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, II, 2014, in part. pp. 9-18), ci deve essere stato un intervallo di tempo tra la composizione del quarto trattato e dei primi tre, a causa non tanto delle differenze dottrinali e stilistiche, come sostiene Maria Corti, ma della mancanza delle appropriate condizioni per scrivere, una difficoltà di cui Dante parla in *Conv.* I 1 4: «L'altra è lo difetto del luogo dove la persona è nata e nutrita, che tal ora sarà da ogni studio non solamente private, ma da gente studiosa lontano». MIRKO TAVONI, *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 86-95, ha proposto che il primo libro sia stato ideato nell'aristocratica e ghibellina Verona, durante il suo soggiorno nel 1303-1304.

La proposta ben argomentata, ma non per questo convincente, di inserire i testi poetici subito dopo la citazione dei rispettivi incipit, è stata avanzata da Giorgio Inglese nell'edizione del *Convivio* del 1993 in cui il curatore ha messo in luce che l'impostazione testuale può implicare un problema di impaginazione all'editore contemporaneo.⁸ Inglese ha proposto una diversa strutturazione dell'opera, più vicina a quella della *Vita nova*, con la collocazione dei testi poetici nel corpo dei singoli trattati, supponendo che i copisti li avessero indebitamente richiamati in principio. La vistosa modifica è giustificata dal passo del secondo trattato che, introducendo il discorso sui quattro sensi della scrittura, fa riferimento alla prima canzone commentata: «Ma però che più profitabile sia questo cibo, prima che vegna la prima vivanda voglio mostrare come mangiare si dee». Secondo Inglese, per la prolungata metafora conviviale su cui si struttura l'opera: «Dal momento che la *prima vivanda* non può che essere la prima canzone (il commento essendo il *pane* che accompagna la *vivanda*: cfr. I 14-15) è chiaro che per Dante, in quel punto, la canzone non è ancora venuta a offrirsi ai convitati».⁹ Lo studioso ha perciò ritenuto di inserire il testo al momento in cui Dante ne cita l'incipit (II II 5) e coerentemente a tale scelta ha ricollocato all'interno dei rispettivi trattati anche le successive canzoni, che compaiono a *Conv.* III I 12 [13] e IV I 9. Tale disposizione, come ha fatto notare Stefano Carrai, comporta una ricaduta sul piano ermeneutico, «riconducendo anche il *Convivio*, che pure è un commento puntuale alle canzoni dottrinali, verso uno schema formale che, direi, sta a metà fra quello del prosimetro e quello

⁸ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Bur, 2004 (I ed. 1993) [d'ora in poi ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Inglese]. La pubblicazione in una collana divulgativa sembra aver pesato sul silenzio con cui è stata ricevuta la proposta del curatore sulla modifica di presentazione del testo. Si veda però il consenso espresso da STEFANO CARRAI, *Il commento d'autore*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno, 2003, pp. 229-30.

⁹ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Inglese, pp. 29-30. L'*Avvertenza* di Inglese contiene anche circa sessanta proposte di intervento sul testo critico di D. ALIGHIERI, *Il Convivio*, a cura di Maria Simonelli, Bologna, Patron, 1966, adottato da Inglese, tra cui va almeno segnalato il ripristino di alcune rime siciliane nelle canzoni. Nell'edizione D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Brambilla Ageno], invece, i casi di rima siciliana sono livellati alla norma. Sui problemi testuali delle canzoni, si veda D. DE ROBERTIS, *Sul testo delle canzoni del "Convivio"*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina e D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1998, pp. 105-12; e il paragrafo dedicato a *Le canzoni del "Convivio"*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 723-54 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Rime*, ed. D. De Robertis]. Si segnala anche che, successivamente all'edizione Ageno, altri plausibili interventi su singoli passi del testo del *Convivio* si devono ancora a G. INGLESE, *Sul testo del "Convivio" (I) "da provvidenza di propria natura" (I 1 1)*, in "La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia", 38 (2000), pp. 247-61, e PAOLO TROVATO, *Il testo della "Vita Nuova" e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno, 2000, pp. 95-99.

del commento universitario». ¹⁰ La proposta sembra anche avvicinare la testualità del *Convivio* a quella della *Vita nova*, dove i testi poetici sono effettivamente preceduti e seguiti dalle parti prosastiche. Tuttavia, come ha riconosciuto lo stesso Inglese e confermato Domenico De Robertis, è impossibile asserire con sicurezza in quale luogo del tormentato autografo del *Convivio* fossero collocate le canzoni. ¹¹ Si aggiunga che nella tradizione manoscritta superstite non c'è alcuna testimonianza che possa avvalorare la sistemazione del testo proposta da Inglese, e che inoltre, se a *Conv.* II II 5 e III I 12 [13] – dove, subito dopo gli incipit di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e di *Amor, che nella mente mi ragiona*, nell'edizione Inglese, si leggono rispettivamente i 61 e i 90 versi di quelle canzoni – l'espressione, ripetuta identica nei due trattati, «e cominciai a dire» potrebbe anche introdurre i testi poetici nella loro integrità, una tale configurazione testuale non pare affatto prevista per *Conv.* IV I 9. Nell'ultimo trattato Dante dichiara senza ambiguità di citare, della canzone commentata, solo il primo verso che la identifica, per mezzo di una comune sineddoche: «e cominciai una canzone nel cui principio dissi: *Le dolci rime d'amor, ch'io solia*. Ne la quale io intendo ridurre ...». ¹² In assenza di prove evidenti e univoche, l'edizione critica a cura di Franca Brambilla Ageno ha ritenuto opportuno conservare la tradizionale forma del testo, con le canzoni in apertura dei trattati, non tanto in rispetto di una forse neppure definita volontà d'autore, quanto piuttosto in ossequio a una tradizione rimasta inalterata dai codici alle stampe antiche. ¹³

La forma materiale della *Vita nova*, primo progetto prosimetrico di Dante, è, al tempo stesso, la spia originaria del progetto ideologico e culturale del giovane poeta. Si tratta di una raccolta di 31 poesie (alcune delle quali avevano già una circolazione indipendente) incorporate in un insieme testuale e legate tra loro da brani elaborati in forma di prosa. Il poeta chiama quest'opera semplicemente «libello» (intendendone definire la dimensione di copia materiale tratta dal libro originale, quello della

¹⁰ CARRAI, *Il commento d'autore*, p. 230.

¹¹ DE ROBERTIS, *Sul testo delle canzoni del "Convivio"*, p. 106: «Proprio non si riesce a immaginare Dante che incomincia i trattati successivi al primo mettendo in carta la relativa canzone, per averla sott'occhio nel corso dell'esposizione e offrirla intera alla vista, come si fa con una portata di convito, prima di dar opera al coltello e dispensarla ai commensali».

¹² ANDREA MAZZUCCHI, *Tra "Convivio" e "Commedia". Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno, 2004, p. 174, ha suggerito che «con *prima vivanda* Dante facesse riferimento non alla canzone nella sua integrità, ma alla progressiva citazione dei versi di questa, secondo la consolidata tecnica esegetica della *divisio textus*».

¹³ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Brambilla Ageno. Sulla questione del prestigio storico del *textus receptus* come criterio filologico e principio editoriale si veda ALVARO BARBIERI, «Prestigio storico dei testimoni, "vulgata", "textus receptus": riflessioni recenti su vecchi concetti», in "Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation", 2.2 (2007), pp. 150-57.

memoria) mentre alcuni critici, come Domenico De Robertis, la definiscono come «il primo libro della nostra letteratura».¹⁴ Con ogni probabilità il «libello» fu destinato ad una circolazione limitata ai cosiddetti “fedeli d’amore” i quali possedevano, non solo «l’intelletto d’amore», ma anche il dolore che da quello emana.¹⁵

È necessario che ogni studio della *Vita nova* parta dal suo disegno materiale, perché in esso sono circoscritte e radicate le traiettorie ideologiche e culturali presenti nel testo del giovane poeta. Nella composizione materiale e testuale del libello, Dante rompe con la tradizione in più di un’occasione, stabilendo così sé stesso in quanto autore di riferimento, ma soprattutto trattando la letteratura in volgare nel modo in cui fino ad allora erano stati trattati soltanto i testi degli *auctores* classici, più alcuni autori moderni che scrivevano, però, in latino e non in volgare.

La prima novità è costituita dal fatto che è Dante stesso a raccogliere le proprie poesie in un libro – compito che all’epoca apparteneva a scribi e compilatori, i quali si occupavano della stesura di antologie poetiche, trascrivendo componimenti spesso tratti da fonti eterogenee. In secondo luogo, aggiungendo all’elemento poetico una dimensione prosastica e concentrandosi sull’elemento cronologico della storia d’amore, Dante dà alla *Vita nova* una struttura formale che sfida l’ordine delle antologie della lirica italiana delle origini; il quale veniva usualmente determinandosi a partire dalla collocazione delle liriche in sezioni destinate a generi poetici differenti.

L’innovazione più evidente ed importante è l’integrazione della parte prosastica al macrotesto. Il primo di questi, quello più presente nella *Vita nova*, deriva dalla tradizione provenzale delle *vidas* e *vazos*. La loro funzione è quella di dare vita ad una prosa presumibilmente autobiografica (nel senso odierno dell’autobiografia).¹⁶ Altri due tipi di prosa esegetica che Dante incorpora nel suo libello derivano dalla tradizione libraria medio-latina degli *accessus ad auctores* e *divisio textus*, i quali venivano generalmente usati nell’esegesi biblica e nell’interpretazione degli autori della classicità. Dante – antologista di sé stesso – introduce in questo modo

¹⁴ D. DE ROBERTIS, *Il libro della “Vita nuova”*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 5.

¹⁵ Uso il termine “fedeli d’amore” come lo usa Dante nella *Vita nova* – per riferirmi ai poeti (nel testo lui nomina solo Guido Cavalcanti) che furono i destinatari della sua prima poesia.

¹⁶ Parlo di una prosa “presumibilmente autobiografica” perché si tratta di eventi la cui veridicità non possiamo verificare. A questo proposito non bisogna dimenticare neanche l’altro lato della questione, preso in esame da Teodolinda Barolini la quale ha ampiamente dimostrato come Dante nella prosa della *Vita nova* adatti la sua interpretazione delle rime al momento in cui scrive il «libello». Si vedano i commenti alle tredici poesie con la tradizione indipendente prima della *Vita nova* in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della “Vita nuova”*, a cura di Teodolinda Barolini, con note di Manuele Gragnolati, Milano, Bur, 2009.

nella letteratura in volgare strumenti materiali e strutturali tipici delle culture letterarie che circolavano intorno ad essa e che per lo più vi erano estranei. Ma il Dante della *Vita nova* non è un mero antologista di sé stesso. Come ho cercato di dimostrare nel mio libro *Dante and the Dynamics of Textual Exchange. Authorship, Manuscript Culture, and the Making of the "Vita Nova"*, per capire la complessa operazione autoriale del libello dantesco, bisogna tornare alla concezione medievale dell'autorità testuale e alle dinamiche che presiedono alla produzione del libro: quattro sono, infatti, i ruoli autoriali nella produzione del libro per come vengono esposti da san Bonaventura nel suo commento ai *Libri Sententiarum* di Pietro Lombardo: *scriptor*, *compilator*, *commentator*, e *auctor*. Nella *Vita nova*, Dante svolge tutti e quattro i ruoli delineati da Bonaventura: lui è *scriptor* in quanto sin dal paragrafo proemiale si presenta come il copista di una parte del libro della sua memoria; *compilator* siccome seleziona e raccoglie le poesie che ha scritte in passato; *commentator* perché commenta le sue poesie; ed infine *auctor* dal momento che è autore di tutti i testi che vi leggiamo.

La maggior parte della prosa del «libello» è basata sulle *vidas* e *razos* occitaniche, le quali, da un punto di vista strettamente materiale, funzionavano da tessuto connettivo tra le poesie soprattutto a partire dal tardo Duecento, quando la prosa inizia ad assumere nei codici un ruolo importante quanto quello della poesia. Nei codici tardo-ducenteschi la prosa e la poesia si alternano dando alla *charta* un aspetto piuttosto dinamico, evidente soprattutto nell'alternarsi dell'inchiostro rosso della rubrica per la prosa a quello marrone (o nero) usato per il testo principale, la poesia. La *charta* del codice Laurenziano Pluteo 41.42 del primo Trecento, invece, è più statica, in quanto dominata prevalentemente da un tipo di testo: soprattutto nell'ultima sezione della raccolta sono raggruppati componimenti prosastici che assumono un ruolo del tutto indipendente rispetto alla poesia dalla quale originariamente derivano. In questo codice, il redattore incorpora alla narrativa del testo prosastico delle intere cobbole, andando ad originare un genere del tutto diverso da quello tradizionale: si ha, quindi, un componimento narrativo di tipo prosastico, capace di funzionare in maniera del tutto indipendente dalla poesia. Tale esperimento, noto a Dante molto probabilmente tramite uno dei codici affini al Pluteo 41.42 circolanti in Toscana, ha funto da ispirazione principale per il racconto prosimetrico della *Vita nova*.

Nel libello, Dante porta questa novità ad un nuovo livello: sceglie un certo numero delle sue poesie e le intervalla con dei commenti preparati da lui stesso, in modo da creare un'opera presumibilmente autobiografica. Il poeta usa il termine «ragione» (*razo*) per indicare l'operazione metaletteraria dell'esegesi, legando in modo esplicito la sua operazione autoriale

alla ben radicata esegesi occitanica.¹⁷ Il ruolo centrale dell'elemento presumibilmente autobiografico ha la funzione di stabilire il macrotesto della *Vita nova* come un tipo di *accessus ad auctorem*, o una *vida* lunga, disseminata di poesie scritte in occasioni e tempi diversi, ognuna accompagnata dalla sua *razo*. Oltre a rifarsi all'*accessus ad auctores* per la creazione del macrotesto, Dante utilizza questo genere mediolatino nel proemio allo scopo di introdurre tutti i microtesti, cioè tutte le poesie. L'*accessus* tipicamente consisteva degli elementi seguenti: *titulus (inscriptio, nomen) libri* – il titolo dell'opera; *nomen auctoris* – il nome dell'autore; *intentio auctoris (scribentis)* – l'intento dell'autore (scrittore); *materia libri* – l'argomento dell'opera; *ordo libri* – l'ordine del libro; *utilitas* – l'utilità; *cui parti philosophiae supponitur* – a quale parte della filosofia l'opera appartiene. In quello che viene considerato il proemio della *Vita nova*, Dante fornisce tutte le informazioni che normalmente componevano l'*accessus*:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia. (Vn I 1)

Il poeta informa il lettore che l'autore dell'opera è lui stesso, com'è implicito nell'aggettivo possessivo «mia»; il *titulus* dell'opera è *Incipit Vita nova*, l'*intentio auctoris* è quella di copiare solamente alcune parti del libro della sua memoria mentre la *materia libri* è spiegata attraverso le parole scritte sotto la rubrica del libro della memoria. L'*utilitas* dell'opera, invece, consiste nello spiegare «la sententia» cioè il significato di queste parole. Il genere dell'opera è il «libello», inteso come supporto materiale per i brani più importanti, facenti parte del libro della memoria del poeta. Dante segue questo modello per tutte le poesie della raccolta, includendo l'*accessus* alla fine delle ragioni (*razos*). Seguendo questo *usus*, siamo informati che la prima poesia della raccolta appartiene al genere del sonetto, il cui titolo – l'incipit – è *A ciascun'alma presa*; l'intento dell'autore è scrivere un sonetto e inviarlo agli amici-poeti. L'argomento dell'opera è il saluto agli amici e la descrizione del sogno del poeta-amante; infine, l'utilità dell'opera consiste nell'aiutare il poeta ad interpretare un suo sogno.

¹⁷ Ho definito questo tipo di prosa “presumibilmente autobiografica” perché il racconto delle “ragioni” della *Vita nova* deriva maggiormente dalle poesie stesse, conformandosi in questo modo alla struttura e ai contenuti delle *razos*. Inoltre, nelle “ragioni” Dante aggiunge informazioni che, per citare Teodolinda Barolini, «piegano» il significato delle poesie al momento in cui il poeta compone il libello. Si veda per una discussione più dettagliata ALIGHIERI, *Rime giovanili e della “Vita nuova”*, p. 460.

L'ultimo tipo di prosa che Dante impiega nel «libello» – e che per secoli ha lasciato sia i lettori sia i critici perplessi – sono le divisioni: Boccaccio le aveva persino escluse dal testo delle sue due copie del «libello», mentre Guglielmo Gorni le definiva il prezzo che il giovane poeta aveva pagato alla sua prima formazione scolastica «con il radicalismo e l'eccesso di deferenza propri del neofita». ¹⁸ Le divisioni sono invece la prova più solida dell'intenzione di Dante di trattare la propria poesia come un esegeta tratterebbe un testo canonico. L'importanza delle divisioni è resa chiara dall'intervento diretto del poeta che agisce in funzione di *accessus*, a partire dalla canzone che segue il momento centrale nella narrazione della *Vita nova*, cioè l'annuncio della morte della donna amata, *Gli occhi dolenti per pietà del core*:

Acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine,
la dividerò prima ch'io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi.
(*Vn* XX 31)

La nuova posizione delle divisioni, definita da Catherine Keen con il termine di «vedovanza strutturale», deve la sua importanza alla circostanza della morte della donna amata. La sofferenza del poeta-amante è espressa dalla sovrapposizione degli aspetti ermeneutici a quelli materiali: a livello tematico-poetico, il poeta-amante, cioè Dante-*auctor*, compone la canzone *Gli occhi dolenti*. Dal punto di vista formale-materiale, Dante *commentator* «traduce questa sofferenza nella revisione della disposizione delle divisioni, affidando a questo cambiamento strettamente materiale un significato più profondo che corrisponde al momento più triste nella vita del poeta-amante». ¹⁹

Per concludere questo breve esame degli aspetti materiali, culturali e ideologici del libello dantesco, si cita un estratto da *La "Vita Nova" di Dante e il libro latino medievale*:²⁰

Vorrei proporre un'interpretazione diversa da quelle che definiscono eccessivamente pedantesco l'approccio esegetico di Dante (vedasi Boccaccio e Gorni, ad esempio). Dante integra le divisioni all'*accessus* e ad altri elementi del commento medievale allo scopo di elevare la poesia volgare all'altezza delle *auctoritates* classiche e moderne. L'inclusione del commento all'interno di un testo poetico non si deve ad un riflesso inconscio della sua formazione scolastica, ma alla decisione di offrire un'esegesi dei testi in volgare che seguisse i canoni della tradizione classica. Non solo:

¹⁸ D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 25 n. [d'ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni].

¹⁹ TODOROVIĆ, *La "Vita Nova" di Dante e il libro latino medievale*, p. 118.

²⁰ Ivi, p. 116.

nel caso della *Vita Nova* si tratta in particolare di auto-esegesi.²¹ L'inserzione del commento fa parte di un approccio che prova a spingere i limiti dell'esegesi dell'epoca per poter stabilire la propria paternità e padronanza nell'ambito della cultura letteraria volgare. Nella *Vita Nova* Dante non è solo poeta e autore, assume anche il ruolo dello storico e teorico della letteratura (soprattutto nel paragrafo 16 [XXV]). Tale ruolo si consoliderà nel *De vulgari eloquentia*, mentre sarà nel *Convivio* che riprenderà corpo il ruolo esegetico del poeta. Infine, nella *Commedia* Dante porterà in auge il suo ruolo di *auctor*. Il poeta sfida la definizione dell'autore medievale in un modo che non si era visto prima di lui in ambito volgare.

Questo approccio auto-esegetico contiene ed esprime scelte culturali e ideologiche che separano il giovane Dante da altri autori della sua epoca. La prima circolazione della *Vita nova* è documentata a partire dal primo quarto di secolo del Trecento; si affermò rapidamente, soprattutto nell'ambito di coloro che si occupavano di poesia stilnovistica. Al contrario, il libello non ebbe grande successo subito dopo la sua compilazione. Forse fu a causa della descrizione che se ne faceva nel *Convivio* come prodotto di un'età fervida e appassionata, oppure per via della sua destinazione ad un gruppo troppo ristretto di lettori, i cosiddetti "fedeli d'amore" poeti della cerchia fiorentina alla quale Dante apparteneva.

Poche sono le copie superstiti del testo intero copiate nel primo periodo (dal 1325 al 1350) e questa prima tradizione è decisamente meno ricca rispetto a quella che segue alla trascrizione di Boccaccio nei manoscritti Toledo 104.6 e Chigi L V 176.²² Il certaldese trascrive il testo dantesco accompagnandolo in ambedue le copie del suo *Trattatello in laude di Dante* e delle cosiddette quindici canzoni distese. In questa forma "popolarizzata" da Boccaccio la *Vita nova* ottiene una seconda vita: la famiglia più ricca dello *stemma codicum* del libello origina proprio dalla copia toledana. Nella prima metà del Trecento, la *Vita nova* riscuote un grande successo; soprattutto grazie all'impegno editoriale di Giovanni Boccaccio, il libello smette di essere un testo marginale e di nicchia.

²¹ Santangelo aveva ipotizzato, e Panvini concordava con questa ipotesi, che Uc de Saint Circ fosse l'autore della propria *vida*. Ma Folena, distanziandosi dalle opinioni dei due studiosi, concludeva che «la questione della paternità delle *vidas* e delle *razos* è e resterà probabilmente sempre *sub iudice*». Si veda BRUNO PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952, p. 90; GIANFRANCO FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, I, pp. 453-562: 455.

²² Sull'argomento della trascrizione boccacciana della *Vita nova* e delle emendazioni al testo si veda TODOROVIĆ, *"In lingua d'oco": dalle "charta" e dei trovatori alla scrivania di Dante*, e LAURA BANELLA, *La "Vita nuova" del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Roma-Padova, Antenore, 2017.

In una lettura del *corpus* dantesco in senso cronologico ed evolutivo la sequenza delle cosiddette opere minori, stabilita su dati cronologici e biografici, comincerebbe con la *Vita nova* e proseguirebbe con il passaggio da questa al *Convivio*, e quindi dall'amore per una donna, sia pure inaccessibile, Beatrice, all'amore per un'allegorica «donna gentile», come rappresentazione del ricorso, prima disperato, in seguito gioioso alla consolazione degli studi filosofici. Il percorso si conclude con il ritorno di Dante a Beatrice nel trentesimo canto del *Purgatorio*, una volta che la donna amata in gioventù si rivela *figura Christi* e mediatrice della salvezza del poeta. Al di là di un'interpretazione meccanica della composizione delle tre opere, *Vita nova*, *Convivio* e *Commedia*, in particolare del *Purgatorio*, per creare una sequenza in funzione di una sorta di maturazione o di ascesa drammatica, si può riscontrare nella *Commedia* la continua ripresa della riflessione delle opere giovanili, decontestualizzata e inserita in un contesto più vasto.

Tuttavia, l'interpretazione letterale dei rinvii alla *Vita nova* contenuti nel *Convivio* – I I 16, II II 1 e XII 5 – è stata oggetto di un intenso ed esauriente impegno esegetico, orientato secondo due ipotesi fondamentali: secondo la più praticata il *Convivio* presuppone un testo della *Vita nova* sostanzialmente identico a quello che leggiamo; invece secondo la meno comune i rinvii del *Convivio* si riferiscono a una prima versione, perduta, del libello.²³ Gli elementi più convincenti portati a favore della discutibile ipotesi della doppia redazione sono l'affermazione di Dante, in *Convivio* II II 1, di avere menzionato «quella gentile donna [...] nella fine della Vita Nova», mentre, nel testo della *Vita nova*, la prima menzione si trova a XXIV 2 (Gorni; Barbi XXXV 2) e l'ultima a XXVII 4 (Gorni; Barbi XXXVIII 7). Lasciando da parte la divisione in capitoli, non originale, dopo l'uscita di scena della Gentile la vicenda continua, e si conclude con la mirabile visione dell'ultimo paragrafo del prosimetro (XXXI Gorni; Barbi XLII).²⁴

Fra la *Vita nova* e il *Convivio* si manifesta inoltre un contrasto nella valutazione del pensiero di Dante per la Gentile: qualificato come «vilissimo» (*Vn* XXVII 4) rispetto alla suprema gentilezza dell'amore di Beatrice e alla consolazione contemplativa del pensiero di lei,²⁵ è invece

²³ Per la tesi del rifacimento della *Vita nova* si vedano le ipotesi, peraltro non comunemente accettate, di LUIGI PIETROBONO, *Il rifacimento della "Vita nuova" e le due fasi del pensiero dantesco*, in ID., *Saggi danteschi*, Torino, Nuova Biblioteca Italiana, 1954, pp. 25-98 (I ed. 1932). Si veda anche CORTI, *La felicità mentale*, pp. 146-55, e ROBERT HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 144-51.

²⁴ CORTI, *La felicità mentale*, p. 151.

²⁵ D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, in ID., *Opere minori*, I, p. 228.

«virtuosissimo» secondo *Convivio* II II 5. Mentre, insomma, la *Vita nova* si conclude con il trionfo di Beatrice, il *Convivio* prende le mosse dalla vittoria allegorizzata della Gentile: di qui si è sviluppata l'ipotesi che la prima *Vita nova*, quella citata nel *Convivio*, si concludesse con il cedimento di Dante alla Gentile, e quella che noi leggiamo sia invece una *Vita nova* riscritta da Dante nell'atmosfera spirituale della *Commedia*, dopo il ritorno al culto di una Beatrice finalmente riconosciuta come intermediario, o simbolo, di una Sapienza più che umana.²⁶

A tale ipotesi, che applica come si nota un'interpretazione *a posteriori* dell'opera giovanile, si è opposto il dato indiscutibile di una tradizione manoscritta che attesta unanimemente la struttura dell'opera come noi la conosciamo (anche se nessun codice della *Vita nova* è duecentesco), il che rende meno economica la presunzione di un testo diverso da quello documentato. Fra i molti argomenti portati a sostegno della composizione di un unico testo della *Vita nova*, si ricordi anche, per primo, che se l'operetta originaria si fosse conclusa con la vittoria del pensiero per la Gentile, non si spiegherebbe il tono del primo e introduttivo rinvio nel *Convivio*, già citato nel presente saggio:

E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata, e vo' che sia, più *virilmente* si trattasse che ne la Vita Nuova, *non intendo però a quella in alcuna parte derogare, ma maggiormente giovare per quella questa*, veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e *viril* esser conviene. (*Conv.* I I 16, corsivo mio).

Dante sembra voler prevenire il lettore che fosse portato a rilevare una smentita del trattato rispetto al libello: l'autore avverte che, al contrario, l'opera più matura gioverà a quella giovanile, consentendole di spiegare meglio il proprio significato e segnala la differenza di funzione e di pubblico delle due opere, la prima rivolta inizialmente a una cerchia ristretta di sodali, mentre il progetto del trattato è divulgativo e mira a una più vasta portata per sollevare le sorti del poeta condannato all'esilio.²⁷

²⁶ BRUNO NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, pp. 46-48, ma una profonda riforma dell'ipotesi è in ID., *Dante e Guido Cavalcanti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 79 (1962), pp. 492-501.

²⁷ Nel *Convivio*, Dante afferma che la Gentile della *Vita nova* va intesa come figura allegorica, mentre Beatrice è donna reale. Ciò non significa che alla Gentile vada necessariamente riconosciuto tale valore anche in sede di analisi della *Vita nova* come testo autonomo, in D. ALIGHIERI, *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato, a cura di Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, con introduzione di Michele Barbi, Firenze, Le Monnier, 1934-1937, pp. 33-34 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Il Convivio*, ed. Busnelli e Vandelli].

In secondo luogo, una contraddizione fra il racconto della *Vita nova* e quello del *Convivio* si darebbe solo se entrambi facessero riferimento alla stessa sequenza di eventi intervenuti fra Dante e la Gentile, cioè, se fosse possibile provare che la vittoria della Gentile, in vista della quale viene composta *Voi che 'ntendendo*, deve essere storicamente identificata con la stessa circostanza che dà l'occasione, nella *Vita nova*, a dire *Gentile pensero*. Sembra invece che Dante, insistendo nel *Convivio* sulla «molta battaglia intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contraro, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca della mia mente» (II II 3), voglia indurre nel lettore memore della *Vita nova* l'idea che il conflitto fra Beatrice e la Gentile non si sia concluso con la «forte ymaginatione» narrata in *Vita nova* XXVIII (Gorni; Barbi XXXIX) e il conseguente trionfo del primo amore, ma sia continuato fino alla successiva e definitiva vittoria della Gentile, segnata da *Voi che 'ntendendo*.²⁸ Alla luce di tale vittoria, Dante con il lettore può solo ora comprendere il valore autentico del pensiero che allo scrittore fervido e passionato della *Vita nova* era parso vilissimo, malvagio e vano.²⁹ Nell'aspra e lunga contesa descritta da *Conv.* II II 3-4, la *Vita nova* può essere pensata come l'estremo «soccorso [...] de la parte de la memoria» all'amore per Beatrice.³⁰

In questa prospettiva si spiega anche come Dante abbia voluto suggerire una cronologia distanziante fra la composizione di *Voi che 'ntendendo* e *Gentil pensero* (e quindi *Vita nova*), cronologia ampiamente dibattuta, e si chiarirebbe pure come il Dante del *Convivio* pensasse alla Gentile come una protagonista della fine della *Vita nova*: dal nuovo punto di vista infatti la «mirabile visione» non occupava più il ruolo di avvenimento conclusivo e risolutivo, ma doveva rientrare nella storia viva del conflitto. Fra l'amore giovanile e l'amore virile, c'era stata un'epoca di transizione, un tempo di battaglia fra il pensiero per la angelica giovinetta e quello per la Donna

²⁸ ALIGHIERI, *Il Convivio*, ed. Busnelli e Vandelli, pp. 7-8, e NARDI, *Dante e Guido Cavalcanti*, pp. 498-99.

²⁹ Sul procedimento autoeseggetico di Dante, dal *Convivio* alla *Vita nova*, si confrontino anche le osservazioni di ANTONIO D'ANDREA, *Dante interprete di se stesso: le varianti ermeneutiche della "Vita nuova" e la "Donna gentile"*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 2 tt., Modena, Mucchi, 1989, pp. 493-506.

³⁰ I rinvii dal *Convivio* alla *Vita nova* appaiono, a ben considerarli, limitati e precisi. Dante dice di avervi fatta menzione della Gentile, e di avervi spiegato come il consenso a essere suo nascesse più dalla gentilezza di lei che da una scelta di lui. Quando racconta la vittoria definitiva del nuovo amore, non cita il libello. Il terzo rinvio (II XII 4) pare ancora contenere un'indicazione cronologica: la *Vita nova* nasce dopo l'apparizione di Filosofia – quando Dante già può vedere molte cose «quasi come sognando» – e prima che egli pervenga a sentirne la dolcezza suprema. Per altro verso, in *Conv.* II VII 6, si parla di una «graziosa rivelazione» sulla gloria celeste di Beatrice, che potrebbe non essere cosa diversa dalla «visione» che conclude la *Vita nova*.

Filosofia, un tempo che include, unificandola, la fine della *Vita nova*, dal paragrafo XXIV al XXXI (Gorni; dal XXXV al XLII secondo Barbi).

Il *Convivio* presenta, al cuore del suo assetto, uno scarto temporale fra la «vivanda» e il «pane», fra il testo poetico delle canzoni e il commento in prosa, nella ricostruzione della vicenda compositiva della prima canzone *Voi che 'ntendendo*. Dante si preoccupa qui di ricostruire una cronologia autentica della propria carriera letteraria fra la morte di Beatrice (sera dell'8 giugno 1290), citata già nella *Vita nova*, e il bando da Firenze (gennaio e marzo 1302), dichiarata premessa etico-politica del *Convivio*. Fra i due momenti si colloca la decisiva composizione di *Voi che 'ntendendo*: la canzone appartiene, verosimilmente, all'epoca delle relazioni fra Dante e Carlo Martello d'Angiò, sull'inizio del 1294,³¹ subito dopo il compimento della *Vita nova*, opera del 1292-1293.³² Tuttavia la cronologia di *Voi che 'ntendendo* viene ricostruita, nel *Convivio*, sicuramente più per confermare e radicare il conflitto spirituale da cui sarebbe nato il nuovo Dante, amico di Sapienza, che per documentare la cronaca obiettiva dei fatti.

La vicenda è narrata due volte, rispetto alla lettera (II II) e rispetto alla sentenza vera (II XII): colpisce subito il chiasmo per cui il primo racconto, fittizio, offre un computo definito (in circa 38 mesi) del tempo trascorso fra la morte di Beatrice e il primo apparire della Gentile, e un'allusione indefinita («tempo alcuno») a quello fra l'apparizione di colei e la sua vittoria sul pensiero di Beatrice. Il secondo racconto lascia invece indefinito l'intervallo fra la morte di Beatrice e l'apertura di Boezio («alquanto tempo») e definisce, in «forse [...] trenta mesi», il tempo compreso fra la immaginazione della filosofia come Donna Gentile e il momento in cui la dolcezza della filosofia pervenne a distruggere l'altro pensiero. Sembra un invito a far coincidere fra loro i due momenti: «quella gentile donna [...] parve primamente», nella prima versione, e, nella seconda, «imaginava lei fatta come una donna gentile». D'altra parte, i trenta mesi necessari alla vittoria della dolcezza filosofica possono contarsi dall'apertura del Boezio, o dal primo apparire della Gentile, oppure dall'ingresso di Dante nelle scuole, ammesso che si debba supporre uno scarto fra l'apertura del *De consolatione philosophiae* e la comparsa in immagine della Donna Filosofia. Dall'artificiosa combinazione fra i dati

³¹ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, in ID., *Opere minori*, I, p. 391; cfr. anche ID., *Convivio*, ed. Inglese, p. 8 n. 7.

³² Per la cronologia della *Vita nova* in relazione al *Convivio*, e in particolare per l'interpretazione dei rinvii alla *Vita nova* da parte di *Conv.* I 1 16, II 1 1 e XII 5, si veda ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni, pp. XIX-XX. Tra i precedenti contributi sulla questione, L. PIETROBONO, *Il poema sacro*, Bologna, Zanichelli, 1915, pp. 100-125, sostenitore della tesi della doppia redazione della *Vita nova*, e, di parere contrario, ALIGHIERI, *Il Convivio*, ed. Busnelli e Vandelli, pp. 3-9 e pp. 76-86 (app. del 1937).

della prima e della seconda narrazione nascerebbe allora il suggerimento di situare la composizione di *Voi che 'ntendendo* a 68 mesi dalla morte di Beatrice (febbraio 1296).³³

Tale possibile lettura di *Conv.* II II e XII, suggerita per esempio da Giorgio Inglese, non incide comunque sulla datazione documentaria della canzone, in quanto testo autonomo.³⁴ A parte le eventuali implicazioni simboliche e numerologiche (due rivoluzioni del cielo di Venere, «cagione d'amore», e un periodo di tre volte dieci mesi di studio?), una collocazione così bassa della canzone risponde probabilmente a una necessità interna di segnare, con la massima chiarezza, il distacco fra quella e la *Vita nova*, comprese le rime lì registrate nei paragrafi della Gentile.³⁵

In conversazione con l'intervento di Jelena Todorović, e con gli spunti emersi nelle comunicazioni del convegno solo virtualmente garganese dell'ottobre 2020, vorrei provare ad allargare la proposta della vocazione interattiva della poesia di Dante, formulata da Raffaele Pinto, in particolare in relazione alle tipologie e alle modalità di coinvolgimento del lettore messe in atto da Dante,³⁶ a un'opera come il *Convivio* che apparentemente non porta a compimento tale propensione con quella modalità «temperata e virile» evocata nel primo trattato. Abbandonato incompiuto da Dante (1304-1307), il *Convivio* gode, infatti, di una circolazione tarda rispetto al concepimento e alla composizione del progetto, probabilmente successiva alla morte del poeta, se si esclude una divulgazione che sembra limitata a figure vicine al poeta nella prima metà del Trecento.

Tra i commentatori della *Commedia* viene utilizzato soltanto nel cosiddetto *Ottimo Commento*, nelle glosse del copista e notaio Andrea Lancia,

³³ D. ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, edited by Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 tt., Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 341-62: 344, nel quadro di una complessa e sottile disamina, in cui tuttavia pare non sempre ben sorvegliato l'intreccio fra dati filologici oggettivi e le indicazioni autoesegetiche di Dante.

³⁴ D. ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Inglese, pp. 10-11. Se si preferisce, con SALVATORE SANTANGELO, *Saggi danteschi*, Padova, Cedam, 1959, pp. 42-43, attribuire a Dante un errato calcolo (seguito, nel *Dottrinale*, da Jacopo Alighieri) che farebbe coincidere due rivoluzioni di Venere con 14 mesi e 18 giorni, la somma di 14 + 30 mesi porterebbe la composizione di *Voi che 'ntendendo*, secondo il *Convivio*, al febbraio 1294, il che sarebbe compatibile con l'allusione di *Par.* VIII all'incontro fra l'autore e Carlo Martello.

³⁵ MARIA SIMONELLI, voce *Convivio*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 193-204: 193, insiste ad esempio sul «giuoco strutturale» intessuto nel *Convivio* intorno al 5 e al 31: 15 trattati previsti, 15 capitoli nel II e nel III, 15+5 nel IV, centralità del quinto capitolo in ogni trattato.

³⁶ RAFFAELE PINTO, *La metafisica delle pulsioni*, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, a cura di Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, 2010, pp. 27-78.

nel *Comentum super poema Comedie Dantis* di Pietro Alighieri, e nel proemio del volgarizzamento di Alberto della Piagentina del *De consolatione philosophiae*, e per questo rimando agli studi di Luca Azzetta.³⁷ Per quanto riguarda la circolazione del *Convivio* in vita di Dante, si possono registrare le ipotesi di Claudia Villa che il sintagma «*secreta poli*» nella prima *Ecloga* di Giovanni del Virgilio, v. 11, faccia riferimento al prosimetro, anche se Simon Gilson ha fatto notare che si trova già in Claudiano, *De raptu Proserpinae* I 26; e di Paolo Borsa, possibilmente in relazione a Bartolo da Sassoferrato, nel suo “*Sub nomine nobilitatis*”: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*.³⁸

Per di più, se, come scrive Mirko Tavoni, con rimando a Gianfranco Fioravanti, i destinatari del *Convivio* sono «i responsabili dei reggimenti feudali e cittadini fra i quali Dante è andato peregrinando nei primi due anni del suo esilio (1302-1303)»,³⁹ l'interruzione e l'abbandono dell'opera lasciano irrisolto il duplice proposito dantesco di contribuire alla formazione di un nuovo ceto dirigente nella penisola italiana, con lo scopo di ripristinare i valori civici che avevano favorito l'ascesa del comune, e di ristabilire la propria fama intellettuale dall'infamia dell'esilio, come suggerisce il passo:

Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito alli occhi a molti che forse per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato: nel cospetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta come quella che fosse a fare. (*Conv.* I III 5)

Attraverso l'interpretazione allegorica delle rime «di virtù materiate» (*Conv.* I I 14), e cioè la poesia della rettitudine di *Voi che 'ntendendo* e ad *Amor che nella mente*, e attraverso il commento filosofico della

³⁷ LUCA AZZETTA, *La tradizione del “Convivio” negli antichi commenti alla “Commedia”*: Andrea Lancia, *l’“Ottimo Commento” e Pietro Alighieri*, in “Rivista di studi danteschi”, 5 (2005), pp. 4-34; ID., *Tra i più antichi lettori del “Convivio”: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, in “Rivista di studi danteschi”, 9 (2009), pp. 59-60; IRENE CECCHERINI, *Il Convivio*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno di Roma (maggio - ottobre 2015), a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi e Luciano Canfora, Roma, Salerno, 2016, pp. 383-400.

³⁸ SIMON GILSON, *Reading the Convivio from Trecento Florence to Dante's Cinquecento Commentators*, in “Italian Studies”, 64.2 (2009), pp. 266-95; PAOLO BORSA, “*Sub nomine nobilitatis*”: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 59-121.

³⁹ TAVONI, *Qualche idea su Dante*, p. 82; G. FIORAVANTI, *La nobiltà spiegata ai nobili (Una nuova funzione della filosofia)*, in *Il “Convivio” di Dante*, pp. 157-63.

canzone della nobiltà, *Le dolci rime*, il prosimetro, e in particolare il commento in prosa, ha dunque come obiettivo la formazione di un nuovo ceto dirigente, composto di una nobiltà riformata di «principi, baroni, cavalieri e molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non litterati» (*Conv.* I IX 5), e di individui virtuosi che, a causa della necessità di dedicarsi alla «cura familiare e civile», non hanno appreso la gramatica, il latino, che darebbe loro accesso alla conoscenza della filosofia, né hanno modo o tempo per rivolgersi all'«ozio di speculazione» (*Conv.* I I 4), come ha suggerito Paolo Borsa, in un'opera pertanto caratterizzata come «temperata e virile» (*Conv.* I I 16) per offrire un ulteriore livello di senso alla «fervida e passionata» *Vita nova*.⁴⁰

Tuttavia, dal momento che Jelena Todorović ha affrontato la complessità del ruolo autoriale di Dante nella *Vita nova* chiarendo la raffinatezza del suo riutilizzo di fonti e strumenti della tradizione tardoantica e occitanica, nella rilettura di questo passo non si può dimenticare la continua sfida che pone la caratteristica dantesca «di presentare, sul piano autoeseggetico, la propria opera come un insieme coerentemente ordinato», quindi secondo un piano evolutivo che giustifica, assorbe e riorganizza ripensamenti e ritrattazioni, caratteristica su cui ha insistito Raffaele Pinto nell'interpretazione della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*.⁴¹

Per tale motivo, sarebbe possibile seguire diversi spunti della vocazione interattiva dell'opera dantesca, come la vicinanza tra i temi del *Convivio*, in particolare del terzo trattato, e quelli del *Purgatorio*. Come suggerito da Paolo Borsa,⁴² sembra possibile stabilire un'analogia fra i temi affrontati nel commento ad *Amor che nella mente*, e quelli sviluppati nella seconda cantica della *Commedia*, al principio della quale la canzone intonata da Casella svolge una funzione emblematica: la natura dell'amore, la teoria dell'anima, la conoscenza («State contenti, umana gente, al quia...»: *Purg.* III 37 ss.), la felicità umana.

Vorrei soffermarmi però su tre episodi diversi e lontani nel tempo della tradizione del *Convivio*, nella loro unicità, considerando come filo conduttore l'attivazione di un più tardo, ma fitto dialogo da parte di lettori, copisti, editori, sottolineando naturalmente la necessità di contestualizzare questi momenti all'interno della contemporanea cultura e tradizione materiale. Il primo di tali momenti legati alla tradizione manoscritta e alla prima circolazione a stampa del prosimetro è rappresentato dalla trascrizione del

⁴⁰ P. BORSA, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in "Reti Medievali", 18.1 (2017), pp. 271-303.

⁴¹ PINTO, *La metafisica delle passioni*, p. 27.

