

LE RIME DI DANTE LIBRO DI CANZONI O RIME SPARSE?

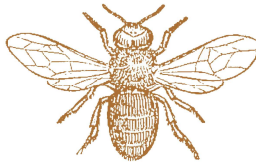
RAFFAELE PINTO

receptio academic press



RAFFAELE PINTO

LE *RIME* DI DANTE
LIBRO DI CANZONI O RIME SPARSE?



RECEPTIO ACADEMIC PRESS

Copyright © 2020 RECEPTIO

ISBN 9781716714993

REPRINT IN OA © 2023

DOI: 10.55456/pinto

RECEPTIO Academic Press Ltd. 20-22, Wenlock Road,

Islington, London, N1 7GU United Kingdom

Studies & Essays

6

Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, 9.

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehre gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit,
ich hätte wenig Glück.

[La mia ala è pronta al volo, / ritorno volentieri indietro, / poiché
restassi pur tempo vitale, / avrei poca fortuna]

Gerhard Scholem
Gruss vom Angelus.

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

Edizione italiana a cura di Renato Solmi, Einaudi, 1962

PREMESSA

Riproduco, leggermente rimaneggiate, ma conservando il loro registro prossimo al parlato e la loro finalità sostanzialmente divulgativa, le lezioni sulle *Rime* di Dante impartite da aprile a luglio 2020 presso il Research Centre for European Philological Tradition di Lugano, diretto dalla collega Carla Rossi, in forma di videolezioni dal titolo “Domenica con Dante”. Ad esse, ferme ad undici, ne ho aggiunte altre nove, anche in previsione del corso di Formazione continua MOOC, di cui il presente volumetto costituisce idealmente le dispense.

Devo preliminarmente avvertire il lettore che la bibliografia citata è limitatissima: una più esaustiva appesantirebbe innecessariamente un approccio alle *Rime* dantesche che non si propone di fornire la descrizione analitica di ciascun componimento (come accade nelle eccellenti edizioni che di esse sono state recentemente date alle stampe), ma aspira a fornire una visione d’insieme, che descriva lo svolgimento nel tempo del pensiero di Dante, quale egli ha voluto plasmarlo nella sua poesia.

I

Delle cosiddette ‘opere minori’ di Dante, le *Rime* sono certamente la più problematica, quella che presenta le maggiori difficoltà, sia di edizione che di interpretazione, soprattutto da quando l’edizione di Domenico de Robertis¹ ha sconvolto il panorama critico relativo alla costituzione del testo, suscitando una linea di ricerca che ha messo in primo piano componimenti lirici che finora apparivano come subordinati (o addirittura ‘residuali’) rispetto alle opere maggiori, sia quelle poetiche, come la *Vita Nuova* e la *Commedia*, sia quelle di pensiero, come il *Convivio*, il *De Vulgari* e la *Monarchia*. Tradizionalmente per *Rime* si intendeva l’insieme formato dalle liriche scritte da Dante (cioè, soprattutto, canzoni sonetti e ballate). Questo insieme non venne mai configurato dall’autore nella sua totalità, e solo alcune di loro vennero inserite in altre opere sue, come la *Vita Nuova* ed il *Convivio*, che fungevano così da contenitori di tali gruppi di poesie, delle quali Dante fu non solo autore, ma anche editore, nel senso che, dopo averle composte e pubblicate separatamente, le raccolse in organismi testuali che possono essere considerati come antologie ragionate della propria poesia. Di tutte le altre liriche, invece, manca questa operazione di raccolta ed

¹ *Rime*, Domenico De Robertis ed., Firenze, Le Lettere, 3 voll. (5 tt.), 2002.