⁴² P. BORSA, "Amor che nella mente mi ragiona" tra stilnovo, "Convivio" e "Purgatorio", in *Il "Convivio" di Dante*, pp. 53-82.

manoscritto II III 47 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fig. 1). Il lavoro di copia è realizzato da nove copisti che lavorano allo stesso tempo, agli ordini di un compilatore che ripartisce il lavoro e anche la loro paga, un episodio che è stato trattato in altre sedi.⁴³ Vorrei ricordare gli studi di Irene Ceccherini che hanno arricchito il panorama della prima tradizione manoscritta del *Convivio* predatando alcuni manoscritti e individuando caratteristiche codicologiche che continuano dalla fine del Trecento alla più ricca tradizione della metà del Quattrocento.⁴⁴

Il secondo momento consiste nella ripresa quattrocentesca dell'interesse in Dante e nella cultura volgare che sta alla base della tradizione manoscritta fiorentina del *Convivio*. Sebbene due terzi dei 45 manoscritti esistenti contengano solo il trattato, il *Convivio* circola anche accoppiato con altri materiali danteschi e non danteschi. Queste miscellanee manoscritte decontestualizzano e ricombinano opere che spesso non erano destinate a circolare insieme per rappresentare e ricostruire il passato in termini che i lettori successivi possono capire e apprezzare. In particolare, le note di Antonio Manetti al manoscritto 1044 della Biblioteca Riccardiana di Firenze istituzionalizzano la relazione tra il *Convivio* e la collezione delle *canzoni distese* di Dante, esponendo la convinzione che tale collezione di quindici *canzoni* sia il fondamento dell'intero progetto del *Convivio* (Fig. 2). La stessa forma materiale di quelle quindici canzoni era stata copiata tre volte da Boccaccio come una distinta collezione di poesie nei manoscritti Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Zelada 104.6, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L V 176 e Firenze, Biblioteca Riccardiana 1035, tutti risalenti al quinto e al sesto decennio del Trecento.⁴⁵

Manetti compone una rubrica in inchiostro rosso (Fig. 3) alla fine della sua trascrizione del *Convivio*, che riporta: «qui ap(pr)esso ho scripto uno sonetto di dante alighieri pel mezzo del quale / e si veda questa opera non fosse finita e non gli piacesse et esser di sua intenzione non seghuitare più oltre» (c. 109v). La rubrica è seguita dal sonetto *Parole mie che per lo mondo siete*, in cui Dante si rivolge alle canzoni che ha già composto per la Donna Gentile. Il sonetto 20 (LXXXIV) *Parole mie che per lo mondo*

⁴³ B. ARDUINI, *Alcune precisazioni su un manoscritto trecentesco del "Convivio": BNCF II III 47*, in "Medioevo e Rinascimento", 20 (2006), pp. 383-91; ID., *Assigning the "pieces" of Dante's "Convivio": The Compiler's Notes in the Earliest Extant Copy*, in "Textual Cultures", 3.2 (2008), pp. 1-12. Vorrei ringraziare di nuovo la professoressa Teresa De Robertis per il suo consulto sul manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale II III 47.

⁴⁴ CECCHERINI, *Il Convivio*, pp. 385-89 e 390-94.

⁴⁵ Cfr. PIER GIORGIO RICCI, *Evoluzione nella scrittura del Boccaccio e datazione degli autografi*, in *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1985, p. 295. Si veda anche MARCO CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013 (in part. il cap. 2 *Le scritture del Boccaccio nel loro svolgimento diacronico*).

siete cita l'incipit della canzone *Voi che 'ntendendo* per smentirla («Parole mie che per lo mondo siete, / voi che nasceste poi ch'io cominciai / a dir per quella donna in cui errai / «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete»», vv. 1-4), e il sonetto 21 (LXXXV) *O dolci rime che parlando andate*, che è definito frate (come *Voi che savete* è sorella di *Amor che nella mente*) delle altre rime dedicate alla «donna gentil che l'altre onora» e rappresenta una riaffermazione di piena fedeltà «a la donna gentil». L'attacco del sonetto *O dolci rime* rimanda, a sua volta, alla canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, la quale segue *Amor che nella mente* sia nel *Convivio* sia nel «libro delle canzoni» in cui Dante dichiara la, temporanea, sospensione del precedente canto d'amore.⁴⁶

Il gruppo di testi danteschi tra cui intercorre una probabile relazione prende le mosse dal congedo di *Amor che nella mente mi ragiona* che infatti smentisce un'altra composizione dantesca, definita sorella, nella quale la donna sarebbe presentata come fera e disdegnosa, per un errore di prospettiva («Così, quand'ella la chiama orgogliosa, / non considera lei secondo il vero, / ma pur secondo quel che ·llei parea», vv. 81-83). Si tratta, come il commento del *Convivio* conferma (III IX-X), della ballata 19 (LXXX) *Voi che savete ragionar d'amore* (cfr. vv. 3 «che parla d'una donna disdegnosa» e 23 «così è fera donna in sua bieltate»), che è ricollegabile, se non altro per l'attacco («Voi che savete ragionar d'Amore, / udite la ballata mia pietosa»), a «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, / udite il ragionar ch'è nel mio core», che a sua volta presuppone la situazione definita da Dante nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira* su cui si chiude la *Vita nova*.⁴⁷

Nonostante l'instabilità testuale, il *Convivio* è l'unica tra le opere minori di Dante a essere pubblicata a più riprese nel Cinquecento. L'impresa editoriale dei fratelli da Sabio, *L'amoroso Convivio di Dante con la additione novamente stampato* (1521) è la prima delle tre edizioni a stampa cinquecentesche. L'edizione del 1521 del *Convivio* (Fig. 4) introduce quattro significative innovazioni, introducendo un cambiamento nel titolo con l'aggiunta dell'aggettivo *amoroso* e la presenza di un ritratto d'autore. L'edizione contiene inoltre un appello al lettore e una cosiddetta *Tabula*

⁴⁶ Le quindici canzoni, che Boccaccio definisce «le canzoni distese di Dante», sono: *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*; *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*; *Amor che nella mente mi ragiona*; *Le dolci rime d'amor ch'io solea*; *Amor che movi tua virtù dal cielo*; *Io sento sì d'amor la gran possanza*; *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*; *Amor, tu vedi ben che questa donna*; *Io son venuto al punto della rota*; *E' m'incresce di me sì duramente*; *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*; *La dispietata mente che pur mira*; *Tre donne intorno al cor mi son venute*; *Doglia mi reca nello core ardire*; *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Sulle «canzoni distese» si veda ALIGHIERI, *Rime*, ed. D. De Robertis, I, 1, p. XIX; T. BAROLINI, *Dante's Lyric Poetry: Poems of Youth and of the "Vita Nuova"*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

⁴⁷ BORSA, «*Amor che nella mente mi ragiona*», pp. 57-58.

del prologo – tutti elementi paratestuali dettati da strategie di promozione del competitivo mercato editoriale veneziano, dove si riscontra una discreta domanda per copie del *Convivio* in quanto veniva frequentemente citato nelle opere grammaticali e negli scritti linguistici di autori come Giovan Francesco Fortunio, Claudio Tolomei, Lionardo Salviati, Benedetto Varchi, e Ludovico Castelvetro.⁴⁸

Nel loro appello al lettore, Nicolò e Domenico Sandri, librai ed editori dell'edizione del 1521, introducono diversi elementi convenzionali: in primo luogo, giustificano la nuova edizione a stampa dopo la *princeps* fiorentina del 1490 con il loro dichiarato obiettivo di pubblicare «buoni libri» per il profitto di lettori eruditi e interessati; in secondo luogo, dichiarano di aver scoperto una nuova opera, quando si tratta di fatto di una ristampa, e da ultimo, caratterizzano il *Convivio* come «le sue [di Dante] dotte e morale canzone, quale il medemo poeta have commentate», rovesciando quindi la relazione che Dante aveva stabilito tra prosa e poesia nel trattato per andare incontro alla predilezione dei contemporanei per la lirica (significativa la diffusione di Petrarca). Tuttavia, in questo terzo significativo momento della circolazione del *Convivio*, accanto alla dichiarazione convenzionale della grande utilità della loro pubblicazione, gli editori e librai sottolineano anche l'eccellenza del *Convivio* nel campo della poesia, come appena osservato, e della filosofia morale, invece dell'enfasi tradizionale sugli insegnamenti scientifici, e teologici, nelle discipline dell'astronomia, della cosmografia e della filosofia naturale per cui il *Convivio* era conosciuto dai commentatori cinquecenteschi della *Commedia*.

La tavola del prologo rappresenta l'innovazione più significativa introdotta dall'edizione del 1521 (Fig. 5). Questo prototipo di indice riporta un fitto elenco di contenuti, disposto in una sola colonna, e i rispettivi numeri delle pagine in caratteri gotici, a precedere l'inizio del testo del *Convivio*.⁴⁹ La tavola del prologo contiene 360 voci che occupano tredici pagine, riportando i principali temi e soggetti nell'ordine in cui sono trattati nell'opera, insieme a diverse fonti autorevoli. Le voci, che presentano abbreviazioni comuni, non sono organizzate alfabeticamente, ma piuttosto viene assegnato un numero di pagina sequenziale a ogni soggetto per assistere il lettore a trovare i passi desiderati senza bisogno di ricorrere a laboriose ricerche, una disposizione accorta e innovativa da parte dei librai ed editori. La maggior parte delle voci per il primo trattato fa riferimento alla filosofia naturale; la prima («Come la scienza è ultima perfezione della nostra anima») rimanda infatti al primo paragrafo del *Convivio*, altre richiamano questioni storiche legate

⁴⁸ GILSON, *Reading the Convivio from Trecento Florence*, pp. 282-93.

⁴⁹ Ivi, pp. 279-81.

alla vita di Dante e all'interpretazione delle sue opere: «Come Dante fu cacciato da Firenze» e «Come Dante vuol che le canzone se intendano per allegoria». Tuttavia, la maggior parte delle voci della tavola sono *sententiae* morali e religiose, che rispecchiano i commenti degli editori nell'appello al lettore: per esempio, «Lo huomo virtuoso die prendere familiarità con pochi», e anche «Come l'huomo è disposto naturalmente ad alcuni vitii» e «Come Dante vitupera e maledice collor che dicono contro la nostra fede».

In conclusione, va sottolineato come il dialogo e le interazioni attivate dall'opera dantesca non si esauriscono né con il tempo né con la distanza, anzi prosperano oltre oceano,⁵⁰ riproponendo le immagini della prima ristampa veneziana del *Convivio* del 1521 e della *princeps* della *Vita nova* del 1576 (Fig. 6), conservate ambedue alla Lilly Library, e della terza e ultima ristampa cinquecentesca, sempre veneziana, del *Convivio* del 1531 delle Special Collections dell'Università di Washington (Fig. 7).

⁵⁰ IGOR CANDIDO, *L'esilio di Dante nella letteratura inglese e americana tra Otto e Novecento (con una premessa storica al Dante dei puritani)*, in "Letture classensi", 45 (2016), pp. 85-103.

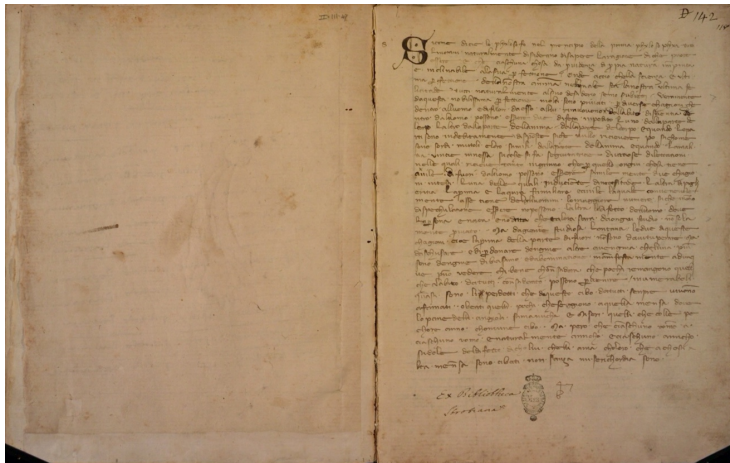


Fig. 1 – *Convivio*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II III 47, cc. 117v-118r.

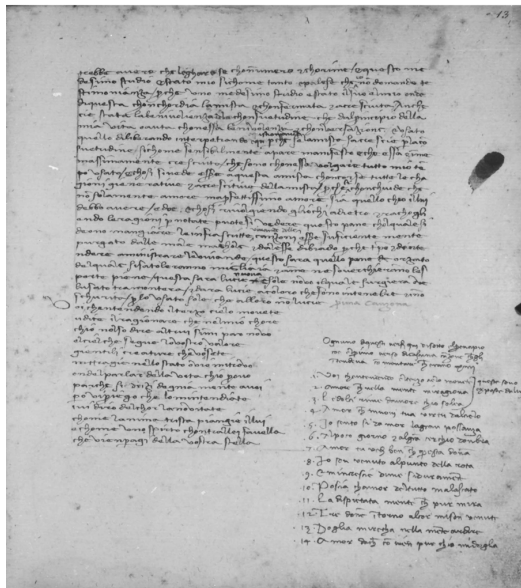


Fig. 2 – Rubrica di Antonio Manetti alla copia del *Convivio*: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1044, c. 13r.

Dante dalla giovinezza all'esilio: la *Vita nova* e il *Convivio*

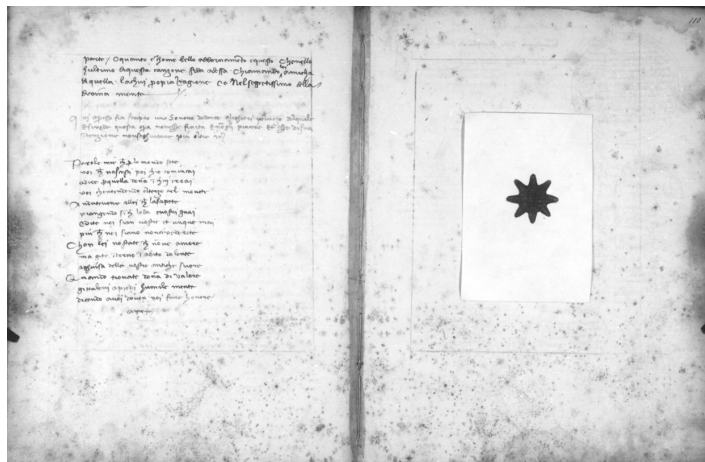


Fig. 3 – Rubrica di Antonio Manetti: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1044, c. 109v.



Fig. 4 – Cambiamento del titolo nell'edizione del *Convivio* del 1521: Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania.

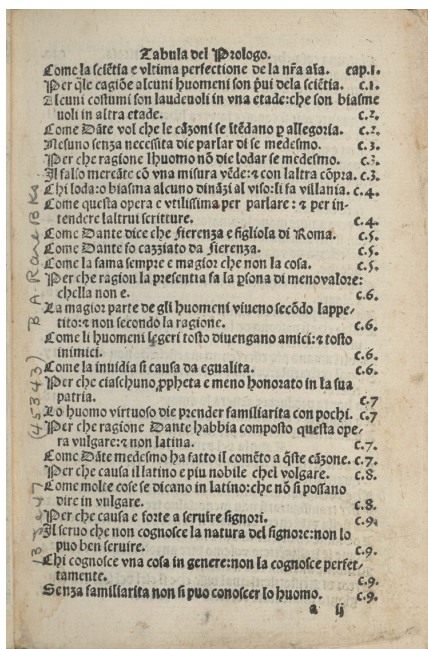
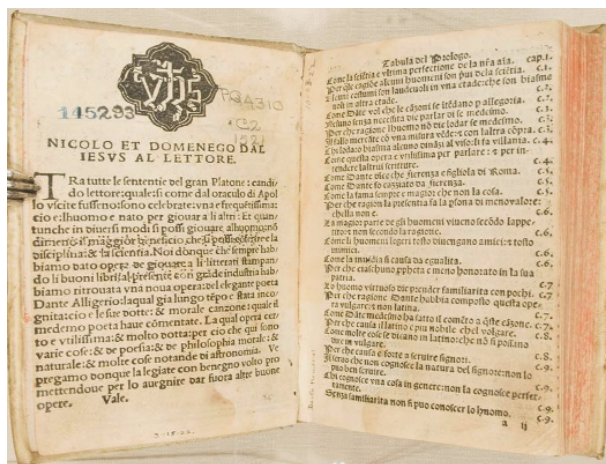


Fig. 5 – Tavola del prologo dell'edizione del *Convivio* del 1521: Lilly Library, Indiana University (lettera al lettore e tavola del prologo, in alto); Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania (tavola del prologo, in basso).



Fig. 6 – *Editio princeps* della *Vita nova* del 1576: Lilly Library, Indiana University.

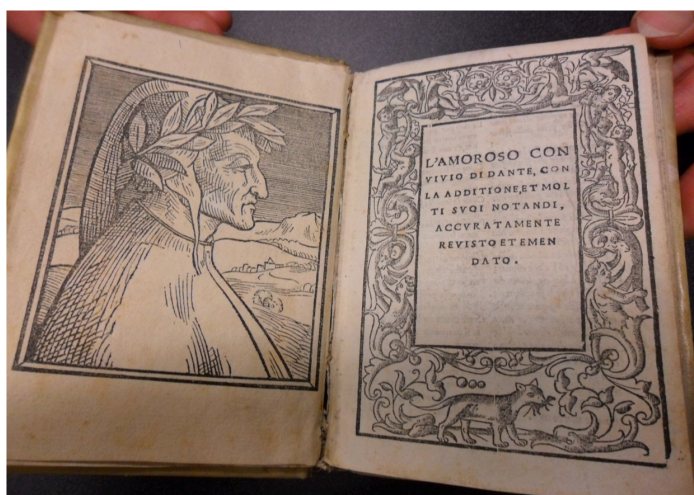


Fig. 7 – *Convivio* del 1531: University of Washington Libraries' Special Collections.

DANTE E LE REGOLE DEL LUTTO
POSTILLA A MARGINE DI *CONVIVIO* II XII 7*

Nicolò Maldina

È cosa nota che, nella riscrittura offerta nel *Convivio* dell'infatuazione per la cosiddetta "donna pietosa e gentile",¹ Dante modifichi la cronologia degli avvenimenti rispetto a quanto affermato nella *Vita nova*, in particolare sostituendo la generica indicazione temporale presente nel libello

* Edizioni di riferimento e sigle: *Conv.* [DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1994]; *Vn* [D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli - Bur, 2009]; per la *Commedia* si farà riferimento, per il tramite delle abbreviazioni d'uso (*Inf.*, *Purg.*, *Par.*), a *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 2003. Si sono tenute presenti, specie per il commento, anche le seguenti edizioni: D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in ID., *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, t. I parte I, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, 1984 [d'ora in poi De Robertis]; D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in ID., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, Milano, Mondadori, I, 2011 [d'ora in poi Gorni]; D. ALIGHIERI, *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015, I. *Vita nuova - Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, pp. 3-292 [d'ora in poi Pirovano]; D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e D. De Robertis, in ID., *Opere minori*, t. I parte II, 1988; D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti e Claudio Giunta, in ID., *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, II, 2014 [d'ora in poi Fioravanti - Giunta].

¹ A scanso di equivoci, per riferirmi a questo personaggio impiego entrambi gli aggettivi che ne caratterizzano l'essenza già a norma di *Vn* 24, 2: «Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta». Sull'opportunità di riferirsi a costei come "donna pietosa" in riferimento alla *Vita nova* e come "donna gentile" in riferimento al *Convivio* cfr. MARIA SIMONELLI, "Donna pietosa" e "Donna gentile" fra "Vita Nuova" e "Convivio", in *Atti del Convegno di Studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Roma, De Luca, 1967, pp. 146-59.

Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-13



(«Poi per alquanto tempo», *Vn* 24, 1) con una ben più circostanziata specifica del momento in cui egli incontrò questa donna (*Conv.* II II 1-2):

Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiata era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella beata Beatrice, 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 de la mia mente. E sì com'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, lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine.

Il problema costituito dalla diversa formulazione di queste due datazioni è da anni al centro di un vivace dibattito inerente i complessi nodi del rapporto tra *Vita nova* e *Convivio* da un lato e della datazione del prosimetro giovanile dall'altro.² Non è mia intenzione entrare, in questa sede, in nessuno di questi due dibattiti; coltivo, invece, la ben più modesta ambizione di segnalare un possibile antecedente interdiscorsivo in grado di aiutarci a meglio comprendere quello che mi pare essere un dato di fatto ineludibile, evidente a norma della lettera tanto di *Vn* 28, 1, quanto di *Conv.* II II 1: la maggior precisione temporale della narrazione dell'innamoramento dantesco per la "donna pietosa e gentile" offerta nel *Convivio* rispetto a quella svolta nella *Vita nova*.

Mentre nel libello giovanile la cronologia dell'incontro con la "donna pietosa e gentile" è lasciata sul vago, ancorché connessa a un periodo di «alquanto tempo» posteriore al primo anniversario della morte di

² Efficaci sintesi della questione si trovano in KENELM FOSTER - PATRICK BOYDE, *Dante's Lyric Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1967, II, pp. 341-64; GIORGIO INGLESE, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze - Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 57-78: 60-67. Cfr. per gli ultimi sviluppi del dibattito, ALBERTO CASADEI, *Dalla "Vita nova" al "Convivio"* (2015), ora in ID., *Dante: altri accertamenti e punti critici*, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 143-56, al quale risponde, sostenendo la maggiore pertinenza dell'ipotesi tradizionale, S. CARRAI, *Puntualizzazioni sulla datazione della "Vita nova"*, in *"L'Alighieri"*, 52 (2018), pp. 109-115; lo scambio è proseguito ivi, 54 (2019), con i contributi di A. CASADEI, *Puntualizzare le puntualizzazioni: ancora sui rapporti "Vita nova" - "Convivio"*, pp. 117-20, e di S. CARRAI, *Corollario*, pp. 121-22. Sulla questione cfr. ora il punto fatto da ANNA GABRIELLA CHISENA, *Le scienze celesti al tempo di Dante*, in *Letteratura e scienze*, a cura di A. Casadei et alii, Roma, Adi Editore, 2021, liberamente accessibile all'indirizzo <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>> (ultimo accesso: 10 maggio 2022).

Beatrice (oggetto del paragrafo della *Vita nova* immediatamente precedente l'incontro con la "donna pietosa e gentile": il 23),³ la citata perifrasi astronomica del prosimetro filosofico («dico che la stella di Venere due fiatae...») offre una indicazione ben più precisa dell'anno in cui Dante incontrò la "donna pietosa e gentile", che a norma dell'interpretazione corrente di questo paragrafo conviviale sarebbe da collocarsi attorno al 20 agosto 1293.⁴ Proprio sulla precisione di questa indicazione temporale vorrei soffermarmi in questa sede, puntando in particolare l'attenzione sul fatto che uno degli intenti più tenacemente perseguiti da Dante nel riscrivere l'episodio dell'innamoramento per la "donna pietosa e gentile" nel *Convivio* consiste proprio nel rendere inequivocabilmente chiaro al lettore che egli ha sostituito questo nuovo amore a quello per Beatrice solo parecchio tempo dopo la morte di costei.

Una medesima precisione nel collocare gli eventi narrati nel tempo si registra, infatti, anche nel capitolo del *Convivio* nel quale Dante, «principiando ancora da capo», torna nuovamente a narrare l'innamoramento per la "donna pietosa e gentile" non, come nel secondo capitolo del trattato, secondo il senso letterale, ma a norma dell'«esposizione allegorica e vera» (*Conv.* II XII 1). Torna qui la vaga indicazione di *Vn* 28, 1 («dopo alquanto tempo», *Conv.* II XII 2) a indicare il momento in cui Dante provò a consolarsi della morte di Beatrice nel «modo che alcuno sconsolato avea tenuto a consolarsi» (*Conv.* II XII 2), ossia leggendo il *De consolatione philosophiae* di Boezio e il *De amicitia* di Cicerone; tuttavia, il momento in cui, dopo approfonditi studi, Dante cede definitivamente all'amore per Filosofia (ossia, fuor d'allegoria, per la "donna pietosa e gentile") è indicato con estrema precisione (*Conv.* II XII 7-8):

Sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza, che lo suo amore cacciaua e distruggeua ogni altro pensiero. Per che io, sentendomi levare dal pensiero del primo amore a la virtù di questo, quasi maravigliandomi apersi la bocca nel parlare de la proposta canzone [*Voi, che 'ntendendo il terzo ciel movete*], mostrando la mia condizione sotto figura d'altre cose.

Quest'ultima indicazione chiarisce, senza ombra di dubbio, che Dante ha sostituito la "donna pietosa e gentile" a Beatrice come oggetto

³ Sull'indeterminatezza dell'avverbio 'alquanto' che, sul modello del latino *aliquantum*, indica un lasso di tempo non meglio precisato e di durata variabile cfr. CARRAI, *Puntualizzazioni*, p. 111.

⁴ Cfr. Fioravanti - Giunta, p. 222-23. Di opinione contraria Alberto Casadei, incline a leggere la perifrasi astronomica di *Conv.* I II 1 come allusiva, grossomodo, al 20 agosto 1291: CASADEI, *Dalla "Vita nova" al "Convivio"*; ma cfr. già SALVATORE SANTANGELO, *La composizione della "Vita Nuova"* (1932), in ID., *Saggi danteschi*, Padova, Cedam, 1959, pp. 21-91.

del proprio amore almeno trenta mesi dopo la morte di quest'ultima, sicché (continuando a seguire l'ipotesi vulgata) la definitiva vittoria dell'amore per la "donna pietosa e gentile" su quello per Beatrice andrà situato nel 1296.⁵

Non ci interessano qui, però, le date precise; ciò su cui vorrei puntare l'attenzione è, più in generale, il fatto che entrambi i resoconti conviviali di questo nuovo amore dantesco ne collocano l'avvento e l'affermazione più di due anni dopo la morte di Beatrice (8 giugno 1290). Quest'ultimo dato, la cui specificazione rimane dubbia nel resoconto di *Conv. II II 1* ma è invece certa a norma di *Conv. II XII 7*, è di centrale importanza: vorrei, infatti, far notare come la precisione cronologica della narrazione autobiografica del *Convivio* miri, anzitutto, a chiarire al lettore come Dante non abbia ceduto all'amore per la "donna pietosa e gentile" se non dopo due anni dalla morte di Beatrice.⁶ A tal fine, quale che sia l'interpretazione che si vuol dare delle rivoluzioni del cielo di Venere cui si allude a *Conv. II II 1*, contribuisce in maniera decisiva l'insistenza con cui Dante informa il lettore sulla «molta battaglia intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contrario, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca de la mia mente» (*Conv. II II 3-4*), che andrà a livello allegorico identificata col lungo tirocinio filosofico di cui si discorre a *Conv. II XII 6-8* e, dunque, col periodo di tempo «forse di trenta mesi» che trascorse prima che il nuovo amore si sostituisca definitivamente a quello per Beatrice.

È stato opportunamente osservato che quest'insistenza trova la propria giustificazione nella necessità, che Dante si trova a fronteggiare, di riscrivere in maniera plausibile il finale della *Vita nova* sgombrando il campo dal ritorno di Beatrice a *Vn 29-31* (il quale dalla prospettiva del *Convivio* non è più risolutiva conclusione del conflitto tra vecchio e nuovo amore ma semplice episodio di questo scontro più che biennale) e traducendo in trionfo l'infatuazione per la "donna pietosa e gentile" di *Vn 24-28* (il superamento della quale grazie al ritorno del

⁵ Cfr. Fioravanti - Giunta, pp. 302-303. Sulla sapiente alternanza tra indicazioni temporali definite e indefinite nel resoconto conviviale dell'innamoramento per la "donna pietosa e gentile" cfr. INGLESE, *L'intelletto e l'amore*, pp. 60-63.

⁶ Il che, a norma dell'indicazione di *Conv. II XII 7* («trenta mesi») rimane vero anche qualora si accolga la ricostruzione cronologica di Alberto Casadei (cfr. n. 4), che interpreta la perifrasi astronomica di *Conv. II I 1* come allusiva al 1291 e non al 1293: ad essere successivo di almeno un biennio la morte di Beatrice sarebbe, in questo caso, non l'apparizione della donna pietosa e gentile, ma solo la definitiva vittoria dell'amore per costei su quello per Beatrice, che lo studioso riconduce, sulla base della precisa indicazione di *Conv. II XII 7*, alla primavera del 1294.

pensiero di Beatrice offre invece l'avvio alla conclusione del libello).⁷ Ma esiste, credo, un'altra ragione, del tutto consustanziale a quest'ultima,⁸ per cui Dante insiste tanto, tra *Conv.* II II 1-4 e XII 1-8, sul fatto che il nuovo amore per la "donna pietosa e gentile" ha impiegato più di due anni per affermarsi rispetto a quello per Beatrice. Tale ragione appare immediatamente evidente alla luce di due luoghi di un testo chiave per la letteratura d'argomento amoroso due-trecentesca, il *De amore* di Andrea Cappellano:⁹

1. Qui sunt hi dolores occulti, quibus vos asseritis detineri, et amandi vobis auferri licentiam, mihi non est expeditum. Nam amoris solatia cunctorum sunt expulsiva medicina dolorum et totius restaurativa laetitiae, nisi forte vos amantium defuncti tristitia detineret, ad cuius luctuosam conservandam memoriam ipsius amoris praecepto biennalis metae tempora superstiti praescribitur amanti.
2. Biennalis viduitas pro amante defuncto superstiti praescribitur amanti.¹⁰

⁷ Cfr. ANTONIO D'ANDREA, *Dante interprete di se stesso: le varianti ermeneutiche della "Vita nuova" e la "Donna gentile"*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, II, pp. 493-506 e INGLESE, *L'intelletto e l'amore*, pp. 66-67, ma cfr. già MICHELE BARBI, *Razionalismo e misticismo in Dante* (1933), in ID., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1837)*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 1-86: 73, e BRUNO NARDI, *Dante e Guido Cavalcanti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 79 (1962), pp. 481-512: 498-99. Ma cfr. anche GENNARO SASSO, *Le autobiografie di Dante*, Napoli, Bibliopolis, 2008, pp. 75-83.

⁸ Anzitutto perché anch'essa pertinente all'intento principale della riscrittura autobiografica della *Vita nova* nel *Convivio*: «la cronologia di *Voi, che intendendo* si direbbe ricostruita [...] meno per documentare la cronaca obbiettiva dei fatti, che per confermare e radicare nella storia l'esaltante conflitto spirituale da cui è nato il nuovo Dante amico di Sapienza» (INGLESE, *L'intelletto e l'amore*, p. 60).

⁹ Sulla cui importanza cfr., almeno, la messa a punto in ENRICO MALATO, *Dante*, Roma, Salerno ed., 1999, p. 91.

¹⁰ ANDREA CAPELLANI REGII FRANCORUM *De amore libri tres*, recensuit Ernst Trojel, Hauniae, in libreria Gadiana, 1892, pp. rispettivamente 168 (I VI G) e 310 (II VIII). Trovo il secondo dei brani citati a testo menzionato anche in SERGIO CRISTALDI, *Occasioni dantesche*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia, 2004, p. 75, n. 48, il quale lo impiega, in riferimento esclusivo al testo della *Vita nova*, per argomentare come la trattatistica tardomedievale affronti il problema del permanere dell'amore dopo la morte della donna amata, in relazione alla domanda «se l'amore riesca a mantenersi stabile, nel momento in cui il suo supporto sensibile è venuto meno, e rimane unicamente quello della memoria: quali chances ha questo puntello superstito di reggere da solo?» (ivi, p. 75). Ma cfr. già LEWIS FREEMAN MOTT, *The System of Courtly Love. Studies as an Introduction to the "Vita Nuova" of Dante* (1896), New York, Haskell House, 1965, p. 59, e anche NICCOLÒ MINEO, *Dante dalla "mirabile visione" a "l'altro viaggio": tra "Vita nova" e "Divina Commedia"*, Ravenna, Longo, 2016, p. 32, n. 8.

Il secondo di questi brani è la settima delle *regulae amoris* impartite «cunctis amatoribus» nel secondo libro del *De amore*,¹¹ mentre il primo fa parte degli argomenti adottati dall'uomo per sedurre la donna in uno dei dialoghi fittizi inscenati nel primo libro del trattato, quello tra un uomo e una donna di eccelsa nobiltà; entrambi questi luoghi prescrivono all'amante colpito dal dolore per la morte dell'amata un biennio di lutto prima di poter cedere a un nuovo amore e basterebbe anche solo il secondo dei brani appena citati a render ragione della necessità del Dante del *Convivio* di fugare ogni dubbio circa il fatto che egli non ha sostituito Beatrice con la “donna pietosa e gentile” se non dopo un periodo di oltre due anni dopo la morte della “gentilissima”. Essendo il prosimetro filosofico fondato su di un'apologia dell'amore per la “donna pietosa e gentile” in ragione della di lei trasfigurazione allegorica in *imago* della Filosofia, è tutt'altro che secondario fugare dall'amore per costei ogni dubbio circa la possibilità che l'aver Dante condisceso a quest'innamoramento abbia in qualche modo contravvenuto al codice di comportamento erotico tardo-medievale: se così fosse, infatti, tale innamoramento risulterebbe, in qualche modo, illegittimo rispetto a quell'amore per Beatrice il cui trionfo proprio sulla tentazione di cedere a quello per la “donna pietosa e gentile” era stato dallo stesso Dante celebrato nel finale della *Vita nova*.

Non per caso, proprio nel torno d'anni immediatamente precedente la stesura del *Convivio*,¹² Dante si trova impegnato ad argomentare sulla base della propria esperienza personale (nel sonetto *Io sono stato con amore insieme*) e di una solida filza di *auctoritates* (nell'epistola che indirizza questo sonetto a Cino da Pistoia, la terza del *corpus* epistolare

¹¹ Cfr. ANDREAE CAPELLANI *De amore*, p. 309 (II VIII). Questa *regula*, è bene ricordarlo, s'inserisce entro un decalogo che godette anche di circolazione autonoma rispetto all'intero *De amore*: cfr. ALFRED KARNEIN, *De amore in volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Cappellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, Heidelberg, Winter, 1985, il quale dimostra anzi chiaramente come la prima ricezione del trattato sia avvenuta proprio per *excerpta* e *florilegia*.

¹² Per la datazione dello scambio di sonetti con Cino da Pistoia (che aveva interpellato Dante sull'argomento nel sonetto *Dante, quando per caso s'abbandona*) mi attengo a ELISABETTA GRAZIOSI, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, in “Lecture classensi”, XVII (1997), pp. 55-91, 61 e 85-88, che lo colloca nel 1303-1306 o nel 1302-1304. Cino era, del resto, corrispondente privilegiato di Dante circa la possibilità di rendersi disponibili a diversi amori (cfr. anche lo scambio comprendente il dantesco *Io mi credea del tutto esser partito* e il ciniano *Poi ch' i' fu', Dante, dal mio natal sito*); ad ogni modo, sul sodalizio tra Dante e Cino durante i primi anni dell'esilio dantesco cfr., pur se da una prospettiva che solo in parte mi sento di condividere, LEYLA LIVRAGHI, *Dante e Cino (1302-1306)*, in “Tenzone”, 13 (2012), pp. 55-98, la quale non manca di rilevare come «Dante apporti delle sostanziali modifiche alla sua poetica nel corso della corrispondenza con Cino» (p. 65).

dantesco)¹³ il proprio assenso, straniante alle orecchie del lettore che abbia in mente la conclusione della *Vita nova*,¹⁴ alla possibilità di sostituire un amore vecchio con uno nuovo, ossia di derogare alla terza *regula amoris* imposta agli amanti nel *De amore*, secondo la quale «Nemo duplici potest amori ligari».¹⁵ Sembra infatti legittimo immaginarsi, a ridosso del *Convivio* così come nel suo stesso dettato, un Dante impegnato a rivedere le proprie posizioni in materia di codice di comportamento erotico onde renderle consone alla possibilità di legittimare il trionfo di un amore altro e nuovo (nella fattispecie, quello per la “donna pietosa e gentile”) sull’amore per Beatrice.¹⁶ È questa, del resto, un’operazione necessaria e, potremmo dire, propedeutica alla possibilità stessa di riscrivere la medesima vicenda narrata nei paragrafi 24-28 della *Vita nova*, offrendone uno sviluppo così radicalmente diverso rispetto alla chiusa del libello giovanile o, in altri termini, di tornare su fatti già narrati nella *Vita nova* senza «a quella in alcuna parte derogare» (*Conv.* I I 16).

In tale contesto, la puntualità con cui, tanto a *Conv.* II II 1 («la stella di Venere due fiata era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella beata Beatrice») quanto a *Conv.* II XII 7 («Sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza»), Dante informa il proprio lettore circa la cronologia del proprio innamoramento per la “donna pietosa e gentile” e, in particolare, il tempo che questo impiegò per radicarsi nel suo animo sostituendosi a quello per la “gentilissima” sarà da considerarsi, alla luce dei *loci* del *De amore* sopra allegati, come riflesso della volontà dantesca di perseguire una strategia assieme uguale e contraria a quella portata avanti dal Dante del sonetto *Io sono stato con amore insieme* e nell’epistola che l’indirizza a Cino da Pistoia. Uguale perché parimenti funzionale a legittimare l’amore per la “donna pietosa e gentile” rispetto a quello per Beatrice; contraria perché,

¹³ Sulla quale cfr., ai fini del presente discorso, soprattutto ENRICO FENZI, *Ancora sulla “Epistola a Moroello” e sulla “Montanina”* (2003), in ID., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 547-77.

¹⁴ Tale idea è, infatti, «in controtendenza» rispetto alla linea maestra del suo pensiero in materia: cfr. *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno ed., 2012, p. 593.

¹⁵ Ivi, p. 310 (II VIII), espressamente contraddetta da Dante in *Io sono stato con amore insieme*, v. 12: «Ben può con nuovi spron punger lo fianco» (cito da D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005). Sull’importanza di questa norma nell’orchestrazione dell’episodio della “donna pietosa e gentile” nella *Vita nova* cfr. MINEO, *Dante dalla “mirabile visione” a “l’altro viaggio”*, pp. 34-35.

¹⁶ Sull’opportunità di tener presente il progetto del *Convivio* nel considerare lo scambio di sonetti tra Dante e Cino al quale si è fatto riferimento cfr., in particolare, RAFFAELE PINTO, *La poetica dell’esilio e la tenzone con Cino*, in “Tenzone”, 10 (2009), pp. 41-73.

mentre nello scambio in versi con Cino Dante sostiene la possibilità di ammettere una deroga al codice d'amore del Cappellano, nel *Convivio*, chiarendo che la "donna pietosa e gentile" non ha sostituito Beatrice in qualità di oggetto del suo amore se non dopo due anni dalla morte di quest'ultima, egli mira a far rientrare questo nuovo innamoramento entro i canoni di legittimità definiti dall'etica del *De amore*.¹⁷ Volendo celebrare nel *Convivio* l'apologia di un amore che egli stesso aveva nella *Vita nova* duramente condannato,¹⁸ Dante, complice la vaghezza della collocazione temporale della vicenda nel resoconto consegnato al libello giovanile, coglie, insomma, l'occasione della necessaria riscrittura conviviale dei capitoli vitanoveschi dedicati alla "donna pietosa e gentile" per meglio precisare la cronologia degli eventi, al fine di certificare il proprio lettore che tale innamoramento appare ora non solo positivo (dalla prospettiva «temperata e virile» con cui all'altezza del *Convivio* Dante guarda alla vicenda che, nella *Vita nova*, aveva narrato in maniera «fervida e appassionata»; *Conv.* I 1 16), ma anche legittimo (dal momento che egli non vi si era abbandonato se non trascorso il biennio di lutto prescritto agli amanti rimasti vedovi dell'amata nel *De amore*).¹⁹

Questo, insomma, parrebbe lecito dedurre da una lettura di *Conv.* II II 1 e XII 7 avvertita della settima *regula amoris* formulata dal Cappellano. Tuttavia, anche il primo dei brani del *De amore* che abbiamo poc'anzi citato si rivela particolarmente interessante; qui, lo si è visto, un nobiluomo si appella proprio a questa regola sperando di cavarne un argomento utile a far cedere la donna cui si rivolge alle proprie lusinghe.²⁰

¹⁷ Già a *Conv.* II II 2-5 Dante mette le mani avanti sulla sua volontà a sostituire Beatrice con altra donna, chiarendo che tale amore sorse «più da sua gentilezza che da sua elezione» (richiamandosi, con ciò, a quanto già detto a *Vn* 24) e, appunto, sottolineando come occorre molto tempo prima che «questo nuovo amore fosse perfetto».

¹⁸ Sulla coerente e necessaria presenza dell'episodio della "donna pietosa e gentile" nella *Vita nova* in quanto tentazione potenzialmente disastrosa da superare in vista di un definitivo e più perfetto ritorno a Beatrice cfr. S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006, p. 64, e Pirovano, p. 22.

¹⁹ Ciò consentirebbe di meglio precisare una prospettiva di lettura già propria di G. PETROCCHI, *La donna gentile* [1970], in ID., *L'ultima dea*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 97-104: 98: «Un primo interrogativo è consistito nel chiedersi per qual motivo la datazione dell'episodio ha forme cronologiche diverse; ma la risposta non è qui difficile, sol che si badi che nel giovanile libello l'alquanto tempo dopo l'annovale di Beatrice è indeterminata che ben si giustifica nel clima di totale lode di Beatrice che vuol essere la *Vita Nuova*, mentre la puntigliosa precisione del *Convivio* tende a consacrare, con la tanto maggiore importanza dell'episodio, una più esatta collocazione di esso nel tempo».

²⁰ Sulla coerenza delle *regulae amoris* prescritte nel secondo libro del *De amore* con quanto altrove argomentato dallo stesso Cappellano cfr., in particolare, FRANCESCA COLOMBO, *La struttura del "De amore" di Andrea Cappellano*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", 89.4 (1997), pp. 553-624, specie le pp. 608-10; ma cfr. già PIO RAJNA, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in "Studj di Filologia Romanza", V (1891), pp. 193-272: 261-64.

L'interesse di questo brano sta nel fatto che la *regula* secondo la quale «Biennalis viduitas pro amante defuncto superstiti praescribitur amanti» viene introdotta nel contesto di un ragionamento circa l'efficacia consolatoria dell'amore. In particolare, ciò che questo brano suggerisce è che la straordinaria capacità dell'amore di espellere il dolore e ristorare la letizia incontri un'eccezione di fronte al lutto per la perdita della persona amata, dal momento che in questo caso non è lecito consolarsi facendo aggio su questa *vis* consolatoria se non dopo aver fatto trascorrere due anni di lutto per l'amante perduto.

Questa circostanza si rivela in tutta la sua importanza qualora si ponga mente al fatto che, sin dalla *Vita nova* e ancor più insistentemente nel *Convivio*, l'innamoramento dantesco per la "donna pietosa e gentile" viene qualificato come una forma di *consolatio* per il dolore provocato dalla morte di Beatrice. A ben vedere, il mutamento di giudizio sulla "donna pietosa e gentile" che si registra dall'una all'altra di queste due opere sta tutto nel presentare l'amore per costei non come un «vil modo» di «consolar» (*Vn* 27, 2), suggerito da un «malvagio desiderio» cui Dante «si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanza della Ragione» (*Vn* 28, 2),²¹ bensì come un innamoramento sorto «forse per volontà di Amore acciò che la *sua* vita si riposi» in quanto capace di positivamente ritrarlo «da tanta amaritudine» (*Vn* 27, 1-2).²² A norma del resoconto conviviale, infatti, è, «non forse senza divino imperio», nell'incontro con la Filosofia, che Dante «imaginava [...] fatta come una donna gentile» e «in atto [...] misericordioso», che la «*sua* mente, che si argomentava di sanare», trovò quel «conforto» capace di offrire «a le *sue* lagrime rimedio»; ciò, tuttavia, non senza che trascorresse un «picciol tempo, forse di trenta mesi» prima che la «dolcezza» suscitata in Dante da questo nuovo amore divenisse tale che questo «amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero», riuscendo, dopo che «né 'l mio né l'altrui consolare valea», a consolarlo, allo stesso «modo che alcuno sconcolato avea tenuto a consolarsi» (*Conv.* II XII 2-7).²³

²¹ Cfr. il diretto ribaltamento di *Vn* 27, 4 («e dissi questo sonetto lo quale comincia *Gentil pensiero*, e dico "gentile" in quanto ragionava di gentile donna, che per altro era vilissimo») a *Conv.* II II 5 («dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, ch'era virtuosissimo sì come virtù celestiale»), già segnalato in PETER DRONKE, *Dante's Second Love. The Originality and the Contexts of the "Convivio"*, Abingdon - New York, Routledge, 1997, p. 11.

²² Sulla "donna pietosa e gentile" della *Vita nova* come una forma di *consolatio* per la morte di Beatrice che Dante nel libello intende rifiutare cfr. E. FENZI, *Boezio e Jean de Meun. Filosofia e Ragione nelle rime allegoriche* (1975), in ID., *Le canzoni di Dante*, pp. 111-74: 116-18.

²³ Pur sulla base di un ragionamento distinto da quello qui svolto già De Robertis, p. 218, parlava, per la riscrittura conviviale dell'episodio della "donna pietosa e

Dante è, nel racconto affidato al *Convivio*, estremamente preciso: «trenta mesi», ossia un lasso di tempo ben superiore a due anni (quale che sia il punto di riferimento cronologico che si vuol cavare dalla perifrasi astronomica di *Conv.* II II 1).²⁴ Se, come pare plausibile, quei «trenta mesi» coincidono con il lasso di tempo in cui si consumò quello che, allegoricamente, è il tirocinio filosofico di Dante (*Conv.* II XII 7), e, a livello letterale, è la «molta battaglia» che, dopo l'incontro con la «donna pietosa e gentile», s'ingenera nella sua mente tra questo nuovo desiderio e la memoria dell'amore per Beatrice (*Conv.* II II 3), non bisogna dimenticare quello che, a norma del dettato del *Convivio*, è un dato di fatto: prima che sia trascorso questo biennio, nonostante l'inesorabile crescita del nuovo amore in ragione della maggior forza della «memoria dinanzi» rispetto alla «memoria di dietro», «quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca de la sua mente» (*Conv.* II II 3), sicché risulta perfettamente rispettata anche la particolare declinazione del precetto del Cappellano offerta nel primo dei brani del *De amore* citati più sopra, il quale chiarisce che entro i due anni dalla morte dell'amante non è lecito trovar consolazione in un nuovo amore poiché che la di lui/lei «luctuosam [...] memoria» è «conservandam».²⁵

Alla luce degli intertesti sinora considerati, ben si comprende, insomma, non solo perché Dante, tornando nel *Convivio* a narrare quanto già raccontato a *Vn* 24-28, abbia meglio precisato la cronologia degli eventi, ma anche come mai questa riscrittura tenda ad allungare i tempi rispetto al, pur cronologicamente indeterminato, dettato vitanovesco.²⁶ L'unica indicazione temporale esplicita presente nei capitoli della *Vita*

gentile», della volontà dantesca di restituire nel *Convivio* un'«accettabilità» all'amore per costei: «è cioè probabile che il giovanile sviamento, corretto dall'intervento di Beatrice, fornisse materia per la mess' in scena del *Convivio* e per un'accettabilità, su un diverso piano, del nuovo amore, in quanto amore di scienza e non di creatura umana, perciò conciliabile e integrabile con quello di Beatrice». Sulla volontà dantesca di legittimare nel *Convivio* l'amore per la «donna pietosa e gentile» interviene ora, da una specola forse da meglio calibrare, CARMELO TRAMONTANA, *Autobiografia-menzogna-riscrittura della donna gentile e pietosa nel "Convivio"*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 (liberamente accessibile all'indirizzo <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013_tramontana.pdf>; ultimo accesso: 28 luglio 2021).

²⁴ Cfr. *supra*, n. 4. Sulla precisione realistica in sede lirica come fattore spesso mediato da ben precisi schemi derivati dalla tradizione cfr., ora, M. GRIMALDI, *Realtà, in La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XII-XIV)*, a cura di Lorenzo Geri, M. Grimaldi e Nicolò Maldina, Roma, Carocci, 2021, pp. 229-43.

²⁵ ANDREAE CAPELLANI *De amore*, p. 168 (I VI G).

²⁶ Su tale voluta indeterminatezza cfr. Pirovano, p. 258.

nova dedicati alla “donna pietosa e gentile” (il già ricordato *incipit* del paragrafo 24: «Poi per alquanto tempo») invita a ricondurre l’episodio «approssimativamente a qualche mese dopo il giugno 1291».²⁷ Nella *Vita nova* nessuno degli altri punti di riferimento cronologici del racconto (*Vn* 25, 1: «Avenne poi»; 27 1: «Ricovrai»), pur indicando chiaramente che l’infatuazione per la “donna pietosa e gentile” si è evoluta lungo un certo lasso di tempo (senz’altro tale da consentire a Dante di maturare una «nova condizione» rispetto a quella in cui versava nel momento in cui per la prima volta vide questa donna: *Vn* 27, 1), lascia pensare che quest’episodio occupi uno spazio narrativo prolungato (senz’altro non di anni), sicché pare lecito concludere che, nella *Vita nova*, l’intero arco di svolgimento dell’infatuazione per la donna pietosa e gentile si svolga, per «alquanti die» (*Vn* 28, 2), nel corso del secondo anno successivo alla morte di Beatrice (per qualche tempo a partire da una data non di troppo posteriore al primo anniversario della di lei scomparsa: 8 giugno 1291).²⁸

Se così stanno le cose, il ragionamento sinora svolto non sarà inutile neppure in ottica strettamente vitanovesca:²⁹ essendo nella prospettiva del libello la “donna pietosa e gentile” un’erronea infatuazione da superarsi dopo averne fatta necessaria esperienza, l’aver collocato questo tentativo di consolarsi per la morte di Beatrice cedendo a un nuovo amore a meno di due anni di distanza dalla scomparsa dell’amata contribuirebbe a qualificare sin da principio l’innamoramento per la “donna pietosa e gentile” come deviante rispetto all’etica erotica tardomedievale e, dunque, a chiarirne sin da subito la natura di infrazione del codice di condotta morale che (come s’è visto) impediva di trovar consolazione in un nuovo amore

²⁷ D. ALIGHIERI, *Rime della “Vita Nuova” e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956, p. 137, ma cfr. anche FOSTER - BOYDE, *Dante’s Lyric Poetry*, II, p. 145. Di opinione contraria CARRAI, *Puntualizzazioni*, p. 111, il quale fa notare come, in sé, il termine «alquanto» non indica necessariamente un lasso di tempo breve e, perciò, commenta *Vn* 24, 1 come allusivo all’estate del 1293 (Carrai, p. 152); ma cfr. già De Robertis, p. 217: «È gioverà, al fine presente, attenersi all’indefinito, anche se esso sembra designare un intervallo piuttosto ampio». Si tenga, però, presente che nel lessico della *Vita nova* l’avverbio «alquanto» indica sempre una quantità piccola/breve (CASADEI, *Puntualizzare le puntualizzazioni*, p. 120).

²⁸ Cfr. Fioravanti - Giunta, p. 223: «nonostante la totale assenza di determinazioni temporali precise, il racconto della *Vita Nova* sembra infatti abbracciare un periodo piuttosto breve».

²⁹ Sull’importanza dell’episodio della “donna pietosa e gentile” nella *Vita nova* in rapporto al tema dell’elaborazione del lutto cfr., in riferimento alla psicanalisi freudiana, MINEO, *Dante dalla “mirabile visione” a “l’altro viaggio”*, pp. 34-35: «Nei termini delle teorie freudiane – che qui ci consentono una comprensione più profonda –, diremmo che Dante ha voluto per il sé personaggio l’interruzione del processo di elaborazione del lutto».

prima che fossero trascorsi due anni dalla morte dell'amata.³⁰ Pronta conferma del fatto che Dante non fosse del tutto insensibile a simili finezze cronologiche la offre, del resto, il terzo resoconto dell'amore per la "donna pietosa e gentile" presente nel macrotesto autobiografico dantesco, ossia il luogo della *Commedia* in cui Dante torna ancora una volta a riferirsi a quest'amore, ricollocando il racconto entro una prospettiva di condanna analoga a quella già propria della *Vita nova*.³¹

Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me e diessi altrui. (*Purg.* XXX 124-126)

Che questa terzina faccia riferimento a quanto narrato in *Vn* 24-28 è fuor di dubbio;³² colpisce, perciò, che qui Dante collochi l'innamoramento per la "donna pietosa e gentile" immediatamente dopo la morte di Beatrice («Sì tosto come / [...] mutai vita»). A rivelarsi decisivo non è tanto il fatto che l'avverbio impiegato da Dante in questo verso indica una quantità di tempo sicuramente più breve dell'«alquanto tempo» di *Vn* 24, 1, quanto piuttosto la circostanza per cui, mentre nella *Vita nova* il lasso di tempo da computarsi a partire da quest'avverbio decorre dal primo anniversario della morte della "gentilissima" (oggetto del paragrafo 23 del libello), la cronologia indicata nella terzina purgatoriale non frappone questi dodici mesi tra la di lei scomparsa e l'avvento della "donna pietosa e gentile", sicché a rigor di sintassi si dovrà concludere che nella *Commedia* Dante collochi l'innamoramento per costei nello stesso anno in cui morì Beatrice, ossia il 1290.³³ Ebbene, non sarà del tutto casuale che, in quest'occasione, Dante accorci ulteriormente la distanza temporale di quest'innamoramento dalla morte di Beatrice, anche

³⁰ Il che potrebbe ben far sistema con la natura di infrazione di ordine morale che lo stesso Dante riconosce all'infatuazione per la "donna pietosa e gentile" nel dichiarare che egli s'è da essa lasciato «possedere [...] contra la costanzia della Ragione» (*Vn* 28, 2).

³¹ Sul ritorno, pur con sostanziali differenze, a una prospettiva di giudizio propria della *Vita nova* sull'innamoramento per la "donna pietosa e gentile" nella *Commedia* cfr., anche per la bibliografia pregressa, N. MALDINA, *I Salmi e l'autobiografismo penitenziale di Dante*, in "Rivista di letteratura religiosa italiana", III (2020), pp. 11-36.

³² Cfr., con dovizia di riferimenti, E. FENZI, "Costanzia della ragione" e "malvagio desiderio" (*Vn* 28, 2): *Dante e la donna pietosa* (1994), in ID., *Le canzoni di Dante*, pp. 83-110, pp. 83-93. Anche senza entrare nell'annosa questione relativa alla precisa identificazione della natura del traviamiento alluso da Beatrice nelle terzine citate a testo, basta qui riconoscere, come pare ragionevole, che qualsiasi sia l'esatto referente morale di questa terzina, essa allude all'infatuazione per la "donna pietosa e gentile", assumendola a emblema non già del traviamiento dantesco nel suo complesso ma del primo movimento lungo la via dell'errore morale.

³³ Cfr. MINEO, *Dante dalla "mirabile visione" a "l'altro viaggio"*, p. 11; ma cfr. anche le pp. 31-40.

rispetto ai termini cronologici fissati nel libello giovanile, se si considera che, nella *Commedia*, l'aver ceduto alla tentazione costituita dalla "donna pietosa e gentile" viene presentato come il primo passo mosso da Dante lungo la fallace via che coincide col decennale traviamiento che solo l'*iter* penitenziale narrato nel poema riesce a sanare.³⁴

Rileggendo questa circostanza assumendo, anche solo per via d'ipotesi, che Dante avesse qualche notizia circa la settima regola d'amore imposta agli amanti da Andrea Cappellano, è quasi giocoforza concludere che, esattamente come nel *Convivio* l'enfasi posta sul non aver sostituito all'amore per Beatrice quello per la "donna pietosa e gentile" prima di più di due anni è funzionale a poter celebrare come positivo e legittimo l'amore per costei in quanto allegoria di Filosofia, analogamente nella *Commedia* Dante ha buon gioco nel rimarcare come egli abbia ceduto a quest'amore immediatamente dopo la morte di Beatrice, ossia in flagrante infrazione dell'etica amorosa testimoniata nel *De amore*, in ragione della necessità di presentare quest'amore nell'ottica totalmente negativa che gli compete in quanto avvio di un drammatico traviamiento di ordine morale.

³⁴ Ossia con una devianza che, protrattasi sino al 1300, è ben più lunga del periodo di «alquanti die» entro il quale il Dante della *Vita nova* circoscrive la condotta «contra la costanzia della Ragione» che egli avrebbe tenuto in conseguenza dell'infatuazione per la "donna pietosa e gentile" (*Vn* 28, 2).

VIRGILIO DALLA *VITA NOVA* AL *CONVIVIO*

Giuseppe Ledda

1. La presenza di Virgilio nella *Vita nova* e nel *Convivio* è degna di interesse e di studio in sé, ma assume un'importanza ancora maggiore se è osservata anche dal punto di arrivo della *Commedia*, dove da una parte Virgilio è la guida di Dante personaggio attraverso tutto l'Inferno e il Purgatorio, dall'altra il poeta latino è presente con il suo testo, che viene continuamente citato e alluso nel corso del poema, in cui le citazioni sicure, quasi sicure o probabili sono diverse centinaia.¹

Se si osservano le prime opere di Dante, non solo la *Vita nova* e le rime giovanili, ma anche le rime scritte successivamente alla *Vita nova*, e persino i due trattati la cui composizione fu avviata nei primi anni dell'esilio, si rileva che Virgilio è citato con rispetto e che il suo primato fra i poeti antichi sembra riconosciuto, ma nulla fa pensare che tale poeta antico abbia un'importanza particolare e che il rapporto con lui sia centrale per il poeta moderno.

Virgilio è fin dall'inizio un maestro di stile e a lui si ricorre per questioni di retorica e di stilistica poetica. In questo senso vanno le prime esplicite citazioni di Virgilio nella *Vita nova*. Qui, nel famoso capitolo XXV secondo la tradizionale paragrafatura Barbi, ora divenuto 16 secondo la paragrafatura Gorni, Dante cita una serie di poeti antichi per giustificare l'uso della prosopopea da parte dei poeti, non solo quelli antichi ma anche quelli moderni che scrivono in volgare. In particolare, i poeti antichi citati sono Virgilio, Lucano, Orazio, che a sua volta cita Omero, e infine Ovidio:

Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio, lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica delli Troiani, parlò ad Eolo,

¹ Cfr. ROBERT HOLLANDER, *Le opere di Virgilio nella "Commedia" di Dante, in Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 247-343.

signore delli vènti, quivi nel primo dello Eneida «Eole, nanque tibi», e che questo signore le rispuose quivi «Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est». Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata alle cose animate, nel secondo dello Eneida quivi «Dardanide duri». Per Lucano parla la cosa animata alla cosa inanimata quivi «Multum, Roma, tamen debes civilibus armis». Per Oratio parla l'uomo alla sua scientia medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Oratio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Homero, quivi nella sua Poetria «Dic michi, Musa, virum». Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, nel principio del libro ch'è nome Libro di Remedio d'Amore quivi «Bella michi, video, bella parantur, ait». E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello. (*Vita nova* 16, 9 [XXV 9])²

È un passo importantissimo per la costruzione dell'identità del nuovo poeta, ed è di grande significato che tale identità si costruisca in continuità con quella dei poeti classici. Tuttavia, occorre dire che il rapporto qui è esclusivamente sul piano delle tecniche retoriche e che i poeti antichi citati sono solo maestri di stile e di retorica poetica. Si osserva spesso che i cinque poeti menzionati sono esattamente gli stessi che costituiranno la «bella scola» della poesia nel nobile castello del Limbo, rappresentato nel IV canto dell'*Inferno* (vv. 70-102). Ma tale parallelo permette di individuare la differenza tra i due cataloghi, che è proprio nel ruolo speciale e determinante che sarà attribuito nel poema a Virgilio e di cui invece nel prosimetro giovanile non c'è nessuna traccia. Anzi, secondo alcuni interpreti, l'*auctor* antico di riferimento per l'autore moderno sarebbe qui non Virgilio, ma Ovidio, che chiude il catalogo e nella cui opera è proprio Amore personificato a prendere la parola, esattamente come avviene nel testo dantesco.³

² Indico preliminarmente i principali commenti alla *Vita nova* che ho consultato e a cui farò poi riferimento nel corso dell'analisi: DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980; ID., *Vita Nuova*, nota al testo e commento di Marcello Ciccuto, Milano, Bur, 1994 (I ed. 1984)²; ID., *Vita Nuova*, a cura di Manuela Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993; ID., *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996 (da cui si cita il testo); ID., *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999; ID., *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Bur, 2009; ID., *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano, in *Vita Nuova - Rime*, a cura di D. Pirovano e Marco Grimaldi, t. I, Roma, Salerno ed., 2015.

³ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Dante e il canone degli "auctores"* (I ed. 1993), in ID., *Scritti danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 149-64: 153-55. Come osserva lo studioso, «l'intertesto classico che la *Vita Nova* vuole riscrivere secondo una prospettiva ideologica moderna è dunque costituito dai *Remedia Amoris* di Ovidio». Cfr. anche ID., «Per Ovidio parla Amore...»: *Dante "auctor" della "Vita nova"* (I ed. 2007), in ID., *Scritti danteschi*, pp. 295-306.

I due passi virgiliani citati sono quello in cui, nel primo libro dell'*Eneide*, Giunone si rivolge a Eolo (*Aen.* I 50-83) e quello in cui il dio Febo, cioè Apollo, parla profeticamente ai Troiani, giunti nell'isola di Delo, che lo venerano e lo interrogano nel suo tempio sul proprio destino (*Aen.* III 84-101). Nel primo caso Dante non spiega a quale tipologia della proposopea vada ascritto questo esempio. I commentatori, con qualche piccola variante, interpretano i due personaggi come «cose non vere», in quanto divinità pagane che parlano tra loro (e qui si cita spesso, in modo a mio avviso inappropriato e superficiale, l'espressione «li dèi falsi e bugiardi» del I canto dell'*Inferno*, v. 72). Regolarmente si aggiunge, inoltre, sulla scorta di Contini e De Robertis, l'annotazione per cui Giunone ed Eolo sarebbero intesi, secondo «la tradizione interpretativa medievale del poema virgiliano che fa capo a Fulgenzio», come «personificazioni di elementi e forze naturali», cioè l'aria e il vento.⁴ Alcuni interventi recenti suggeriscono invece persuasivamente da una parte che non si tratta di «cose non vere», ma di «cose inanimate», e dall'altra l'importanza del commento virgiliano di Servio, e non della tradizione fulgenziana, come fonte per le interpretazioni allegorico-naturalistiche delle divinità pagane in questo passo dantesco.⁵

Nel secondo caso è lo stesso Dante a indicare chiaramente che parla «la cosa che non è animata alle cose animate». Evidentemente egli applica a Febo/Apollo l'interpretazione naturalistica che lo considera allegoria del Sole. In questo caso l'aspetto problematico è nel riferimento al secondo libro dell'*Eneide*, dato che si tratta invece del terzo. Solitamente i commentatori hanno interpretato tale errore come un «trascorso di memoria», segno comunque di una conoscenza ancora non del tutto sicura del poema virgiliano. Di recente però Giuliano Tanturli, ripreso nei loro commenti da Gorni e da Pirovano, ha segnalato l'esistenza di un codice (Laurenziano Gaddiano 18) del volgarizzamento di Andrea Lancia in cui il secondo e il terzo libro sono fusi e formano insieme il secondo libro.⁶ In ogni caso, che si tratti di un *lapsus* della memoria o che sia stato indotto dalla lettura di un codice del volgarizzamento, resta indizio di una padronanza ancora imperfetta del testo di Virgilio, pur in presenza

⁴ Cfr. da ultimo ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano, *ad loc.*, da cui sono tratte le citazioni a testo.

⁵ Cfr. VINCENZO VITALE, *Pagan Gods as Figures of Speech: Dante's Use of Servius in the "Vita Nova"*, in "Italian Studies", 76.3 (2021), pp. 219-29; ID., *Vergil's Pagan Monotheism from Augustine's "De Civitate Dei" to Dante's "Vita Nova"*, in "Le Tre Corone", 8 (2021), pp. 11-24. Nell'ultimo saggio, oltre a ribadire l'importanza di Servio, Vitale segnala anche la probabile influenza di alcuni passi agostiniani del *De civitate Dei*.

⁶ Si veda in proposito ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, p. 331, e ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano, *ad loc.*

di una forte attrazione e attenzione per esso e del riconoscimento della sua importanza fra i poemi della classicità latina.

Naturalmente, il passo nel suo complesso è molto importante e molto discusso e meriterebbe una trattazione a sé. In questa sede mi devo limitare a osservare che esso mostra che fin da questa opera Dante avverte la forza modellizzante dei poeti classici e che su questi modelli costruisce l'autorità dei poeti volgari e in particolare la sua propria. Inoltre, è già qui evidente il riconoscimento del primato di Virgilio, ma si tratta di un primato che era tradizionalmente riconosciuto al poeta dell'*Eneide* e Dante non sembra stabilire con lui un rapporto esclusivo o particolarmente privilegiato. D'altra parte, ciò che manca nel passo dantesco è proprio Enea, come sottolinea acutamente Sergio Cristaldi: si configura così l'immagine di un'*Eneide* senza Enea,⁷ sorprendente per il rilievo che l'eroe virgiliano avrà invece in futuro per Dante, rilievo che però evidentemente non ha ancora a questa altezza.

Del resto, nel libello giovanile è ben difficile individuare altri segni della presenza di Virgilio, come anche allusioni o citazioni di suoi versi. Vi sono pochissime e deboli tracce che sembrano lievissime reminiscenze poetiche: espressioni o moduli retorici assorbiti nel linguaggio del nuovo poeta, dove entrano spogliandosi completamente del ricordo del testo originario, quindi senza nessuna volontà di stabilire con esso un rapporto allusivo o intertestuale.⁸

⁷ Cfr. SERGIO CRISTALDI, *Occasioni dantesche*, Caltanissetta - Roma, Sciascia, p. 191; importanti, più in generale, tutte le pp. 186-94. Cristaldi sottolinea in particolare la mancanza in queste citazioni virgiliane della prospettiva allegorica di tipo fulgenziano, che leggeva le vicende di Enea come allegorie delle varietà età dell'uomo, prospettiva che Dante attiverà nel IV trattato del *Convivio*.

⁸ Fra le minime tracce di contatti che sono state segnalate: *Vn* 1, 5 [II 4] («In quel puncto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: "Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!"») e *Aen.* VI 46 (è stato chiamato in causa, ma solo da Gorni, *ad loc.* il momento in cui la Sibilla avverte l'arrivo del dio che la invasa e ispira ed esclama: «deus, ecce deus»), riscontro che a me francamente pare piuttosto debole; *Vn* 13, 6 [XXII 6] («Apresso costoro passaro altre che veniano dicendo: "Questi che è qui piange né più né meno come se l'avesse veduta, come noi avemo". Altre dipoi diceano di me: "Vedi questi che non pare esso, tale è divenuto!"») e *Aen.* II 274-75 (alcuni commentatori vedono una riscrittura della famosa espressione virgiliana, relativa all'ombra di Ettore: «*ehi mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore qui redit exuvias indutus Achilli*»); *Vn* 14, 12 [XXIII 12] («Onde altre donne, che per la camera erano, s'accorsero di me che io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa; onde facendo lei partire da me, la quale era meco di propinquissima sanguinità congiunta, elle si trassero verso me per isvegliarmi, credendo che io sognasse, e dicanmi: "Non dormire più!", e "Non ti sconfortare!"») e *Aen.* II 86 (qui l'espressione «di propinquissima sanguinitate congiunta» è parsa già a Casini e poi ad altri commentatori, fra cui ancora Gorni, calco del

Mi pare inoltre interessante che l'unica citazione di Roma nella *Vita nova* appaia non in un'ottica virgiliana, ma in una prospettiva religiosa, nella discussione sul sonetto *Deh, peregrini, che pensosi andate* relativa ai significati del termine *peregrini*, che Dante spiega essere qui preso in senso largo, cioè «in quanto è peregrino chiunque è fuori della sua patria», mentre in senso stretto sono *peregrini* quelli che vanno «al servizio di Dio [...] alla casa di Galitia» dove si trova la sepoltura di san Giacomo, mentre sono detti propriamente *palmieri* quelli che vanno in Terra santa. Infine: «chiamansi romei in quanto vanno a Roma, là ove questi cu' io chiamo peregrini andavano» (*Vn* 29, 7 [XL 7]). Roma è quindi nominata come la meta del pellegrinaggio in cui sono impegnati coloro che attraversano la città del poeta e a cui egli si rivolge per coinvolgerli nel dolore della città per la perdita della propria *beatrice* (v. 12 del sonetto). Il rilievo di Roma è dunque già altissimo ma in una dimensione tutta religiosa e priva di qualsiasi contatto con Virgilio.

2. Nei testi poetici successivi alla *Vita nova* si fa fatica a trovare anche debolissime tracce di questo tipo, benché il nuovo commento di Marco Grimaldi alle *Rime* ne segnali numerose.⁹ Non mi è possibile svolgere un'analisi puntuale e approfondita di ognuna di tali occorrenze, ma mi pare che si tratti ancora di riprese dubbie e in ogni caso sempre totalmente prive di rilievo allusivo, di puri materiali poetici di riuso.¹⁰

Anche per questa totale assenza di altre allusioni rilevanti, spicca l'eccezionale ricchezza dei riferimenti virgiliani nella più celebre fra le cosiddette rime petrose, la canzone *Così nel mio parlar*. Qui fin dall'inizio si può scorgere un riecheggiamento della vicenda d'amore fra Enea e Didone:

Così nel mio parlar vogli' esser aspro
com'è negli atti questa bella pietra,
la quale ognora impietra
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro. (vv. 1-5)¹¹

virgiliano «illi me comitem et consanguinitate propinquum», verso tratto dal discorso ingannevole del greco Sinone ai Troiani, che vanta amicizia e consanguineità con Palamede; ma anche in questo caso si tratta di un'espressione memorabile totalmente decontestualizzata e ripresa come puro materiale da costruzione di un discorso del tutto nuovo e privo di qualsiasi contatto allusivo con il testo ripreso).

⁹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in ID., *Vita Nuova - Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, tt. I-II, Roma, Salerno ed., 2015-2019.

¹⁰ Cfr. per esempio I 5; VII 2 («madre antica»); X 13; XXV 15 («alto cielo»); XXV 40 («anima spoglia»); XXX 14; LI 3-4; LXVIII 48; LXX 1; LXXXI 19; C 53; CI 1; CIV 21; CIV 107; CV 11; CXVI 74; A VII 10.

¹¹ Cito il testo da D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005.

Il v. 4, «maggior durezza e più natura cruda» è stato opportunamente messo in relazione con *Aen.* VI 467-71:

talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.

Nel testo virgiliano è Didone che impietrisce, divenendo dura come pietra o roccia marpesia, in quanto resiste alle parole riparatorie che Enea le porge quando la incontra nell'aldilà, nei *Iugentes campi* dell'Averno.

Poco più avanti una nuova eco virgiliana si può riscontrare nei vv. 20-21:

cotanto del mio mal par che si prezzi
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che no-l potrebbe adeguar rima. (vv. 18-21)

Per alcuni aspetti, tale occorrenza del *topos* dell'ineffabilità è stata messa in confronto con quella di *Aen.* II 361-62: «quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores?». Qui il contatto concerne la ripresa, nel quadro di una dichiarazione di ineffabilità, del verbo *aequare*, che diventa *adequar*.¹² L'oggetto ineffabile è in entrambi i casi negativo, la sofferenza, il dolore. Tuttavia, nel passo virgiliano si riferisce alla straziante strage e alle sofferenze della notte in cui Troia fu distrutta dai Greci: si tratta infatti delle parole che svolgono la funzione proemiale nel racconto di Enea in risposta alle richieste di Didone. Nel passo dantesco, invece, a essere indicibile è la sofferenza amorosa, il *peso* che affonda il *legno*, ovvero, con metafora nautica, la vita del poeta. Infine va osservato che mentre l'uso del verbo *aequare* da parte di Virgilio indica l'impossibile adeguamento delle lacrime alle sofferenze patite, quindi non implica una vera indicibilità, cioè uno scacco per il linguaggio (che era invece indicato nella frase precedente tramite il sintagma «fando / explicet»); in Dante, invece, il verbo *adequar* è precisato proprio in riferimento alla lingua e in particolare alla lingua poetica: «è tal che no-l potrebbe adeguar rima». Infine, un'ulteriore differenza è nella sintassi dei due passi. Entrambi

¹² Per un quadro critico più ampio relativo alla topica dell'ineffabilità e per ulteriori rimandi bibliografici, cfr. GIUSEPPE LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

presentano infatti due strutture sintattiche caratteristiche della topica dell'ineffabilità, ma diverse tra loro: l'interrogativa retorica nel passo in Virgilio, la struttura consecutiva nella canzone dantesca. Mi pare insomma che la ripresa sia estremamente limitata e che Dante colga l'interesse del verbo virgiliano *aequare* in un contesto di dichiarazione d'ineffabilità ma poi lo sviluppi in direzioni totalmente diverse e senza nessuna volontà di contatto col testo di partenza.¹³ Va poi ricordato che il verbo *aequare* era abbastanza diffuso nella poesia latina in relazione a dichiarazioni di ineffabilità, come mostrano alcuni passi staziani.¹⁴ Infine, non va dimenticato l'uso di verbi analoghi anche nel testo biblico.¹⁵

Ma la ripresa più evidente ed esplicita è ai vv. 35-36: «E' m'ha percosso in terra e stammi sopra / con quella spada ond'elli uccise Dido». Qui si presenta in tutta la sua evidenza la figura di Didone, archetipo dell'amore folle e tragico. Infatti il poeta, nella drammatica rappresentazione del suo amore altrettanto folle e doloroso, si mostra minacciato da Amore con quella stessa spada con la quale Didone abbandonata si tolse la vita. È la prima esplicita apparizione del mito di Didone, che Dante riprenderà incessantemente nella *Commedia* in tutti i punti in cui parlerà di amore, dal V canto dell'*Inferno* sino alla cornice dei lussuriosi nel *Purgatorio* XXVI e ai canti del cielo di Venere. E il rovesciamento del modello virgiliano della regina cartaginese e del suo amore folle e tragico sarà decisivo anche nel momento dell'incontro fra Dante e Beatrice nel Paradiso terrestre, con la riscrittura del celebre verso virgiliano «adgnosco veteris vestigia flammae» in «conosco i segni de

¹³ Si veda anche la sua ripresa in *Inf.* XXVIII, in un contesto bellico più pertinente al passo virgiliano, ma ancora con fortissima variazione nella modalità del riuso: «S'el s'auasse ancor tutta la gente / che già [...] / [...] fu del suo sangue dolente / [...] / con quella che sentio di colpi doglie / [...] / e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie / [...] / e qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse, d'aequar sarebbe nulla / il modo de la nona bolgia sozzo» (*Inf.* XXVIII 7-21). In una delle epistole Dante usa in latino il verbo *coequare* ancora nel contesto di una dichiarazione di indicibilità: «Dignas itaque persolvere grates non opis est hominis [...]. Nunc ideo regni siderii iustis precibus atque piis aula pulsetur, et impetret supplicantis affectus quatenus mundi gubernator eternus condescensui tanto premia coequata retribuat» (*Ep.* VIII 4-5). Inoltre, il verbo *coequare* è usato anche nel *De vulgari eloquentia*: «Ante omnia ergo dicimus unumquodque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute, in cenum cespitare necesse sit. Hoc est quod magister noster Oratius precipit, cum in principio Poetrie *Sumite materiam* dicit» (*Dve* II IV 4). In questo caso il verbo sembra derivare dalla «materiam vestris viribus aequam» del precetto oraziano poi esplicitamente citato (*Ars poetica* 38-40).

¹⁴ Cfr. *Theb.* VIII 514-15: «Tu patriam caelumque mihi, quis tanta relatu / aequet?»; e XII 797-99: «Non ego, centena si quis mea pectora laxet / voce deus, tot busta simul vulgite ducumque, / tot pariter gemitus dignis conatibus aequem».

¹⁵ Cfr. per esempio *Is* 40, 25: «Et cui assimilastis me et adaequastis? dicit Deus»; e 46, 5: «Cui assimilastis me et adaequastis et comparastis me et fecistis similem?».

l'antica fiamma», dove alla traduzione fedele del verso corrisponde però un totale ribaltamento nei significati profondi.¹⁶

L'unica vera eccezione rispetto all'uso di Virgilio come modello puramente retorico sembra dunque essere il precoce riconoscimento della funzione di Didone come personaggio archetipico per l'amore sensuale, folle e tragico.

3. La situazione non cambia di molto nei primi anni dell'esilio. Nelle cosiddette canzoni morali si fa fatica a trovare tracce virgiliane anche minime, mentre nel *De vulgari eloquentia* il nome di Virgilio riappare, con il giusto rilievo, in un nuovo catalogo di autori classici. Qui si tratta in particolare di quegli autori latini, sia poeti sia prosatori, la cui lettura è raccomandata ai poeti volgari che vogliano apprendere la *suprema constructio*, cioè una costruzione sintattica ampia e solenne, degna del volgare illustre e dello stile più elevato. Al primo posto, fra i poeti, è ancora Virgilio, seguito da Ovidio, Lucano e Stazio:

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui nisi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare invitat. (*Dve* II VI 7)¹⁷

Virgilio spicca ancora come maestro di stile ma non ha un rilievo troppo superiore rispetto agli altri grandi poeti latini.

¹⁶ Cfr. *Inf.* V 61-62 e 85; *Purg.* XXVI 31-36; XXX 46-48; *Par.* VIII 7-9; IX 97-99. Della vasta bibliografia mi limito a segnalare due saggi recenti: TRISTAN KAY, *Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics*, in "Dante Studies", 129 (2011), pp. 135-60; CLAUDIA VILLA, *Le maschere di Francesca e il fantasma di Didone*, in "Letture classensi", 46 (2017: *Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse*, a cura di C. Villa), pp. 27-41. Aggiungo che anche nella più tarda canzone "montanina", *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, nell'immagine della tempesta interiore, «Quale argomento di ragion raffrena, / ove tanta tempesta in me si gira?» (vv. 26-27) si può trovare qualche eco di versi virgiliani relativi a Didone, preda delle tempestose angosce che la agitano nella notte, quando ormai s'annuncia l'abbandono da parte di Enea: «Ingeminant curae rursusque resurgens / saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu» (*Aen.* IV 531-32). Sulla presenza di Didone nella canzone montanina cfr. anche NATASCIA TONELLI, 15. "Amor, da che convien pur ch'io mi doglia", in *Dante Alighieri. Le quindici canzoni. Lette da diversi. II: 8-15, con appendice di 16 e 18*, Lecce, PensaMultimedia, 2012, pp. 255-83; TOMMASO LOMBARDI, *Dante e la canzone "montanina": tra il "Convivio" e l'"Inferno", tra Enea e Didone*, in "Tenzione", 20 (2019), pp. 123-63.

¹⁷ Cito il testo da D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Id.*, *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011.

E anche le poche citazioni o allusioni virgiliane nel *De vulgari eloquentia* non vanno oltre la ripresa puramente ornamentale di stilemi virgiliani assorbiti nel linguaggio dantesco o il riferimento di tipo linguistico-stilistico.¹⁸

4. Anche nei primi tre trattati del *Convivio* si registrano solo riferimenti di tipo stilistico o grammaticale, oppure citazioni più o meno erudite e funzionali all'argomentazione ma mescolate a quelle di altri autori, antichi o biblici, senza nessun particolare rilievo.¹⁹

Il primo riferimento conferma la centralità del IV libro dell'*Eneide* e della vicenda di Didone nella memoria di Dante. In tale libro Virgilio offre infatti anche un'ampia trattazione mitologica sulla Fama, da cui Dante cita esplicitamente un verso:

E così, volgendo le cagioni sopra dette nelle contrarie, si può vedere la ragione della infamia, che simigliantemente si fa grande. Per che Virgilio dice nel quarto dello Eneida che la Fama vive per essere mobile e acquista grandezza per andare. (*Conv.* I III 10)²⁰

La citazione dantesca presenta qualche problema di traduzione, in quanto Dante evidentemente leggeva o ricordava *vivet* anziché *viget*. Egli traduce infatti con «la Fama vive per essere mobile e acquista grandezza per andare», il verso virgiliano «mobilitate viget virisque acquirit eundo» (cfr. *Aen.* IV 175).²¹

Nel II trattato è particolarmente degno di nota il fatto che per la definizione dell'allegoria Dante ricorra a una esemplificazione ovidiana (*Conv.* II I 3-7), non virgiliana, benché la definizione di allegoria che

¹⁸ Cfr. *Dve* II IV 10 e *Aen.* VI 126-31; *Dve* II VIII 4 e *Aen.* I 1; *Dve* I VII 6 e *Aen.* I 419-29; *Dve* I X 2 e *Aen.* VI 99.

¹⁹ Cfr. in proposito anche SEBASTIANO ITALIA, *Presenza dei classici nel "Convivio"*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, disponibile in linea all'indirizzo <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20italia.pdf>>.

²⁰ Il testo è citato secondo l'edizione D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995. Per i commenti faccio riferimento soprattutto a quello di Cesare Vasoli, in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, t. I, p. II, *Convivio*, a cura di D. De Robertis e Cesare Vasoli, e a quello di Gianfranco Fioravanti, in D. ALIGHIERI, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. II, Milano, Mondadori, 2014.

²¹ Cfr. in proposito i commenti *ad locum* di Vasoli e di Fioravanti.

riporta avesse un'ampia diffusione anche nella tradizione esegetica dell'*Eneide*.²²

In tale II trattato, Virgilio è invece citato a proposito della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. Ancora una volta è l'episodio di Didone a essere chiamato in causa, anche se stavolta nella parte iniziale, quando Venere si rivolge a Cupido per chiedergli di colpire Didone in modo che questa accolga favorevolmente Enea. Così la dea istruisce il figlio a prendere l'aspetto di Ascanio, per farsi accogliere da lei in grembo e quindi colpirla con le sue frecce:

E perché li antichi s'accorsero che quello cielo era qua giù cagione d'amore, dissero Amore essere figlio di Venere, sì come testimonia Virgilio nel primo dello Eneida, ove dice Venere ad Amore: «Figlio, virtù mia, figlio del sommo padre, che li dardi di Tifeo» (cioè quello gigante) «non curi»; e Ovidio, nel quinto di *Metamorphoseos*, quando dice che Venere disse ad Amore: «Figlio, armi mie, potenza mia». (*Conv.* II v 15)

Dante cita esplicitamente e traduce i versi «Gnate, meae vires, mea magna potentia solus, / gnate, patris summi qui tela Typhoia temnis» (*Aen.* I 664-65). Straordinariamente interessante è che proprio questo stesso passo virgiliano sarà chiamato in causa in apertura del canto VIII del *Paradiso* (vv. 1-9). Ciò che nel *Convivio* è citato con tono di adesione e di consenso, sarà lì censurato come un esempio di quanto dicevano «le genti antiche ne l'antico errore». Questo riferimento costituirà dunque a tale altezza una forte critica non solo del passo virgiliano e di Virgilio stesso ma anche dell'uso che del passo virgiliano era stato fatto nel *Convivio*. Entrerà dunque nel sistema che prevede la presa di distanza critica dalla canzone *Voi che 'ntendendo*, citata in quello stesso canto da Carlo Martello, e dell'intera operazione del *Convivio*, per esempio attraverso la correzione relativa alla gerarchia angelica preposta al terzo cielo.²³ Inoltre, non sembra privo di importanza che nel passo del *Convivio* Dante dia una traduzione estremamente scorretta dei versi virgiliani, in quanto intende il genitivo *patris summi* come determinante di *gnate*, mentre invece si riferisce a *tela*. Inoltre anche l'interpretazione di

²² Cfr. VERONICA ALBI, *Sotto il manto delle favole. La ricezione di Fulgenzio nelle opere di Dante e negli antichi commenti alla "Commedia"*, Ravenna, Longo, 2021, p. 45. Sulla pluralità di tradizioni allegoriche attivate da Dante in questo passo cfr. anche ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Notes on Dante and the myth of Orpheus*, in *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. Picone e Tatiana Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 133-54.

²³ Una mia trattazione molto sintetica di tali problemi in G. LEDDA, *Leggere la "Commedia"*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 104-108. Per una lettura diversa, tesa a negare una volontà correttoria nei confronti del *Convivio*, cfr. invece PAOLO BORSA, *Paradiso VIII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. X, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 133-58.

Typhoia è tutt'altro che impeccabile. Per non dire poi che dalla sua traduzione sembra che Cupido sia figlio di Giove. Insomma, di là dalla predilezione per le vicende legate a Didone, la conoscenza del testo virgiliano appare ancora molto incerta e imprecisa.²⁴ Con l'aiuto del commento di Servio, Dante avrebbe potuto intendere più correttamente il passo, ma evidentemente non lo aveva a disposizione o comunque non lo tenne presente.²⁵ In ogni caso, qui Dante si riferisce al passo virgiliano e a un passo ovidiano in cui Venere si rivolge analogamente a Cupido/Amore come suo figlio, per dare di questa maternità una lettura allegorica, secondo cui il cielo di Venere «era qua giù cagione di Amore».

Ma in questo II trattato appare finalmente anche Enea, con il suo attributo di *pīus*, pietoso, che offre un modello per la discussione della *pietà* non come mera passione ma come «nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni»:

Poi, com'è detto, comanda quello che far dee quest'anima ripresa per venire lei a sé, e lei dice: «Mira quant'ell'è pīetosa e umīle»: ché sono proprio rimedio alla temenza, della qual pareva l'anima passionata, due cose, [e] sono queste che, massimamente congiunte, fanno della persona bene sperare, e massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama. E non è pietade quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speciale effetto, che si chiama misericordia e[d è] passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni. (*Conv.* II X 5-6)

Il passo è importante non solo perché si ha qui la prima apparizione di Enea ma anche perché si tratta di un primissimo segnale dell'uso di Virgilio anche come repertorio di modelli morali. Tuttavia, non si può non registrare una distanza rispetto alla prima apparizione di Enea nella *Commedia*, in cui, anziché *pīo*, Enea sarà definito più riduttivamente *giusto*. Mi pare di poter anche segnalare la distanza rispetto all'uso del termine *pietade* nel poema, che fin dai primi canti tornerà proprio nel

²⁴ Non mi pare convincente la pur suggestiva ipotesi di GIORGIO BRUGNOLI, *Dante e l'“interpretatio Vergiliana”*, in “Critica del testo”, 5.2 (2002), pp. 471-76, secondo cui Dante avrebbe consapevolmente modificato il senso del passo virgiliano facendo di Cupido/Amore il figlio di Giove, incurante dei dardi infernali di Tifeo, al fine di attribuirgli implicitamente una figurabilità cristologica.

²⁵ Cfr. in proposito S. ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Roma - Acireale, Bonanno, 2012, pp. 187-88.

senso di *misericordia* attribuitogli dalla *volgare gente* e censurato nel *Convivio*.²⁶

Nel terzo trattato si torna a un uso grammaticale-retorico del testo virgiliano, in combinazione con quello di Stazio:

Ma però che [per] alcuno fervore d'animo talvolta l'uno e l'altro termine dell'atti e delle passioni si chiamano e per lo vocabulo dell'atto medesimo e della passione (sì come fa Virgilio nel secondo dello Eneidos, che chiama Ettore, parlando in persona di Enea: «O luce», che è atto, «o speranza de' Troiani», che è passione, che non era esso luce né speranza, ma era termine onde venia loro la luce del consiglio, ed era termine in che si posava tutta la speranza della loro salute; e sì come dice Stazio nel quinto del Tebaidos, quando Isifile dice ad Archimoro: «O consolazione delle cose e della patria perduta, o onore del mio servigio». (*Conv.* III XI 16)

Qui Dante attiva la citazione virgiliana combinandola con una staziana al fine di mostrare l'uso linguistico che consente di applicare il termine *filosofia* non solo alla filosofia in sé come attività ma anche come insieme di discipline costituite da scienze particolari. Per far ciò attiva la distinzione fra i due momenti che caratterizzano gli atti e le passioni, cioè il momento iniziale e quello terminale, che Dante indica attraverso l'espressione «l'uno e l'altro termine». Talvolta il nome dell'azione o della passione viene usato anche per riferirsi a uno di questi suoi due termini, quello iniziale o quello finale. Così si usa il nome *filosofia*, che indica un'azione, un'attività, per riferirsi invece alle scienze che ne costituiscono il momento terminale.

Allo stesso modo, Virgilio definisce Ettore «luce [...] de' Troiani», anche se la luce è un atto mentre Ettore era «termine onde venia loro la luce del consiglio», e lo chiama «speranza de' Troiani», ma la speranza è una passione e invece qui intende indicare non la passione della speranza in sé ma il termine di arrivo a cui si rivolgeva la loro speranza di salvezza, «termine in che si posava tutta la speranza della loro salute». Anche in questo caso va osservato ancora l'uso puramente linguistico-retorico della citazione virgiliana e il suo essere rafforzata da una seconda esemplificazione classica, in questo caso staziana. Inoltre, non può essere taciuto che la lezione tradata dai testimoni del *Convivio* presenta forti imprecisioni rispetto al testo virgiliano. Infatti il riferimento è all'episodio del sogno di Enea nella notte di Troia, quando gli appare l'ombra di Ettore per avvertirlo della imminente rovina della patria e invitarlo a fuggire con i sacri Penati di Troia verso la fondazione di una nuova città. Appena Ettore gli appare in sogno, Enea sogna di salutarlo con tali parole: «O lux

²⁶ Cfr. già *Inf.* I 21 (in funzione metonimica); II 5; II 133; IV 20; V 72; V 93; V 117; V 140; VI 2 (in funzione metonimica).