autoesegesi, e sono state trasmesse frammentariamente per gruppi più o meno numerosi in antologie collettive, o anche personali, ma composte da altri. Gli editori moderni devono quindi fare delle scelte abbastanza impegnative: innanzitutto selezionare i testi, e decidere se quelli già antologizzati da Dante fanno parte, o no, dell'insieme delle *Rime*; e poi devono decidere in che ordine collocarli, cioè con che criterio disporli uno dopo l'altro nel volume che le riproduce. Il criterio prevalente fino ad un passato recente è stato quello di Michele Barbi, nella sua edizione del 1921, poi riproposta dai suoi collaboratori Francesco Maggini e Vincenzo Pernicone nella edizione in due tomi del 1956² e il 1969³. Tale criterio è un ordinamento debolmente cronologico che include tutte le liriche scritte da Dante, anche quelle commentate nella *Vita Nuova* e nel *Convivio*, e che distingue, un pò vagamente, epoche della biografia letteraria di Dante, come il “Tempo della *Vita Nuova*” e il “Tempo dell'esilio”, oppure gruppi di poesie tematicamente affini, come le “Rime allegoriche e dottrinali” e le “Rime per la donna pietra”. L'idea di fondo di questa debole disposizione cronologica e tematica è quella che uno dei dantisti più autorevoli, Gianfranco

² *Rime della “Vita Nuova” e della giovinezza*, Michele Barbi e Francesco Maggini (edd.), Firenze, Le Monnier, 1956.

³ *Rime della maturità e dell'esilio*, Michele Barbi e Vincenzo Pernicone (edd.), Firenze, Le Monnier, 1969.

Contini, manifestò quando definì le *Rime* “la più superba collezione di estravaganti”, confermando in sostanza con la sua edizione del 1939⁴ quel criterio, e quindi l’inesistenza di fattori unificanti che facciano pensare ad un canzoniere o ad un *corpus* comunque omogeneo di poesie, giacché in Dante sono dominanti il “travaglio esplorativo” ed il “furore dell’esercizio”⁵. In questo approccio interpretativo, che per semplificare definisco come ‘modello Barbi-Contini’, prevale l’idea di una sostanziale frammentarietà della lirica di Dante, la cui ispirazione è caratterizzata da un desiderio costante di sperimentazione che lo spinge ad esplorare, con spirito di emulazione, i territori tematici e stilistici della poesia del suo tempo. Il che impedisce che sia riconoscibile una chiara coerente e necessaria linea di svolgimento. La grande maggioranza delle edizioni recenti si attiene sostanzialmente a questo modello.

Una ipotesi diversa, e fortemente innovativa, fu invece quella che ispirò l’edizione elaborata da Domenico De Robertis nel 2002 e poi nel 2005⁶, che mantenne per un certo numero di testi, 15 canzoni (cioè tutte quelle che ci sono rimaste di Dante ad esclusione di quelle commentate nella *Vita Nuova* e della

⁴ *Rime* (1939), Gianfranco Contini (ed.), con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1995.

⁵ *Ibid.*, p. LXX.

⁶ *Rime*, Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*), l'ordine che esse presentano in alcuni dei manoscritti più antichi, in particolare in tre copie realizzate da Giovanni Boccaccio, che le definì 'canzoni distese'. De Robertis considerò, a partire dall'analisi della tradizione manoscritta, questo ordinamento dovuto non ad una iniziativa originale di Boccaccio, ma a manoscritti più antichi, dai quali a sua volta Boccaccio ricopiava. La possibilità che questi manoscritti più antichi riflettessero in qualche misura la volontà ordinatrice dello stesso Dante, lo indusse a preferire, nella sua edizione, l'ordinamento dato alle canzoni da Boccaccio, rispetto a quello fissato da Barbi. Ma un ordinamento delle canzoni dovuto a Dante implicherebbe che, rispetto a questi testi, il poeta si sarebbe preoccupato di organizzarli in una struttura unitaria, cioè qualcosa di molto simile ad un canzoniere o un libro, di cui l'ordinamento di Boccaccio sarebbe testimonianza. Alcuni allievi di De Robertis credettero di poter dimostrare la paternità dantesca della serie delle 'distese'⁷, e da questo nucleo iniziale di ricerche e discussioni nacque l'iniziativa della edizione spagnola del *Libro de las canciones*, nel 2014⁸, nella quale sono presentate le 15 canzoni che aprono l'edizione di De Robertis, più altri testi

⁷ Segnalo, in particolare, i saggi dedicati a tale questione da Giuliano Tanturli e Natascia Tonelli.