Dardaniae, spes o fidissima Teucrum» (*Aen.* II 281). Dunque, a essere definito con tali parole, che Enea sogna di pronunciare, è Ettore. Il testo del *Convivio* trådito dai codici è «sì come fa Virgilio nel secondo dello Eneidos, che chiama Enea: “O luce”, che è atto, “o speranza de’ Troiani”». Il testo attribuisce quindi erroneamente queste definizioni a Enea, mentre invece nel testo virgiliano sono riferite da Enea a Ettore. L’errore è talmente evidente e grossolano che si è ipotizzata una «lacuna d’archetipo»²⁷ con salto da *Ettore* a *Enea*. Così Brambilla Ageno corregge il testo con una integrazione congetturale: «sì come fa Virgilio nel secondo dello Eneidos, che chiama E[ttore, parlando in persona di E]nea».²⁸ Lo stato problematico dell’archetipo del *Convivio*, «assai guasto» e ampiamente «lacunoso»,²⁹ rende plausibile l’individuazione della lacuna così come la correzione proposta, ma certo resta un margine di dubbio che non possa trattarsi anche in questo caso, come in quasi tutti quelli precedenti, di un ricordo impreciso del testo dell’*Eneide* da parte di Dante.

5. La svolta nell’uso di Virgilio si ha con il IV trattato del *Convivio*. Un primo indizio, solo apparentemente superficiale, è che qui appare per la prima volta in quest’opera l’uso di epiteti per riferirsi ai poeti classici, come ha osservato già Ulrich Leo.³⁰ Così Virgilio è ora definito «lo maggiore nostro poeta» (*Conv.* IV XXVI 8), Lucano «quello grande poeta» (IV XXVIII 13), Stazio «dolce» (IV XXV 6). La tendenza, come si vede, riguarda diversi poeti latini, ma l’epiteto elativo riferito a Virgilio enfatizza per la prima volta in modo esplicito il riconoscimento del primato virgiliano.

In questo quarto trattato, si va oltre il riferimento esemplificativo ai poeti classici per giustificare particolari scelte linguistico-retoriche, ma gli antichi poemi latini diventano repertori di figure morali esemplari che offrono modelli delle varie virtù della persona nobile nelle diverse età della vita. Qui Dante si riallaccia infatti a un’antica tradizione dell’esegesi virgiliana, che risale almeno a Fulgenzio, con le sue *Virgilianae Continentiae*, ed arriva poi sino a Bernardo Silvestre, con il suo commento ai primi sei libri dell’*Eneide*, ma si estende anche ad altri

²⁷ ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, II, p. 223.

²⁸ Già Maria Pia Simonelli congetturava una integrazione simile: «che chiama E[ttore per bocca di E]nea» (MARIA PIA SIMONELLI, *Materiali per un’edizione critica del “Convivio” di Dante*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1970, p. 163).

²⁹ ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, I, p. 49. Per la discussione del caso particolare fra gli «errori d’archetipo», ivi, p. 138.

³⁰ ULRICH LEO, *The unfinished “Convivio” and Dante’s rereading of the “Aeneid”* in ID., *Sehen und Wirklichkeit bei Dante mit einem Nachtrag über das Problem der Literaturgeschichte*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1957, pp. 71-104.

testi influenti come il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury.³¹ In questa tradizione si interpretavano le varie vicende di Enea come esempi o allegorie dei caratteri delle diverse età dell'uomo, con una serie di oscillazioni sia nella individuazione delle età e nel loro numero complessivo sia nella attribuzione dei singoli episodi della vicenda di Enea alle varie età.

Dante si muove su uno schema in partenza triadico, adolescenza (*adulescenza*), giovinezza (*gioventute*) e maturità (*senettute*), a cui può aggiungersi però una quarta età, la vecchiaia (*senio*), e presenta le virtù proprie della persona nobile in ciascuna delle età da lui individuate. Per esemplificare le virtù proprie di ciascuna di queste quattro età, ricorre a massime e autorità morali che vengono dalla Bibbia e dai filosofi morali, specialmente Aristotele e Cicerone, ma soprattutto a personaggi ed episodi che prende dalla grande poesia classica: per l'adolescenza a esempi tratti dalla *Tebaide* di Stazio, per la gioventù a esempi tratti dall'*Eneide*, per la *senettute* a esempi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, per il *senio*, oltre che a esempi storici e letterari romanzi, soprattutto alla *Pharsalia* o *Bellum civile* di Lucano.

Dunque, anche in questo caso Virgilio ha un certo rilievo ma alla pari con gli altri grandi autori classici. Tuttavia, fin dall'inizio della trattazione, Dante mostra di rifarsi, per questa prospettiva complessiva, proprio alla tradizione dell'esegesi allegorica virgiliana, per quanto da essa intenda consapevolmente discostarsi per proporre una diversa interpretazione basata esclusivamente sulle proprie riflessioni razionali:

Per queste tutte etadi questa nobilitade di cui si parla, diversamente mostra li suoi effetti nell'anima nobilitata; e questo è quello che questa parte, sopra la quale al presente si scrive, intende a dimostrare. Dove è da sapere che la nostra buona e diritta natura ragionevolmente procede in noi sì come vedemo procedere la natura delle piante in quelle; e però altri costumi e altri portamenti sono ragionevoli ad una etade che ad altra, nelli quali l'anima nobilitata ordinatamente procede per una semplice via, usando li suoi atti nelli loro tempi ed etadi, sì come all'ultimo suo frutto sono ordinati. E Tulio in ciò s'accorda in quello Di Senettute. E lasciando lo figurato che di questo diverso processo dell'etadi tiene Virgilio nello Eneida, e lasciando stare quello che Egidio eremita ne dice nella prima parte dello Reggimento de' Principi, e lasciando stare quello che ne tocca Tulio in quello delli Officii, e seguendo solo quello che la ragione per sé ne puote vedere, dico che questa prima etade è porta e via per la quale s'entra nella nostra buona vita. (*Conv.* IV XXIV 8-9)

³¹ Cfr., anche per ulteriori riferimenti bibliografici, ALBI, *Sotto il manto delle favole*, pp. 45-46 e 71-87.

L'attribuzione allo stesso Virgilio della volontà di figurare i caratteri delle varie età nell'*Eneide* ha fatto pensare anche a un riferimento diretto alle *Virgilianae Continentiae* di Fulgenzio, in cui l'autore fa parlare lo stesso Virgilio come espositore dei significati del proprio poema.³²

Nella sezione propriamente virgiliana, quella relativa alla *gioventude*, acquista un rilievo speciale la figura di Enea, emblematica delle virtù di tale età. Così, alcuni fra i grandi episodi dell'*Eneide*, relativi ai libri quarto, quinto e sesto, hanno qui uno spazio speciale. Le virtù proprie della giovinezza sono la temperanza, la forza, l'amore, la cortesia e la lealtà, indicate nella canzone: «in giovinezza, temperata e forte, / piena d'amore e di cortesi lode, / e solo in lealtà far si diletta» (*Le dolci rime* 129-31):

da procedere è alla seconda parte, la quale comincia: «in giovinezza, temperata e forte». Dice adunque che sì come la nobile natura in adolescenza «ubidente, soave e vergognosa» [e] adornatrice della sua persona si mostra, così nella gioventute si fa «temperata e forte», amorosa, cortese e leale: le quali cinque cose paiono, e sono, necessarie alla nostra perfezione in quanto avemo rispetto a noi medesimi. (*Conv.* IV XXVI 2-3)

Dapprima, e con maggiore spazio, sono indicate le prime due tra queste cinque virtù, quelle menzionate nella canzone al v. 129, «in giovinezza, temperata e forte». Sono due virtù collegate alla gestione razionale dell'appetito irascibile e concupiscibile. Tale appetito consiste nel cercare (*cacciare*) ciò che è buono e desiderabile, e nel *fuggire* ciò che è male. Tuttavia, l'appetito deve essere guidato dalla ragione tramite tali due virtù, in quanto la temperanza consiste nel frenare l'appetito quando ciò è opportuno, la forza nello spronarlo quando è opportuno:

Qui adunque è da ridurre a mente quello che di sopra, nel ventiduesimo capitolo di questo trattato, si ragiona dello appetito che in noi dal nostro principio nasce. Questo appetito mai altro non fa che cacciare e fuggire; e qualunque ora esso caccia quello che è quanto si conviene, e fugge quello che è quanto si conviene, l'uomo è nelli termini della sua perfezione. Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione; ché sì come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, senza lo buono cavaliere, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, alla ragione obediare conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino a[1] quale è da cacciare; lo sprone usa quando fugge, per lui tornare allo loco

³² Cfr. tra gli altri il commento di Fioravanti, in ALIGHIERI, *Opere, ad loc.*

onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama Fortezza o vero Magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da pungare. (*Conv.* IV XXVI 5-7).

Definite le virtù della temperanza e della forza, Dante procede con la consueta esemplificazione e la trae appunto dall'*Eneide*:

E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, nella parte dello Eneida ove questa etade si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello Eneida. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto dell'Eneida scritto è! Quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare nello Inferno a cercare dell'anima di suo padre Anchise, contra tanti pericoli, come nel sesto della detta istoria si dimostra! Per che appare che nella nostra gioventute essere a nostra perfezione ne convegna «temperati e forti». (*Conv.* IV XXVI 8-9)

Di particolare rilievo è, come ricordavo, l'epiteto eccezionalmente elogiativo riservato a Virgilio, «lo maggiore nostro poeta», con l'indicazione enfatica, per la prima volta, di un primato esplicitamente riconosciuto, che sarà da qui in poi continuamente riecheggiato anche lungo il poema, sino all'ultima occorrenza in apertura dell'episodio centrale della terza cantica, «nostra maggior musa».³³ L'episodio di Didone, che era stato quello finora più insistentemente citato da Dante, è ancora al primo posto, ma ora viene visto da un punto di osservazione nuovo e inedito, quello della virtuosa capacità di raffrenarsi nella passione amorosa e di abbandonarla «per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa». Spicca però soprattutto il rilievo dato al sesto libro, relativo alla catabasi di Enea, libro sino a questo momento sostanzialmente assente da tutta la produzione dantesca ma che sarà invece decisivo nell'ideazione della *Commedia* e nella stesura dei suoi primi canti, per poi essere riecheggiato variamente lungo tutto il poema. Qui in particolare ha rilievo la *fortezza* o *magnanimitade* (termine qui usato in questa accezione più larga e meno tecnica, rispetto a quella tecnica e fedelmente aristotelica nell'elenco delle virtù presentato nel capitolo XVII, in cui *fortezza* e

³³ *Par.* XV 26: «se fede merta nostra maggior musa». Sull'interpretazione di questo verso cfr. G. LEDDA, «Se fede merta nostra maggior musa»: sulla presenza di Virgilio nel «Paradiso», in *Dante e la tradizione classica*. Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019), a cura di S. Carrai, Ravenna, Longo, 2021, pp. 117-43.

magnanimitade erano ben distinte)³⁴ di Enea nell'affrontare i terribili pericoli del viaggio infernale. Mi pare che si possano riscontrare nel passo numerosi elementi che saranno ripresi nei primi canti del poema, soprattutto nel II. Tralasciando, in quanto fin troppo evidente, la citazione della discesa di Enea agli inferi come precedente del viaggio oltremondano di Dante (*Inf.* II 13-27), prima di tutto va segnalata la ripresa proprio del tema della *fortezza/magnanimitade* a cui ripetutamente si appella il Virgilio dantesco per contrastare i timori di Dante personaggio all'ingresso nel mondo infernale (per cui si veda, per esempio, *Inf.* II 10-12, 34-36, 43-48; III 10-15; IV 13-18). In secondo luogo, mi pare che nel proemio del II canto (vv. 3-5: «io sol uno / m'apparecchiava a sostenere la guerra / sì del cammino e sì de la pietate»), ritornino numerosi elementi presenti in queste poche righe («Quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare nello Inferno a cercare dell'anima di suo padre Anchise, contra tanti pericoli»): il tema e il lessico della solitudine («io sol uno» / «Enea [...] solo con Sibilla»), esattamente come Dante personaggio è solo con la guida Virgilio; il tema dei *pericoli* da affrontare, che nel passo infernale Dante amplifica distinguendo «la guerra / sì del cammino e sì de la pietate» ma ricorrendo eloquentemente all'identico verbo *sostenere* («m'apparecchiava a sostenere» / «Enea sostenette»). Del resto, anche l'espressione «sostener la guerra» può essere considerata una variazione del tema della *fortezza* e del sintagma «sostenette [...] contra». Infine, anche il sintagma «intrare nello Inferno» risuona tante volte nei primi canti del poema, con varie occorrenze del verbo *intrare* (*Inf.* II 142; III 9; IV 23), a tacere delle riprese sinonimiche del termine *Inferno* e della equiparazione fra gli inferi virgiliani e l'Inferno cristiano. L'incontro con Anchise è poi ampiamente evocato (*Inf.* II 25-26) oltre a costituire il modello per l'episodio degli spiriti magni del Limbo (IV 71-147), per non dire della prima definizione di Enea come «figliuol d'Anchise».³⁵ Mi pare insomma che ci sia una fortissima continuità fra queste poche righe relative alla *fortezza* di Enea nell'affrontare la discesa agli inferi e i primi canti dell'*Inferno*.

Oltre a *fortezza* e *temperanza*, Dante attribuisce alla *gioventude* altre tre virtù. La prima è l'amore per i genitori e gli anziani, da cui si è avuto

³⁴ Cfr. *Conv.* IV XVII 4-5: «Queste sono undici vertudi dal detto Filosofo nomate. La prima si chiama Fortezza, la quale è arme e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra nelle cose che sono corruzione della nostra vita. La seconda [si] è Temperanza, che è regola e freno della nostra gulositade e della nostra soperchievole astinenza nelle cose che conservano la nostra vita. [...]. La quinta si è Magnanimitade, la quale è moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama».

³⁵ Meno significativo, per la forte differenza di significato e funzione, il ritorno del lessico dello "spronare" in *Inf.* III 125-26: «ché la divina giustizia li sprona / sì che la tema si volve in disio».

«essere e nutrimento e dottrina», e per i discendenti e i giovani. In questo caso l'esemplificazione virgiliana attinge al quinto libro dell'*Eneide*. Per il primo aspetto Dante indica l'amore e la gratitudine che Enea mostra verso i «vecchi Troiani» nel momento in cui decide di concedere loro di fermarsi in Sicilia. Per il secondo aspetto, invece, l'amore verso le generazioni più giovani è esemplificato dagli incoraggiamenti e dagli ammaestramenti che impartisce al figlio Ascanio e agli altri giovinetti troiani perché possano prendere parte con corse, giostre ed esercizi bellici a cavallo ai giochi in onore di Anchise:

Ancora è a questa etade, a sua perfezione, necessario d'essere amorosa; però che ad essa si conviene guardare dietro e dinanzi, sì come cosa che è nel meridionale cerchio: convenesi amare li suoi maggiori, dalli quali ha ricevuto ed essere e nutrimento e dottrina, sì che esso non paia ingrato; convenesi amare li suoi minori, acciò che, amando quelli, dea loro delli suoi beneficii, per li quali poi nella minore prosperitate esso sia da loro sostenuto e onorato. E questo amore mostra che avesse Enea lo nomato poeta nel quinto libro sopra detto, quando lasciò li vecchi Troiani in Cicilia raccomandati ad Aceste, e partilli dalle fatiche; e quando amaestrò in questo luogo Ascanio suo figliuolo, colli altri adolescentuli armeggiando. Per che appare a questa etade essere amore necessario, come lo testo dice. (*Conv.* IV xxvi 10-11)

Anche di questo carattere di Enea si può forse trovare un'eco nei primi canti del poema, sia pure sganciata dagli episodi qui citati, che invece non avranno particolari risonanze.³⁶ Mi riferisco alla duplice perifrasi con cui è indicato Enea nei primi due canti, dapprima come figlio di Anchise («giusto / figliuol d'Anchise», *Inf.* I 73-74), poi come padre di Silvio («di Silvio il parente», II 13), a rimarcare l'amore per i suoi *maggiori* e per i suoi *minori* (II 32).

La quarta tra le virtù della *gioventude* è la cortesia e anch'essa viene esemplificata con un episodio tratto ancora dal sesto libro dell'*Eneide*, la sepoltura di Miseno, a cui Enea si dispone su richiesta della Sibilla, come atto preliminare necessario prima della discesa nell'Averno:

Ancora è necessario a questa etade essere cortese; [...]. E questa cortesia mostra che avesse Enea questo altissimo poeta, nel sesto sopra detto, quando dice che Enea rege, per onorare lo corpo di Miseno morto, che era stato trombatore d'Ettore e poi s'era raccomandato a lui, s'accinse e prese la scure ad aiutare tagliare le legne, per lo fuoco che dovea ardere lo corpo morto, come era di loro costume. Per che bene appare questa

³⁶ L'episodio degli anziani abbandonati in Sicilia sarà evocato, ma molto più tardi e ormai con un significato diverso e anzi opposto, fra gli esempi di accidia nella quarta cornice del Purgatorio (*Purg.* XVIII 136-38).

essere necessaria alla gioventute, e però la nobile anima in quella la dimostra, come detto è. (*Conv.* VI XI 12-13)

Ritorna ancora il sesto libro dell'*Eneide*, sostanzialmente assente dall'orizzonte di Dante sino a questo IV trattato del *Convivio*, con un nuovo episodio strettamente correlato alla discesa agli inferi, e tale libro si conferma così particolarmente presente nella memoria di Dante a questa altezza. Inoltre Dante mostra una conoscenza estremamente puntuale, ricca e articolata dei materiali narrativi a cui si riferisce, assai lontana dalle incertezze e dalle confusioni ancora frequenti nei primi tre trattati, come anche dalla memoria puramente formale finora attivata. Colpisce poi la nuova perifrasi elogiativa con cui si indica Virgilio come «questo altissimo poeta». La *iunctura* è inedita in volgare e ritornerà soltanto nel IV canto dell'*Inferno*, ancora riferita a Virgilio, «Onorate l'altissimo poeta» (v. 80): una ulteriore conferma della strettissima vicinanza fra questa pagina del *Convivio* e i primi canti dell'*Inferno*. I commentatori dell'*Inferno* sono soliti evocare l'epiteto «optime vates», con il quale la Sibilla si rivolge a Museo, ancora nel VI libro dell'*Eneide* (v. 669).

Infine, la quinta virtù della *gioventude* è la *lealtade* e anch'essa viene esemplificata con un episodio dell'*Eneide*, ancora dal V libro e ancora legato alla vicenda dei giochi in onore di Anchise nell'anniversario della sua morte. In questo caso si tratta della lealtà nel mantenere gli impegni presi che porta Enea a consegnare ai vincitori delle gare i premi che aveva promesso:

Ancora è necessario a questa etade essere leale. Lealtade è seguire e mettere in opera quello che le leggi dicono, e ciò massimamente si conviene allo giovane: [...], e basti che esso séguiti la legge, e in quella seguitare si diletta: sì come dice lo predetto poeta, nel predetto quinto libro, che fece Enea, quando fece li giuochi in Cicilia nell'anniversario del padre; che ciò che promise per le vittorie, lealmente diede poi a ciascuno vittorioso, sì come era di loro lunga usanza, che era loro legge. Per che è manifesto che a questa etade lealtade, cortesia, amore, fortezza e temperanza siano necessarie, sì come dice lo testo che al presente è ragionato; e però la nobile anima tutte le dimostra. (*Conv.* IV XXI 14-15)

Benché non sia un episodio che lascia altre tracce nell'opera dantesca, colpisce ancora una volta in questo IV trattato la ricchezza degli episodi citati e la precisione e l'articolazione delle informazioni anche di dettaglio. Non più singole frasi estrapolate e citate per motivi linguistici ma episodi narrativi ampi e articolati che rivelano una conoscenza ricca e precisa del poema virgiliano, e in particolare dei libri IV-VI, da cui è tratta uniformemente e coerentemente tutta l'esemplificazione.

6. Ma in questo quarto trattato del *Convivio* si era già presentato, fin dall'inizio, qualcosa di completamente nuovo nell'uso dell'*Eneide* rispetto alle opere precedenti. Non solo la conoscenza del testo appare più ampia e approfondita e porta all'uso tanto ricco e preciso dell'esemplificazione virgiliana a proposito delle virtù della giovinezza, come si è visto. A questa rilettura approfondita secondo la prospettiva allegorica fulgenziana si affianca anche un'altra rilettura di segno ben diverso, a mostrare la complessità della nuova riflessione sul testo virgiliano.

A partire dalla necessità di confutare una opinione espressa dall'imperatore Federico II, che aveva definito la nobiltà «antica possession d'avere / con reggimenti belli» (*Le dolci rime* 23-24), cioè «antica ricchezza e belli costumi» (*Conv.* IV III 6), Dante svolge un ampio *excursus* sull'origine dell'Impero. L'obiettivo è verificare se dando una tale definizione l'imperatore esercita i suoi poteri in un ambito in cui deve essere creduto e obbedito. L'esito sarà negativo, perché una tale definizione esula dalle materie sulle quali l'imperatore può legiferare senza essere contraddetto. Ma per giungere a tale conclusione Dante deve riflettere sui poteri dell'imperatore, sulla natura stessa dell'istituzione imperiale e sulle sue origini e finalità.

Qui appaiono per la prima volta già mature alcune posizioni fondamentali di politica e di filosofia della storia che Dante svilupperà nella *Commedia* e nella *Monarchia*: l'autorità imperiale è ordinata provvidenzialmente in quanto necessaria al conseguimento della felicità umana, e il popolo romano è stato eletto da Dio al compimento di tale missione. Nell'ambito della discussione sull'Impero romano, Virgilio diventa una fonte autorevole, posta per la sua attendibilità e la veridicità del suo racconto sullo stesso piano degli storici romani da una parte e del testo sacro della Bibbia dall'altro.³⁷

È questo il momento cruciale in cui Virgilio si inizia a staccare dagli altri autori antichi. Virgilio non è solo uno dei grandi poeti classici, forse il più grande, il maestro di stile e di sapienza morale, ma è anche il poeta dell'Impero, colui che ha cantato nell'*Eneide* la grande vicenda del viaggio di Enea da Troia, distrutta dai Greci dopo tanti anni di guerra, per fondare una nuova città, Roma, che sarà la capitale di un Impero che, così annuncia Giove nel primo libro dell'*Eneide*, non avrà mai fine.

³⁷ Cfr. tra gli altri LEO, *The unfinished "Convivio" and Dante's rereading of the "Aeneid"*; BRUNO NARDI, *Dal "Convivio" alla "Commedia"*, in ID., *Dal "Convivio" alla "Commedia"*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1960, pp. 37-150; GENNARO SASSO, *Storia romana e impero nel "Convivio"*, in ID., *Dante, l'imperatore e Aristotele*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2002, pp. 1-56; ITALIA, *Presenza dei classici nel "Convivio"*, pp. 4-11; M. TAVONI, *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 39-50 e *passim*; ENRICO FENZI, *Dante ghibellino*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2019.

Veramente potrebbe alcuno gavillare dicendo che, tutto che al mondo officio d'imperio si richeggia, non fa ciò l'autoritate dello romano principe ragionevolmente somma, la quale s'intende dimostrare: però che la romana potenza non per ragione né per decreto di convento universale fu acquistata, ma per forza, che alla ragione pare essere contraria. A ciò si può lievemente rispondere che la elezione di questo sommo ufficiale convenia primieramente procedere da quello consiglio che per tutti provede, cioè Dio; altrimenti sarebbe stata la elezione per tutti non iguale; con ciò sia cosa che, anzi l'ufficiale predetto, nullo a bene di tutti intendea. E però che più dolce natura [in] signoreggiando, e più forte in sostenendo, e più sottile in acquistando né fu né fia che quella della gente latina – sì come per esperienza si può vedere – e massimamente [di] quello popolo santo nel quale l'alto sangue troiano era mischiato, cioè Roma, Dio quello elesse a quello officio. Però che, con ciò sia cosa che a quello ottenere non senza grandissima vertude venire si potesse, e a quello usare grandissima e umanissima benignitate si richiedesse, questo era quello popolo che a ciò più era disposto. Onde non da forza fu principalmente preso per la romana gente, ma da divina provedenza, che è sopra ogni ragione. Ed in ciò s'accorda Virgilio nel primo dello Eneida, quando dice, in persona di Dio parlando: «A costoro – cioè alli Romani – né termine di cose né di tempo pongo; a loro ho dato imperio senza fine». La forza dunque non fu cagione movente, sì come credeva chi gavillava, ma fu cagione instrumentale, sì come sono li colpi del martello cagione [instrumentale] del coltello, e l'anima del fabro è cagione efficiente e movente; e così non forza, ma ragione, [e ragione] ancora divina, [conviene] essere stata principio dello romano imperio. (*Conv.* IV IV 8-12)

L'adesione piena alla prospettiva virgiliana appare già prima della citazione esplicita, nell'enfatica dichiarazione che «quello popolo santo nel quale l'alto sangue troiano era mischiato, cioè Roma, Dio elesse a quello ufficio». Tra l'altro già in questa prima frase si trovano non solo concetti ma anche elementi lessicali precisi che risuoneranno nei primi canti del poema, in particolare nel secondo. Se l'aggettivo *alto* è usato in senso diverso e non pare quindi probante, ben più precisa mi sembra la ripresa del verbo 'eleggere' con identico significato e valore («Roma, Dio elesse a quello ufficio»; «ch'è fu de l'alma Roma e di suo impero / ne l'empireo ciel per padre eletto», *Inf.* II 20-21). A ciò si aggiunge l'enfatico risuonare del nome Roma, tante volte presente nei primi canti del poema (*Inf.* I 71; II 20). Quanto alla citazione virgiliana, la traduzione dei versi di *Aen.* I 278-79, «His ego nec metas rerum nec tempora pono, / imperium sine fine dedi» (mentre *Romanos* era nel verso precedente: «Romulus [...] Romanosque suo de nomine dicet»), pare piuttosto precisa e non presenta i problemi e i fraintendimenti riscontrati per le citazioni virgiliane nei trattati precedenti, così come è precisa l'attribuzione delle parole a «Virgilio [...] in persona di Dio parlando». Non è poi priva di

importanza l'identificazione diretta, senza nemmeno filtri figurali, del Giove virgiliano con *Dio*, a cui si attribuisce direttamente l'elezione del popolo romano, come si farà per l'elezione di Enea in *Inferno* II.

Il lessico dell'elezione è ripreso nel capitolo successivo, variato nella sintassi e applicato alla decisione dell'incarnazione del Figlio di Dio per operare la redenzione dell'umanità dal peccato di Adamo:

Volendo la 'nmensurabile bontà divina l'umana creatura a sé riconformare, che per lo peccato della prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quello altissimo e congiuntissimo consistorio della Trinitade che 'l Figliuolo di Dio in terra discendesse a fare questa concordia. (*Conv.* IV v 3)

Con variazione lessicale, Dante aggiunge che «ordinato fu per lo divino provvedimento» il popolo romano, perché potesse disporre il mondo nella «ottima disposizione» che si ha quando tutta la terra è una «monarchia» sotto «uno principe»:

E però che nella sua venuta lo mondo, non solamente lo cielo ma la terra, convenia essere in ottima disposizione; e la ottima disposizione della terra sia quando ella è monarchia, cioè tutta ad uno principe, come detto è di sopra; ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella cittade che ciò dovea compiere, cioè la gloriosa Roma. (*Conv.* IV v 4)

Il piano evangelico-teologico dell'incarnazione e quello storico-politico della fondazione di Roma e dell'Impero si alternano e si intrecciano nel ragionamento, come aspetti diversi ma strettamente collegati di uno stesso disegno provvidenziale. Lo stesso verbo («ordinato fu» / «ordinata fu») appena usato per il popolo romano viene subito usato anche per la «progenie santissima» entro cui doveva nascere il «Figliuolo di Dio». Così i due eventi, la nascita di David e quella di Roma si realizzano nello stesso tempo, segno della loro appartenenza a un unico disegno divino:

E però [che] anche l'albergo dove 'l celestiale rege intrare dovea, convenia essere mondissimo e purissimo, ordinata fu una progenie santissima, della quale dopo molti meriti nascesse una femmina ottima di tutte l'altre, la quale fosse camera del Figliuolo di Dio: e questa progenie fu quella di David, del qual discese la baldezza e l'onore dell'umana generazione, cioè Maria. E però è scritto in Isaia: «Nascerà virga della radice di Iesse, e fiore della sua radice salirà»; e Iesse fu padre del sopra detto David. E tutto questo fu in uno temporale, che David nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine della cittade romana, sì come testimoniano le scritture. Per che assai è manifesto la divina elezione del

romano imperio, per lo nascimento della santa cittade, che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria. (*Conv.* IV v 5-6)

Oltre al nuovo uso del lessico della «divina elezione del romano imperio» e al gioco fittissimo di parallelismi fra i due eventi provvidenzialmente ordinati, vorrei qui segnalare una nuova e forte coincidenza con i primi canti del poema, dato che il sintagma «Enea venne di Troia», che naturalmente traduce i primi versi dell'*Eneide*, «qui primus ab oris / Italiam [...] venit» (*Aen.* I 1-2), ritornerà nel primo canto, «cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia» (vv. 73-74). Dopo aver elencato una serie di celebri episodi della storia romana in cui ritiene che si debba scorgere la volontà della «divina bontade» (IV v 17) e una serie di eroi della storia di Roma, i quali appaiono «manifesto» che siano stati «strumenti colli quali procedette la divina provvidenza nello romano imperio», IV v 17), Dante conclude:

Per che più chiedere non si dee, a vedere che spezial nascimento e spezial processo, da Dio pensato e ordinato, fosse quello della santa cittade. Certo di ferma sono opinione che le pietre che nelle mura sue stanno siano degne di reverenza, e lo suolo dov'ella siede sia degno oltre quello che per li uomini è predicato e approvato. (*Conv.* IV v 20)

In questo momento, dopo i primi anni dell'esilio, Dante ha maturato l'idea della necessità dell'Impero per guidare gli uomini nella pace verso la felicità nella vita terrena. Le radici e la legittimità dell'Impero del suo tempo stanno però nell'Impero romano, di cui l'Impero attuale è l'erede. Perciò, mosso da motivazioni di politica militante, arriva a scoprire la dimensione preziosa dell'*Eneide* come poema dell'Impero, in cui l'epopea della fondazione di Roma e dell'Impero e i suoi valori morali e civili sono esaltati.³⁸

L'importanza e la radicalità di questa svolta è riconosciuta in apertura del II trattato della *Monarchia*:

³⁸ Per una sintesi recente su questi temi e per altri riferimenti bibliografici cfr. FRANCESCA FONTANELLA, *L'impero e la storia di Roma in Dante*, Bologna, il Mulino, 2016. Fra i lavori classici cfr. B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, in ID., *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 215-75; e ID., *Tre pretese fasi del pensiero politico di Dante*, ivi, pp. 276-310. Fra i lavori recenti segnalo GIORGIO INGLESE, *Storia e "Comedia": Enea*, in ID., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 123-64; ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, pp. 190-99; PAOLO FAZZONE, *Il "Convivio" di Dante*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di Carla Casagrande e G. Fioravanti, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 225-64: 237-38.

Sicut ad faciem cause non pertingentes novum effectum comuniter admiramur, sic, cum causam cognoscimus, eos qui sunt in admiratione restantes quadam derisione despiciamus. Admirabar equidem aliquando romanum populum in orbe terrarum sine ulla resistantia fuisse prefectum, cum, tantum superficialiter intuens, illum nullo iure sed armorum tantummodo violentia obtinuisse arbitrabar. Sed postquam medullitus oculos mentis infixi et per efficacissima signa divinam providentiam hoc effecisse cognovi, admiratione cedente, derisiva quedam supervenit despectio, cum gentes noverim contra romani populi preheminentiam fremuisse, cum videam populos vana meditantes, ut ipse solebam, cum insuper doleam reges et principes in hoc unico concordantes: ut adversentur Domino suo et Uncto suo, romano principi. (*Mon.* II I 2-3)

Quelle stesse opinioni di chi «gavillava» indicando la sola forza delle armi come causa dell'affermazione dell'Impero romano, opinioni che citava polemicamente e contro cui argomentava nel *Convivio*, Dante ammette dunque di averle seguite lui stesso, prima di osservare a fondo con gli occhi della ragione e comprendere che tale affermazione dell'Impero sia stata opera della provvidenza divina. Non c'è dubbio che questa svolta si realizzi all'altezza del IV trattato del *Convivio* e che porti con sé un nuovo modo di leggere e di usare l'*Eneide*. Prima di tale IV trattato non c'è traccia di una riflessione di Dante su Roma e sull'Impero e nello stesso tempo l'uso di Virgilio resta superficiale, impreciso e legato a una dimensione puramente linguistica e retorica.

Si potrebbe andare oltre e verificare che Dante abbandona le opere che aveva intrapreso, il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio*, e inizia a progettare e poi subito a scrivere un'opera del tutto nuova: un poema, proprio come quello di Virgilio, un poema imperiale di matrice virgiliana. In questo poema Virgilio sarà scelto come personaggio che guiderà il protagonista, Dante personaggio, in un viaggio nell'aldilà, modellato proprio su quello di Enea raccontato nel sesto libro dell'*Eneide*, e l'ideologia imperiale avrà un grande spazio nelle sezioni politiche, fin dai primissimi canti, sino a culminare nella profezia di Cacciaguida relativa a Cangrande, nel canto XVII del *Paradiso*, esemplata su quella di Anchise su Augusto nell'ultima parte del sesto libro dell'*Eneide*.

INTORNO A UN GIUDIZIO DI DANTE SU ARISTOTELE
(RIPROVATO DA PETRARCA)

Paolo Falzone

Se cerchiamo fuori della *Commedia* una pagina che giustifichi il primato assegnato dal poeta ad Aristotele dentro la «filosofica famiglia» del limbo, credo che non si potrebbe trovare nulla di più eloquente di quanto si ritrae dal sesto capitolo del quarto trattato del *Convivio*, dove Dante abbozza una breve ma interessantissima storia della scienza morale antica, culminante appunto in Aristotele e nella sua scuola («la setta dei Peripatetici»).

L'obiettivo di questa apparente «digressione» è mostrare infatti che in quanto scopritore del fine cui «tendono le nostre operazioni», Aristotele è nell'ambito dell'agire umano «degnissimo di fede e obbedienza», così come, spiega Dante, al maestro e conoscitore di una particolare arte, poniamo la cavalleria, è tenuto ad ubbidire chi fabbrica gli strumenti utili all'esercizio di quell'arte (e così il sellaio, lo spadaio, «lo frenaio» devono sottostare al cavaliere ecc.).¹ Poiché però il magistero di

¹ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, canzoni a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2019 (I edizione 2014) [d'ora in poi ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti]; IV VI 6: «Che Aristotile sia dignissimo di fede e d'obediencia così provare si può. Intra operarii e artefici di diverse arti e operazioni ordinate a una operazione od arte finale, l'artefice o vero operatore di quella massimamente dee essere da tutti obedito e creduto, sì come colui che solo considera l'ultimo fine di tutti li altri fini. Onde al cavaliere dee credere lo spadaio, lo frenaio, lo sellaio, lo scudaio, e tutti quelli mestieri che all'arte di cavalleria sono ordinati». L'esempio del cavaliere viene dall'*Etica Nicomachea* (I 1, 1094a10-1), «ma in Dante la semplice equitazione greca diventa la medievale cavalleria» (ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti). L'esempio del fabbricante di «spade» e del fabbricante di «scudi», arnesi assenti nel testo aristotelico, lascia supporre la mediazione, nel caso specifico, della traduzione alderottiana della *Summa Alexandrinorum*, come ha dimostrato SONIA GENTILI, *L'Etica volgarizzata da Taddeo Alderotti (m. 1295). Saggio di commento*, in «Documenti e Studi sulla tradizione filosofica medievale», 17 (2006), pp. 249-82: 262.

Aristotele ha per oggetto non un'operazione qualsiasi, ma la più nobile delle attività umane, quella che esprime al massimo grado la nostra natura razionale, Aristotele merita di essere definito anche, aggiunge Dante, «maestro» e «duca» della ragione in quanto rivolta, per natura, all'esercizio dell'operazione che la rende perfetta – «in quanto intende alla sua finale operazione» (IV VI 8).²

Da qui Dante prende le mosse per ripercorrere, nei paragrafi successivi, le tappe principali dell'indagine dei filosofi antichi intorno al fine ultimo, dai primi e imperfetti tentativi, messi in pratica dagli Stoici, fino appunto ad Aristotele e ai suoi seguaci (i Peripatetici), cui si devono l'elaborazione di una compiuta scienza del bene e la sua trasmissione ai posteri.

L'*excursus* dossografico è preceduto da una considerazione di ordine generale, sulla quale conviene fermarsi un istante. L'inchiesta dei filosofi antichi sul fine ultimo trae la sua giustificazione, afferma Dante, da una oggettiva difficoltà: esiste infatti uno scarto tra la naturale disposizione al bene, che proprio perché naturale è in tutti gli uomini (in tutti è la possibilità di essere felici) e la effettiva conoscenza di quale sia, in concreto, il bene che tutti istintivamente ricercano – verità quest'ultima non evidente di per sé (come lo sono ad esempio l'inclusione della parte nel tutto, o il principio di non contraddizione) e che necessita pertanto di essere attinta mediante un'indagine razionale, naturalmente soggetta, come tutte le indagini di questo tipo, al rischio di imprecisioni ed errori:

si conviene sapere che questo nostro fine, che ciascuno disia naturalmente, antichissimamente fu per li savi cercato. E però che li desideratori di quello sono in tanto numero e li appetiti sono quasi tutti singularmente diversi, avegna che universalmente siano pur [uno], malagevole fu molto a scernere quello dove dirittamente ogni umano appetito si riposasse.³

La questione implicata in queste righe è tutt'altro che ovvia, e tocca anzi i principi stessi della scienza morale. La si potrebbe svolgere dicendo che qui Dante riflette sui motivi per i quali la naturale e spontanea tendenza dell'uomo alla felicità abbia bisogno di un sistema di regole, di una scienza appunto, per dispiegarsi efficacemente e non restare inerte (non rimanere un'aspirazione vaga e puramente potenziale). In altre

² Sull'applicazione dantesca del principio aristotelico di finalità, illuminanti, ancorché circoscritte al I trattato della *Monarchia*, le considerazioni di IACOPO COSTA, *Principio di finalità e fine nella "Monarchia" dantesca*, in *Ad ingenii acuitionem". Studies in Honour of Alfonso Maierù*, edited by Stefano Caroti *et alii*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2006, pp. 39-65.

³ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, IV VI 8.

parole, la questione è la seguente: perché all'uomo è necessaria la filosofia – e in primo luogo quella parte della filosofia che va sotto il nome di Etica – per essere felice?

L'idea di Dante è che l'esercizio della filosofia si situi nell'intervallo tra l'aspirazione al bene e il suo compimento. Lo scarto tra il poter essere perfetti e la perfezione in atto, da cui è definita la condizione ontologica dell'uomo rispetto alle sostanze superiori (in cui l'essere è identico all'operare) disegna per così dire lo spazio dell'interrogazione filosofica, che ad altro non intende in effetti se non a definire gli atti, le operazioni appunto, capaci di riempire questa differenza (dall'atto primo all'atto secondo, in termini aristotelici).⁴

Il costituirsi della scienza morale suppone insomma per Dante da una parte l'universale e originaria soggezione degli uomini al fine ultimo, che tutti desiderano – la felicità – e dall'altra l'ignoranza, altrettanto originaria e universale, dell'operazione con cui esso si identifica, la cui specifica fisionomia rischia di confondersi nella caotica e dissonante molteplicità dei beni possibili, diseguali per valore, che tirano in direzioni contrarie gli appetiti umani e virtualmente li allontanano dalla mèta desiderata (come ribadirà Marco Lombardo nel XVI canto del *Purgatorio*).⁵

⁴ Per la distinzione tra “atto primo” e “atto secondo”, cfr. *De anima* I 1 412a 10-11 e 22-23 e *Metaph.* IX 8 1050 7-14. Una forma o una disposizione (*habitus*) è ciò che conferisce a un soggetto la capacità di compiere una certa operazione, e in tal senso è un atto che determina una potenzialità (“atto primo”), ma è a sua volta in potenza rispetto all'esercizio effettivo dell'operazione che ne scaturisce (“atto secondo”). La distinzione è richiamata più volte nell'opera dantesca, in forma esplicita o implicita, ed è centrale nel primo trattato del *Convivio*: si veda su ciò S. GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, cap. 4; cfr. inoltre COSTA, *Principio di finalità*.

⁵ Cfr. D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016 (I ed. 2011), XVI 85-96, pp. 205-206 (I ed. 2011) [d'ora in poi ALIGHIERI, *Purgatorio*, ed. Inglese]. La difficoltà di armonizzare il postulato dell'unicità del fine supremo con l'evidenza dalla molteplicità dei beni perseguibili è affermata già da Aristotele nel I libro della *Nicomachea*. Il problema è immediatamente posto all'inizio dell'opera: «Ogni arte ed ogni ricerca scientifica e similmente ogni azione ed ogni scelta deliberata tende – tutti ne convengono – ad un bene; perciò si è dichiarato che il bene è ciò a cui tutte le cose tendono. Ma vi è, in tutta evidenza, una certa differenza tra i fini: alcuni infatti sono attività, altri certe opere distinte dalle attività. E nelle cose di cui esistono certi fini distinti dalle azioni, in queste le opere sono per natura superiori alle attività» (trad. di Marcello Zanatta). La questione è quindi ripresa e sviluppata nel capitolo IV, là dove lo Stagirita determina qual è il bene supremo che è oggetto d'azione. L'argomentazione relativa muove appunto dalla premessa che poiché il bene pratico coincide con il fine e poiché i fini delle attività umane, d'altra parte, sono molteplici, se esiste un fine di ogni azione dell'uomo, questo sarà il bene supremo. Dietro la specifica formulazione dantesca si avverte però l'eco di una famosa pagina della *Consolatio Philosophiae* di Boezio, nella quale la Filosofia, sulla traccia del discorso aristotelico, spiega al suo discepolo che se tutti gli uomini desiderano la felicità,

L'altro punto notevole del discorso dantesco è che l'inchiesta sul fine ultimo, con la quale l'umanità è entrata in possesso, in modo definitivo, dei mezzi per vivere felicemente, è tutta interna alla filosofia antica, che ha esaurito in sé stessa, nell'avvicinarsi delle scuole, l'arduo compito di determinare quale tra gli infiniti beni desiderabili, apparentemente irriducibili a una gerarchia, meriti di essere considerato quello ottimo, il migliore e il più desiderabile di tutti.

Il processo di graduale conquista della verità, descritto nei paragrafi 9-16 del capitolo, è in effetti scandito per Dante dal succedersi delle tre maggiori sette filosofiche greche, Stoici, Epicurei e Accademici (di cui i Peripatetici sono una sorta di evoluzione interna), ognuna delle quali partecipa, in modo più o meno efficace, allo schiarimento del problema, che solo con Aristotele tuttavia, e con la sua setta, perviene alla soluzione definitiva, liberandosi da precedenti errori e imperfezioni.

La caratterizzazione dottrinale delle tre scuole, e in modo particolare della stoica e dell'epicurea, dipende in buona parte, come da tempo si è rilevato, dal *De finibus* di Cicerone, ove peraltro le tesi dei peripatetici sono discusse per ultime, nel IV e (soprattutto) nel V libro, il che era perfettamente funzionale al disegno dantesco di porre Aristotele all'apice e alla conclusione del processo, stravolgendo (quanto consapevolmente è difficile dire) la cronologia effettiva (Zenone di Cizio, fondatore della scuola stoica, ed Epicuro vengono infatti anteposti, con oggettiva sfasatura, a Platone e ad Aristotele).⁶

molti tuttavia, ingannati da false rappresentazioni del bene, non si accorgono che essa consiste unicamente nel conseguimento della virtù e del vero, e scambiano dunque beni particolari per il bene sommo; cfr. *Phil. Cons.* III pr. 3, 1-3: «Vos quoque, o terrena animalia, tenui licet imagine uestrum tamen principium somniatis uerumque illum beatitudinis finem licet minime perspicaci qualicumque tamen cogitatione propicitis, eoque uos et ad uerum bonum naturalis ducit intentio et ab eodem multiplex error abducit. Considera namque an per ea quibus se homines adepturos beatitudinem putant ad destinatum finem ualeant peruenire. Si enim uel pecunia uel honores ceteraque tale quid afferunt cui nihil bonorum abesse uideatur, nos quoque fateamur fieri aliquos horum adeptione felices. Quodsi neque id ualent efficere quod promittunt bonisque pluribus carent, nonne liquido falsa in eis beatitudinis species deprehenditur?». È appena il caso di ricordare che per Dante la scelta etica non si configura mai come scelta tra un bene e un male, ma è sempre scelta tra due beni, ognuno dei quali, ancorché tale non appaia a chi lo desidera, può rivelarsi tuttavia un male se commisurato al bene primo: siamo cioè in un sistema di pensiero che respinge da sé, per ovvi motivi, l'idea del male come principio assoluto, e che può concepire il male solo come privazione di un bene maggiore.

⁶ Sulla tradizione medievale del *De finibus*, cfr. RICHARD H. ROUSE - MARY A. ROUSE, *The Medieval Circulation of Cicero's "Posterior Academics" and the "De finibus bonorum et malorum"*, in *Medieval Scribes, Manuscripts & Libraries: Essays Presented to N.R. Ker*, edited by Malcolm B. Parkes and Andrew G. Watson, London, Scolar Press, 1978, pp. 333-67. Su Dante e Cicerone, ancora utilissimo è il registro di

Dal secondo libro del *De finibus*, come provano riscontri puntuali, viene la presentazione della morale stoica nei termini di una morale severa e disadorna, incentrata sul culto intransigente e un po' ruvido dell'onestà:

Furono filosofi molto antichi, delli quali primo e prencipe fu Zenone, che videro e credettero questo fine della vita umana essere solamente la rigida onestade: cioè rigidamente, senza rispetto alcuno la verità e la giustizia seguire, di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentore. E diffiniro così questo onesto: "quello che senza utilitate e senza frutto, per sé di ragione è da laudare". E costoro e la loro setta chiamati furono Stoici ...⁷

Esponente illustre, addirittura «glorioso», di questa filosofia è Catone (non a caso convocato nel *Purgatorio* a vigilare, con aspetto sobrio e accigliato, sullo zelo penitenziale degli spiriti del secondo regno).⁸

EDWARD MOORE, *Studies in Dante*, vol. I. *Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896, pp. 258-73 (rist. anast. 1969).

⁷ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, IV VI 9-10. La definizione del concetto stoico dell'onestà viene appunto da *De fin.* II 14, 45: «Honestum igitur intelligimus, quod tale est, ut detracta omni utilitate sine ullis praemiis fructibusve per se ipsum possit iure laudari». Sullo scolarca stoico Zenone di Cizio, nato a Cizio (Cipro) nel 336-335 e morto nel 264-263 a. C., si veda il ritratto che ne dà il *De vita et moribus philosophorum* dello Pseudo-Burley, ed. Knust, cap. LXXXVIII, p. 304: «Zenon stoicus philosophus floruit tempore Ptolomei. Huius est haec sententia: 'sapientis est non posse turbari ut ratio eius cedat pravis affectibus. Hac enim ratione usus est, ut ait Seneca: "Nullum malum gloriosum est, mors autem gloriosa est, mors ergo malum non est". Verum et ipse Zenon mortem sibi intulit, ut post mortem felicius viveret». La confusione, ricorrente nelle dossografie medievali, fra Zenone di Cizio e Zenone di Elea, filosofo presocratico vissuto nel V sec. a.C. – che la tradizione ricorda morto tra le torture per aver osato opporsi, in nome della libertà di Elea, al tiranno Nearch (cfr. Cicerone, *Nat. deor.* III XXXIII 82, *Tusc.* II XXII 52; Diogene Laerzio IX 5; Valerio Massimo III III 3) – rende meno neutro l'accostamento tra Zenone e Catone l'Uticense, in nome della comune militanza stoica, proposto nel testo dantesco. L'accostamento è già in Lattanzio, *Div. inst.* III XVIII 5, ma con intento polemico: «multi ergo ex iis qui aeternas esse animas suspicabantur, tanquam in coelum migraturi essent, sibi ipsi manus intulerunt, ut Cleanthes, ut Crysippus, ut Zenon [cioè i tre scolarchi stoici], ut Empedocles [...] et ex Romanis Cato, qui fuit in omni sua vita stoicae vanitatis imitator». Ma si veda per tutto ciò GIORGIO STABILE, *Zenone di Cizio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, V, pp. 1168-69.

⁸ Sulla figura di Catone nel Medioevo, cfr. lo studio ricchissimo di DELPHINE CARRON FAIVRE, *Le héros de la liberté. Les aventures philosophiques de Caton au Moyen Âge latin, de Paul Diaire à Dante*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 2010, consultabile all'indirizzo <<https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/109547>>: si veda in particolare, per l'interpretazione dantesca della figura di Catone, il capitolo IV. A proposito della descrizione fisica di Catone nel I canto del *Purgatorio*, vv. 34-36, è osservazione acuta di Giorgio Inglese che «barba e capelli intonsi, da segno di lutto per la

Dal libro primo del *De finibus*, invece, è tratta la caratterizzazione degli Epicurei, come Dante dichiara esplicitamente:

Altri filosofi furono, che videro e credettero altro che costoro, e di questi fu primo e prencipe uno filosofo che fu chiamato Epicuro; che, veggendo che ciascuno animale, tosto ch'è nato, è quasi da natura drizzato nel debito fine, che fugge dolore e domanda allegrezza, quello disse questo nostro fine essere *voluptade* (non dico 'voluntade', ma scrivola per P), cioè diletto senza dolore. E però [che] tra 'l diletto e lo dolore non ponea mezzo alcuno, diceva che 'voluptade' non era altro che 'non dolore', sì come pare Tulio recitare nel primo di Fine di Beni. E di questi, che da Epicuro sono Epicurei nominati, fu Torquato nobile romano, disceso del sangue del glorioso Torquato del quale feci menzione di sopra.⁹

Per gli Epicurei il fine ultimo dell'uomo si risolve dunque nel piacere, nella «voluptade», dove per 'voluptade' è però da intendersi, non volgarmente, tutto ciò che essendo conforme e conveniente alla nostra natura genera in noi «diletto senza dolore» (siamo evidentemente lontani dall'immagine tutta negativa di Epicuro e della sua setta attestata dal X dell'*Inferno*).¹⁰

guerra civile quali erano nel poema latino, sono trasfigurati in simbolo di "rigida onestade": cfr. *Cv* IV VI 9-10, essenziale per il profilo morale del personaggio dantesco: ALIGHIERI, *Purgatorio*, ed. Inglese, p. 40.

⁹ *Conv.* IV VI 11-12, sulla traccia esplicita, appunto, di *De finibus bon. et mal.* I 9, 29-30: «quaerimus igitur, quid sit extremum et ultimum bonorum, quod omnium philosophorum sententia tale debet esse, ut ad id omnia referri oporteat, ipsum autem nusquam. Hoc Epicurus in voluptate ponit, quod sumum bonum esse vult, summumque malum dolorem, idque instituit docere sic: omne animal, simul atque natum sit, voluptatem appetere eaque gaudere ut summo bono, dolorem aspernari ut summum malum et, quantum possit, a se repellere». Per la definizione della *voluptas* come 'non dolore', si veda invece I 11, 38. Il Torquato epicureo, «nobile romano», è Lucio Manlio Torquato, che nel *De finibus* è portavoce delle tesi epicuree. L'avo «glorioso» di lui che qui si ricorda è naturalmente quel Torquato «giudicatore del suo figliuolo a morte per amore del pubblico bene», il cui esempio di virtù Dante ha già celebrato nel capitolo precedente del trattato. Sul modo in cui la filosofia epicurea è rappresentata nell'opera dantesca, cfr. anzitutto l'eccellente voce G. STABILE, *Epicurei*, in *Enciclopedia dantesca*, II, pp. 697-701.

¹⁰ Senza con ciò dover supporre che all'epoca del *Convivio* Dante avesse letto soltanto il I libro del *De finibus*, e che solo successivamente gli fossero stati noti i restanti libri, dai quali poteva trarre un'immagine negativa di Epicuro e della sua setta – che è quanto ipotizzò, ma senza fondamento, GIORGIO PADOAN, *Il canto degli Epicurei*, in "Convivium", 27 (1959), pp. 12-39: 19-20. Per la doppia immagine di Epicuro circolante nel Medioevo, attestata anche in Dante, cfr. MARIA RITA PAGNONI, *Prime note sulla tradizione medievale ed umanistica di Epicuro*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 4.4 (1974), pp. 1443-77. Più in generale, sull'Epicuro medievale si veda ora il buon quadro complessivo tracciato da

Più libera, meno vincolata a modelli precisi, è invece la presentazione della terza setta, gli Accademici, con la quale si correggono gli squilibri delle scuole precedenti, l'una, la stoica, peccante per eccesso di rigore, come si è visto, l'altra, l'epicurea, per eccesso di rilassatezza. Al fondatore dell'Accademia, Socrate, e ai seguaci di lui, Platone e Speusippo (nipote di Platone), si deve la scoperta, secondo Dante, che ha impresso la giusta direzione alla ricerca del fine ultimo. Studiando il comportamento umano, questi filosofi si accorsero infatti che al nostro agire è connaturata la tendenza a lasciarsi traviare, rispetto alla misura che sarebbe opportuna, da un eccesso o da un difetto di energia. Movendo da questa constatazione gli Accademici proposero dunque di identificare il fine ultimo delle nostre operazioni con l'azione virtuosa, e definirono virtuosa quell'azione capace di attuare la giusta misura, il medio, tra due opposti squilibri – medietà beninteso non aritmetica, astratta e invariabile, ma misura determinata di volta in volta dal soggetto agente, tramite ragionamento, sulla base delle circostanze concrete in cui egli si trova ad operare:

Altri furono, e cominciamento ebbero da Socrate e poi dal suo successore Platone, che aguardando più sottilmente, e veggendo che nelle nostre operazioni si potea peccare e peccavasi nel troppo e nel poco, dissero [*Socrate e compagni*] che la nostra operazione senza soperchio e senza difetto, misurata col mezzo per nostra elezione preso, ch'è virtù, era quel fine di che al presente si ragiona, e chiamaronlo "operazione con virtù".¹¹

AURÉLIEN ROBERT, *Épicure aux enfers. Hérésie, athéisme et hédonisme au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2021, da integrare con CHRISTIAN KAISER, *Epikur im lateinischen Mittelalter, mit einer kritischen Edition des X. Buches der "Vita philosophorum" des Diogenes Laertios in der lateinischen Übersetzung von Ambrogio Traversari (1433)*, Turnhout, Brepols, 2019. Per la presentazione di Epicuro e della sua setta nel X dell'*Inferno*, mi permetto di rinviare a PAOLO FALZONE, *Inferno X: lettura "cum quaestionibus"*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, a cura di Paolo Borsa *et alii*, Le Lettere, Firenze, 2020, pp. 71-86: 72-76. Mi pare notevole, per concludere, che il merito di professare un edonismo non volgare, in sostanza vicino a quello che in questo luogo del *Convivio* è attribuito allo scolarca epicureo, sia riconosciuto a Epicuro in un interessante passaggio del commento di Egidio d'Orléans all'*Etica nicomachea*, tradito dal ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 16089, f. 197rb, citato in ROBERT, *Épicure aux enfers*, p. 259, cui si rinvia per altri possibili riscontri e per ulteriore bibliografia.

¹¹ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, IV VI 13. Le informazioni sulla scuola socratica, poi chiamata Accademia, vengono a Dante, presumibilmente, dal primo libro degli *Academica posteriora* di Cicerone (I 4, 17), dove si legge appunto che a Socrate era succeduto Speusippo nella direzione della scuola, la quale aveva poi preso nome Accademia dal luogo in cui questi filosofi si raccoglievano: «Platonis autem auctoritate, qui varius et multiplex et copiosus fuit, una et consentiens duobus vocabulis philosophiae forma instituta est, Academicorum et Peripateticorum: qui rebus congruentibus nominibus differebant. Nam cum Speusippum, sororis filium, Plato philosophiae

Ora, questa definizione, che Dante ascrive agli Accademici, proviene in realtà da Aristotele, e nella fattispecie dal II libro dell'*Etica Nicomachea* (106b36-1107a2), là dove il Filosofo definisce l'operazione virtuosa e la particolare medietà che la contraddistingue nei termini ripresi appunto nel *Convivio*: «est ergo virtus habitus electivus in medietate existens que ad nos determinata racione» (così secondo la *recensio pura* della versione grossatestiana).¹²

È evidente dunque che Dante – sulla traccia anche qui di un giudizio ciceroniano – vuole ridurre al minimo le differenze tra Accademici e Peripatetici, ed enfatizzare al contrario la continuità tra le due scuole, che riguardo alla filosofia morale si sono distinte tra loro solo per il diverso grado di sottigliezza e di maturità conseguito nella elaborazione della medesima dottrina:¹³ ad Aristotele, soprannominato «Stagirite», provvisto dalla Natura di un ingegno «singolare e quasi divino» (torneremo su questo elogio), Dante ascrive infatti il merito non di aver detto qualcosa di nuovo, di originale, ma di aver approfondito e perfezionato, “limato”, la scoperta dei suoi immediati predecessori, facendone così un possesso stabile e definitivo per gli uomini a venire:

quasi heredem reliquisset, duos autem praestantissimo studio atque doctrina, Xenocratem Chalcedonium et Aristotelem Stagiritem, qui erant cum Aristotele, Peripatetici dicti sunt, quia disputabant inambulantes in Lycio, illi autem, qui Platonis instituto in Academia, quod est alterum gymnasium, coetus erant et sermones habere soliti, e loci vocabulo nomen habuerunt».

¹² Cfr. *Ethica. Translatio Grossatestae. Textus purus*, ed. René Antoine Gauthier, Leiden - Bruxelles, Brill - Desclée de Brouwer, 1973 (“Aristoteles Latinus” XXVI 1-3, fasc. 3), p. 171, ll. 7-8. Ma per meglio apprezzare la corrispondenza con il luogo dantesco, val la pena tenere presente tutto il passo in cui Aristotele definisce la virtù e la disposizione mediana che la caratterizza (cito dalla trad. it. di M. Zanatta): «La virtù è dunque una disposizione che orienta la scelta deliberata, consistente in una via di mezzo (*medium*) rispetto a noi, determinata dalla regola, vale a dire nel modo in cui la determinerebbe l'uomo saggio. È una medietà tra due vizi, uno per eccesso (*secundum superhabundanciam*) e l'altro per difetto (*secundum defectum*). E lo è, inoltre, per il fatto che alcuni vizi difettano, altri eccedono ciò che si deve sia nel campo delle passioni che delle azioni, mentre la virtù e ricerca e sceglie deliberatamente il medio». Se la virtù è via di mezzo per la sua essenza e la sua definizione, essa è però un estremo – specifica Aristotele – per la perfezione che esprime (è cioè il massimo di perfezione che l'agente può conseguire in una determinata azione). Sul senso di questa definizione, insuperata resta l'analisi di Gauthier nel suo magistrale commento all'*Etica* (cfr. ARISTOTELE, *L'Éthique à Nicomaque*, Introduction, traduction et commentaire par R.A. Gauthier et Jean Yves Jolif, 4 voll., Louvain - Paris, Publications Universitaires - Nauwelaerts, 1970, *ad loc.*).

¹³ La continuità sostanziale tra le due scuole è espressamente sottolineata da Cicerone negli *Academica posteriora*. Oltre al giudizio contenuto nel passo riportato sopra, alla n. 11, «Academicorum et Peripateticorum: qui rebus congruentes nominibus differerebant», cfr. altresì I 4, 18: «Nihil [...] inter Peripateticos et illam veterem Academicam differerebat».

Veramente Aristotile, che Stagirite ebbe soprano, e Zenocrate Calcedonio suo compagno, per lo 'ngegno [singulare] e quasi divino che la natura in Aristotile messo avea, questo fine conoscendo per lo modo socratico quasi e academico, limaro e a perfezione la filosofia morale ridussero, e massimamente Aristotile.¹⁴

La sistemazione dell'*Etica Nicomachea*, deve intendersi, ha dato veste organica e forma scientificamente compiuta all'intuizione degli Accademici, e ha assicurato così il trionfo nelle scuole della tesi dell'identità di fine ultimo e operazione virtuosa, rendendo al contempo manifesta l'immaturità filosofica delle soluzioni precedenti e oscurando la fama della scuola socratico-platonica (par. 16):

E però che la perfezione di questa moralitate per Aristotile terminata fue, lo nome delli Academici si spense, e tutti quelli che a questa setta si presero Peripatetici sono chiamati; e tiene questa gente oggi lo reggimento del mondo in dottrina per tutte parti, e puotesi appellare quasi catolica oppinione.¹⁵

La supremazia filosofica dei Peripatetici si è estesa nel tempo, si vuol dire qui, dall'ambito etico a tutte le altre parti del sapere filosofico, sicché quella peripatetica può essere oggi definita, conclude Dante, una filosofia pressoché universale, seguita in tutte le scuole (essa è divenuta appunto «quasi catolica oppinione»).

Fermiamoci un'istante su questa conclusione e sul modo, più in generale, in cui Dante caratterizza la dottrina aristotelica. Come abbiamo sentito, con Aristotele e gli altri Peripatetici la scienza morale è pervenuta secondo Dante al massimo grado di perfezione possibile, «la filosofia morale a perfezione ridussero». E ancora, poco oltre: «la perfezione di questa moralitate per Aristotile terminata fue», ove il verbo 'terminare', qui come in altri luoghi, segnala l'esaurirsi di una certa potenzialità nell'atto corrispondente (il desiderio della scienza si dice "terminato", ad

¹⁴ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, IV VI 15. Fa osservare Fioravanti (ivi, p. 507), che il collegamento tra Senocrate di Calcedonia ed Aristotele, non presente in nessun testo dossografico medievale, è attinto probabilmente, come del resto altri elementi di questo discorso, da Cicerone (cfr. *Academica posteriora* I 4, 17-18 e *De finibus* IV 7, 15 ss.).

¹⁵ Pienamente condivisibile, anche qui, il rilievo di Fioravanti, secondo il quale «la constatazione dell'egemonia culturale dell'aristotelismo, dominante non solo nelle Università, ma anche negli *Studia* cittadini degli ordini mendicanti, dimostra in Dante una coscienza del fenomeno davvero precoce. Osservazioni analoghe non si avranno prima del XVI secolo» (ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti, p. 508).

esempio, quando si risolve per intero nell'atto conoscitivo).¹⁶ Dobbiamo fare attenzione a non giudicare iperboliche queste affermazioni, che vanno invece prese alla lettera, e assunte nella loro radicalità. Dante ci sta dicendo, in modo inequivocabile, che il grande interrogativo che fonda la scienza morale – qual è il fine ultimo dell'uomo o, se si preferisce, qual è l'operazione che dischiude all'uomo i piaceri della felicità terrena (altro è ovviamente il discorso per la felicità ultraterrena) – ha trovato una soluzione definitiva già nel mondo antico, grazie ad Aristotele e alla sua "setta". Ed è appunto sulla base di questa evidenza che è possibile affermare che Aristotele è «duca e maestro della ragione umana in quanto intesa alla sua finale operazione», il che significa, in concreto, che nel dominio della morale, di cui egli è maestro e sommo artefice, siamo tutti tenuti ad obbedirgli, monarca compreso (che è poi il punto che a Dante interessava dimostrare in questo capitolo): «Per che vedere si può, Aristotile essere additore e conduttore della gente [*ossia del genere umano*] a questo segno [*il fine proprio della nostra natura*]» (par. 16);¹⁷ ma ciò significa anche, ed è forse questa la cosa più notevole, che la filosofia morale non è ulteriormente perfettibile, non può conoscere cioè una perfezione più grande rispetto a quella che le è stata conferita, irrevocabilmente, da Aristotele. La questione di come l'uomo possa essere felice sulla terra è ormai risolta, insomma, e non necessita perciò di

¹⁶ Cfr. *Conv.* III XV 4 e 10. L'espressione è tecnica. Nell'Aristotele Latino *termino* (gr. *orizo*) vale infatti racchiudere tra punti, delimitare (in tal senso, si dice che la forma *terminat potentiam materiae*, che il luogo è *terminans* di quel che esso include e che la definizione scientifica è il *terminus* entro cui è racchiusa l'essenza di un oggetto; analogamente, il moto si dice *terminatus* – tale, ad esempio, il moto processivo – quando si svolge da un punto A ad un punto B, ossia quando è compreso tra un inizio e una fine; e *terminatus*, per passare ad altro ambito, è altresì lo specchio, che è un vetro la cui diafaneità sia stata appunto limitata, onde potenziarne la virtù riflessiva, col fissarlo su di una lamina di piombo. Distingue i vari usi filosofici di *terminus* (*terminare*) Alberto Magno in *Metaphysica* V 4, 4 (ed. Geyer, p. 275, ll.19-39). Per quel che riguarda l'uso dantesco, un desiderio terminato è il desiderio la cui potenza è delimitata da un fine, fine nel conseguimento del quale il desiderio, attuandosi, esaurisce sé stesso ed è appunto "finito" (un desiderio interminato, di conseguenza, è un desiderio che si riproduce senza limite, potenza inesauribile perché non terminata da atto alcuno). Nell'espressione opera insomma l'idea che l'atto (quello conoscitivo come ogni altro atto e come ogni forma) contragga e delimiti una determinata potenza e la racchiuda in sé come *locus terminans* et *perficiens* di essa. Va rilevato infine che espressioni del tipo *terminus desiderii*, *terminus appetitus*, e simili, circolano ampiamente nei commenti latini ad Aristotele; cfr., tra i tanti esempi possibili, Tommaso d'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, ed. Gauthier, I 9, pp. 31-32: «finis ultimus qui est terminus desiderii necesse est quod sit per se sufficiens, quasi integrum bonum». Sull'uso di 'terminare', in relazione a questo luogo del *Convivio*, rinvio a quanto da me osservato in P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, Bologna - Napoli, il Mulino, 2010, pp. 104-105.

¹⁷ ALIGHIERI, *Convivio*, ed. Fioravanti.

nuove indagini o di nuove dimostrazioni, le quali si limiterebbero a ripetere oziosamente, per questo aspetto, quanto già stabilito dai Peripatetici e dal loro caposcuola.

Si potrebbe supporre che questo giudizio valga soltanto all'interno del *Convivio*, che per un antico quanto fragile schema storiografico continua ad essere letto da più parti come il documento di una vera e propria ubriacatura filosofica, di una stagione di eccessi razionalistici, poi fortemente ridimensionata se non addirittura ripudiata nella *Commedia*, che sotto questo profilo segnerebbe il ritorno di Dante nell'alveo dell'ortodossia.¹⁸ Le cose in realtà non stanno in questo modo e anzi si oppongono a una simile semplificazione. Per averne la prova, basta prendere l'esordio della *Monarchia*, la cui stesura, anche quando non si voglia dar credito, contro l'evidenza della tradizione manoscritta, all'autocitazione, nel primo libro, dal quinto canto del *Paradiso*, deve considerarsi avviata, in ogni caso, non prima della sfortunata impresa italiana di Enrico VII (siamo dunque tra il 1311 e il 1313), allorché Dante attendeva insomma alla seconda cantica del poema.¹⁹

Ebbene, la *Monarchia* si apre proprio ribadendo, nella sostanza, il giudizio su Aristotele già fermato nel *Convivio*. Nel rivendicare l'assoluta novità della propria trattazione, la «intemptata veritas» della monarchia temporale, Dante, per dare maggior risalto al concetto e colorirlo retoricamente, aggiunge che non conseguirebbe alcun merito scientifico né alcuna utilità sociale, e anzi scadrebbe soltanto in una «tediosa superfluitas», chi avesse la pretesa di dimostrare una seconda volta il teorema di Euclide, o di difendere nuovamente i pregi della vecchiaia, già brillantemente difesi da Cicerone nel *De senectute*, o chi, appunto, si desse a esporre da capo i fondamenti della felicità umana, già indagati da Aristotele nella sua *Etica*:

¹⁸ È uno schema subito, sia pure in modo diverso, da grandi interpreti del passato come Luigi Pietrobono e Bruno Nardi e, più recentemente, da Maria Corti. Né questa visione può dirsi del tutto superata ancora oggi. Sui limiti inerenti a una lettura per così dire "evolutive" del pensiero dantesco, dalla filosofia alla teologia (detto molto sommariamente), ho discusso altrove: P. FALZONE, *Il "Convivio" di Dante*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di Carla Casagrande e G. Fioravanti, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 225-64: 250-51.

¹⁹ Non entro qui nella controversa questione della datazione della *Monarchia*, e mi limito a rinviare per questo punto alle equilibrate e giudiziose considerazioni svolte da Chiesa e Tabarroni nell'*Introduzione* alla loro edizione del trattato dantesco: D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno ed., 2013, pp. LX-LXVI [d'ora in poi ALIGHIERI, *Monarchia*, ed. Chiesa-Tabarroni]. Cfr. inoltre gli argomenti portati a favore della genuinità della citazione dal quinto canto del *Paradiso* da G. INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, pp. 115-16. Ma sulla genesi del trattato, cfr. ora ELISA BRILLI - GIULIANO MILANI, *Vite nuove. Biografia e autobiografia in Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 204-208 (ed. or. Paris, Fayard, 2021).

Nam quem fructum ille qui theorema quoddam Euclidis iterum demonstraret, qui ab Aristotile felicitatem ostensam reostendere conaretur, qui senectutem a Cicerone defensam resumeret defensandam? Nullum quippe, sed fastidium potius illa superfluitas tediosa presteret. (I I 3)²⁰

Come si vede, l'affermazione è netta e precisa, e non lascia margini di dubbio. Così netta e precisa che è probabile che anche a questo passaggio della *Monarchia* pensasse Petrarca, allorché, in una pagina famosa del *De ignorantia*, ma siamo già verso il 1370, in piena crisi della scolastica, se la prendeva con quegli ammiratori dell'*Etica nicomachea* tanto fanatici da ritenere che non una sola parola possa più aggiungersi in materia di felicità dopo Aristotele: «mi stupisco – scrive Petrarca – che alcuni dei nostri ammirino a tal punto quel trattato aristotelico da giudicare poco meno che un crimine – e ciò hanno anche ribadito nei loro scritti – il dire qualcosa sulla felicità dopo Aristotele».²¹

Al contrario, obietta Petrarca, dinanzi al mistero profondo e insondabile della felicità umana l'illustre Filosofo non vede più di quanto possa vedere la nottola abbagliata dal sole²² e quel che egli, con tutta la sua

²⁰ In relazione a questo passo, Chiesa e Tabarroni osservano giustamente che la visione che in esso si esprime «è quella medievale della scienza come progressiva scoperta di ciò che esiste: l'uomo non "inventa" nulla di nuovo, ma comprende, attraverso alcuni maestri geniali, delle verità che sono già presenti nelle cose (di qui l'uso di verbi come *demonstrare* e *ostendere*, cioè 'rendere palese' ciò che già esiste)», così in ALIGHIERI, *Monarchia*, ed. Chiesa-Tabarroni, p. 5.

²¹ «... de felicitate aliquid post illum loqui»: FRANCESCO PETRARCA, *De ignorantia*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1999, cap. 64, di cui riprendo la traduzione e al cui ricchissimo commento rinvio per un esame ravvicinato di questi luoghi. La probabile eco di *Mon. I I 4* nel *De ignorantia* è stata notata da ROBERT E. LERNER, *Intellectuals and Writers in fourteenth-century Europe*, edited by Piero Boitani and Anna Torti, Tübingen - Cambridge, G. Narr - D.S. Brewer, 1986, pp. 204-225: 207; l'intuizione di Lerner è stata quindi ripresa e approfondita da THEODOR J. CACHEY, *Between Petrarch and Dante. Prolegomenon to a Critical Discourse*, in *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, edited by Zygmunt G. Barański and T.J. Cachey with the assistance of Demetrio S. Yocum, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3-49: 10-11; sulla base di questi studi, la corrispondenza è segnalata da ultimo in DIEGO QUAGLIONI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Monarchia*, ed. commentata a cura di D. Quaglioni, Milano, Mondadori, 2015 (I ed. 2014), pp. XIII-XIV. Più in generale, sul rapporto tra Petrarca e la filosofia si veda l'ottima voce *Filosofia* redatta da E. FENZI per il *Lessico filosofico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 126-39, con ulteriore bibliografia.

²² Come si rileva comunemente, Petrarca ritorce qui contro il suo artefice l'immagine della nottola, abbagliata dalla luce del sole, che Aristotele usa all'inizio del secondo libro della *Metafisica* (993b8-10) per rappresentare la debolezza della ragione

intelligenza, arrivò a comprendere intorno a tale questione fu meno in ogni caso di quel che potrebbe comprenderne il cuore semplice, ma illuminato dalla fede, di un povero pescatore, di un contadino, o di una vecchina devota. Per quanto infatti lo si voglia stimare un genio e un uomo di profonda e larga dottrina, Aristotele fu pur sempre un uomo, non un dio, e la sua scienza fu perciò limitata e difettosa come quella di tutti gli uomini («ego vero magnum quendam virum ac multiscium Aristotilem, sed fuisse hominem, et idcirco aliqua, imo et multa nescire potuisse arbitror»²³).

È probabile che Petrarca, che sicuramente conosceva la *Monarchia*, non conoscesse invece il *Convivio*, o che lo conoscesse in maniera molto frammentaria, ma di là dalle intenzioni colpisce come queste parole ribaltino oggettivamente il giudizio del *Convivio* su Aristotele, che da «maestro e duca della ragione umana», provvisto dalla Natura di un ingegno «divino», è riportato da Petrarca sul piano della normale e costitutiva fallibilità del sapere umano, senza peraltro che sul problema specifico, la felicità terrena, gli si possano ascrivere meriti conoscitivi superiori a quelli che potrebbe vantare un povero analfabeta qualunque, quando costui abbia fede in Cristo, fonte di ogni verità.²⁴

Più in generale, bisogna ammettere che depurato del suo veleno, l'argomento di Petrarca coglie acutamente il dissidio tra il fervore di certo aristotelismo, che fu anche l'aristotelismo praticato da Dante, e, per dirla in modo alquanto rozzo e schematico, la visione cristiana del mondo,

umana rispetto ad alcune verità sublimi. La stessa immagine è ripresa da Dante nel *Convivio* (II IV 16-17). Interessanti precisazioni, in merito a questo punto, in S. GENTILI, *Petrarca e la filosofia*, in *La filosofia italiana nell'età di Dante*, pp. 265-80: 276. Per la presenza dell'immagine nel *Convivio*, cfr. invece FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio"*, pp. 127-29.

²³ PETRARCA, *De ignorantia* 62-63. La polemica è ribattuta al par. 136, dopo aver ricordato la supposta perfezione di Aristotele nell'ambito delle «realità umane e temporali»: «Ita eo revertimur, quod contra hunc ipsum philosophum disputans Macrobius, sive ioco, sive serio: "Videtur" ait "michi vir tantus nichil ignorare potuisse". Michi autem prorsus contrarium videtur; neque ulli hominum humano studio rerum omnium scientiam fuisse concesserim. Hinc laceror, et quamvis alia sit invidia radix, hec tamen causa pretenditur: quod Aristotilem non adoro». Per l'inquadramento dottrinale dell'antiaristotelismo petrarchesco, cfr. LUCA M. BIANCHI, «*Aristotele fu un uomo e poté errare*»: sulle origini medievali della critica al «principio di autorità», in *Filosofia e teologia nel Trecento. Studi in ricordo di Eugenio Randi*, a cura di L. Bianchi, Louvain-la-Neuve, Fidem, 1994, pp. 509-533, in part. pp. 529-30.

²⁴ Notiamo per inciso che anche su questo punto, come su altri, l'esegesi trecentesca di Dante si presenta allineata alla posizione petrarchesca, come mostra la chiosa di Benvenuto da Imola a *Par.* VIII 120, dove l'espressione perifrastica «il maestro vostro», con la quale Carlo Martello indica Aristotele, è accompagnata dall'avvertimento a non scambiare per onniscienza la pur vastissima scienza del filosofo, il quale seppe sì molte cose, «sed non omnia scivit»: cfr. *Comentum super Dantis Aldigherji Comoediam*, ed. G.F. Lacaia, Florentiae, Barbèra, 1887, IV, p. 499.

riluttante a far coincidere realtà e razionalità. Intenzionalmente abbiamo parlato di un “certo aristotelismo”, e non di aristotelismo *tout-court*. Ciò che Petrarca rifiuta nel *De ignorantia*, e altrove, non è infatti l’aristotelismo scolastico in generale, come talvolta si afferma, ma è l’interpretazione averroistica di Aristotele, che ai suoi occhi ha il limite imperdonabile di divinizzare oltre il lecito la parola del Filosofo.²⁵ Questa è l’immagine di Aristotele che Petrarca contesta, anzitutto spogliandola di ogni crisma di sovrumana eccezionalità. Immagine viceversa cara a Dante, sensibile, non solo nel *Convivio*, alla lezione di Averroè e dei suoi seguaci latini.

E infatti se guardiamo bene, dietro l’elogio di Aristotele attestato nel *Convivio*, e ripreso poi nella *Monarchia*, s’intravede l’ombra del grande commentatore arabo. La venerazione di Dante verso il «maestro e il duca della ragione umana» è la stessa che Averroè ostenta nei suoi scritti. In un passaggio del commento al III libro del *De anima* di Aristotele si dice ad esempio che la Natura, sperimentando in lui il massimo grado possibile della perfezione umana, ne fece la regola e il modello per misurare la perfezione di ogni uomo: «fuit regula in natura et est exemplar, quod natura invenit ad demonstrandum ultimam perfectionem humanam».²⁶ E ancora più conforme allo spirito del giudizio è l’elogio racchiuso nel prologo del commento alla *Fisica*. Da questo testo, molto letto e ammirato nelle scuole del XIII secolo, viene l’idea – riecheggiata da Dante – che Aristotele ridusse a perfezione le scienze filosofiche, al punto che i suoi successori niente di veramente nuovo hanno potuto aggiungere («nullus eorum qui secuti sunt eum usque ad hoc tempus [...] nihil addit, nec invenit in eius verbis errorem alicuius quantitatis»); una simile, prodigiosa, concentrazione di scienza in un solo essere umano – ne deduce Averroè – è da ritenersi degna di un dio più che di un comune mortale: «et talem virtutem esse in individuo uno miracolosum et extraneum existit, et haec dispositio, cum in uno homo reperitur, dignus est esse divinus quam humanus».²⁷

È sul terreno di questi testi che fiorisce il giudizio dantesco su Aristotele, rigettato da Petrarca. E lo stesso giudizio è rinnovato in un altro luogo cruciale della *Monarchia*, nel quale il principio di “pienezza”, se

²⁵ Il punto è stato ben colto da BIANCHI, “Aristotele fuo uomo e poté errare”, pp. 529-30.

²⁶ Traggo la citazione da ivi, pp. 529-30. Lo stesso Bianchi ricorda che tale elogio fu ripreso con molte cautele e spesso criticato come contrario alla fede: significativa in proposito è una postilla anonima in un manoscritto della seconda metà del sec. XIII, contenente passi del *De anima*, la quale al giudizio di Averroè aggiunge il seguente monito: «Cave», e «optime dicitur de Jesu Christo».

²⁷ *De Physico auditu libri octo cum Averrois Commentariis*, Venetiis, apud Iunctas, 1562, *Prooemium*, H. 4v-5r (rist. anast. Frankfurt a. M. 1962).

così vogliamo chiamarlo, che nel breve squarcio dossografico del *Convivio* era riferito, come si è visto, alla sola scienza morale (secondo quanto esige la prospettiva del discorso), viene esteso anche alle altre parti della filosofia aristotelica, che nel suo insieme ha espresso, ritiene Dante, tutte le conoscenze che la ragione umana è capace di attingere con le sue sole forze. Non può avere altro significato in effetti la precisazione racchiusa nell'importante capitolo sedicesimo del III libro, siamo dunque alla fine del trattato, secondo la quale nelle dottrine degli antichi filosofi («per phylosophos», ma s'intenda Aristotele) la ragione umana si è rivelata per intero («tota nobis innotuit», III XVI 9).

Ciò è tanto vero che in linea teorica l'esercizio spontaneo delle virtù morali e intellettuali, procurato dall'osservanza dei *phylosophica documenta*, basterebbe di per sé a garantire agli uomini la felicità in questa vita, e renderebbe teoricamente superflua l'autorità imperiale, se la *cupiditas* non ostacolasse, nella maggior parte degli individui, la docile e volontaria sottomissione alle verità prescritte dalla filosofia; donde appunto la necessità di un potere coattivo, istituito da Dio, che imponendo il rispetto delle leggi (che traducono in norma positiva la regola morale) conduca il genere umano a vivere filosoficamente, ossia secondo ragione, e a realizzare così il fine ultimo.²⁸

Questo giro di pensieri produce conseguenze strutturalmente rilevanti, non sempre ben messe a fuoco dagli interpreti. In particolare, l'idea che già nel mondo antico la ragione sia pervenuta alla saturazione delle proprie possibilità naturali, e che a questa perfezione, recata al mondo dalla filosofia pagana (e essenzialmente dalla filosofia aristotelica, ripetiamo), l'imperatore, su mandato divino, abbia il dovere di richiamare l'umanità riottosa e divisa, questa idea detiene un valore strutturale che trascende il luogo specifico della *Monarchia* nel quale essa si trova affermata.

Si parla molto, oggi come ieri, di “profetismo dantesco”, più o meno fondatamente;²⁹ ma troppo spesso si dimentica che la riforma morale auspicata da Dante, che accidentalmente riveste, nella finzione poetica, le

²⁸ Per lo svolgimento di alcuni di questi temi, mi permetto di rinviare a P. FALZONE, *Intorno a Dante filosofo etico*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno ed., 2018, pp. 365-91.

²⁹ Una discussione seria della tesi “profetismo dantesco”, che da Nardi in poi non ha smesso di raccogliere un generale (e talvolta acritico) consenso, sarebbe ovviamente impensabile in questa sede. Dirò soltanto che la questione è a mio avviso impostata nei giusti termini da G. INGLESE, *Introduzione* a D. ALIGHIERI, *Inferno*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016 (I ed. 2007), pp. 12-13; e si veda ora, dello stesso autore, G. INGLESE, *Che cos'è la “Commedia”*, in ID., *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 31-50, in part. pp. 40-41.

forme dell'annuncio profetico, trae in sostanza il suo contenuto, e la sua legittimità, da Virgilio e dalla lezione dei filosofi antichi, che per primi, e in maniera irrevocabile, hanno additato all'uomo il fine ultimo della sua natura (la vita secondo virtù) e i mezzi pratici per conseguirlo. In questo senso, la redenzione dell'umanità attesa dal Poeta è più il ritrovamento di una verità già nota, e della forma di vita che in essa si esprime (la vita secondo ragione), che non l'instaurazione di un nuovo ordine (nuovo è semmai l'annuncio che quell'antica verità è gradita a Dio e rientra nel piano della salvezza, secondo il potente scorcio di "storia sacra" delineato nel capitolo quinto del IV trattato del *Convivio*).

Giunti alle soglie di questa importante questione, che coinvolge l'idea dantesca del mondo antico (nel suo rapporto con la Rivelazione) e l'interpretazione generale del poema, è prudente fermarsi. E del resto a noi premeva soltanto, in questa circostanza, ragionare intorno al primato filosofico attribuito ad Aristotele nel IV del *Convivio* (e poi nuovamente nella *Monarchia*) e alla sua contestazione da parte di Petrarca.

CONSIDERAZIONI SULLA *TORNATA* DI CANZONE NEL SECONDO TRATTATO DEL *CONVIVIO*

Thomas Persico

Dante si occupa del congedo di canzone nel secondo trattato del *Convivio*, nel commento a *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (*Rime* LXXXIX 2), una composizione dottrinale di quattro stanze di endecasillabi con schema ABC BAC CDEEDFF dedicata alla figura della donna consolatrice, identificata dallo stesso Dante con Filosofia, «amistanza a sapienza o vero sapere» (*Conv.* III XI 6).¹ Nel testo, realizzato nella metà dell'ultimo decennio del secolo XIII, il poeta cerca di avvicinare con lo studio il nuovo amore, immaginando la filosofia «fatta come una donna gentile» (*Conv.*, II XII 7).² Se le quattro stanze rispecchiano generalmente la

¹ La struttura della canzone è la medesima di *Io son venuto al punto de la rota* (*Rime* C 9) e di *Ai faux ris, pour quoi traï aves* (*Rime* A v 18), per cui si vedano almeno il commento relativo in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, II, 2, pp. 1038-39, e RICCARDO VIEL, “*Ai faux ris*”: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, in “*Studij Romanzi*”, n.s., 12 (2016), pp. 91-136: 95. Si sciolgono di séguito le abbreviazioni ricorrenti che rinviano alle opere dantesche citate: *Conv.* = D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in ID., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011-2014: II. *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, 2014; *Dive* = ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, in ID., *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, ed. dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2012- [d'ora in poi *NECOD*]: III, 2012; *Inf.*, *Purg.*, *Par.* = ID., *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2018; *Mon.* = ID., *Monarchia*, a cura di Andrea Tabarroni, in *NECOD*, IV, 2013; *Rime* = ID., *Le Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi, in *NECOD*, I. *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e M. Grimaldi, 2 tt., 2015-2019: II, 2019; *Vn* = ID., *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, ivi: II, 2015.

² Considerando il fatto che Dante commenta canzoni scritte prima della stesura del trattato, si ritiene valido, come termine *ante quem*, la stesura del primo libro del *Convivio* avvenuta tra il 1303 e il 1304 (si veda a tal proposito l'introduzione di Gianfranco Fioravanti in *Conv.*, p. 9). A seconda dell'interpretazione degli indizi biografici e cronologici danteschi, si può ipotizzare che la composizione risalga a un periodo compreso tra il 1293

struttura tipica delle canzoni dantesche, con un primo appello ai destinatari, una esposizione complessiva della materia e la vera narrazione che prende avvio a partire dalla seconda strofe, la *tornata* diventa luogo di sperimentazione tematica, stilistica e, soprattutto, formale:

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
udite il ragionar ch'è nel mio core,
ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo.
El ciel che segue lo vostro valore,
gentili creature che voi sete,
mi tragge ne lo stato ov'io mi trovo;
onde 'l parlar de la vita ch'io provo
par che si drizzi degnamente a voi:
però vi priego che lo m'intendiate.
Io vi dirò del cor la novitate,
come l'anima trista piange in lui,
e come un spirto contra lei favella,
che vien pe' raggi de la vostra stella.
[...]

Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli addivene
che tu dinanzi da persone vada
che non ti paian d'essa bene accorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
«Ponete mente almen com'io son bella!».

Il congedo non è costruito come da norma sulla struttura della sirma, ma è frutto di riadattamento dei primi nove versi della stanza secondo lo schema ABC BAC CDD, in cui si riconoscono i due piedi della strofe con l'aggiunta di un verso chiave, il terzultimo, che concatena fronte e

Fioravanti in *Conv.*, p. 9). A seconda dell'interpretazione degli indizi biografici e cronologici danteschi, si può ipotizzare che la composizione risalga a un periodo compreso tra il 1293 (così in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in D. ALIGHIERI, *Opere*, I, 2011, p. 195) e il 1296. Data accreditata e discretamente condivisa è il 1294; a tal proposito si vedano: SALVATORE SANTANGELO, *Saggi danteschi*, Padova, CEDAM, 1959, pp. 42-43; D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, p. 11; ALBERTO CASADEI, *Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, in "Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri", 12 (2015), pp. 29-40; EMILIO PASQUINI, "Voi che 'ntendendo": un teatro dell'anima, ovvero la strategia dell'ambiguità, in GRUPO TENZONE, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, a cura di Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM - Asociación Complutense de Dantología, 2011, pp. 15-26: 17-18. Cfr. inoltre STEFANO CARRAI, *Puntualizzazioni sulla datazione della "Vita nova"*, in "L'Alighieri", 25.2 (2018), pp. 109-115: 113.

sirma delle stanze, e una *combinatio* finale DD.³ È proprio a proposito della *tornata* che Dante, una volta dichiarata la densità al limite dell’intelligibile del componimento e conclusa la «sentenza letterale di tutto quello che in questa canzone dice parlando a quelle intelligenze celesti» (*Conv.* II XI 1-3), scrive:

Ultimamente, secondo che di sopra disse la littera di questo comento quando partio le parti principali di questa canzone, io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone «tornata», però che li dicatori che prima usaro di farla, feno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n’acorgesse, rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell’altre vedere si potrà.