⁸ *Libro de las canciones y otros poemas*, Juan Varela Portas de Orduña (coord.), Madrid, Akal, 2014.

lirici che sono tematicamente collegati a quelle canzoni. L'introduzione (di Juan Varela Portas de Orduña) indica i motivi per i quali l'ordinamento delle canzoni può essere attribuito allo stesso Dante (il che giustifica il titolo di *Libro delle canzoni*, che sottintende una volontà ordinatrice del nucleo principale dei testi che compongono la raccolta).

Se si accetta l'idea della paternità dantesca del Libro, ci troveremo di fronte ad una nuova antologia delle proprie poesie curata dallo stesso Dante, una antologia che però si distingue nitidamente dalle altre perché le liriche non sono pretesto o supporto di un discorso di natura non poetica svolto nella prosa che le accompagna (come la *Vita Nuova* e il *Convivio*), ma costituiscono un insieme di liriche strutturato in un autonomo organismo letterario, nel quale sono raggruppate ed ordinate a partire da una precisa volontà del poeta, cioè un canzoniere d'autore nel senso che ha l'espressione riguardo al più famoso dei canzonieri, cioè il *Canzoniere* petrarchesco. Sarebbe insomma, questo 'libro' di Dante, il primo vero canzoniere d'amore⁹.

Il lettore non specializzato su questioni filologiche potrebbe pensare che il problema posto dalla selezione e dall'ordinamento delle poesie risponda solo ad aride sottigliezze filologiche, di cui

⁹ Si veda, in particolare, Natascia Tonelli, *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, in *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi*, II, 8-15 (con appendice di 16 e 18), Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 255-283.

farebbe volentieri a meno perché in fondo ciò che vuole è gustare delle liriche che sono fra le più belle che siano mai state scritte in italiano, cioè le canzoni di Dante. Ma si sbaglierebbe! Si tratta, in realtà, di un problema estremamente appassionante, dal punto di vista culturale e storico letterario, poiché riguarda il significato personale ed intimo che ha la poesia, non solo per chi la scrive ma anche per noi che la leggiamo. Nella misura in cui sentiamo il bisogno di andare al di là del puro giudizio estetico o impressionista, ‘mi piace’ / ‘non mi piace’, e ci interroghiamo sul significato ideale e culturale dei testi che leggiamo, sul loro potere ‘formativo’ del gusto e della personalità, ci accorgiamo che il modo di organizzarli nel volume che li accoglie definisce in partenza il loro valore ed orienta il nostro modo di leggerli.

Per spiegare l'importanza che ha, in generale, la selezione e l'ordinamento delle liriche di un poeta, parto da un esempio prossimo, nel tempo, alle *Rime* di Dante, e cioè il *Canzoniere* di Petrarca, appunto, che raccoglie una parte molto importante delle liriche scritte dal poeta. Anche in questo caso si tratta di un insieme formato essenzialmente da canzoni, sonetti e ballate, ed anche in questo caso esiste una parte molto significativa della produzione poetica in volgare dell'autore, cioè i *Trionfi*, che non rientra nel *Canzoniere*, così come dalle *Rime* vanno esclusi, logicamente, i canti della *Commedia* (pur essendo formati da versi e rime). Sono, però, le differenze quelle che, logicamente, ci interessano.

La prima e fondamentale differenza è che il *Canzoniere* è una raccolta di poesie voluta e curata dallo stesso Petrarca, ed il manoscritto in cui la leggiamo è in gran parte autografo. Dante ha invece curato solo delle antologie in cui la prosa svolge una funzione dominante, rispetto alle liriche, e inoltre di nessuna opera sua abbiamo l'autografo. Da questo punto di vista, cioè in quanto canzoniere d'autore, l'importanza e l'originalità del *Canzoniere* sono incalcolabili, perché rappresentano una svolta nella letteratura europea, forse la più importante, che segna in poesia l'inizio della modernità. Prima di Petrarca, i canzonieri sono compilazioni di copisti che selezionano e raggruppano testi di autori diversi, organizzati ed ordinati per generi lirici. Ed è in compilazioni di questo tipo che leggiamo, nei manoscritti più antichi, le liriche di Dante. Il marchio soggettivo che Petrarca imprime alla sua poesia organizzandola lui stesso in un libro di poesie è ancora il criterio che determina il nostro modo di intendere un testo poetico: monologo di un Io che esprime la propria interiorità e la propria personalità attraverso testi originali che non vanno confusi o mescolati con quelli di altri poeti.

Ci sono però anche altre differenze, non così clamorose, ma forse altrettanto significative. Una domanda che ci potremmo porre, fra le altre, riguarda il titolo. Perché le liriche di Dante, raccolte in volume, si chiamano *Rime*, e quelle di Petrarca, invece, *Canzoniere*? Pensate che questi titoli non sono stati scelti dagli autori, ma dagli editori. Nel caso di Dante non c'è titolo perché

non c'è nemmeno un'opera, o un volume, nel quale Dante abbia raccolto le sue liriche; nel caso di Petrarca, che invece ha raccolto in un volume le sue liriche, il titolo è un altro: *Rerum vulgarium fragmenta* (cioè "Frammenti di cose volgari"). Gli editori moderni, quindi, i due titoli di *Rime* e *Canzoniere* li hanno inventati, e la questione che pongono questi titoli attribuiti a prescindere o contro la volontà degli autori ha un certo rilievo. Pensate ai *Canti* di Leopardi. Sarebbe assurdo intitolare l'opera *Rime*, perché Leopardi non le usa; potrebbe però essere intitolata *Canzoniere* (anche perché alcune delle liriche, in raccolte precedenti, sono definite da Leopardi proprio come 'canzoni'). A nessuno, però verrebbe in mente di farlo (suppongo), perché sfigurerebbe la tonalità emotiva delle poesie, il loro effetto estetico sul lettore: il termine *Canti* ha un potere evocativo e suggestivo molto più intenso del termine *Canzoniere*, che suggerisce piuttosto la materialità oggettiva di un contenitore.

II

Ora mi preme chiarire il significato profondo, e non meramente filologico, che ha l'alternativa fra concepire le liriche di Dante (o una parte sostanziale di esse) come un insieme consapevolmente strutturato oppure concepirle come una aggregazione di frammenti irrelati. Chiediamoci, allora, cos'è un canzoniere d'autore e in cosa si distingue da un canzoniere miscelaneo o collettivo. Prima di Petrarca i poeti scrivono le loro poesie e le diffondono in modo isolato o, comunque, frammentario attraverso canali che oggi definiremmo privati, cioè per personali iniziative dei lettori (che sono normalmente poeti a loro volta). I canzonieri miscelanei sono iniziative editoriali di un copista che seleziona e raccoglie testi di vari poeti ordinandoli con criteri propri, generalmente per forme metriche: principalmente le canzoni e i sonetti. Le poesie di Dante, per esempio, sono disseminate, per gruppi più o meno numerosi, in molti di questi canzonieri collettivi. Nel più importante degli antichi canzonieri della lirica italiana, il Vaticano Latino 3793, realizzato tra la fine del 200 e l'inizio del 300¹⁰, c'è una sola poesia di Dante, la canzone *Donne che avete intelletto d'amore*. L'editore

¹⁰ Si veda, per la descrizione del codice, la *Introduzione* di Lino Leonardi a *I canzonieri della lirica italiana delle origini. I. Il canzoniere vaticano*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2000.