Dopo aver diviso la canzone nelle sue parti costitutive, occupandosi quindi della costruzione allegorica del testo,⁴ il poeta si sofferma sugli ultimi versi del componimento, in cui egli si rivolge col discorso alla canzone personificata. In questo frangente, vista la materia «faticosa e forte» (v. 55), convinto del fatto che solo pochi lettori intenderanno il significato dei suoi versi, Dante invita indirettamente il fruitore a coglierne almeno la bellezza.⁵ Per far sì che il senso di quest’ultima parte sia più facilmente compreso, egli ricorre a una breve ma efficace illustrazione tecnica sull’utilità pratica del congedo, mostrando l’originalità della propria teoria poetica rispetto a quella precedente e a quella coeva.⁶

³ Si vedano a tal proposito GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 373-75, e ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980, p. 205, da confrontare con GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, F. Cesati, 2008, p. 166, che sceglie di svincolare lo schema rimico del congedo da quello delle strofi, rappresentandolo nel modo seguente: XWYWXYZZ. Rinvio inoltre al commento di Fioravanti in *Conv.*, p. 193, e alla recente edizione di Grimaldi in *Rime*, p. 846.

⁴ Sull’allegoria e sulla personificazione dantesca rinvio qui a M. GRIMALDI, *Allegoria in versi. Un’idea sulla poesia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 23-27 e 69-70.

⁵ Così in *Conv.* II XI 8: «Ora ammonisco lei e dico: Se per avventura incontra che tu vada là dove persone sieno che dubitare ti paiano nella tua ragione, non ti smarrire, ma di loro: Poi che non vedete la mia bontade, ponete mente almeno la mia bellezza».

⁶ A questo già faceva riferimento MARIA SOFIA LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in “Semicerchio”, 44 (2011), pp. 55-67: 59: «Non penso che Dante abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo

Come segnalava Biadene nel suo storico contributo sul commiato di canzone, il sostantivo *tornata*, tratto dall'occitano *tornada*, non ha significato scontato.⁷ Il termine ricorre per tre volte nel *Convivio* per indicare i congedi delle tre canzoni che aprono i libri II, III e IV: in III XV 19-20 si tratta di una vera e propria stanza (l'ultima di *Amor che nella mente mi ragiona*), adottata per argomenti come se fosse una *tornata*,⁸ mentre in IV XXX 1 il poeta si riferisce alla chiusa di *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia* (*Rime* LXXXII 4), con struttura del tutto indipendente dalla strofe.⁹

Tornada significa "popolarmente" 'volta', secondo il significato attribuito al passaggio tra fronte e sirma, nel caso in cui l'*oda* (la melodia) non sia continua; così in *Dve* II X 2 scrivendo della *diesi*: «et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc *voltam* vocamus, cum vulgus alloquimur)».¹⁰ L'estensione del significato di *volta* alla sirma è del resto testimoniata dalla *Summa* di Antonio da Tempo: «Hae autem cantiones ut plurimum fiunt cum quadam parte inferiori, quae est minor aliis partibus, et appellatur vulgariter *retornellus*; alii

passivamente alla terminologia della tradizione, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale».

⁷ LEANDRO BIADENE, *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Miscellanea di Filologia e Linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 357-72.

⁸ *Conv.* III XV 19-20: «Veramente l'ultimo verso, che per tornata è posto, per la litterale esposizione assai leggermente qua si può ridurre, salvo in tanto [in] quando dice che io sì chiamai questa donna "fera e disdegnosa"».

⁹ *Conv.* IV XXX 1: «della terza parte principale brevemente è da ragionare, la quale per tornata di questa canzone fatta fu [ad] alcuno adornamento, e comincia: *Contra-lierranti mia, tu te n'andrai*». Per la costruzione del congedo di questa canzone, che ripete lo schema della sirma a rime incrociate, si vedano SOLIMENA, *Repertorio metrico*, 137 1, e GORNI, *Repertorio metrico*, p. 287. In più della metà dei commiati danteschi si ripresenta tuttavia la medesima *constructio* della sirma.

¹⁰ *Diesi* è vocabolo che deriva da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, III 20 6: «Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono» probabilmente tramite UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di Enzo Cecchini, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2004, II, p. 236, D 45 26. Sul significato di *oda*, intesa come una particolare melodia specifica per la canzone, «una specie, cioè, ben definita e individuata di *modulatio*» (MARIO PAZZAGLIA, *Modulazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani - Istituto per la Enciclopedia Italiana, III, 1971, p. 985 [d'ora in poi *ED*]), oltre alla voce *Oda*, in *ED*, IV, 1973, p. 122, rinvio sinteticamente a ENRICO PAGANUZZI, "*Modulatio*" e "*oda*" nel "*De vulgari eloquentia*", in "Cultura Neolatina", 28.1 (1968), pp. 79-88, e a THOMAS PERSICO, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla "Vita nuova" alla "Divina Commedia"*, Roma, Aracne, 2019, pp. 59-67. Sulla questione dell'*oda continua* nel repertorio occitanico e sulla possibile o effettiva conoscenza da parte di Dante delle prassi musicali provenzali (almeno entro gli anni del secondo libro del *Dve*) si vedano i commenti di Mirko Tavoni (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, I, pp. 1490-94) e di Enrico Fenzi (*Dve*, pp. 212-13).

appellant ipsam *voltam*»,¹¹ e poi dai *Documenta Amoris* di Francesco da Barberino.¹² Il congedo è tradizionalmente destinato ad accogliere un riferimento più o meno esplicito alla personalità dell'autore, al dedicatario dell'opera o può presentare un augurio affinché la composizione possa essere fortunata e benignamente accolta.¹³

Dante aggiunge però alcuni dettagli: la *tornata* è costruita dai *dicatori* in modo che, «cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse». Per *dicitore* si intende etimologicamente ‘colui che dice o che detta’, secondo il significato mediolatino “vulgato” di «animi conceptionem recta oratione proferre et componere».¹⁴ Questo concetto, che implica l'espressione concreta (*proferre*) e la composizione di un testo, in particolare oratorio, seguendo le norme delle discipline del Trivio, si presenta anche in un altrettanto celebre passo del *De vulgari eloquentia* dedicato nuovamente al lessico tecnico della poesia e della sua esecuzione: «Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (II VIII 6). La lezione *dictantis*, ripristinata da Enrico Fenzi in sostituzione di *dicentis*, è trasmessa dai mss. Grenoble, Bibl. Civique, 580 (G) e Milano, Bibl. Trivulziana, 1088 (T) e, oltre a essere maggioritaria, caratterizza entrambi i rami della tradizione manoscritta. Mengaldo aveva invece accolto la lezione *dicentis* trädita dal ms. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, lat. folio 437 (B) e aveva giustificato la scelta considerando il verbo *dictare*

¹¹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, pp. 31-33.

¹² FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di Francesco Egidi, Roma, presso la Società Filologia Romana, III, 1913, p. 145 (rist. anast. Segrate, Archè - Edizioni Pizeta, 2006): «Si autem velis facere cantionem extensam, fac duos pedes invicem correspondentes quorum uterque sit ad similitudinem unius gobule ex gobulis prime partis docilitatis vel ex gobulis IIII partis discretionis vel ex gobulis tertie constantie. Postea fac duas voltas invicem correspondentes quarum finis prime concordet cum fine ultimi pedis ut melius memorie commendetur».

¹³ Così, in merito alla doppia *tornata*, si legge nelle *Leys d'Amors*: «quar la una torna[da] pot paubar et aplicar a so senhal, lo qual senhal cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiar aquel senhal que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat» (*Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, a cura di Beatrice Fedi, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 372); la prima *tornada* è destinata ad accogliere il proprio *senhal*, mentre la seconda può presentare la persona a cui il testo è dedicato. Per altri argomenti dei congedi di canzone si veda IGNAZIO BALDELLI, *Congedo*, in *ED*, II, 1970, pp. 144-46, e LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, pp. 59-60.

¹⁴ UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 3: «Item a supino dicto -tas frequentativum, idest frequenter dicere; dictare est animi conceptionem recta oratione proferre et componere: qui hoc facit frequenter dicit».

pertinente alle *artes dictaminis*, quindi alle norme della prosa.¹⁵ Fenzi, al contrario, riprendendo il testo stabilito da Bertalot, considera quest'ultima una possibile *lectio facilior* di B indotta «dai numerosi (troppi?) *dicimus, dicendum est, dicatur, dicitur* ecc. sparsi a piene mani nel passo».¹⁶

In questo senso, *dictare* «assume un valore tecnico» che si discosta dalle ben più diffuse occorrenze dei *verba dicendi*.¹⁷ Ancora Uguccione, con le sue fonti, soccorre nell'interpretazione complessiva del passo: «a cuius ultimo supino, scilicet dictatu, a mutata in i et u in o, fit aliud frequentativum dicitio -as, unde Augustinus *De civitate Dei* in quarto “cur ludi scenici ubi hec dicitantur, cantantur actitantur”». ¹⁸ Nel passo citato, Agostino, in riferimento alle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone, adotta il verbo *dictare* come sinonimo di *dire* trattando dei *ludi scaenici*, composti/raccontati (*dictantur*), cantati ed eseguiti con la voce (*cantantur*) e infine recitati (*actitantur*).¹⁹ Anche nel caso di *Dve* II VIII 6 Dante fa riferimento all'azione del *dictare* in relazione all'elaborazione “attiva” di un testo in versi. Nel già citato luogo delle *Derivationes* è del resto chiarita la differenza tra l'azione del *dire* intesa come *passio dicendi* e il *dictare* con il significato più ampio di ‘comporre’;²⁰ lo stesso Dante se ne occuperà in *Dve* II VIII 4 scrivendo dell'*actio* e della *passio* della canzone, intese rispettivamente come momento di composizione “attiva” da parte del poeta e

¹⁵ Si vedano la nota relativa in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 203-204, nonché le numerose attestazioni in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, édité par Charles du Fresne, sieur Du Cange, éd. augm., Niort, L. Favre, III, 1883-1887, col. 103b.

¹⁶ Rinvio alla *Nota al testo* e al commento relativo di Fenzi in *Dve*, p. CXIX e poi a p. 203. Cfr. DANTIS ALAGHERII *De vulgari eloquentia libri II*, recensuit Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf apud Francofurtum ad M., 1917, poi Gabennae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1920.

¹⁷ Cito nuovamente la *Nota al testo* di Fenzi in *Dve*, p. CXIX.

¹⁸ UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 4.

¹⁹ *Tusc.* I 65: «Fingebat haec Homerus et humana ad deos transferebat: divina malle ad nos. Quae autem divina? vigere, sapere, invenire, meminisse. ergo animus qui, ut ego dico, divinus est, ut Euripides dicere audeat, deus». La citazione è ripresa e commentata da Agostino in *De civitate Dei* IV 26: «Sed “Fingebat haec Homerus”, ait Tullius, “et humana ad deos transferebat: divina malle ad nos”. Merito displicuit viro gravi divinatorum criminum poeta confictor. Cur ergo ludi scaenici, ubi haec dicitantur cantantur actitantur, deorum honoribus exhibentur, inter res divinas a doctissimis conscribuntur? Hic exclamet Cicero non contra figmenta poetarum, sed contra instituta maiorum». Cfr. *Confessiones* I 26 25.

²⁰ UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 329, D 52 2: «Dictum est quod dicitur, dictus est actio vel passio legendi» e poco più avanti: «dictare est [...] proferre et componere». In questo caso si intendono *actio* e *passio* in senso strettamente grammaticale.

come istante di esecuzione “passiva” da parte di un lettore (*passio legendi*) o di un cantore (*passio* «cum soni modulatione sive non»²¹).

In area occitanica il verbo *dictar*, in questo senso prossimo semanticamente a *trobar*, indica proprio l'azione del comporre versi.²² Le *Leys d'Amors*, celeberrima raccolta di precetti poetici redatta in diverse forme al fine di fornire una serie di norme con le quali poter giudicare i vincitori delle competizioni poetiche avviate a Tolosa a seguito dell'istituzione nel 1323 della *Sobregaya companhia dels sept trobadors*, contengono interessanti riflessioni non solo sulla composizione stessa della poesia, affidata proprio ai *dictatores*, ma anche sulle melodie più adatte per ciascuna delle forme liriche trattate. Nel caso della *chanso* si prescrive, come per il *vers*, «lonc so e pauzat e noel», una melodia lenta, non ripetitiva e nuova: «Vers deu haver lonc so e pauzat e noel, am belas e melodiozas e deshendudas et am belas passadas e plazens pauzas [...] Chansos deu haver so pauzat, ayssi quo vers».²³ Se, quindi, *dire* è «verbo dell'esecuzione»,²⁴ *dictare* rappresenta l'*actio* compositiva puramente poetica che solo in un secondo tempo può essere rivestita con una melodia nuova, almeno nel caso in cui si tratti dei generi più aulici.²⁵

La perizia dantesca nella scelta lessicale, che rinvia a una sostrato teorico ampio e complesso, doveva apparire chiara ancora nei primi decenni del Cinquecento: Giovan Giorgio Trissino volgarizza il passo di *Dve II*

²¹ *Dve II VIII 4*: «Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio». La duplice natura della *cantio* è frutto di *scientia* e *instinctum* (*actio*), seguita poi dall'esecuzione cantata o recitata (*passio*); vd. almeno M. S. LANNUTTI, “Ars” e “scientia”, “actio” e “passio”. Per l'interpretazione di alcuni passi del “De vulgari eloquentia”, in “Studi Medievali”, 41.1 (2000), pp. 1-38. Per quanto riguarda la superiorità dell'*actio* sulla *passio*, già Marigo menziona *Summa Theologiae* I, q. 25, art. 1 co.: «Duplex est potentia: scilicet passiva, quae nullo modo est in Deo; et activa, quam oportet in Deo summe ponere». Cfr. ARISTIDE MARIGO, *Il testo critico del “De vulgari eloquentia”*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 86 (1925), pp. 289-338.

²² Così, ad esempio, nelle *Leys d'Amors*, in merito alla costruzione della rima: «Si per autre orde o per altra maniera son pauzat oz adordenat li rim si no per las manieras sobre dichas, la qual causa se pot far segon la voluntat del dictator, adonx son dig rim desguizat». *Las Leys d'Amors*, p. 260. Riguardo al lessico della poesia e al lessico dell'esecuzione rinvio a LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, p. 60.

²³ *Las Leys d'Amors*, pp. 372-73. Si ritrovano simili prescrizioni anche in trattati di poesia provenzale precedenti, come nel caso della *Doctrina de compondre dictatz* attribuita a Jofre de Foixà: sempre in merito alla melodia della *canso* «dona li so noveyl». Cfr. PAOLO CANETTIERI, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, in “Cognitive Philology”, 4 (2011), p. 33.

²⁴ Cito qui nuovamente LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo*, cit., p. 60.

²⁵ A tal proposito vd. M. S. LANNUTTI, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un “excursus” sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, in “Stilistica e Metrica Italiana”, 9 (2009), pp. 21-53.

VIII 6 mantenendo il più possibile il senso letterale originario del testo e traduce *dictans* con 'colui che detta', «E però non pare che la canzone sia altro che una compiuta azione di colui che detta parole harmonizzate et atte al canto».²⁶ Nella traduzione è modificato il senso del processo di *harmonizatio*: nel testo latino si legge «verba modulationi armonizzata», cioè, cito l'edizione di Mirko Tavoni, «parole armonizzate per la musica», intendendo *modulationi* come un dativo di fine.²⁷ Per il Trissino, attento ai significati tecnici dei termini danteschi, i versi sono *atti* (con il significato, da *aptus -a -um*, di 'idoneo', 'adatto', 'ben disposto')²⁸ alla *modulatio*, quindi prevedono, già nel momento della composizione, la possibilità di esecuzione.²⁹

Nel *Convivio*, occupandosi di materia volgare, *dicatori* acquisisce lo stesso significato però del latino *dictantes / dictatores*: «però che li dicatori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone...» (II XI 2). La scelta del verbo *fare* (prossimo al latino *fabricare*)³⁰ è per due volte ripetuta per parafrasare l'azione svolta del poeta: il «dicitore fa», 'compone attivamente', la canzone. Non risultano casi in cui Dante nelle opere volgari abbia fatto ricorso al sostantivo *dittatore* per riferirsi al poeta: in *Purg.* XXIV 58-59, scrivendo di Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo e Guido Guinizzelli («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne»),

²⁶ D. ALIGHIERI, *De la volgare eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di Francesco Montuori, in *NECOD*, III, p. 543.

²⁷ Per il citato passo di *Dve* II VIII 5 («Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis [ed. Tavoni: *dicentis*] verba modulationi armonizzata») la traduzione moderna semanticamente più vicina all'originale dantesco è quella proposta da Tavoni: «E dunque la canzone non appare essere altro che l'azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica» (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, p. 1477). Cfr. il testo proposto da Fenzi in *Dve*, p. 203: «La canzone non è quindi altro che l'azione compiutamente svolta di chi dispone parole armonizzandole in vista della modulazione melodica».

²⁸ Rinvio alla rispettiva voce in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, I, 1961, p. 825 [d'ora in poi *GDLI*].

²⁹ Sulla diversa percezione della poesia e della sua esecuzione negli anni del Petrarichismo si vedano almeno CHIARA CAPPUCIO - LUCA ZULIANI, "*Leutum meum bonum*": i silenzi di Petrarca sulla musica, in "Quaderns d'Italia", 11 (2006), pp. 329-58, e LORENZO BIANCONI, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, VI. *Teatro, musica e tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-63: 328-32.

³⁰ *Dve* II VIII 4: «Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit» e poi in II VIII 5: «Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio». Si veda T. PERSICO, *Il concetto agostiniano di "modulatio" nel De vulgari eloquentia*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di T. Persico e Riccardo Viel, Bergamo, Sestante Edizioni, 2017, pp. 83-110.

il termine è riferito alla “dittatura” di Amore intesa però come l’azione di colui che, esterno al poeta, detta e ispira l’opera;³¹ in *Vn* XXV 7, «Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori», *dittatore* è invece il prosatore, secondo una sola delle divisioni, quella prosaica, dell’*ars scribendi* medievale.³²

Una volta composta, la canzone è poi destinata all’esecuzione secondo le modalità previste dalla *passio*. Come per tutto il lessico tecnico specialistico, anche ‘canto’ è termine polisemico; il suo significato, considerata la teoria poetica dantesca, può essere riassunto fondamentalmente in due modi: propriamente come ‘frutto del canto’, quindi come esecuzione cantata o ‘melodia’, oppure, in senso allegorico traslato, come costruzione proporzionale della poesia predisposta all’intonazione musicale. Entrambi i significati sono ampiamente attestati nel Medioevo:³³

Cano -nis cecini cantum verbum est polisenum; cano aliquando significat simpliciter cantare, sed aliquando divinare, ut ibi (Verg. *Aen.* 6, 76) «ipsa canas oro», aliquando dicere, ut ibi (Lucan. I, 457-58) «longe, canitis si cognita, vite mors media est», aliquando laudare, ut ibi (Verg. *Aen.* 7, 698) «regemque canebant», idest laudabant, aliquando metrica describere, quomodo accipitur in principiis poetarum, et est poetarum sicut dicere est prosaicorum, et in duabus primis significationibus est neutrum, in aliis activum.

Cantare può quindi rinviare all’azione propria del canto, ma eventualmente può assumere significati altri, tra cui ‘lodare’ o ‘divinare’, ‘dire’ e

³¹ La lezione *dittatori* è trasmessa in modo pressoché unanime dai manoscritti dell’antica vulgata, pur considerate le varianti registrate nei codici Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203 (*dictador*); Madrid, Biblioteca Nacional, 10186 (*dittatore*); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2 (*ditador*). Cfr. D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, III. *Purgatorio*, p. 412. Si veda anche *Mon.* III IV 11, in merito ai libri sacri: «Nam quanquam scribae divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est». Sul significato di *dittare* / *dettare* inteso come ‘dire ripetutamente’ e per estensione ‘prescrivere’ si vedano BRUNO BASILE, *Dittare*, in *ED*, II, 1970, p. 520, e la voce *Dettare* in *GDLI*, IV, p. 289.

³² Così Donato Pirovano, nel commento al luogo citato: «I poeti hanno dunque una maggiore libertà espressiva [...] rispetto ai prosatori, i “prosaici dittatori”, propriamente i cultori di *ars dictaminis* (eloquenza epistolare e cancelleresca), ma più in generale gli scrittori in prosa d’arte, cioè coloro che scrivono rispettando le regole dei manuali di retorica» (p. 212). Si veda, a tal proposito, anche B. BASILE, *Dittatore*, in *ED*, II, 1970, p. 521 e il commento a *Mon.* III IV 11 in D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Diego Quaglion, in *ID.*, *Opere*, II, p. 1267.

³³ UGUCCIONE, *Derivationes*, II, p. 165, C 28 1-2.

‘descrivere in versi’. Uguccione chiarisce poi come, almeno in latino, *dicere* sia tecnicamente verbo adatto alla prosa, *cantare* alla poesia.³⁴

Nel passo citato del *Convivio*, come già pare suggerire Gianfranco Fioravanti, Dante menziona l’atto del *cantare* secondo il suo primo significato.³⁵ Ne sono prova la giustapposizione del ‘canto’ con l’azione del ‘fare’ (*fabricare*)³⁶ e la menzione della *passio* musicale: «li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché...», «rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario» (II XI 2). In questo senso, Dante dichiara di aver raramente composto la *tornata* con la stessa intenzione dei suoi illustri predecessori (i poeti italiani e provenzali), ponendola solo «in adornamento della canzone», «fuori della sua sentenza», estranea cioè dal fluire ritmico e semantico delle strofi. Come già segnalato, nello specifico caso della canzone *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, il congedo è addirittura strutturato secondo schemi che non permettono la ripresa della melodia della sirma («acciò che altri se n’accorgesse»).

L’innovazione dichiarata dallo stesso Dante non riguarda però l’intera canzone: in «Ma io rade volte a quella intenzione la feci», «rade volte la puosi», «ma fecila» (II XI 3), il pronome complemento *la* è riferito alla sola *tornata*, ‘fatta’ o ‘fabbricata’ attivamente del poeta: «dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone “tornata”, però che li dicitori che prima usaro di farla...» (II XI 2). Sarà quindi il solo congedo a essere un’aggiunta quando sia necessario ‘dire’, nella conclusione del componimento, qualcosa sulla canzone stessa; in tal caso il poeta si rivolgerà direttamente «colla faccia del sermone» (II XI 1) al testo stesso, senza che sia necessaria la melodia.

Ciò che precede è costruito regolarmente secondo le norme già esposte nel *De vulgari eloquentia*: la composizione attiva della poesia, come è stato detto, è seguita dall’esecuzione che può svolgersi secondo diverse modalità, nella lettura o nel canto.³⁷ La poesia è, del resto, «fictio

³⁴ La costruzione metrica è, in fin dei conti, prima via di predisposizione del testo alla nota. Cfr. CLEMENTE TERNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, in “Studi Medievali”, 16.1 (1975), pp. 1-41.

³⁵ Così commenta Fioravanti nell’edizione del *Conv.*, p. 295: «Dante dice che raramente [...] ha composto la tornata delle sue canzoni con questa intenzione, e per farlo capire meglio [...] altrettanto raramente l’ha composta rispettando quella caratteristica della canzone [...] per cui, nella tornata, il verso usato [...] dovrebbe essere necessariamente in funzione della linea musicale [...] da riprendere (bisogna ancora una volta ricordare che la musica era un elemento intrinseco delle canzoni e che, come Dante stesso dice, ogni stanza era costruita per una determinata linea musicale».

³⁶ Così nel già citato passo di *Dve* II VIII 5 in cui la *cantio*, intesa come azione compositiva del poeta, è detta «fabricatio verborum armonizatorum», mentre la melodia è detta propriamente *modulatio*.

³⁷ Per la distinzione grammaticale tra *actio* e *passio legendi* si veda *Dve* II VIII 3.

rethorica musicaque poita» (*Dve* II IV 2), frutto delle norme della retorica e della musica, quest’ultima intesa o come disciplina liberale necessaria al poeta affinché il testo risulti armonico e sia predisposto proporzionalmente alla melodia o come *ars* a cui è demandata l’esecuzione.³⁸

³⁸ «Canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stil novo l’immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il completa mento e ornamento di una veste musicale»: NINO PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 42.

INPROV: UN INVENTARIO DEI PROSIMETRI IN VOLGARE DALLA VITA NOVA DI DANTE AGLI ASOLANI DEL BEMBO

Matteo Favaretto

A differenza degli studi classici e mediolatini, manca nelle storie di letteratura italiana un capitolo che si occupi in maniera esaustiva della tradizione dei prosimetri in volgare, nonostante opere celebri quali la *Vita nova*, la *Comedia delle Ninfe fiorentine*, l'*Arcadia* e *Gli Asolani* rientrino a diritto in questa tipologia letteraria.¹ È da questa constatazione che nasce il progetto *InProV*, che si propone di catalogare ed analizzare i testi prosimetrici composti nei primi secoli della nostra letteratura al fine di comprendere meglio le caratteristiche precipue di questa tradizione.² Un primo passo in questa direzione era stato fatto, per la verità, una ventina di anni fa con la pubblicazione degli atti relativi ad un

¹ Per la tradizione classica e mediolatina cfr. CAROLINE D. ECKHARDT, *The Medieval "Prosimetrum" Genre (from Boethius to "Boèce")*, in "Genre", 16 (1983), pp. 21-38; PETER DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante: The Art and the Scope of the Mixed Form*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 1994; BERNHARD PABST, *Prosimetrum. Tradition und Wandel Einer Literaturform Zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, 2 voll., Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1994; JAN ŽIOLKOWSKY, *The Prosimetrum in the Classical Tradition*, in *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, edited by Joseph Harris e Karl Reichl, Cambridge, Brewer, 1997, pp. 45-65.

² *InProV: an Inventory of the Prosimetra in Vulgar Tongue in the Early Centuries of Italian Literature (1250-1500)* è il titolo del progetto di ricerca Marie-Curie (H2020-MSCA-IF-2018-GF, G.A. n. 843284) che sto svolgendo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia in collaborazione con la University of Notre Dame. I testi inclusi nell'inventario, di cui si intende offrire anche una versione online, sono analizzati secondo una scheda tipo che accanto alle informazioni essenziali (autore, titolo, tradizione testuale, bibliografia primaria e secondaria) vuole evidenziare le caratteristiche delle parti in prosa e in versi, e la loro interazione all'interno del testo. La metodologia adottata si ispira all'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2017. In questo intervento mi soffermo in particolare su alcuni dei prosimetri minori inclusi nell'inventario.

Dante e il prosimetro: dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-17



seminario che su questo argomento si era tenuto a Trento nel 1997.³ Già in quella sede erano emerse alcune problematiche concernenti la definizione di “prosimetro” che la sensibilità moderna tende ad associare a certi tipi di testo (affini al modello dantesco) piuttosto che ad altri.⁴ Sia nelle *Artes dictandi* medievali, sia nei manuali contemporanei di metrica non si trovano del resto particolari disamine del fenomeno,⁵ ma brevi definizioni che, accompagnate da esemplificazioni, ribadiscono essenzialmente il concetto etimologico di testo in cui prosa e versi convivono. Una più interessante riflessione, purtroppo isolata nell’ambito della critica rinascimentale, è invece offerta da una pagina della *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* del Castelvetro (1570), il quale nell’esprimere dapprima un giudizio estetico perlopiù negativo sui prosimetri, ne propone una classificazione sulla base della diversa disposizione delle parti poetiche all’interno di essi.⁶ Vale la pena di leggerla nella sua interezza:

Se adunque pare che Aristotele non approvi i *Ragionamenti* di Platone e i *Mimi* di Sofrone e di Xenarco, li quali avendo soggetto di poesia, cioè rassomiglianza, sono distesi in prosa e non in verso, perciòché traviano dal sentiero calpestato dagli altri scrittori, approveremo noi quelle scritture che sono state fatte da alcuni autori latini e vulgari in prosa e in verso insieme, senza essemplio de’ greci o de’ latini antichi, posto che il soggetto ancora fosse poetico, cioè rappresentazione? Certo no, sì per l’autorità d’Aristotele, che non pare in ciò commendare la novità e la singolarità, sì perché è più tosto mostro che parto perfetto d’umano ingegno il mescolamento del verso e della prosa, non altrimenti che sarebbe mostro il mescolamento di due spezie d’animali tra sé diversi, come d’uomo e di cavallo, onde s’è favoleggiato essere stato formato il centauro. Ma perché non istimiamo che ogni mescolamento di verso e di prosa sia da essere reputato mostro, né da rifiutare, distinguiamo simili scritture in tre maniere: in quelle nelle quali indifferentemente s’usa così il verso come la prosa per continuare la materia presa, quali sono quelle di Petronio Arbitro, e d’Apuleio nel principio

³ Cfr. *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000.

⁴ Cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 57-63.

⁵ Per le prime cfr. ANNE-MARIE TURCAN-VERKERK, *Le “Prosimetrum” des “Artes dictaminis” médiévales (XIIe–XIIIe s.)*, in “Archivum Latinitatis Medii Aevi”, 61 (2003), pp. 111-74. Per i secondi cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 394 (I ed. 1991); ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 9-10; GIORGIO BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 151-52; GIORGIO INGLESE - RAFFAELLA ZANNI, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma, Carocci, 2011, p. 87.

⁶ Il riferimento a questo passo dell’opera del Castelvetro è segnalato anche in PABST, *Prosimetrum*, pp. 2-3.

della *Trasformazione dell'asino*, e di Boezio Severino nel libro della *Consolazione* e di Marziano Capella nella *Filologia* appo i latini, e di Giacopo Sannazzaro nell'*Arcadia* appo i vulgari; e in quelle che, essendo tessute in verso, portano scritta in fronte alcuna prosa, quali sono quelle di Stazio ne' libri delle *Selve*, e quelle di Marziale ne' libri degli *Epigrammi*; e ultimamente in quelle che, essendo composte in prosa, trasmettono alcuni versi, o per testimonianza di che che sia o perché furono cantati da coloro de' quali si fa menzione in quelle scritture, e tali sono i versi addotti da Cicerone ne' suoi libri e da Giovanni Boccaccio nelle sue novelle. Delle quali tre maniere vogliamo che l'ultima a partito niuno sottogiaccia a biasimo e a riprovamento, essendo, sì come appare manifestamente, e commendabile e graziosa, conciosia cosa che quivi il verso non sia divenuto un corpo con la prosa; ma le due altre, prima e seconda, non si deono sostenere, sì come mostruose, nelle quali del verso e della prosa si fa un corpo solo; ma meno è da sostenere la prima che la seconda.⁷

Se appare discutibile l'attribuzione delle *Metamorfosi* apuleiane, delle *Selve* di Stazio, degli *Epigrammi* di Marziale e delle opere ciceroniane contenenti citazioni in versi, alla tipologia del prosimetro, suggestive risultano altre considerazioni del Castelvetro: la definizione di 'mostro' ed il confronto con la figura mitologica del centauro; la percezione che in alcune opere (il *De nuptiis Philologiae et Mercuri* di Marziano Cappella, il *De consolatione philosophiae* di Boezio, e, in ambito volgare, l'*Arcadia* del Sannazaro) le parti in versi e quelle in prosa siano fuse in un corpo solo, mentre in altre l'inserzione circoscritta dei componimenti poetici non produca un simile effetto di ibridismo; l'attenuazione del giudizio nei confronti di queste ultime e l'inclusione tra di esse del *Decameron*, su cui qualche critico moderno avrebbe forse delle perplessità.

Prima di estromettere certi testi dall'inventario sulla base di definizioni preconcepite, è parso più prudente prendere in esame tutte quelle opere al cui interno parti in prosa e componimenti poetici, indipendentemente dalla loro ampiezza e dai tempi di composizione, si alternano per una scelta consapevole dell'autore, e analizzare in quale modo esse interagiscono tra di loro. Solo, in via preliminare, non si sono presi in considerazione testi in cui parti in prosa fungono da prefazione ad un componimento in versi (o viceversa);⁸ in cui l'inclusione di componimenti poetici all'interno dell'opera in prosa sia limitata ed occasionale; in cui

⁷ LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma - Bari, Laterza, 1978-1979, I, pp. 34-35.

⁸ La presenza di introduzioni in prosa a componimenti poetici (e viceversa), comune nei testi mediolatini, così come di citazioni in versi, proprie o altrui, all'interno di opere prosastiche, non costituisce per Pabst un elemento valido per determinare la natura prosimetrica di un testo (cfr. PABST, *Prosimetrum*, pp. 14-15).

l'alternanza di prosa e poesia non sia attribuibile all'autore ma sia derivata per aggiunte successive, estranee alla sua volontà.⁹

All'inizio della tradizione prosimetrica in volgare si colloca, per unanime consenso, la *Vita nova* di Dante,¹⁰ nonostante certe questioni sulla costituzione, sui modelli, sul genere del libello, non abbiano ancora trovato soluzioni definitive. Al di qua si pongono il *Tesoretto* di Brunetto Latini, poemetto in distici di settenari, che stando alle affermazioni del suo autore avrebbe dovuto includere delle sezioni in prosa, e la collezione di lettere di Guittone d'Arezzo, la cui natura composita ed eterogenea si scontra con l'idea di prosimetro unitario normalmente inteso.¹¹ In uno dei luoghi del *Tesoretto* in cui si preannuncia la trattazione in prosa degli argomenti affrontati nei versi, si spiegano le ragioni di questa alternanza: «quando vorrò trattare / di cose che rimare / tenesse oscuritate, / con bella brevetate / ti parlerò per prosa / e disporrò la cosa / parlando in volgare, / ché tu intende ed apare» (vv. 419-26).¹² Oltre al fatto che alla prosa si demandi la funzione di spiegare «con bella brevetate» quanto di oscuro è espresso nei versi, andrà notato come già in Brunetto si possa riscontrare un atteggiamento, che sarà proprio anche del *Convivio* dantesco (e in parte della *Vita nova*), opposto all'idea boeziana per cui alla poesia è affidato il compito di consolare l'animo angustiato dell'autore ed alleviare con la piacevolezza degli artifici retorici e dei vari metri impiegati l'assimilazione dei complessi argomenti filosofico-teologici trattati in prosa (il sommo bene, la giustizia, il libero arbitrio, la Provvidenza). In riferimento

⁹ Un esempio del primo tipo è rappresentato da *La rima sulle leggi di ser Ferrantino da Montecatini: testo e commento*, a cura di Roberto Ruini, in "Interpres", 26 (2007), pp. 152-94: l'opera, preceduta da una prefazione in prosa, consiste in un'arida lista di giuristi da Numa Pompilio a Giustiniano, lunga 375 versi, divisi in strofe di tre endecasillabi e due settenari (secondo lo schema ABbcA); per il secondo tipo si consideri il caso del *Novellino*, in cui il racconto n° LXIV contiene il rifacimento di quattro stanze della canzone *Atressi cum l'orifans* di Rigaut de Berbezilh (cfr. BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 65-66); quanto al terzo tipo, non si sono presi in esame codici miscellanei che, pur esemplati da un singolo copista, sono venuti «ad assumere la forma del prosimetro, o almeno a richiamarne materialmente la morfologia» (PAOLA VECCHI GALLI, *Per il "prosimetro" della "Nicolosa Bella"*, in *Il prosimetro*, pp. 143-65: 145).

¹⁰ Ma secondo Pabst il libello dantesco è un prosimetro solo esteriormente poiché le parti in versi vi sono inserite come autocitazioni (cfr. PABST, *Prosimetrum*, p. 2, n. 5).

¹¹ Cfr. EMILIO PASQUINI, *Intersezioni fra prosa e poesia in Guittone*, in "Rassegna europea della letteratura italiana", 3 (1994), pp. 119-46: 120-26; MENICHETTI, *Metrica Italiana*, p. 9; BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 57-58. Sulla tradizione di lettere prosimetriche composte nel Due e Trecento cfr. CLAUDIO GIUNTA, *Sonetti missivi accompagnati da lettere in prosa*, in ID., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 225-31.

¹² BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, in ID., *Poesie*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016, pp. 3-156: 27.

al componimento sull'avidità insaziabile degli uomini che Filosofia recita fingendo che sia la Fortuna a parlare, Boezio osserva:

Tum ego: Speciosa quidem ista sunt, inquam, oblitaque rhetoricae ac musicae melle dulcedinis tum tantum cum audiuntur oblectant, sed miseris malorum altior sensus est; itaque cum haec auribus insonare desierint insitus animum maeror praegravat. Et illa: Ita est, inquit; haec enim nondum morbi tui remedia, sed adhuc contumacis adversum curationem doloris fomenta quaedam sunt. (II 3, 2-3)¹³

Questa funzione dilettevole della poesia è evidenziata anche dai commentatori tardo-latini della *Consolatio*; osserva Guillaume de Conches nelle sue *Glossae super Boetium* (ca. 1120):

Imitatur in hoc opere Martianum Felicem Capellam de Nuptiis Mercurii et Philologiae scribendo metrica et prosaice. Et non sine causa utitur hoc caractere scribendi, scilicet quia omnis consolatio fit ratione ostendendo videlicet quare non sit dolendo, vel interponendo aliquid delectabile ut, dum audiatur, maeror oblivioni tradatur. In prosa igitur Boetius utitur ratione ad consolationem, in metro interponit delectationem, ut dolor removeatur.¹⁴

Se alla prosa della *Vita nova* sono attribuiti due diversi compiti, l'uno narrativo, l'altro esplicativo (con specifico riferimento alle divisioni), nell'incompiuto *Convivio* le canzoni dantesche per la loro complessità e densità concettuale esigono un più esteso commento filosofico in prosa che, riprendendo la metafora brunettiana dell'oscurità, ne chiarisca il senso. Tuttavia il rapporto di subalternità delle sezioni in prosa nei confronti delle «quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane avevano d'alcuna oscuritade ombra» (I I 14),¹⁵ appare contraddetto dalla centralità che il commento viene ad assumere all'interno del trattato.¹⁶

¹³ SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, Bompiani, 2019, pp. 274-75 (con traduzione a latere del testo).

¹⁴ La citazione è riportata, con l'intento però di evidenziare l'appartenenza della *Consolatio* al genere elegiaco, in S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006, p. 21.

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 2 voll., 3 tt., Firenze, Le Lettere, 1995, II. *Testo*, p. 6.

¹⁶ Su questo aspetto osserva acutamente Barański: «Tuttavia, ci troviamo di fronte a qualcosa di più di una formula convenzionale sul rapporto tra letteratura e glossa. L'audacia della metafora – un pane che sparge luce – mette in posizione primaria non tanto le poesie quanto il commento, capovolgendo dunque la gerarchia tradizionale,

Questa funzione esegetica della prosa si rileva in altri testi prosimetrici tre-quattrocenteschi: un caso particolare è rappresentato dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, in cui i componimenti poetici in volgare sono accompagnati da una parafrasi prosastica e da chiose, scritte entrambe in latino, insieme ad un corredo illustrativo;¹⁷ si collocano invece nel secondo Quattrocento il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici ed il *Commento sopra a più sue canzoni e sonetti dello amore et della bellezza divina* di Girolamo Benivieni.

Nella prima metà del Trecento, si osserva una certa varietà nel campo dei prosimetri, dei quali la *Comedia delle Ninfe fiorentine* del Boccaccio è forse l'esempio più eclatante, soprattutto per i futuri sviluppi del genere pastorale (prosimetrico). Qui però vorrei soffermarmi su altri tre testi, molto diversi tra loro, scritti da autori fiorentini: il *Boezio* di Alberto della Piagentina, il *Conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta e lo *Specchio umano* di Domenico Lenzi. Nel tradurre la *Consolatio*,¹⁸ il della Piagentina mantiene, in opposizione alla tendenza generale riscontrata nei volgarizzamenti due-trecenteschi,¹⁹ la struttura prosimetrica dell'originale

soprattutto perché le canzoni non solo non spargono luce ma gettano "d'alcuna oscuritate ombra"» (cfr. ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Il "Convivio" e la poesia: problemi di definizione*, in *Contesti della "Commedia". Lectura Dantis Fridericiana*, a cura di Francesco Tateo e Daniele Maria Pegorari, Bari, Palomar, 2004, pp. 9-64: 14).

¹⁷ Ma secondo Battaglia Ricci «nei *Documenti* prosa e poesia, testo in versi, parafrasi in prosa e commento, restano entità discrete: non costituiscono un organismo, non costituiscono prosimetro» (BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, p. 86). Non mi pare però che la giustapposizione degli elementi (nel caso dei *Documenti* evidenziata anche dal bilinguismo) possa essere considerata un elemento discriminante nella classificazione di testi in cui, per usare le parole della studiosa, «è assicurato quello che chiamerei il "grado zero" della "prosimetricità"» (ivi, p. 63). Battaglia Ricci non ha invece dubbi nel catalogare come prosimetro l'altra opera, non meno problematica, del Barberino, il *Reggimento e costumi di donna*, in cui i confini tra prosa e poesia si fanno alquanto labili (cfr. ivi, pp. 88-92), e che, al contrario, per Brambilla Ageno è sicuramente «steso in prosa ornata di *cursus*» (F. BRAMBILLA AGENO, rec. a FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di Giuseppe E. Sansone, Torino, Loescher - Chiantore, 1957, in «Romance Philology», 12.3 (1959), pp. 314-324: 315).

¹⁸ Il volgarizzamento risale agli anni di prigionia dell'autore, che dalle indagini di Azzetta risulta circoscritta al periodo 1330-1332: LUCA AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del "Convivio": ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, in «Rivista di studi danteschi», 9.1 (2009), pp. 57-91: 75-77.

¹⁹ «Eccezionalmente, con la scorta di Dante, il notaio Alberto della Piagentina si arrischierà a tradurre in terza rima gli intermezzi poetici del *De consolazione* di Boezio; ma la regola è che il volgarizzamento, anche di famosi testi poetici, sia in prosa»: CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 (1 ed. 1967), pp. 125-78: 141. È probabile che proprio l'impiego della terzina nel volgarizzamento di ser Alberto abbia influenzato l'adozione dello stesso metro da parte di Boccaccio nella *Comedia delle ninfe fiorentine*; cfr. S. CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro. Un'ipotesi per la forma della*

utilizzando in corrispondenza dei vari metri latini la terza rima. Per quanto concerne le parti in prosa, rimangono valide le osservazioni del Battaglia sulla pressoché assoluta fedeltà della traduzione:

La traduzione riflette la fisionomia dell'originale. Una fedeltà rigorosa atteggia il linguaggio del volgarizzatore al pensiero latino con adesione stretta, minuziosa, docilissima. Il costruito latino è conservato nelle sue maggiori peculiarità sintattiche, e la parola è tradotta in sé, volta per volta. L'espressione latina raramente è sintetizzata o diluita: si rispecchia nella prosa volgare con pedissequa purezza e serba l'ampio respiro del periodo classico. A volte è faticosa, ma rende sempre quella vigoria dialettica, intricata e articolata, che è essenziale al linguaggio filosofico.²⁰

Questa resa *ad litteram*, che ricalca puntualmente il lessico e la sintassi dell'originale, mira, secondo Segre, alla creazione di «una prosa di tipo scolastico che rassomiglia strettamente a quella del *Convivio*»,²¹ in cui lo stesso Dante aveva del resto tradotto ampi brani della *Consolatio* pervenendo ad un proprio stile filosofico, rigoroso ed organico. Va da sé che, a differenza delle parti in prosa, la traduzione dei componimenti poetici non segue alla lettera il testo di partenza, fornendo lo spazio per delle aggiunte non sempre corrispondenti a semplici zeppe. È verosimile che per certi ampliamenti ser Alberto si sia servito del commento latino del Trevet utilizzato per il prologo: i riscontri sono stati documentati da

“*Comedia delle ninfe fiorentine*”, in “Rassegna europea di letteratura italiana”, 29-30 (2007), pp. 61-67. Il solo che, oltre al testo di ser Alberto, mantenga, almeno in parte, le sezioni in versi dell'originale è il volgarizzamento ligure del XIV sec., conservato nel ms. 46 della Biblioteca delle Missioni Urbane di Genova: i primi quattro libri presentano la struttura prosimetrica della versione francese da cui deriva, mentre la traduzione del libro V è parziale e sembra dipendere direttamente dall'originale latino; cfr. SILVIA ALBESANO, “*Consolatio Philosophiae*” volgare. *Volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano*, Heidelberg, Winter, 2006, p. 48. Il testo del volgarizzamento è edito in ERNESTO GIACOMO PARODI, *Studi liguri*, in “Archivio glottologico italiano”, 14 (1898), pp. 1-110: 50-97. Appartiene invece al secolo successivo la traduzione in prosa e versi eseguita dal canonico milanese Anselmo Tanzo, conservata nel ms. quattrocentesco Ashburnham 964 della Biblioteca Medicea Laurenziana, ed edita prima a Milano, nel 1520, e poi a Venezia, nel 1527 (cfr. ALBESANO, “*Consolatio Philosophiae*” volgare, p. 52).