moderno che vuole pubblicare le *Rime* di Dante deve estrarle dai vari manoscritti, e ricomporle in un organismo testuale, un libro, che lui elabora. Le cose cambiano notevolmente con Petrarca, che oltre a comporre le proprie poesie, decise anche di riunirle lui stesso in un libro nel quale si leggono solo le sue poesie. Potremmo dire che Petrarca, in questo modo, fu editore di se stesso perché diede agli editori successivi l'originale da cui tutti devono ricavare il testo con le sue poesie. Mentre l'editore di Dante deve assumersi responsabilità importanti, di selezione ed ordinamento, l'editore di Petrarca non deve assumersi nessuna responsabilità (tranne, generalmente, la modernizzazione della grafia), perché sia la selezione che l'ordinamento li ha fatti per lui lo stesso Petrarca. In questo senso il suo è un canzoniere d'autore, il primo che sia mai stato realizzato. La domanda che ora mi pongo è questa: perché è così rivoluzionaria, dal punto di vista della cultura letteraria, l'iniziativa di Petrarca? Che differenza fa se un sonetto lo leggo nella edizione che ha fatto l'autore, o nella edizione che ha fatto un altro, se il testo è esattamente lo stesso? Potrei formulare la domanda anche in questo modo: come influisce l'ordinamento complessivo delle poesie di un autore sul significato del singolo componimento?

Per rispondere a questa domanda partiamo proprio dal *Canzoniere* di Petrarca, che comprende 366 poesie, che sono divise in due parti nitidamente distinte (tradizionalmente

vengono indicate come ‘Rime in vita’ e ‘Rime in morte di madonna Laura’¹¹), e che nella loro quasi totalità sono canzoni e sonetti, e poi alcune ballate e madrigali. Il lavoro di selezione e ordinamento dei testi iniziò intorno al 1348-49 e durò il resto della sua vita. Ciò vuol dire che per Petrarca la forma di canzoniere da dare alle sue poesie era una questione molto importante. Il titolo dell’opera, però, cioè *Canzoniere*, non fu decisione sua. Lui aveva dato al canzoniere un altro titolo, un titolo latino: *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè “Frammenti di cose volgari”. A partire da una edizione fiorentina del 1515, e poi soprattutto a partire dall’800, il titolo con cui l’opera è stata pubblicata è *Canzoniere*. Qui ci troviamo di fronte ad un paradosso. Infatti indicando le sue poesie come ‘frammenti’, Petrarca intendeva sottolineare il carattere non unitario né

¹¹ Nel manoscritto (parzialmente) autografo alcune pagine in bianco separano le due sezioni, e mostrano che il poeta andava aggiungendo testi sia alla prima parte che alla seconda. Il che dimostra non solo che la cronologia apparente non corrisponde per nulla alla reale cronologia redazionale, ma anche che questa cronologia è una trama romanzesca predefinita (la vita e la morte di Laura). L’atteggiamento di Petrarca nei confronti del suo libro è analoga a quella di uno scrittore che, avendo perfettamente chiara la trama del suo romanzo, lavora ai diversi capitoli in modo aleatorio, cioè indipendentemente dall’ordine in cui essi appaiono nel testo.

strutturato della raccolta, ed orientava la lettura verso una percezione isolata dei vari testi, come se di ognuno si dovesse degustare il particolare contenuto sentimentale, in rapporto ad una concretissima puntuale situazione esistenziale, di cui ogni testo è, o si vuole, documento. Il termine ‘canzoniere’, invece, suggerisce che una struttura unitaria esista, e che l’ordine delle poesie non è casuale ma voluto ed anzi attentamente studiato dall’autore. Il che è senz’altro vero, visto che l’ordinamento delle poesie ossessionò Petrarca fino agli ultimi giorni di vita. Ma perché Petrarca chiamò ‘frammenti’, testi che hanno ben poco di frammentario e che invece compongono un insieme la cui organizzazione tematica è evidentissima, fin dalla separazione dei due blocchi, cioè le poesie scritte per Laura viva, nella prima parte e quelle scritte per Laura morta, nella seconda parte? Si tenga presente che la maggior parte delle poesie del *Canzoniere*, sia quelle della prima parte che quelle della seconda, furono scritte o rimaneggiate quando Petrarca aveva già deciso di strutturare il testo così come lo leggiamo (cioè dopo il 1348-49). Queste poesie, quindi, non sono mai esistite nella forma del ‘frammento’, e fin dal principio furono pensate in funzione dell’organismo globale che le raccoglie. Perché allora il titolo di ‘Frammenti’? Per comprendere il senso del termine *fragmentum* dobbiamo pensare ad un’altra opera di Petrarca, cioè il *Secretum*, una confessione immaginaria che è per molti aspetti una interpretazione del *Canzoniere*. La frase che idealmente chiude l’opera esprime il proposito di Francesco di rientrare in se stesso, raccogliendo e

raggruppando i frammenti dell'anima ("anime fragmenta") che si è dispersa inseguendo valori e ideali che la hanno allontanata da Dio:

Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta
recolligam, moraborque mecum sedulo.

[Sarò presente a me stesso quanto più potrò, e raccoglierò gli sparsi frammenti della mia anima e dimorerò in me, con attenzione]¹².

Anche nel primo verso del canzoniere, *Voi che ascoltate in rime sparse il suono*, sono echeggiate queste parole finali del *Secretum*, poiché le "rime sparse" sono i riflessi degli "sparsi frammenti dell'anima", per cui da una parte è chiara la volontà del poeta di presentare attraverso il titolo le sue poesie come frammenti isolati e non come elementi di una struttura, ma dall'altra questa volontà è l'elemento fittizio e romanzesco con cui l'autore presenta se stesso nell'opera. Ciò vuol dire che dobbiamo distinguere l'autore che costruisce un organismo letterario formato da una serie di poesie, dal personaggio che nelle poesie dice "Io" cioè l'amante disperato e già maturo che contempla disgustato gli errori commessi nel corso della sua vita. Risulta tutto chiarissimo se

¹² Cito da Francesco Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

pensiamo che Petrarca ha pensato il suo titolo di *Rerum vulgarium fragmenta* dal punto di vista del personaggio romanzesco che si pente dei suoi errori; e che gli editori hanno, invece, inventato il titolo di *Canzoniere* situandosi nella prospettiva dell'autore che lucidamente costruisce il proprio prodotto letterario, e con esso il proprio personaggio.

Bisogna a questo punto considerare che, sebbene il punto di vista 'romanzesco' adottato dell'autore nel *Secretum* e nel primo sonetto del *Canzoniere* sia quello del cristiano pentito dei suoi peccati (nel *Secretum* Francesco finge di confessarsi a Sant'Agostino), l'idea di un Io frammentato è ben familiare anche a noi, oggi, in una prospettiva non religiosa ma psicologica o psicoanalitica. La salute psichica consiste infatti, secondo gli psicoanalisti, nella capacità del soggetto di unificare attraverso l'Io le proprie pulsioni, cioè le emozioni e i desideri; mentre il malessere psichico consiste nella fissazione dell'Io su una, o su alcune, solo, di queste emozioni o desideri. Le nevrosi, in particolare, consistono nella ossessione per certe esperienze di desiderio che si sono fissate frammentariamente nella psiche senza sintetizzarsi, nella coscienza, con tutte le altre. Se le singole poesie d'amore sono manifestazioni di desideri puntuali, suscitati ciascuno da una situazione o esperienza concreta, l'Io del poeta rischia di frammentarsi e disperdersi se le lascia irrelate, cioè se non riesce ad unificarle ordinandole secondo una direzione ed una finalità uniche, sul piano psicologico e morale. Ciò che Petrarca presenta come un problema di fede religiosa, è per noi

un problema di salute psichica, che consiste nel controllo che l'Io esercita sui propri desideri unificandoli nella coerenza di una personalità che è padrona dei propri atti.

Sul piano storico-culturale, il rischio di frammentazione e dispersione dell'Io appare nella mentalità europea a partire dal momento in cui, con i Trovatori, il desiderio e la sessualità, cioè le pulsioni che secondo la psicoanalisi minacciano l'integrità dell'Io, occupano il centro della ispirazione poetica e diventano il tema letterario dominante. Come si sa, per Freud è la sessualità ciò che determina la formazione e lo sviluppo della personalità ed eventualmente la sua malattia. I trovatori intuirono questa verità psicologica prima che Freud la scoprisse scientificamente, e fecero del desiderio sessuale, cioè dell'amore, il centro della vita morale e la fonte della ispirazione poetica (nella loro polemica contro la cultura teologica e clericale che lo reprimeva). Ma accanto alla felicità, il *joi* di cui parlano i trovatori, l'amore produce, o può produrre, anche dolore e malattia, che consistono appunto nella disgregazione dell'Io, che si disperde alienandosi in oggetti diversi da sé, cioè la donna amata e desiderata. Anche Petrarca intuisce questo rischio, ed infatti nel *Secretum* i rimproveri di sant'Agostino hanno per oggetto principalmente l'amore del poeta per Laura: è questa la passione peccaminosa che rischia di distruggere da una parte la fede in Dio e dall'altra