²⁰ Cfr. *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, introduzione e note di Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1929, pp. XV-XVI; analoghe osservazioni sulla prosa del volgarizzamento sono espresse in DARIO BRANCATO, *Appunti linguistici sul “Boezio” di Alberto della Piagentina*, in “Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Filosofia, Lettere e Belle Arti”, 76 (2000), pp. 127-276: 139. Un giudizio negativo sulla letteralità della traduzione era stato invece espresso da Aquilecchia che vi ravvisò una pedantesca forzatura della prosa volgare contemporanea: GIOVANNI AQUILECCHIA, *Aspetti e motivi della prosa trecentesca minore*, in ID., *Schede di Italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-21: 20.

²¹ *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di Cesare Segre, Torino, Utet, 1953, p. 29.

Brancato, il quale ha osservato come gli inserti più vistosi si registrino in corrispondenza degli episodi storico-mitologici in cui le perifrasi e le allusioni dell'originale vengono sostituite da riferimenti più precisi ed arricchite di dettagli presenti nelle note del domenicano inglese.²² L'altro dato interessante, ma forse non così sorprendente, che emerge dall'analisi delle parti metriche, è la presenza cospicua di dantismi (sintagmi, riprese lessicali, schemi rimici) derivanti principalmente dalla *Commedia*, con i quali il volgarizzatore riempie lo spazio dilatato della terzina.²³

Sono incompiuti gli altri due prosimetri, entrambi trasmessi da splendidi codici miniati. *Il conciliato d'Amore* di Tommaso di Giunta,²⁴ tradito dal ms. Marciano It. IX 175 (6312), dovette essere composto poco dopo il 1336, anno in cui si svolgono gli eventi narrati. Nel proemio l'autore afferma di voler illustrare, attraverso il racconto tripartito di un caso esemplare, la diversa fenomenologia amorosa in relazione con la tradizionale divisione del ciclo della vita umana in cinque età: Amore, sconosciuto nell'infanzia, viene rigettato nell'adolescenza per essere esperito e conosciuto pienamente nelle età successive. In una prima parte del prosimetro il personaggio maschile, detto il Giovane, in compagnia dei suoi amici, vede una fanciulla bellissima, chiamata la Giovane, e la osserva senza tuttavia innamorarsene; la notte seguente Amore gli compare in sogno minacciando di colpirlo ugualmente se si ostina nella sua riluttanza a non voler divenire un suo seguace. Nella seconda parte, si descrive l'innamoramento avvenuto il giorno dopo alla vista della «bellissima» impegnata in un ballo con altre donne. Seguono altri confronti tra il Giovane, incline ora ad obbedire al suo signore, ed Amore nelle vesti di maestro che inizia il novizio ai suoi misteri, intervallati con i colloqui tra il primo, intento a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti, e la Giovane, la quale con argomentazioni teoriche si dimostra refrattaria alle sue profferte amorose. Il testo qui si interrompe senza che si arrivi alla positiva risoluzione del contrasto tra i due amanti e al godimento dei benefici d'amore, temi che,

²² Cfr. BRANCATO, *Appunti linguistici*, pp. 133-38. Sui rapporti tra il prologo del volgarizzamento col proemio del commento latino al prosimetro boeziano che Nicholas Trevet scrisse probabilmente a Firenze tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, cfr. ALESSANDRA FAVERO, *Possibili varianti redazionali nel prologo del volgarizzamento di Alberto della Piagentina del "De consolatione philosophiae" di Boezio*, in "Critica del Testo", 10.2 (2007), pp. 169-86.

²³ Se ne veda il dettagliato elenco offerto in BRANCATO, *Appunti linguistici*, pp. 235-70; una selezione più ridotta è proposta anche in AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del "Convivio"*, pp. 74-75.

²⁴ TOMMASO DI GIUNTA, *Il conciliato d'Amore. Rime. Epistole*, ed. critica e commento a cura di Linda Pagnotta, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2001. Il titolo è da interpretarsi nel senso di 'conciliazione, accordo operato da Amore' tra i due amanti, protagonisti del prosimetro.

come dichiarato nel proemio, avrebbero dovuto essere trattati nel resto della seconda parte e in quella successiva. Pur proponendosi come una *summa* della precettistica cortese, il *Conciliato d'Amore* mostra alcuni punti di contatto con la *Vita nova*: l'apparizione in sogno di Amore, la visione dell'innamorata in compagnia di altre donne, l'indeterminazione spazio-temporale. Nel manoscritto si ha una disposizione armonica e studiata dei diversi elementi del prosimetro: miniature, parti in prosa e componimenti poetici (quaranta in tutto, di cui trentasei sonetti e quattro canzoni).²⁵ Sono in prosa le sezioni che introducono, oltre al proemio, le due parti dell'opera e le brevi frasi che fungono da connessione tra i diversi dialoghi in versi («Risponde il Giovane ad Amore», «Anche parla Amore», «Risponde il Giovane ad Amore, narrando gli difecti che da llui pare che procedano», ecc.). Gli interventi lirici, «legati a due a due per le rime, come nelle tenzoni fra poeti»,²⁶ sono caratterizzati da una grande varietà degli schemi adottati che testimonia dello sperimentalismo dell'autore e della sua predilezione per le soluzioni rare ed arcaiche. Quanto alle forme metriche, se da una parte l'uso prevalente del sonetto si riallaccia alla «trattatistica in verso» didattico-amorosa sperimentata da Guittone nel *Trattato d'amore* e nel «manuale del libertino», dall'«Amico di Dante» nella *Corona*, e da Dante nel *Fiore*, dall'altra è innovativa la scelta di opporre alla seriazione del sonetto un macrotesto dalla struttura mista, che non solo comprende la diversa forma metrica della canzone (come nel libello dantesco), ma è anche scandito dalla giustapposizione di tenzoni poetiche che spezzano il *continuum* lirico mettendo in rilievo i singoli nuclei dialogici.

Lo *Specchio umano*, noto anche come *Libro del biadaiole*,²⁷ contenuto nel celebre ms. Tempi 3 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, consta di varie componenti perlopiù giustapposte. Ad un monotono elenco dei prezzi del grano (calvello, ciciliano, comunale, grosso) e delle altre biade (miglio, panico, segale, orzo, spelta, fave, vecce, cicerchie, mochi e saggina) vendute al mercato di Orsanmichele di Firenze dal giugno 1320 al novembre 1335 (a questa data la trascrizione del ms. si interrompe bruscamente), l'autore aggiunge, con il chiaro intento di conferire una maggiore dignità al proprio libro, un proemio, alcune sezioni cronachistiche in prosa più estese, che assumono toni particolarmente accesi nella narrazione dei drammatici eventi occorsi durante la carestia

²⁵ A questi vanno forse aggiunti quattro sonetti extravaganti (cfr. *ivi*, p. XIII), il cui ordine non può essere definito con certezza.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GIULIANO PINTO, *Il libro del Biadaiole. Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Firenze, Olschki, 1978.

del 1328-1330,²⁸ una quarantina di brevi componimenti poetici di carattere moralistico-didascalico²⁹ e nove miniature. Tra queste solo le illustrazioni di cc. 57v e 58r (raffiguranti la cacciata dei poveri da Siena e loro accoglienza in Firenze) e 70r (relativa al tradimento di Colle di Val d'Elsa, che vendette ai pisani il grano promesso ai fiorentini) trovano un diretto corrispettivo nei fatti narrati nei passaggi in prosa delle carte adiacenti;³⁰ le altre miniature, sebbene possano essere genericamente ricondotte ai temi della raccolta e del mercato delle granaglie in tempo ora di abbondanza ora di carestia, non trovano precisi agganci nel testo.³¹ Quelle di cc. 6v e 7r, e 78v e 79r sono però accompagnate da un sonetto

²⁸ Una selezione di queste prose è pubblicata insieme al proemio e al primo sonetto in *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Milano, Rusconi, 1986, pp. 507-29.

²⁹ Le rime, che in alcuni casi richiederebbero degli aggiustamenti metrici, includono: sette sonetti (cc. 6r, 7v, 78r, 79v, 107v^b, 113r^b, 119r^a), un componimento di quattordici versi, endecasillabi e settenari, variamente rimanti tra loro (c. 31r^b), nove testi comprendenti dai sei ai dieci versi, non riconducibili a forme specifiche (cc. 14v^a, 20r^a, 22v^a, 26r^a, 28v^b, 29r^a, 38r^a, 108r^b, 111v^b), due strofe di quattro versi (39r^a, 112r^a), tre terzine isolate (cc. 19r^a, 19v^a, 23v^b), quindici distici, perlopiù a rima baciata, di metro vario (cc. 16v^b, 18v^a, 22v^b, 24r^b, 27r^a, 28r^a, 30r^a, 32r^a, 32v^a, 34v^b, 39v^a, 69r^a, 86v^b, 136r^b, 136v^b). Due diversi proverbi sono accorpati, tramite la congiunzione «e», e trascritti su due diverse righe a c. 136r^a (il primo ripete la coppia di quinari di c. 69r^a), mentre al distico di c. 136v^b è coordinato un proverbio, formato da due senari disposti sulla stessa riga e rimanti tra loro. Il componimento di c. 111v^b, composto da dieci endecasillabi, e il tetrastico di c. 112r^a, che nel ms. sono separati da una lista di prezzi del grano e delle altre biade, corrispondono, pur con qualche differenza, alle parti originarie del sonetto XXI appartenente al *Trattato delle trenta stolizie* di Domenico Cavalca, di cui sono stati inoltre copiati, alle cc. 113r^b e 119r^a, i sonetti IX e XIII. Nel prosimetro non sono incluse ballate come indicato in PINTO, *Il libro del biadaio*, p. 2; *Mercanti scrittori*, p. 509, n. 1; e in BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, p. 94. In PIETRO FANFANI, *Rime estratte dal diario di Domenico Lenzi biadajolo*, in "Il Borghini", 2 (1864), pp. 288-97, e ID. *Narrazioni estratte dal diario di Domenico Lenzi biadajolo. Aggiuntovi le poesie del medesimo Lenzi*, Firenze, Polverini, 1864, pp. 39-48, i componimenti sono distinti in due diverse sezioni: «Sonetti» e «Madrigali, motti, sentenze» (in questa seconda sezione non sono compresi i testi riportati a c. 22v^b, 69r^a, 86v^b, mentre sono stampati separatamente i due proverbi di cui è formato l'ultimo componimento di c. 136v^b).

³⁰ A c. 59r^b si ha un esplicito riferimento alle immagini, la cui inserzione è opportunamente giustificata dall'orgoglioso autore fiorentino in questo modo: «Ma perciò che talora avviene che chi sa cognoscere per sé con figura non sa forse leggere, e per più d'infamia a tanto male rapportare e gloria e honore perpetuo a la mia Firenze soprapporre e agiugnere, nella presente pittura si dimostra più proprio che si può le già scritte cose di Siena e lla verace benivollenza verso i poveri della detta nobile città fiorentina».

³¹ Ad un'ulteriore miniatura (mai dipinta o, forse, non inserita all'atto della legatura, oppure successivamente asportata), che «doveva rappresentare la distribuzione dell'elemosina nell'ospedale di Santa Maria della Scala» di Siena, si fa riferimento a c. 55v^b («al modo che la presente prossima dipintura dimostra»): cfr. PINTO, *Il libro del biadaio*, p. 318, n. 1.

ciascuna che, riportato sul rispettivo *recto* o *verso* del bifoglio, ne fornisce una interpretazione religioso-moralistica.³² Gli altri componimenti poetici riempiono invece gli spazi lasciati vuoti dalle serie di prezzi in fondo alle colonne su cui sono trascritte. Ne deriva una distribuzione non omogenea, per cui intere sezioni (cc. 40-68, 87-106, 120-135) sono del tutto prive di versi, mentre solo tre componimenti sono inclusi tra le cc. 69 e 86. L'opera del Lenzi, che per il suo carattere ibrido ha attirato l'attenzione di specialisti di diverse discipline (storici dell'arte, dell'economia e della letteratura), può essere annoverata tra le scritture mercantesche del Trecento, collocandosi a metà strada tra i libri di annotazioni pratiche e le cronache; differisce invece dalle «ricordanze» perché non vi sono registrati fatti personali della vita dell'autore e della sua famiglia. Con questi testi lo *Specchio umano* condivide il carattere didascalico-moralistico: in essi domina infatti «la preoccupazione morale, spesso espressa impersonalmente e in modo categorico con sentenze e proverbi, spesso rafforzata da insistenti precetti moralistici e religiosi».³³ Nell'ottica del Lenzi, i periodi di abbondanza così come quelli di carestia rientrano nel piano della divina provvidenza che non esita a punire gli uomini quando, insuperbiti, si allontanano dagli insegnamenti cristiani. Come suggerisce il titolo, il lettore è invitato a specchiarsi nei fatti narrati, nei componimenti poetici e nelle illustrazioni del libro, per evitare di incorrere negli errori dei suoi predecessori.

All'interno del filone novellistico, l'operazione boccacesca di includere delle rime all'interno della prosa narrativa del *Decameron* è imitata da alcuni dei suoi epigoni in modo però diverso: ad una inserzione di tipo non sistematico riscontrabile nel *Novelliere* del Sercambi, che peraltro si serve di componimenti altrui (in particolare del Soldanieri e di Fazio degli Uberti),³⁴ e nelle *Novelle* dello Pseudo Gentile Sermini, collocabili nel primo Quattrocento senese,³⁵ si oppone la cadenza regolare delle ballate che, come nel modello, chiudono le giornate nel *Pecorone* del non meglio identificato ser Giovanni Fiorentino. La cornice di quest'ultima raccolta, descritta nel *Proemio*, prevede due soli narratori: Saturnina, una bella e giovane suora di un convento forlivese, ed il giovane e scaltro Aurette, che innamoratosi di lei per fama a Firenze, decide di farsi frate e diventare cappellano del convento «per avere più agio di vedere costei»

³² La connessione tra le illustrazioni e i sonetti è sottolineata da precisi rinvii testuali: «La prima storia che di sotto è vista» (c. 6r, v. 15), «Nella passata pictura ti specchia» (c. 7v, v. 9), «in figura s'apprende / che sotto è vista» (c. 78r, vv. 5-6), «se ciò ch'è picto» e «Se ben comprendi la seconda storia» (c. 79v, vv. 7 e 15).

³³ BRANCA, *Mercanti scrittori*, p. XXII.

³⁴ Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche*, pp. 82-85.

³⁵ Cfr. PSEUDO GENTILE SERMINI, *Novelle*, ed. critica con commento a cura di Monica Marchi, Pisa, Edizioni Ets, 2012, pp. 16-22.

(p. 6).³⁶ Per venticinque giorni i due si incontrano nel parlatorio raccontandosi una novella a testa ed alternandosi nella recitazione di una ballata.³⁷ Nel corso dell'opera non viene offerta alcuna caratterizzazione dei due narratori, né si fornisce alcun approfondimento della loro relazione che si limita a misurate manifestazioni di affetto. È possibile però che la pur scarna trama trovi ispirazione nell'amore, reale o fittizio, che ser Giovanni nutrì per quella Saturnina esplicitamente menzionata in due dei sonetti (X e XXXIII) del "canzonieretto" amoroso contenuto nel ms. II II 40 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (già Magliabechiano VII 1010);³⁸ del resto è già stato notato dalla critica come nel nome di "Aureto" si celi, con anagramma, l'*autore*, il quale alla fine del libro afferma di essere stato testimone degli incontri tra i due personaggi: «e io posso dire di veduta, però ch'assaissime volte mi trovai presente dove s'usava quel diletto e quel piacere, che detto abbiano di sopra, senza nessuna disonestà» (p. 576). Quanto ai contenuti dei racconti, è evidente la cesura tra quelli delle prime sette giornate, che, pur presentando analogie con la novellistica coeva e con i *fabliaux*, sono frutto dell'invenzione dell'autore, e le narrazioni successive che mostrano invece una chiara dipendenza dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, ora rielaborandone il materiale (fino alla giornata XVII), ora riproducendolo in forma più pedissequa (nelle giornate successive). Sulle ballate (di tipo minore), che si iscrivono nella tradizione trecentesca, è stato osservato che «risultano estranee alla logica del tutto».³⁹ Eppure, se si considerano nel loro insieme, è possibile cogliervi lo sviluppo di una storia amorosa speculari al rapporto che lega i due narratori (e complementare alle rime per Saturnina del codice Magliabechiano). Nelle prime sedici ballate l'io lirico si identifica con il protagonista maschile che nei suoi versi affronta temi tradizionali di ascendenza cortese: l'inizio dell'innamoramento e la bellezza della sua «angioletta» (I 28, II 17),⁴⁰ designata anche con

³⁶ Si cita da SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974 (sui limiti di tale edizione cfr. la recensione di Enrico Malato in "Filologia e critica", 1 [1976], pp. 160-62).

³⁷ Mentre nell'esposizione delle novelle l'ultimo narratore della giornata è il primo della seguente (solo nelle giornate X-XII e XXIV-XXV questa successione non viene rispettata), regolare è l'alternarsi dei due protagonisti nel recitare le canzonette (ad iniziare, sia nel caso delle novelle che delle ballate, è Aureto).

³⁸ Cfr. FRANCO PIGNATTI, *Giovanni Fiorentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 29-34: 30.

³⁹ BRUNO PORCELLI, *Il nome del racconto. Dal "Novellino" alla "Commedia" ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, p. 126.

⁴⁰ Il numero romano si riferisce alla giornata in cui la ballata è recitata, quello arabo al verso.

l'epiteto di «chiara stella» (II 23, XIII 21),⁴¹ la separazione dall'amata a causa delle maldicenze del «villano» (III 5), la conseguente richiesta di perdono e la promessa di assoluta fedeltà, l'incomprensibile durezza della donna e l'implorazione della sua mitezza, l'invito a lei rivolto perché non sciupi la giovinezza senza fare esperienza dell'amore e non se ne penta quando sarà vecchia, il monito indirizzato agli amanti affinché siano avveduti e sappiano tenere a freno i loro impulsi per evitare di trovarsi in situazioni pericolose,⁴² il biasimo della genia femminile, volubile e infedele, ritenuta la causa di tutti i mali, l'esortazione a sopportare con pazienza la scontrosità e ritrosia di «madonna» mantenendo una condotta onesta «perché le donne savie han coscienza / e sempre stanno chiar[e] piú che Tesino»⁴³ (XII 25-26) e si concedono felici ai loro amanti «quando si veggion saviamente amare» (XI 10). Nella quattordicesima ballata (*Chi è dalla fortuna sfolgorato*) e nella sedicesima (*Omè! Furtuna, non mi stare adosso*) il tema della sorte avversa, da cui lo stesso io lirico confessa di essere stato percosso, mostra delle evidenti affinità tematiche e linguistiche con il *Proemio* della raccolta («Di che ritrovandomi a Doàdola, isfolgorato e cacciato dalla fortuna», p. 4). A partire dalla ballata *Nessuno in me troverrà mai merzede* (recitata da Auretto) della diciassettesima giornata, l'io lirico si identifica per la prima volta con la protagonista femminile della storia d'amore, la quale esprime il proprio dolore per essere stata ingannata e abbandonata da un «gentil signore» (v. 3) cui ha donato tutta sé stessa, ed esorta le altre donne a non commettere il suo stesso errore. Dopo la parentesi della diciottesima giornata, in cui la ballata *Quante leggiadre fogge truovan quelle* illustra certi modi di agghindarsi adottati dalle donne per parere più belle, il tema del tradimento è ripreso nei componimenti successivi. Del crimine commesso dal «giovinetto» (XIX 6), «quel damigello» (XX 16), che aveva promesso di sposarla e giurato di esserle fedele per sempre, l'io lirico

⁴¹ Il congedo delle due ballate si apre con lo stesso verso «Vanne, ballata, a quella chiara stella».

⁴² È il tema specifico della settima ballata *Non segua Amor chi non ha il cor prudente*, che si riallaccia esplicitamente alla seconda novella della giornata, relativa agli incauti amori di Costanza e del soldato tedesco Ormanno, fatti trucidare dallo zio di lei e signore di Rimini, Galeotto Malatesta.

⁴³ Laddove il *Tesino* non sarà il fiume delle Marche come suggerisce la relativa nota di Esposito, bensì il Ticino di tradizione petrarchesca (cfr. *Ref* 148, 1 «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro»); lo rilevava già Muscetta, che però, sviato da una manipolazione della *princeps* (cfr. SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, p. XVII, n. 32), riteneva erroneamente che la composizione del *Pecorone* dovesse essere posticipata agli inizi del Quattrocento, e indugiava in congetture infondate: CARLO MUSCETTA, *Le ballate del "Pecorone"*, in *Studi in onore di Carmelina Naselli*, 2 voll., Catania, Università di Catania, 1968, II, pp. 161-89: 182). Si riportano tra parentesi quadre le lettere che risultano espunte nel testo.

femminile rivela di essere stata informata per iscritto da un leale servitore (cfr. XIX 17 e XX 8).⁴⁴ Un nuovo ed inaspettato elemento è però introdotto nel congedo della ballata della ventesima giornata, laddove la donna manifesta l'intenzione di tornare dal suo primo innamorato («e vo' tornare al mie primo amadore», XX 38), in cui si può verosimilmente riconoscere il giovane afflitto dei componimenti precedenti. A questa chiusa si riallaccia la canzonetta *Al mio primo amador[è] vo' far tornata*, in cui si tessono le lodi del primo amante che, nonostante le tribolazioni patite, ha dimostrato grande lealtà. L'attenzione si sposta quindi sull'io lirico maschile, il quale non capisce perché l'amata abbia smesso di essergli benevola, ed ora che la vede triste per l'abbandono del «caro signor» (XXII 7, XXIII 11) la esorta a non disdegnare l'amore di chi come lui l'ha sempre servita fedelmente. Nella penultima ballata (*Oi lassa a me, dolente isventurata*) la donna torna a disperarsi per essere stata abbandonata senza ragione da «quel donzello piacente» (XXIV 7), il suo «caro signore» (XXIV 22), ed esprime il desiderio (particolarmente rilevante vista la specifica cornice della raccolta) di volersi fare monaca e rinunciare per sempre all'amore: «ond'io mi vo' per certo monacare, / o non esser più mai innamorata» (XXIV 13-14). Infine, nell'ultima ballata (*Amor, tu hai contento quel disio*), che Aurette recita dopo aver narrato la novella del forlivese Ruberto e della suora Catilina, i quali si seppero «sí saviamente mantenere, che il loro amore durò con diletto e con grandissimo piacere gran tempo» (p. 565), il giovane ringrazia Amore perché il suo desiderio di riconciliarsi con l'amata è stato esaudito dopo tanto penare. Alla luce delle coincidenze esaminate, mi pare che la storia delineata nelle ballate non possa ritenersi semplicemente convenzionale, ma illumini la relazione dei due narratori lasciata in ombra nella cornice.

Spostandoci al secondo Quattrocento,⁴⁵ è interessante notare come la composizione di prosimetri si leghi, nell'esperienza dei loro autori, all'allestimento di canzonieri petrarcheschi. Singolare per certi aspetti è l'*Operecta* che l'urbinate Angelo Galli scrisse negli ultimi anni della sua vita, probabilmente tra il 1451 e 1458.⁴⁶ L'autore sogna di assistere ad

⁴⁴ Tra le altre riprese lessicali che legano i due componimenti notiamo che l'intenzione «O lassa isventurata» con cui si apre la ballata della diciannovesima giornata è ripetuta alla fine del terzo verso di quella successiva.

⁴⁵ Tra i testi prosimetrici del secondo Trecento va incluso *Il vago Filogeo* del veneziano Sabello Michiel, mentre risalgono al primo Quattrocento il *Trattato d'una angelica cosa* di Giovanni Gherardi da Prato e la *Pistola (Primo Canzoniere XVIII)* di Domenico da Prato.

⁴⁶ Il prosimetro è trasmesso dal solo ms. 752 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library di New Haven, Connecticut, che è possibile consultare anche in rete all'indirizzo <<https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3784320>>. Le citazioni riportate di seguito (con indicazione del numero di capitolo e della carta) sono tratte

una contesa tra Petrarca e Boccaccio su quale forma letteraria, poesia o prosa, di cui essi sono considerati rispettivamente i campioni, sia da ritenersi superiore. Il compito di giudice è assegnato al signor Federico da Montefeltro il quale, dopo aver ascoltato i due contendenti che danno prova della loro eccellenza celebrando l'amore tra il dedicatario, Ferdinando d'Aragona, e la sua amante napoletana,⁴⁷ pronuncia un verdetto provvisorio di assoluta parità. Come espressamente dichiarato nel congedo, l'autore si propone così di ottenere il favore del duca di Calabria nei confronti del suo signore. Questa in breve la trama dell'opera, ma un'analisi più dettagliata consente di comprendere la natura composita del testo, in cui vengono eruditamente rielaborati i più diversi elementi della precedente tradizione letteraria facente capo alle tre corone, e di confermare la convinzione di Santagata «che il Galli vi si riveli intellettuale di tempra robusta e che gli si farebbe torto se ci limitassimo a vedere in lui solo il rimatore cortigiano».⁴⁸ Nella prima parte dell'opera i motivi del sogno, del viaggio compiuto insieme all'amico-guida, del *locus amoenus* cui si perviene attraverso luoghi aspri e oscuri, della disputa tra due contendenti accompagnati da uno stuolo di seguaci, rivelano il loro debito nei confronti della *Commedia*, dei *Trionfi* petrarcheschi e delle opere boccacciane in volgare. In particolare, è evidente il legame con il *Triumphus Cupidinis*, in cui il poeta sogna di assistere alla processione dei

da BERTHOLD WIESE, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 45 (1925), pp. 445-583 (il testo dell'*Operecta* si trova alle pp. 465-557); si evita però di riportare in corsivo le lettere derivanti dallo scioglimento di titoli e note tironiane, si trascrive «cum» anziché «cun», a «s'el», «ch'el» (articolo) si preferiscono le forme con aferesi «se 'l», «che 'l», e si modifica talora la punteggiatura. Si è preferita questa edizione, per quanto eccessivamente conservativa, a quella più recente curata da Erminia Ardissino (ANGELO GALLI, *Operecta*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006), in cui si ravvisano maggiori errori di trascrizione e di interpretazione: «sesbendi» per «se spendi» (c. 12v), «adunse» per «adverse» (c. 20v), l'omissione del participio «facto» all'inizio di c. 25v, «Acate» per «acate» 'agata' (c. 29r), «Dilliranza» per «Dillicanza» (*ibidem*), ecc. (cfr. anche ITALO PANTANI, recensione all'ed. Ardissino, in "Studi e problemi di critica testuale", 76 [2008], pp. 252-65: 259-61).

⁴⁷ L'identità della donna non è rivelata, ma Wiese ha notato a proposito del son. *Ben che pur spesso in sognio veder parme* (cap. XXIV, c. 81r) che al v. 9 «Amor, lui già cagion del mio affanno» la doppia trascrizione con inchiostro rosso e bruno delle parole originarie «luy gia» sembrerebbe suggerire che vi si debba leggere il nome «Luigia» dell'amata; lo stesso procedimento è infatti attestato per la parola «ferrando» (nel senso di 'ferendo' ma anche 'Ferdinando') nel verso finale del terzo capitolo ternario *Se te vedesti come te veggio io* (riportiamo per intero l'ultima terzina): «Sì che, s'io vado sempre lacrimando / Tu perché vai cum sì pungenti chiovi / Omgniora el cor del tuo servo ferrando?» (cap. XX, c. 63r) (cfr. WIESE, *Ein unbekanntes Werk*, p. 573, n. alla riga 5 di p. 551).

⁴⁸ MARCO SANTAGATA, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in ID. - S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 43-95, p. 65.

seguaci d'Amore insieme ad un amico di gioventù che gli fa da guida, e di unirsi al corteo che giunge a Cipro, l'isola di Venere; il celebre episodio purgatoriale di Dante e Casella è rievocato dall'incontro del Galli con Giusto de' Conti, descritto nel secondo capitolo;⁴⁹ come nel *Teseida*, in cui Arcita e Palemone, il giorno prima di contendersi l'amore di Emilia sotto l'arbitrato di Teseo, visitano rispettivamente il tempio di Marte e Venere insieme ai propri sostenitori, così Boccaccio e Petrarca, prima di essere accompagnati al cospetto di Federico da Montefeltro, si recano, ciascuno con il proprio seguito, l'uno al tempio di Baccho, l'altro a quello di Apollo per ottenere il favore del dio.⁵⁰ Nelle prove in cui i due poeti toscani si cimentano esaltando gli ideali dell'amore cortese, illegittimo e sensuale, il modello di riferimento è stato individuato nella poetica boccacciana, e per quanto riguarda la descrizione delle bellezze fisiche di madonna, specificamente nella *Comedia delle ninfe fiorentine*:

L'impianto generale – non solo singoli passi, lemmi isolati, giunture e comparazioni, dove entrano in concorrenza i versi petrarcheschi e danteschi – riposa sostanzialmente sullo schema dell'*Ameto*, intessuto com'è di prosa (in maggioranza) e versi (in minoranza), opportunamente aggiornato per l'occasione encomiastica; la gara (poetica) tra Petrarca e Boccaccio riesuma, pur condotta su altra materia, la sfida pastorale tra Acaten e Alcesti; soprattutto le prove descrittive, fornite in climax ascendente dai due principi della poesia e della prosa, delle bellezze femminile ripropongono i fantasmi letterari delle sette ninfe fermati dalla fantasia sensuale del pastore trecentesco. Nelle fiorite presentazioni, petrarchesche o boccaccesche, di donna, massiccia e imponente, matura la messe di calchi, echi, ricordi, imitazioni coltivata tenacemente dal Galli ritagliando, saccheggiano, annettendo, aggiornando di prima mano il patrimonio coloristico della maniera boccaccesca.⁵¹

In prosa sono tutte le parti narrative e i discorsi (comprese le due prove del Boccaccio personaggio) del testo. A livello linguistico e formale si registra un elevato grado di letterarietà in contraddizione sia con

⁴⁹ Cfr. WIESE, *Ein unbekanntes Werk*, p. 456.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 455.

⁵¹ ENZO QUAGLIO, *Donne di corte e di provincia*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato - Le arti - La cultura*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini e Piero Floriani, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1986, II. *La cultura*, pp. 273-326: 284. Anche un elemento secondario nell'economia della seconda prova svolta da Boccaccio, quale la pretesa dell'amante di interpretare le bellezze di madonna come simboli delle sue virtù, rivela la connessione con il prosimetro del certaldese richiamando giocosamente il significato allegorico che le ninfe in esso rivestono (cfr. *ivi*, p. 291, n. 22).

le dichiarazioni dell'autore relative allo stile negletto della sua opera,⁵² sia con l'idea espressa attraverso le parole attribuite a Petrarca che per scrivere in prosa sia sufficiente imitare il disadorno linguaggio dell'uso e non sia richiesta alcuna acutezza d'ingegno.⁵³ Sul versante poetico, oltre ai tre sonetti inclusi nel secondo capitolo (lo scambio avuto con Giusto de' Conti prima della sua morte ed il sonetto composto nella persona del valmontonese per la donna da lui amata, Isabella Bentivogli, nel maggio 1438), sono in versi le sole prove liriche del Petrarca personaggio (nove sonetti, tre capitoli ternari e una canzone), che, a parte la patina lessicale, hanno in realtà poco a che vedere con l'autore dei *Rvf* per contenuto, metro e stile.⁵⁴

Un sogno e una disputa sono pure al centro di un altro prosimetro encomiastico, intitolato per l'appunto *Somnium*, del senese Bernardo Illicino, noto per il suo fortunato commento scritto in margine ai *Trionfi* di Petrarca. Il testo, incluso in una sola delle due redazioni del canzoniere composto in lode di Ginevra Luti,⁵⁵ è databile tra il 1471, anno in cui si celebrarono a Siena le nozze della nobildonna senese con Troilo Malavolta, e la morte dell'Illicino avvenuta cinque anni dopo. Addormentatosi, il poeta sogna di trovarsi ad un banchetto divino, al termine del quale fa la sua entrata Iride in compagnia di due diverse schiere composte simmetricamente da quattro personaggi della tradizione romana,

⁵² Nell'ultimo capitolo l'autore immagina che l'opera pervenendo alla nobildonna napoletana le chieda scusa per gli eventuali difetti formali e stilistici: «suppliche a te vengnio, perdono chiedendo di miei vocabuli rudi, dele parole inconte, dela imperfetta oratione, dela mal cursivata prosa, dele sententie rare et basse, dele chioccie rime, del parlare scorretto, se ello è stato troppo aperto o troppo scuro, troppo lungo o troppo breve, se offexa hanno, come io extimo, la tua intelligentia» (XXVI, cc. 85r-v).

⁵³ «Ché prima leggermente se ordiscie in prosa, et poi cum gram difficoltà, cum mirabile et quasi divino ingengno se tira ala dolcissima concordanza del metro la ordita prosa; la quale prosa a fabricare quasi basta a menare la penna o a movare la lingua. Poco bisogna o meno huopo fia de andare cercando le mesurate dictione per adornare la prosa, che a posta de dactilo o de spondeo o d'altro necessario piede non si possa dire» (XV, cc. 41r-v).

⁵⁴ Cfr. PANTANI, recensione all'ed. Ardissino, p. 264.

⁵⁵ Il testo del prosimetro, preceduto dalla rubrica latina «Sopmniun», si trova alle cc. 22r-32r del ms. I XI 24 della Biblioteca Comunale di Siena, al centro cioè della raccolta di rime per Ginevra Luti, «quasi a costituire un intermezzo di carattere insieme onirico e antiquario» (S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in SANTAGATA - CARRAI, *La lirica di corte*, pp. 96-144: 130). Alle cc. 42v-46r si trova invece la «Risposta ad una lettera scripta dallo inlustre messer Alberto da Este a messer Bernardo demandando delle qualità di Madonna Ginevra Lutia» (come recita la rubrica), che pure presenta una forma prosimetrica in quanto si conclude con il sonetto *Qual si mostrò Carmenta in nel suo regno*, essenziale per il completamento della descrizione della gentildonna. Entrambi i testi sono ora editi in BERNARDO ILLICINO, *In divam Ginevram Lutiam*, a cura di Matteo Maria Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, *Somnium*, pp. 164-81; *Risposta*, pp. 215-20.

ebraica e greca: alla schiera di destra appartengono Scipione l'Africano, Spurinna, Giuseppe ed Ippolito, a quella di sinistra Cesare, Augusto, Salomone, ed Agamennone.⁵⁶ Gli uni, affiancati da Venere e Giunone, e gli altri, cui si uniscono invece Minerva e Vesta, si sfidano in una disputa di canti e balli proposta da Iride stessa, perorando rispettivamente la causa di Pudicizia e di Cupido, presenti anch'essi al banchetto. Alla fine delle danze, il dio dell'amore, adirato per le parole ostili espresse nei suoi confronti, minaccia di abbandonare il convito; allora Giove, esortato da Mercurio a riportare l'armonia tra gli dei e a risolvere la *quaestio* «se Amore è degna voglia o sia pur ria» ([36] v. 8),⁵⁷ ordina che sia chiamata a dirimere la disputa una giovane di singolare virtù, Ginevra Luti. Il riconoscimento divino dell'eccellenza della donna provoca la commozione degli spiriti sensitivi del poeta ponendo termine al suo sogno. L'intento encomiastico del prosimetro, condiviso dalla *Risposta* contenuta nello stesso codice, si realizza nella dimensione onirica che rende comprensibile ciò che era apparso appena intelligibile nella realtà:

affidando il compito di pronunciare il ritratto di Ginevra al padre degli dei in persona, vengono di fatto a cadere i limiti retorici avvertiti dall'Ilicino nella lettera ad Alberto d'Este. [...] La prosopopea rende in questo modo possibile l'etopea – solo il padre degli dei può finalmente dire di Ginevra quali siano in lei le virtù che la distinguono.⁵⁸

Alla prosa, caratterizzata da un andamento sintattico limpido e chiaro e da un linguaggio aulico che si fa talora peregrino (cfr. *amīnēnza* 'amenità', *celicoli*, *fulmifero*, *fausto* 'orgoglio', *defixi* 'fissi', *celsitudine*, ecc.), è demandata una funzione descrittiva e narrativa; sono invece in versi la disputa tra i fautori di Amore da una parte ed i sostenitori di Pudicizia dall'altra (dodici stanze di ballata, una per ciascun personaggio, divise in quattro terne), l'esortazione di Mercurio (due stanze) e l'elogio che Giove tesse delle virtù di Ginevra Luti (cinque stanze).⁵⁹ Le due diverse

⁵⁶ I personaggi, introdotti nel *Somnium* senza alcuna informazione utile a rivelarne l'identità e a giustificarne la presenza, sono desunti dal *Triumphus Cupidinis* e dal *Triumphus Pudicitiae* petrarcheschi; cfr. STEFANO CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra, o il "Somnium" di Bernardo Ilicino*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 97-165: 120-21 (il saggio è successivamente confluito, con qualche aggiustamento e con un aggiornamento bibliografico, ma senza i testi del *Somnium* e della *Risposta* lì editi, in S. CARRAI - S. CRACOLICI - M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, Ets, 2009, pp. 109-34).

⁵⁷ ILCINO, *In divam Genevram Lutiam*, p. 170.

⁵⁸ Cfr. CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra*, p. 115.

⁵⁹ Ciascuna delle diciannove stanze è formata da quattro settenari e quattro endecasillabi che si alternano secondo lo schema aBaBbCcX; i versi iniziali delle quattro

parti sono distribuite in modo equilibrato: una prima e più estesa sezione in prosa descrive il convivio degli dei, l'irruzione sulla scena di Iride e la proposta di terminare il banchetto con danze e canti, che la dea rivolge direttamente a Giove; seguono le dodici stanze (*coblas tensonadas*) della disputa, intervallate da parti in prosa di raccordo che, facendosi più estese tra una terna e l'altra, segnalano le diverse fasi del contrasto con analoghe formule lessicali, riportano i discorsi diretti con cui gli dei sollecitano l'intervento del personaggio successivo, e si soffermano sulle reazioni che il canto delle due diverse schiere produce sulle divinità da loro difese e sulla congrega degli dei che assiste alla disputa. Alla fine delle danze un più ampio discorso diretto in prosa è affidato a Cupido che, in preda all'ira, minaccia di lasciare il convito, mentre delle brevi frasi introducono le stanze contenenti l'esortazione di Mercurio e l'elogio di Giove. Concisa è anche la conclusione in cui si descrive il risveglio del poeta sollecitato dalla meraviglia per le parole encomiastiche del dio.

Rientra nel genere della letteratura cortigiana celebrativa anche il *Dyalogo* del mantovano Filippo Nuvoloni (1441-1478), pure lui autore di un canzoniere.⁶⁰ In forma per l'appunto dialogica, l'opera si propone di offrire il ritratto della gentildonna ideale attraverso l'elogio di Archigynia.⁶¹ Il prosimetro è preceduto da un *Argumento* in prosa in cui viene esposta l'esile trama: Archophilo, persuaso dal precettore Polysopho, gli rivela, in presenza del fedele servo Pistotato, relegato al ruolo minore di testimone, che il motivo del suo turbamento risiede nell'amore che egli nutre per Archigynia. L'elogio che nel corso del dialogo il principe tesse della bellezza e delle virtù della donna suscita l'ammirazione del precettore, il quale chiede di poterla vedere di persona. Al servo viene infine ordinato di preparare i cavalli per la visita programmata per l'indomani mattina. Cracolici ha evidenziato il carattere ibrido dell'opera del Nuvoloni, «dove la tematica amicale, quella amatoria, quella politica, quella erudita si intrecciano vicendevolmente per declinare in versione aulica, non elegiaca, non sentimentale, non didascalica, ma ormai squisitamente estetica [...] lo splendore inesprimibile dell'eccellenza», riconoscendo come antecedenti letterari la *Deifira* di Leon Battista Alberti per la prima

terne di cui si compone la disputa, rimano tra loro e con i versi finali delle dodici stanze (cfr. *ivi*, 118).

⁶⁰ Cfr. MATTEO AGOSTINI - I. PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, in *Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento*, pp. 424-35.

⁶¹ Sulla base dell'edizione di Giuseppe Zonta (Modena, Tipo-litografia Luigi Rossi & C., 1905), in cui compare a titolo il nome del primo interlocutore del dialogo, l'opera si trova menzionata nella successiva critica letteraria (fino all'edizione Cracolici di seguito citata) come *Polisofo*. Anche in questo caso, solo una delle due redazioni che del *Dyalogo* ci sono pervenute presenta la forma prosimetrica: entrambe le versioni sono edite in S. CRACOLICI, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo "Dyalogo" d'amore*, Firenze, Olschki, 2009, da cui sono tratte le successive esemplificazioni.

parte, incentrata sulla reticenza del principe, e le *Eikónes* (*Imagines*) attribuite a Luciano per la seconda, contenente l'elogio di Archigynia.⁶² La prosa costituisce la parte principale e predominante del dialogo, in cui si articolano e si sviluppano i punti salienti della narrazione. Come ha concisamente osservato Tissoni Benvenuti, essa «non è quasi mai rigida e stentata, come ci si potrebbe aspettare in quest'epoca da uno scrittore settentrionale, anzi, è sintatticamente molto evoluta, con periodi di stampo ciceroniano. Abbondano anche i latinismi lessicali; nessuna concessione è fatta invece al dialetto».⁶³ Dal punto di vista stilistico, spiccano nella prosa del Nuvoloni quegli espedienti, l'iperbole (impiegata soprattutto nell'esaltare la prodigiosità di madonna e associata spesso all'illustrazione di *impossibilia*) e l'accumulo, caratteristici del suo linguaggio poetico.⁶⁴ Hanno invece un ruolo ancillare i trentadue sonetti,⁶⁵ inclusi nella seconda parte della redazione prosimetrica del *Dyalogo*, che sono riportati uno di seguito all'altro costituendo un blocco unico; in essi si rielaborano temi già trattati nelle parti in prosa con riprese lessicali evidenti, che talora si ripetono anche tra gli stessi componimenti poetici: cfr. la prosa AR. 18 2 «e se altri amaro donne miserrime e vilissime, e io ami quella che a lei simile mai fece Natura» e i sonetti II 1-2 «Quando fra l'altre donne sen vien quella, / cui in terra simil mai fece Natura» e, con *variatio*, XII 1-2 «quella / cui in terra mostrò mai simile Idio», XV 1-2 «quella / cui mai dimostrò el Ciel simile al mondo», XXVIII 1-2 «quella / a cui Natura mai simil produsse»; AR. 20.30 «Fece in costei el Ciel, Natura e Dio, de extrema forza e de ultima possanza» e I 2 «el Ciel raccolse ogni sua extrema forza» e, con maggiore aderenza, XII 9-10 «Fe' de ultima potenza la Natura / de ultima Idio potenza ultima el Cielo»; AR. 20.32 «che nei suoi giorni sia sorto e nato questo nuovo e altissimo miracolo» e V 1 «Alto e nuovo miracolo el Ciel sciolse» e XXXI 3 «quando sorse el miracolo», ecc. Sia nelle parti in prosa che nei sonetti si rilevano inoltre elementi lessicali ed immagini comuni nella lirica coeva (Boiardo, Cornazano, Suardi, Sandeo, Benedetto da Cingoli, Illicino, Calogrosso),⁶⁶ che derivano dalla tradizione petrarchesca mescolata con ricordi stilnovistici (insistito è il tema della donna angelicata discesa sulla terra a beneficio dell'umanità) e filtrata dall'esperienza di Giusto de' Conti.

⁶² Cfr. *ivi*, pp. XIII-XXI (la citazione è tratta da p. XIII).

⁶³ ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento settentrionale*, Bari, Laterza, 1980 (I ed. 1972), pp. 131-33: 132.

⁶⁴ Cfr. AGOSTINI - PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, p. 434.