l'integrità dell'Io¹³. I due fattori, seguendo il discorso del Sant'Agostino petrarchesco, che non è molto lontano dal Sant'Agostino storico, sono in realtà le due facce della stessa medaglia: se Dio è nell'anima dell'uomo, ed occupa quindi la parte più intima della soggettività, perdere la fede, o subordinarla all'amore per una donna, significa allontanarsi da sé, letteralmente 'disperdersi'.

Se adottiamo questa prospettiva, comprendiamo facilmente che il problema della unificazione dei frammenti lirici in un libro di poesia è il riflesso letterario del problema morale ed esistenziale di ogni persona che voglia conservare la propria integrità psichica. Ognuno di noi deve, se vuole mantenersi sano, raccogliere i « frammenti della propria anima » ordinandoli secondo un valore unitario ed una direzione unica, sia che guardi verso il passato, narrando la storia di sé, sia che guardi verso il futuro, costruendo il proprio progetto vitale. Petrarca, e prima di lui Dante, ci mostrano attraverso la loro opera poetica innanzitutto questa polarità, cioè la oscillazione fra una esperienza dell'amore distruttiva e disgregante (i frammenti dell'anima che si riflettono

¹³ L'altra passione che S. Agostino rimprovera a Petrarca è il desiderio di gloria. Ma i due desideri sono strettamente collegati l'uno all'altro, come si vede attraverso l'interpretazione, così frequente nel *Canzoniere*, del nome di Laura, che fa riferimento al lauro, simbolo della gloria poetica.

nelle “rime sparse”) ed una esperienza ricostruttiva ed unificante (la peripezia romanzesca del soggetto poetico che attraverso la donna amata si riconcilia con Dio e quindi con se stesso).

III

Torniamo ora al titolo del *Canzoniere*. Nel definire le proprie poesie come ‘frammenti’ Petrarca allude, da buon cristiano pentito, ai rimproveri che gli aveva rivolto Sant’Agostino. Però prima che il *Canzoniere* avesse il titolo definitivo di *Rerum vulgarium fragmenta*, cosa che accade abbastanza tardi, Petrarca intitolò l’opera che stava elaborando in modo abbastanza diverso. Il primo titolo del canzoniere fu infatti *Fragmentorum liber* cioè ‘Libro di frammenti’¹⁴, che attenua l’idea dei ‘frammenti’ mediante l’idea di ‘libro’, che riflette molto meglio i legami strutturali che esistono fra i vari componimenti; il libro è infatti un contenitore che, raccogliendoli, unifica i frammenti lirici. Ebbene, la domanda che ora ci dobbiamo porre è questa: perché Petrarca decise di eliminare la parola ‘libro’ dal titolo? Noi abbiamo imparato da uno dei massimi studiosi del *Canzoniere*, Gianfranco Contini, che le parole soppresse da un testo spiegano a volte il significato del testo meglio di quanto lo facciano le parole che sono presenti nel testo. Se noi capiamo che cosa disturbava Petrarca della parola ‘libro’, per cui decise di

¹⁴ 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*, Italice, VIII, 2005, pp. 27-44.

eliminarla, comprendiamo qualcosa del *Canzoniere* che altrimenti ci sfugge, qualcosa di sostanziale, che forse ha a che vedere con la sua genesi.

Non è difficile immaginare i motivi dell'ostilità di Petrarca nei confronti di questa parola. Basta pensare all'inizio di un'opera che Petrarca conosceva bene, cioè la *Vita Nuova*, che comincia così:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova un 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.