⁶⁵ Sono tutti sonetti semplici (con ottava ABBA ABBA); tipiche sono anche le combinazioni delle terzine, ma maggioritarie sono quelle a tre rime rispetto allo schema CDC DCD, che si riscontra in solo otto sonetti (II, IX, X, XV, XVI, XXIV, XXVI, XXX).

⁶⁶ Cfr. AGOSTINI e PANTANI, *Filippo Nuvoloni*, p. 434.

Altri prosimetri del secondo Quattrocento si iscrivono più specificamente nel genere dei “romanzi” d’amore epistolari (o tendenti verso il genere epistolare), che per il loro carattere elegiaco trovano il loro modello nella *Fiammetta* del Boccaccio: la *Glycephila* del Filelfo, la *Nicolosa bella* del Calogrosso, l’anonima *Pamphilia*,⁶⁷ e il rifacimento eseguito dal Braccesi dell’*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini.⁶⁸ A proposito dell’alternanza prosa-poesia, osserva puntualmente Mussini Sacchi che in queste opere quattrocentesche le rime, di cui non si offre alcuna analisi esegetica o si giustifica l’ispirazione come nella *Vita nova*, e che non si alternano con le parti in prosa secondo una cadenza preordinata come nella *Comedia delle Ninfe fiorentine*, rappresentano «un coronamento alla già fiorita prosa epistolare, un’aggiunta che tende a illeggiadrire (almeno nelle intenzioni dell’autore) il rapporto amoroso-epistolare, o a risolvere con il linguaggio lirico situazioni – ovviamente, amorose – di più o meno drammatica

⁶⁷ Cfr. OTTAVIO BESOMI, *Un prosimetro in cerca d’autore*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, pp. 167-220.

⁶⁸ Alessandro Braccesi non si limitò a volgarizzare l’*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, ma rielaborò la novella apportandovi vistose modifiche, inclusa la sostituzione del finale tragico con un lieto fine, e aggiungendovi nuove rime; cfr. MARIAROSA MASOERO, *Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell’“Historia de duobus amantibus” del Piccolomini*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno (Pisa 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, L. Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 317-35, e NATASCIA TONELLI, *L’“Historia di due amanti” di Alessandro Braccesi*, ivi, pp. 337-57. Del rifacimento, di cui non è stata ancora approntata un’edizione critica, esistono due diverse redazioni: la prima, databile agli anni 1478-1479, è trådita dal codice di dedica Riccardiano 2094, mentre la seconda, composta verosimilmente un paio d’anni dopo, è trasmessa dall’*editio princeps* risalente al 1481 (Milano, Leonhard Pachel e Ulrich Scinzeler, s.d.). È invece ignorato dai critici un terzo testimone, il ms. Vitt. Em. 1087 della Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma (cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=67846>). La descrizione riportata sul sito non è però del tutto accurata: si dice infatti che il primo dei nove quinioni di cui si compone il ms. è «mutilo delle prime tre carte, senza perdita di testo», mentre sulla base delle informazioni fornite risulta evidente che mancano il proemio dell’autore e parte della rubrica che precede la traduzione della lettera iniziale del Piccolomini ad Enrico Eller; non si fa peraltro riferimento alle due redazioni del volgarizzamento, ma dalla nota, erronea, relativa alla presenza di sonetti e «madrigali aggiunti di sua inventiva», e dal nome del destinatario della lettera citata, sembrerebbe che il codice contenga la seconda versione comprendente di fatto undici sonetti, un capitolo ternario e due epigrammi (nella prima sono inclusi solo otto sonetti, e la lettera con l’elogio del Sozzini è indirizzata a Kaspar Schlick). Un’altra eclatante inesattezza riguarda il contenuto: si dice infatti che «Nella novella, intrisa di reminiscenze e stilemi boccacceschi, è narrata la storia d’amore vissuta dal 1431 al 1433 da Sigismondo duca d’Austria (1368-1437), imperatore di Lussemburgo, e una certa Lucrezia, moglie di un ricchissimo possidente senese», quando invece Lucrezia si innamora di Eurialo, cavaliere franco al servizio dell’imperatore.

impasse», e che la loro inserzione nell'impianto narrativo potrebbe essere stata sollecitata dal dilagare dei canzonieri petrarcheschi.⁶⁹

Concludo questa mia rassegna soffermandomi sul secondo dei prosimetri appena citati. Tema centrale della *Nicolosa Bella* è l'amore tra Filoteo, sotto le cui spoglie si cela il signore di Bologna Sante Bentivoglio, e la nobildonna Nicolosa Castellani, andata in moglie nel 1446 a Nicolò Sanuti. In una prima parte in prosa l'autore ricorre a delle perifrasi per fornire le coordinate spazio-temporali della storia ed introdurre il protagonista maschile; ma se l'identificazione di quest'ultimo e della città bolognese è stata correttamente intesa, mi sembra che non si sia prestata molta attenzione all'iniziale perifrasi temporale che designa il periodo dell'anno in cui, nella finzione narrativa, si dice essere sbocciata la passione amorosa tra i due protagonisti. Leggiamo infatti:

nel sopra detto tempo a<cad>de che, per anticha usanza, un notabile e magnifico cavaliere de la città preditta <so>leva il sacro e festivo giorno ogni anno fe<s>tigiare, il qual se celebra ad onore di quel venerando santo e grande abbate, le cui sacratissime e devote reliquie son con tanta venerazione verso li estremi confini de l'occidente onorevelmente colocate. Imperò che quivi, prossimo al suo ricco albergo, era del detto santo un venerando e piccol tempio, dove al solenne e sacro officio per vecchia consuetudine, benché in acerba stason venga, concorreva di tutta la citate grandissimo tumulto e di vaghe e prestantissime donne gli veniva una gran turba. (p. 5)⁷⁰

Il riferimento non può essere alla festività di san Giacomo, come dichiarato, dapprima vagamente, nell'edizione Gaeta-Spongano (cfr. p. XXIV) e ripetuto erroneamente dalla critica successiva, sia per motivi cronologici (oltre alla perifrasi iniziale si noti anche il sintagma «in acerba stason»), sia per la presenza di altri dettagli («grande abate», «piccol tempio»), che mal si conciliano con siffatta interpretazione.⁷¹ Mi

⁶⁹ Cfr. MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie" nel romanzo quattrocentesco*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 111-16 (la citazione si trova a p. 114).

⁷⁰ Si cita da GIANOTTO CALOGROSSO, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. XV*, inediti a cura di Franco Gaeta e Raffaele Spongano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959. Il prosimetro, lacunoso, è tramandato dal solo ms. Italiano 1036 (8145²) della Bibliothèque Nationale di Parigi.

⁷¹ È probabile che il riferimento alle reliquie del santo traslate in Occidente abbia indotto Gaeta a pensare a san Giacomo e alla chiesa bolognese di san Giacomo Maggiore, ma la festa del santo cade il 25 luglio. L'indicazione dello studioso è accolta anche in A. TISSONI BENVENUTI, *Narrativa e teatro*, in *Letteratura Italiana. Storia e Testi*, a cura di C. Muscetta, Laterza, Bari, 1972, vol. III, t. 2, pp. 432-33: 432. A san Giacomo il Minore si riferisce evidentemente il Parenti che indica come data della festività l'11 maggio:

pare invece che il santo in questione vada identificato con Antonio Abate, di origini egiziane (251-356 d.C.), le cui reliquie furono traslate nell'XI sec. nella chiesa francese di Saint-Antoine-l'Abbaye, e il cui onomastico ricorre il 17 gennaio. Sarà pertanto durante le celebrazioni che in questo giorno del 1447 si tennero nella chiesa bolognese di Sant'Antonio Abate, fondata nel 1328, che Filoteo, ancora ignaro dei lacci d'Amore, vide per la prima volta la donna che gli catturò il cuore.⁷²

Date le lacune del testo, è «legittimo supporre che, nell'opera quale doveva essere nella sua veste integrale, la parte in prosa dovesse essere ben più cospicua, equilibrandosi in modo più proporzionato con quella lirica».⁷³ I brani in prosa forniscono la cornice narrativa che oltre ai due protagonisti prevede anche un'altra coppia di personaggi, Attilia, chiamata anche Lesbia (entrambi i nomi compaiono a p. 20, il secondo è ripetuto alla pagina seguente e a p. 44), e Ginnasio, che fungono da confidenti dei due amanti. Costituiscono invece un vero e proprio canzoniere le centodie rime presenti nel prosimetro: «nove canzoni, di cui una (LXVII) pare piuttosto un serventese, due sestine, due canzoni terzine (metro rarissimo), tre capitoli, ottantaquattro sonetti semplici e due caudati».⁷⁴ A queste si deve aggiungere il sonetto introduttivo *Apri le labra mie, gentil signore* con cui, nella prima parte dell'opera, il Calogrosso, sotto le probabili spoglie di Ginnasio (il personaggio interviene però nell'azione narrativa e viene nominato solo successivamente), si rivolge ad entrambi gli amanti affinché porgano il loro favore alla sua «operetta» difendendola «da li invidiosi calunnianti e dal rabido morso di lascivi» (pp. 15-16), e aiutandolo ad illustrare accuratamente la loro storia. Le prime dieci rime, collocate in un altro passo lacunoso del testo, sono attribuite a Filoteo, il quale confessa di non poter più ritardare il canto della bellezza dell'amata e chiede ad Amore di soccorrerlo in tale impresa. Segue una sezione in prosa in cui Nicolosa si consiglia con Ginnasio su come comportarsi per salvaguardare il proprio onore di donna sposata e «cum dolci versi del mio degno amore gli alti effetti lietamente

GIOVANNI PARENTI, *Calogrosso, Gianotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 795-96.

⁷² Che l'innamoramento sia avvenuto eccezionalmente in inverno di contro al tipico periodo primaverile trova una conferma nelle rime: cfr. «Nella stason più acerba, alor che 'l celo / strenghe gli umori a la gelata terra, / e l'acqua insieme come vetro serra, / che sente d'aquilone il mortal gelo, / Amor, dagli occhi suo levato el velo, / per farmi cum sua vista maggior guerra / mi venne in contro e cum sua mano afferra / de la crudel faretra l'arco e 'l telo. / E mentre incauto una fenice miro, / sentei nel miser cor gionto quel strale / per cui son già molti anni ch'io suspiro» (LXVI, 1-11), «In forma d'una candida colomba / dal ciel discesa tutta mansueta / e nelle fiamme lieta / m'apparve questa che nel cor rimbomba, / al tempo freddo, a la stagion più cruda» (XCVIII, 16-20).

⁷³ MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie"*, p. 111.

⁷⁴ CALOGROSSO, *Nicolosa bella*, p. XII.

cantare» (p. 43). L'uomo la rassicura dicendole che Filoteo è mosso da un «pudico e onesto amore» (p. 46), e che niente di disonorevole, ma anzi «onestissimi benefici» (p. 48) ne deriveranno a lei e alla sua casa per la profonda amicizia e la benevolenza che legano il marito all'amante. Viene quindi riportato il resto del canzoniere, che comprende rime di madonna (XI-XV, LXXI-LXXII, LXXVIII, LXXX, LXXXIV), di Filoteo (XVI-LXIV, LXVI-LXX, LXXXIII-LXXXVII, LXXIX, LXXXI-LXXXIII, LXXXV-LXXXVI, LXXXVIII-CI), di Amore rivolto a Filoteo (LXV, LXXXVII): «è da notare come frequenti didascalie preposte ai brani lirici attribuiscono i vari componimenti ora alla donna ("Canta Madonna"), ora all'uomo ("Canta Filoteo"). Una vera e propria "corrispondenza lirica", dunque, che almeno formalmente si configura secondo lo schema di uno scambio epistolare in piena regola». ⁷⁵ Ammesso che i dati narrativi trovino una corrispondenza nei fatti reali, se ne deduce che l'amore tra Sante Bentivoglio e Nicolosa Sanuti sia durato ben dopo il matrimonio del primo con Ginevra Sforza (celebratosi nel 1454), come dimostrano due delle ultime rime (XCVI e XCVIII) che si riferiscono ad una passione sbocciata dodici anni prima.

Dall'ambiente bolognese di fine Quattrocento provengono altri due prosimetri, la *Philomathia*, che raccoglie le lettere di carattere prevalentemente amoroso scritte da una coppia di autori pressoché sconosciuti, Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi, e le *Egloghe e Prosa* di Diomede Guidalotti, pubblicate nel suo *Tyrocinio de le cose vulgari* nel 1504. Allo stesso anno risale, com'è noto, la prima stampa "semiufficiale" dell'*Arcadia* del Sannazaro, la cui ideazione va però retrodatata di un ventennio. ⁷⁶ Chiudono l'inventario *Gli Asolani* del Bembo, che, avviati sullo scorcio del secolo, furono dapprincipio editi a Venezia nel 1505.

⁷⁵ MUSSINI SACCHI, *Le rime "necessarie"*, p. 111. Se è vero che il Calogrosso accenna ad «infinite e lacrimose lettere» (p. 13), tra le parti in prosa del prosimetro non sono comprese «cinque lettere sentimentali» come indicato in VECCHI GALLI, *Per il "prosimetro"*, p. 148.

⁷⁶ Alla fine del Quattrocento si datano altri testi pastorali misti di prosa e versi: al di là della *Pastorale*, «rudimentale prosimetro» di Pier Jacopo De Jennaro (comprendente un proemio, una prosa iniziale e quindici egloghe), la cui redazione finale uscì postuma nel 1508, andranno inclusi nell'inventario, per quanto non paragonabili all'opera sannazariana «per mole e qualità di scrittura», il *Phylareto* (un prologo, tre prose e tre egloghe) del veneziano Giovanni Badoer e l'*Opus pastorale* (quattro prose ed altrettante egloghe) dell'amico Pizio da Montevarchi: S. CARRAI, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, p. 31 (con rimandi alla bibliografia pregressa).

INDICE DEI NOMI

a cura di *Giulia Ravera*

- Abate Antonio, 267
Abati Bella degli, 72
Abbracciavacca Meo, 104
Acaten, 260
Acciapaccia Francesco, 119
Aceste, 210
Achille, 196
Adamo, 213
Agamben Giorgio, 2, 5-8, 10, 12, 16
Agamennone, 262
Agostini Matteo, 263, 264
Agostino d'Ippona, 31, 42, 50, 56, 238
Albanese Gabriella, 120, 154, 265
Albertano da Brescia, 75
Alberti Leon Battista, 263
Alberto della Piagentina, 168, 250-252
Alberto Magno, 134, 137, 146, 147, 151, 226
Albesano Silvia, 251
Albi Veronica, 202, 206
Alcesti, 260
Aldrovandi Sebastiano, 268
Alessio Gian Carlo, 154
Alfani Gianni, 104
Alfonzetti Beatrice, 188, 201
Alighieri (famiglia), 67, 70-72
Alighieri Jacopo, 167
Alighieri Pietro, 69-71, 168
Alvino Giuseppe, 69
Amico di Dante, 70, 104, 253
Anchise, 208-211, 215, 216
Andrea Cappellano, 39, 183, 184, 186, 188, 191
Andrea da Grosseto, 75
Andrews Richard, 118, 237
Angiolieri Cecco, 16, 104, 118, 125
Anonimo di Van Steenberghen, 138
Anonimo fiorentino, 69
Antonelli Roberto, 108
Apollo, 195, 260
Apuleio Madaurense Lucio, 246
Aquilecchia Giuseppe, 251
Archigynia, 263, 264
Archimoro, 204
Arcita, 260
Archophilo, 263
Ardissimo Erminia, 259, 261
Ardizzone Maria Luisa, 107
Arduini Beatrice, 153, 154, 170
Aristotele, 42, 134, 206, 217-20, 224-32, 246
Arqués Corominas Rossend, 108, 132, 135
Ascanio, 202, 209, 210
Asor Rosa Alberto, 148, 240
Attilia, 267
Augusto Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 216, 262
Auretto, 255-58
Averroè, 134, 230

Dante e il prosimetro: dalla "Vita nova" al "Convivio", a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-18



Indice dei nomi

- Azzetta Luca, 64, 69, 168, 231, 250, 252
- Bacco, 260
- Bachtin Mihail Mihailovič, 19, 20, 26
- Badoer Giovanni, 268
- Baldassarri Guido, 188, 201
- Baldelli Ignazio, 237
- Bambaglioli Graziolo, 69
- Banella Laura, 13, 162
- Barański Zygmunt, 63, 70, 76, 77, 80, 86, 133, 202, 228, 249, 250
- Barberi Squarotti Giorgio, 240
- Barbi Michele, 65, 71, 82, 96, 98, 99, 163-66, 183, 189, 193
- Barbieri Alvaro, 157
- Barblan Giovanni, 107
- Bardi Simone di Geri, 69
- Barolini Teodolinda, 3, 6, 10, 11, 13, 36, 89, 90, 158, 160, 171
- Bartolo da Sassoferrato, 168
- Bartuschat Johannes, 155
- Basile Bruno, 241
- Battaglia Salvatore, 41, 251
- Battaglia Ricci Lucia, 246, 248, 250, 254, 255, 265
- Beatrice, 2-17, 21-31, 37-39, 42, 43, 45-47, 50-57, 59-71, 73, 74, 76, 78-80, 82, 85-93, 99-102, 113, 131, 135, 136, 139, 146-50, 163-67, 180-91, 199
- Bellomo Saverio, 66, 67, 81
- Beltrami Pietro G., 121, 246
- Bembo Pietro, 114, 115, 268
- Benedetto da Cingoli, 264
- Benivieni Girolamo, 250
- Bentivogli Isabella, 261
- Bentivoglio Sante, 266, 268
- Benvenuto da Imola, 229
- Berlant Lauren, 90
- Bernardo Silvestre, 205
- Berra Claudia, 15, 116, 168
- Bertalot Ludovico, 238
- Bertolini Lucia, 98
- Bertone Giorgio, 246
- Besomi Ottavio, 265
- Bessi Rossella, 265
- Biadene Leandro, 236
- Bianchi Luca M., 133, 134, 138, 229, 230
- Bianconi Lorenzo, 240
- Blacatz (ser), 90
- Blum Paul Richard, 149
- Boccaccio Giovanni, 13, 31, 35, 36, 69, 71, 73, 135, 161-63, 170, 171, 247, 250, 259, 260, 265
- Boezio di Dacia, 138, 151
- Boezio Anicio Manlio Torquato Severino, 48, 57, 60, 79, 82, 166, 181, 219, 247, 249, 250
- Boiardo Matteo Maria, 264
- Boitani Piero, 228
- Bolzoni Lina, 88
- Bonagiunta monaco, 104
- Bonaldi Giulia, 44
- Bonaventura da Bagnoregio, 159
- Borsa Paolo, 1, 6-8, 11, 15, 61, 62, 116, 121, 168, 169, 171, 202, 223
- Borsari Andrea, 20
- Bowe David, 1
- Boyde Patrick, 80, 90, 96, 102, 167, 180, 189
- Braccesi Alessandro, 265
- Brambilla Ageno Franca, 48, 156, 157, 179, 201, 205, 249, 250
- Branca Vittore, 36, 71, 254, 255
- Brancato Dario, 251, 252
- Brenet Jean-Baptiste, 133, 144
- Brilli Elisa, 227
- Brovia Romana, 228
- Brownlee Kevin, 3, 93
- Brugnoli Giorgio, 203
- Brugnolo Furio, 117
- Brunetto (messer), 143, 148-51
- Bruni Francesco, 35, 36
- Burley Walter (pseudo), 221
- Busnelli Giovanni, 164-66
- Cacciaguida, 216

Indice dei nomi

- Cachey Theodore J., 63, 76, 228
Calenda Corrado, 69
Calogrosso Giannotto, 264-68
Calvo Francesco Minizio, 115
Camboni Maria Clotilde, 112, 114, 115, 118, 128
Camilletti Fabio, 15
Candido Igor, 39, 48, 50, 58, 173
Canettieri Paolo, 239
Canfora Luciano, 168
Cangemi Luthien, 1
Cangrande della Scala, 216
Capovilla Guido, 114
Cappuccio Chiara, 132, 240
Carlo Martello d'Angiò, 144, 166, 167, 202, 229
Caroti Stefano, 218
Carrai Stefano, 1, 6, 7, 10-13, 37, 66, 68, 73, 78, 80-83, 88, 90, 91, 96, 100, 102, 144, 156, 157, 179-81, 186, 189, 194, 208, 234, 248, 249, 251, 259, 261, 262, 268
Carron Faivre Delphine, 221
Casadei Alberto, 78, 180-82, 189, 234
Casagrande Carla, 134, 215, 227
Casale Olga S., 119
Casella, 169, 260
Casini Tommaso, 196
Castellani Arrigo, 75
Castellani Nicolosa, 266-68
Castelvetro Ludovico, 172, 246, 247
Catilina (suora), 258
Catone Uticense Marco Porcio, 221
Cattermole Ordóñez Carlota, 132, 136, 151
Cavalca Domenico, 254
Cavalcanti (famiglia), 72
Cavalcanti Guido, 21, 38, 40, 42, 53, 58, 63, 64, 66, 72, 87, 88, 95, 96, 104, 106, 107-109, 112-15, 134, 158
Cavalcanti Nerone, 106
Ceccherini Irene, 168, 170
Cecchini Enzo, 236
Cerboni Baiardi Giorgio, 260
Cesare Gaio Giulio, 262
Cestaro Gary P., 2
Chabaille Polycarpe, 75
Chiappelli Fredi, 67
Chiavacci Leonardi Anna Maria, 41, 46
Chiesa Paolo, 227, 228
Chiodo Sonia, 69
Chisena Anna Gabriella, 180
Chittolini Giorgio, 260
Ciani Cesare, 70
Ciccuto Marcello, 75, 78, 194
Cicerone Marco Tullio, 74, 75, 77, 82, 181, 206, 220-25, 227, 228, 238, 247
Cino da Pistoia, 50, 53, 104, 109, 184-86
Claudiano Claudio, 168
Cleante, 221
Coglievina Leonella, 156
Colombo Francesca, 186
Colombo Manuela, 37, 49, 68, 92, 194
Comboni Andrea, 245, 246
Conte Gian Biagio, 110
Conti Giusto de', 260, 261, 264
Contini Gianfranco, 60, 74, 95, 163, 166, 179, 195, 235
Corazzini Francesco, 76
Cornazano Antonio, 264
Corti Maria, 108, 131-34, 136, 154, 155, 163, 227
Corsa Simona, 1
Corsini Eugenio, 45, 51
Costa Iacopo, 218, 219
Costanza, 257
Cracolici Stefano, 262, 263
Crisippo, 221
Cristaldi Sergio, 120, 183, 196
Crivelli Tatiana, 155, 202
Cupido, 202, 203, 262, 263
Cursi Marco, 170
D'Addario Arnaldo, 70

Indice dei nomi

- D'Andrea Antonio, 165, 183
Dardano Maurizio, 97
Da Sabio (fratelli), 171
Da Tempo Antonio, 112, 114,
115, 118, 236, 237
David, 214
de Aldama Ordóñez Celia de, 136,
151
De Jennaro Pier Jacopo, 268
Del Grazia Soffredi, 75
de Libera Alain, 133, 144
Della Gherardesca Ugolino, 20, 83
Del Virgilio Giovanni, 168
De Robertis Domenico, 25, 35, 37,
40, 44, 48, 53-56, 58-60, 62,
74, 75, 81, 89, 91, 95, 96, 99,
102, 103, 106-109, 135, 154,
156-58, 163, 166, 171, 179,
185, 188, 189, 194, 195, 197,
201, 233
De Robertis Teresa, 64, 69, 170
De Sanctis Francesco, 60
Diacciati Silvia, 67, 71, 72
Didone, 197-203, 208
Di Girolamo Costanzo, 103, 129
Diogene Laerzio, 221
Dionisotti Carlo, 114, 115, 119,
250
Di Ricco Alessandra, 246
Domenico da Prato, 258
Donati (famiglia), 67
Donati Gemma, 72
Dostoevskij Fëdor Michajlovič, 20
Dronke Peter, 187, 245
du Fresne Charles, 238

Eckhardt Caroline D., 245
Egidi Francesco, 237
Egidio d'Orléans, 223
Egidio Romano, 76, 206
Eisner Martin, 5, 13
Eller Enrico, 265
Ellero Diego, 227
Emilia, 260
Empedocle, 221
Enea, 196-98, 200, 202-16

Enrico VII di Lussemburgo, 227
Enrico di Gand, 138
Eolo, 193-95
Epicuro, 220, 222, 223
Equicola Mario, 115
Esposito Enzo, 256, 257
Este Alberto d', 261, 262
Ettore, 196, 204, 205, 210
Euclide, 227, 228
Eurialo, 265
Euripide, 238
Ezechiele (profeta), 45

Facecchia Laura, 119
Faini Enrico, 76
Falzone Paolo, 131, 133, 134, 136,
137, 215, 223, 226, 227, 229,
231
Fanfani Pietro, 69, 254
Fantino da San Friano, 75
Favati Guido, 44
Favero Alessandra, 252
Federico II di Svevia, 212
Fedi Beatrice, 237
Fenzi Enrico, 31, 60, 61, 132, 136,
139, 144, 146, 147, 150, 151,
155, 185, 187, 190, 212, 228,
233, 236-38, 240
Ferdinando d'Aragona, 259
Ferrante Gennaro, 69
Ferri Marco, 70
Ficara Giorgio, 60
Filelfo Mario, 265
Filoteo, 266-68
Fioravanti Gianfranco, 23, 120,
134, 154, 155, 168, 179, 181,
182, 189, 201, 206, 215, 217,
218, 221, 223, 225-27, 233-
35, 242
Floriani Piero, 260
Folena Gianfranco, 128, 162
Fontanella Francesca, 215
Fortuna Sara, 3
Fortunio Giovan Francesco, 172
Foster Kenelm, 80, 90, 96, 102,
167, 180, 189

Indice dei nomi

- Francesca da Rimini, 20, 83
 Francesco da Barberino, 112, 116-18, 125, 237, 250
 Frate Ivo, 41
 Freccero John, 85
 Freeman Mott Lewis, 183
 Fregoso Federico, 114
 Frescobaldi Dino, 104
 Frontino Sesto Giulio, 200
 Frosini Giovanna, 75
 Fulgenzio Fabio Claudio Gordiano, 195, 205, 206
- Gaeta Franco, 266
 Gagliano Marina, 107
 Gaiter Luigi, 75
 Galli Angelo, 258-60
 Galli Carlo, 202
 Gallo Niccolò, 60
 Garavelli Bianca, 62
 Gardini Nicola, 4, 5, 11, 17
 Gaspari Ilaria, 44
 Gauthier René Antoine, 224, 226
 Gelli Giovan Battista, 69
 Gentile da Cingoli, 154
 Gentili Sonia, 217, 219, 229
 Geremia (profeta), 4, 40, 59, 113
 Geremia (pseudo), 102
 Geri Lorenzo, 188
 Gesù Cristo, 38-41, 45, 48-52, 57-62, 73, 74, 102, 229, 230
 Geyer Bernhard, 226
 Gherardi Giovanni da Prato, 258
 Gherardo (messer), 104
 Giacomo (apostolo), 49, 197, 266
 Giacomo da Lentini, 240
 Giamboni Bono, 76, 82
 Giano (messer), 151, 152
 Gilson Étienne, 62, 131, 132, 138, 139
 Gilson Simon, 133, 168, 172
 Ginnasio, 267
 Giordano Chiara, 136, 151
 Giotto di Bondone, 26
 Giovanna (Primavera), 38, 58, 66
 Giovanni (apostolo), 41, 49-51
 Giovanni Battista, 38, 44, 45, 58
 Giovanni di Salisbury, 205
 Giovanni Fiorentino, 255-57
 Giove, 203, 212, 213, 262, 263
 Girard René, 20
 Giunone, 193, 195, 262
 Giunta Claudio, 120, 148, 154, 155, 179, 181, 182, 189, 217, 234, 248
 Giuseppe, 262
 Giusti Francesco, 3, 7
 Giustiniano I, 248
 Goethe Johann Wolfgang von, 140
 Gorni Guglielmo, 1, 4, 14, 37, 38, 50, 55, 56, 74, 82, 85, 96, 99, 103, 108, 116, 148, 161, 163, 165, 166, 179, 193-96, 235, 236
 Gotti Aurelio, 70
 Grabmann Martin, 154
 Gagnolati Manuele, 3, 6, 7, 36, 158
 Grassi Onorato, 134
 Graziosi Elisabetta, 184
 Green Louis, 71
 Gregg Melissa, 86, 87
 Grimaldi Marco, 1, 16, 37, 68, 73, 77-79, 81, 85, 96, 98-100, 102, 103, 109, 179, 188, 194, 197, 233, 235
 Guérin Philippe, 107
 Guidalotti Diomede, 268
 Guillaume de Conches, 249
 Guinizzelli Guido, 53, 240
 Guittone d'Arezzo, 103, 104, 240, 248, 253
- Harris Joseph, 245
 Harrison Robert P., 86, 163
 Herczeg Giulio, 73, 74
 Hollander Robert, 193
 Honess Claire E., 133
 Houen Alex, 87
- Iannucci Amilcare A., 193
 Ibbett Katherine, 87

Indice dei nomi

- Isesse, 214
Ilicino Bernardo, 261, 262, 264
Imbach Ruedi, 134
Inglese Giorgio, 77, 87, 96, 156,
157, 166, 167, 180, 182, 183,
215, 219, 221, 222, 227, 231,
234, 246
Ippolito, 262
Iride, 261-63
Isaia, 214
Isidoro di Siviglia, 236
Isifile, 204
Italia Sebastiano, 120, 201, 203,
212, 215
- Jacoff Rachel, 85
Jacopo da Leona, 104
Jean de Jandun, 151
Jofré de Foixà, 239
Jolif Jean Yves, 224
- Kaiser Christian, 223
Kantorovicz Ernst, 132
Karnein Alfred, 184
Kay Tristan, 2, 200
Keen Catherine, 68, 113, 161
Klein Francesca, 70
Knust Hermann, 221
- Lacaita Giacomo Filippo, 229
Lagia, 66
Lancia Andrea, 69, 71, 167, 168,
195
Lannutti Maria Sofia, 235, 237,
239
Lanza Antonio, 43, 194
Lapo Gianni, 104, 109
Larson Pär, 75
Latini Brunetto, 70, 75, 150, 248
Lattanzio Lucio Cecilio Firmiano,
221
Laura, 2, 30, 31
Lazzaro, 51
Ledda Giuseppe, 86, 198, 202,
208
Lenzi Domenico, 250, 255
- Leo Ulrich, 205
Leonardi Lino, 95, 96, 103, 108,
110
Leone XIII (papa), 133
Lerner Robert E., 228
Lesbia, 267
Livio Tito, 200
Livraghi Leyla, 184
Lombardi Tommaso, 200
Lombardo Luca, 64, 75, 76, 79
Longoni Anna, 154, 155
López Cortezo Carlos, 41, 140, 144
Lotman Jurij Mihajlovič, 20
Luca (evangelista), 102
Lucano Marco Anneo, 193, 194,
200, 205, 206, 241
Lucarella Agostino, 70
Luciano di Samosata, 264
Lucrezia, 265
Luigia, 259
Luti Ginevra, 261-63
- Macciocca Gabriella, 103
Maggini Francesco, 189
Malatesta Galeotto, 257
Malatesta Paolo, 20
Malato Enrico, 1, 168, 183, 233,
256
Malavolta Troilo, 261
Maldina Nicolò, 188, 190
Manetti Antonio, 170, 174, 175
Marchi Monica, 255, 262
Marchi Piero, 70
Marco (evangelista), 49
Marco Lombardo, 219
Marcozzi Luca, 1, 228
Mari Michele, 168
Maria (Vergine), 24, 59, 214
Marigo Aristide, 36, 239
Marrani Giuseppe, 116
Martinez Ronald L., 3, 6, 10, 11,
13, 93, 102, 107
Martorelli Vico Romana, 154
Marziale Marco Valerio, 247
Marziano Capella, 247, 248
Masoero Mariarosa, 265

Indice dei nomi

- Massumi Brian, 87
Mazzoni Francesco, 132, 133
Mazzucchi Andrea, 64, 69, 157,
168, 231
Medici Lorenzo de', 250
Mengaldo Pier Vincenzo, 237, 238
Menichetti Aldo, 246, 248
Mercurio, 262, 263
Michiel Sabello, 258
Milani Giuliano, 64, 67, 121, 227
Mineo Niccolò, 183, 185, 189,
190
Minerva, 262
Minetti Filippo, 104
Miseno, 210
Moleta Vincent, 71
Monte Andrea, 103, 104
Montefeltro Federico da, 259, 260
Montefusco Antonio, 67, 121
Montuori Francesco, 240
Moore Edward, 220
Moreno Paola, 104
Mosé, 42
Mozzi Andrea dei, 70
Munaro Nicola, 97
Muscetta Carlo, 257, 266
Museo, 211
Mussnug Florian, 1
Mussini Sacchi Maria Pia, 265-68
Muzzoli Francesco, 140

Nardi Bruno, 131, 132, 134, 136,
164, 165, 183, 212, 215, 227,
231
Nearco, 221
Negroni Carlo, 69
Nicolosi Frédéric, 97
Numa Pompilio, 248
Nuvoli Giuliana, 145
Nuvoloni Filippo, 263, 264

Omero, 38, 193, 194
Onesti Onesto degli, 50
Orazio Flacco Quinto, 193, 194,
199
Orbicciani Bonagiunta, 81

Origene, 42
Ormanno, 257
Orosio Paolo, 76, 200
Ovidio Nasone Publio, 193, 194,
200, 202, 206

Pabst Bernhard, 245-48
Padoan Giorgio, 71, 222
Paganuzzi Enrico, 236
Pagnoni Maria Rita, 222
Pagnotta Laura, 252
Palamede, 197
Palemone, 260
Pantani Italo, 259, 261, 263, 264
Panti Cecilia, 134
Panvini Bruno, 162
Paolo di Tarso, 89
Parenti Giovanni, 266, 267
Parkes Malcolm B., 220
Parodi Ernesto Giacomo, 251
Pasquini Emilio, 44, 145, 202,
234, 248
Patrizi Francesco, 119
Pazzaglia Mario, 36, 236
Pedro d'Alvernia, 138
Pegorari Daniele Maria, 250
Persico Thomas, 236, 240
Pertile Lino, 120
Petrarca Francesco, 29-32, 104,
119, 121, 122, 127, 128, 130,
172, 228-30, 232, 259-61
Petrocchi Giorgio, 179, 186, 241
Petronio Arbitro Gaio, 245, 246
Piccolomini Enea Silvio, 265
Pich Federica, 15
Piciocco Michele, 104
Picone Michelangelo, 43, 49, 51,
53, 95, 106, 150, 155, 194,
202
Pier della Vigna, 103
Pietro (apostolo), 49, 60
Pietrobono Luigi, 131, 132, 134,
163, 166, 227
Pietro d'Abano, 152
Pietro Lombardo, 159
Pignatti Franco, 256

Indice dei nomi

- Pinto Giuliano, 253, 254
 Pinto Raffaele, 7, 19, 20, 22, 27,
 29, 132, 135, 145, 148, 149,
 167, 169, 185
 Pipa Arshi, 72
 Pirovano Donato, 1, 4, 14, 37, 46,
 49, 50, 53, 57, 58, 64-66, 68-
 70, 73-75, 77, 78, 81, 82, 85,
 88, 89, 96, 98-100, 102, 103,
 109, 179, 185, 186, 189, 194,
 195, 197, 233, 241
 Pirrotta Nino, 243
 Pistotato, 263
 Pizio da Montevarchi, 268
 Platone, 220, 223, 224, 246
 Plinio Secondo Caio, 200
 Polysopho, 263
 Porcelli Bruno, 256
 Portinari (famiglia), 70-72, 79
 Portinari Bice, *vedi* Beatrice
 Portinari Folco, 66-71, 73, 74, 78,
 80, 81, 99
 Portinari Manetto, 71-73
 Pozzi Mario, 115
 Praloran Marco, 129
 Primavera, *vedi* Giovanna

 Quaglio Enzo, 260
 Quaglioni Diego, 120, 154, 228,
 241
 Quintiliani Matteo Maria, 261
 Quirini Giovanni, 128
 Quondam Amedeo, 266

 Radulfo Brito, 138
 Rajna Pio, 186
 Rea Roberto, 39, 49, 64, 87, 96,
 106-108
 Reichl Karl, 245
 Renzi Lorenzo, 97
 Riccardo da San Vittore, 41
 Ricci Pier Giorgio, 35, 71, 170
 Richa Giuseppe, 70
 Rigaut de Berbezilh, 248
 Robert Aurélien, 222, 223
 Robiglio Andrea Aldo, 155

 Romani Werther, 247
 Rosenwein Barbara H., 86, 92
 Rosier-Catach Irène, 133, 144
 Rossi Luca Carlo, 37, 38, 67, 68,
 88, 96, 194
 Rossi Nicolò de', 104, 116-18
 Rouse Mary A., 220
 Rouse Richard H., 220
 Ruberto, 258
 Ruini Roberto, 248
 Rushworth Jennifer, 1, 6, 10

 Salimbeni Angelo Michele, 268
 Salomone, 262
 Salvi Giampaolo, 97
 Salviati Leonardo, 172
 Sandeo Ludovico, 264
 Sandri Domenico, 172
 Sandri Nicolò, 172
 Sannazaro Jacopo, 247, 268
 Sansone Giuseppe E., 250
 Santagata Marco, 23, 30, 71, 88,
 89, 104, 155, 179, 200, 201,
 233, 259, 261, 266
 Santangelo Salvatore, 162, 167,
 181, 234
 Sanuti Nicolò, 266
 Sanuti Nicolosa, *vedi* Castellani
 Sasso Gennaro, 183, 212
 Saturnina, 255, 256
 Schlick Kaspar, 265
 Scipione Africano Publio Cornelio,
 262
 Scott John A., 155
 Scrimieri Martín Rosario, 135,
 144, 145
 Segre Cesare, 251
 Seigworth Gregory J., 86, 87
 Selmi Francesco, 75
 Seneca Lucio Anneo, 221
 Senocrate di Calcedonia, 223-25
 Sercambi Giovanni, 255
 Sermini Gentile (pseudo), 255
 Servio, 195, 203
 Sforza Ginevra, 268
 Sibilla, 196, 208-11

Indice dei nomi

- Sigieri di Brabante, 138, 146, 149, 151
 Sigismondo d'Austria, 265
 Silvio, 210
 Simonelli Maria, 156, 167, 179, 205
 Simonetti Manlio, 42
 Singleton Charles S., 6, 36, 37, 40, 43
 Sinone, 197
 Socrate, 223
 Sofrone, 246
 Soldani Arnaldo, 128, 129
 Soldanieri Niccolò, 255
 Solimena Adriana, 235, 236
 Sordello da Goito, 90
 Southerden Francesca, 7
 Sozzini Mariano, 265
 Speusippo, 223
 Spongano, 266
 Spurinna, 262
 Stabile Giorgio, 221, 222
 Stazio Publio Papinio, 200, 204-206, 247
 Steinberg Justin, 64
 Stephens Walter, 3, 93
 Stillinger Thomas C., 13
 Strada Janovič Clara, 19
 Suardi Giovan Francesco, 264
 Suerbaum Almut, 3

 Tabarroni Andrea, 152, 227, 228, 233
 Tafuro Antonio, 69
 Tanturli Giuliano, 113, 195
 Tanzo Anselmo, 251
 Tassi Francesco, 76, 82
 Tateo Francesco, 250
 Tavoni Mirko, 88, 155, 168, 200, 212, 236, 240
 Tedaldi Pieraccio, 118, 125
 Tempier Stefano, 133
 Terni Clemente, 242
 Teseo, 260
 Tifeo, 202, 203
 Tisconi Benvenuti Antonia, 264, 266

 Todorović Jelena, 121, 153, 161, 162, 167, 169
 Tolomei Claudio, 172
 Tomasi Franco, 188, 201
 Tommaso d'Aquino, 28, 29, 133, 137, 146, 151, 226
 Tommaso di Giunta, 250, 252
 Tonelli Natascia, 6, 8, 21, 30, 121, 122, 128, 140, 144, 167, 200, 234, 265
 Torquato Lucio Manlio, 222
 Torquato Tito Manlio Capitolino Imperioso, 222
 Torti Anna, 228
 Trabant Jürgen, 3
 Tramontana Carmelo, 188
 Treherne Matthew, 133
 Trevet Nicholas, 252
 Trione Fortunato, 86
 Trissino Giovan Giorgio, 239, 240
 Trojel Ernst, 183
 Troncarelli Fabio, 249
 Trovato Paolo, 99, 156
 Turcan-Verkerk Anne-Marie, 246

 Ubaldini Ruggieri (arcivescovo), 20
 Uberti Farinata degli, 80
 Uberti Fazio degli, 255
 Uc de Saint Circ, 162
 Ugo da San Vittore, 41
 Ugucione da Pisa, 236-38, 241, 242
 Ulisse, 20

 Valerio Massimo, 221
 Vandelli Giuseppe, 164-66
 Varchi Benedetto, 172
 Varela-Portas de Orduña Juan, 132, 133, 135, 137, 141
 Vasoli Cesare, 154, 179, 201
 Vecchi Galli Paola, 31, 248, 268
 Veglia Marco, 21, 149
 Venere, 202, 203, 260, 262
 Vickers Nancy, 3, 93
 Viel Riccardo, 233, 240

Indice dei nomi

- Vilella Morató Eduard, 132, 135, 141
Villa Claudia, 120, 154, 168, 200
Villani Giovanni, 72, 256
Virgilio Marone Publio, 131, 193-209, 211-13, 216, 231, 241
Vitale Vincenzo, 195
- Watson Andrew G., 220
Webb Heather, 1, 6, 16
Wehr Barbara, 97
Wiese Berthold, 259, 260
Wikenhauser Alfred, 45
- Xenarco, 246
- Zaccaria (profeta), 45
Zanato Tiziano, 245
Zanatta Marcello, 219, 224
Zanni Raffaella, 107, 246
Zanoboni Maria Paola, 70
Zembrino Anna, 135
Zenone di Cizio, 220, 221
Zenone di Elea, 221
Zingarelli Nicola, 148
Ziolkowsky Jan, 245
Zonta Giuseppe, 263
Zuliani Luca, 128, 240

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di *Giulia Ravera*

BERLIN

Deutsche Staatsbibliothek Hamilton 203	241
Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Lat. folio 437	237, 238

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana Chigi L V 176	71, 162, 170
---	--------------

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana	
Ashburnham 964	250
Gaddiano 18	195
Pluteo 40.7	69
Pluteo 41.42	159
Tempi 3	253-255
Biblioteca Nazionale Centrale	
II II 40 (già Magliabechiano VII 1010)	256
II III 47 (già Magliabechiano VI 142)	170, 174
II IV 111 (già Magliabechiano XXXV 268)	75
Biblioteca Riccardiana	
1005	241
1035	170
1044	170, 174, 175
2094	265

Indice dei manoscritti

GENOVA

Biblioteca delle Missioni Urbane
46 251

GRENOBLE

Bibliothèque Civique
580 237

MADRID

Biblioteca Nacional de España
10186 241

MILANO

Biblioteca Nazionale Braidense
AG XII 2 241

Biblioteca Trivulziana
1088 237

NEW HAVEN, CONNECTICUT

Beinecke Rare and Manuscript Library
752 259

PARIS

Bibliothèque Nationale de France
1036 267
16089 223

ROMA

Biblioteca Nazionale Centrale
Vitt. Em. 1087 265

SEVILLA

Biblioteca Capitulare y Colombina
7.1.32 117

SIENA

Biblioteca comunale
I XI 24 261

Indice dei manoscritti

TOLEDO

Archivo y Biblioteca Capitulares
Zelada 104.6 71, 162, 170

VENEZIA

Biblioteca Marciana
It. IX 175 (6312) 252

“Quaderni di Gargnano”

1. *Foscolo critico (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, 2017
2. *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2014)*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli e Stefano Martinelli Tempesta, 2018
3. *Giosuè Carducci prosatore (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)*, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari, 2019
4. *I “Sonetti et Canzoni” di Jacopo Sannazaro (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)*, a cura di Gabriele Baldassari e Michele Comelli, 2020
5. *Dante e il prosimetro. Dalla “Vita nova” al “Convivio” (Milano - Fribourg: 15, 17, 22 e 23 ottobre 2020)*, a cura di Paolo Borsa e Anna Maria Cabrini, 2022

“Fuori Collana”

1. *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di Gabriele Baldassari, Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza e Michele Comelli, 2021