Libro, nel senso di memoria, è utilizzato da Dante anche in una canzone strettamente collegata alla *Vita Nuova*, cioè *E' m'incresce di me sì duramente* (57-70):

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si trova
nel *libro* de la mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passion nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno;
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
subitamente, sì ch'io caddi in terra,
per una luce che nel cuor percosse:

e se 'l *libro* non erra,
lo spirito maggior tremò sì forte,
che parve ben che morte
per lui in questo mondo giunta fosse:
ma or ne incresce a quei che questo mosse.

La dipendenza ideale e strutturale del *Canzoniere* dalla *Vita Nuova* in realtà è evidentissima, e comprendiamo bene il *Canzoniere* solo attraverso questa dipendenza, cioè considerando gli aspetti della sua struttura che Petrarca ha mutuato da Dante. Ma proprio per questo motivo Petrarca, che in un primo momento li esplicita attraverso il titolo¹⁵, a partire da un certo momento la dissimula sopprimendo il termine che la metterebbe in evidenza. Ciò che Petrarca vuole a tutti i costi evitare è che si pensi che il suo libro ha come modello strutturale il libro di Dante, cioè la *Vita Nuova*. Ha la stessa finalità dissimulatrice una importante citazione di Dante nel *Canzoniere*. Nella canzone numero 70, i cui versi finali di ogni strofa citano,

¹⁵ Credo che quindi vada presa seriamente in considerazione la possibilità che “la postilla autografa contenuta sui margini di un manoscritto di Orazio, alluda a una raccolta di rime già organizzata in ‘libello’ e che tale raccolta risalga ai primi anni trenta: *quod scribemus in libello*” (Marco Santagata, *Introduzione a Petrarca, Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, p. LVIII). Saremmo, cioè, in una fase in cui Petrarca non dissimula ancora il modello della *Vita Nuova*.

cronologicamente ordinati, i poeti della tradizione dei quali Petrarca si mostra erede, fra i quali, con Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia, c'è anche Dante, di quest'ultimo è citata non la canzone che Dante stesso nella *Commedia* presenta come rappresentativa della sua poesia lirica, cioè *Donne che avete intelletto d'amore*, intorno alla quale ruota la trama della *Vita Nuova*, ma una canzone che di questa è la antitesi radicale, cioè *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, che canta un fantasma femminile opposto a quello di Beatrice¹⁶, e che è protagonista di molte delle Rime di Dante non raccolte nella *Vita Nuova*, come se su Petrarca fosse operante molto più il Dante 'distruttivo' e disperso delle *Rime* che non il Dante romanzesco e ricostruttivo della *Vita Nuova*:

¹⁶ Sulla necessità di considerare i personaggi femminili della poesia di Dante fantasmi privi di consistenza storico-biografica è perentorio Gianfranco Contini: « Lisetta è reale ... in quanto fantasma della mente di Dante. Pertanto l'identificazione e distinzione, laboriosamente e discordemente operata, delle cosiddette donne amate da Dante, quando non miri a isolare chiaramente delle esperienze poetiche, com'è dichiarata allotria dalla critica estetica, è anche estranea alla stessa poetica dantesca » (Contini, *op. cit.*, p. LXII). Non c'è ragione di credere che Laura abbia una consistenza maggiore, nonostante le proteste in senso contrario del poeta.

Canzoniere, 70

....

drez et rayson es qu'ieu ciant e. m demori. 10 (pseudo)
Arnaut Daniel

....

donna mi priegha, per ch'io voglio dire. 20 Guido
Cavalcanti

....

così nel mio parlar vogli' esser aspro 30 Dante

....

la dolce vista e 'l bel guardo soave. 40 Cino da Pistoia

....

nel dolce tempo de prima etade. 50 Petrarca

Proviamo a tirare le somme di queste allusioni così contraddittorie (e un po' nevrotiche) di Petrarca a Dante: in quanto 'libro', il *Canzoniere* si dichiara debitore della *Vita Nuova*; in quanto collezione di frammenti, il *Canzoniere* dissimula tale debito. Questo atteggiamento dissociato di Petrarca è però un prezioso suggerimento riguardo alla poesia di Dante, anch'essa leggibile secondo due linee di tendenza: una orientata verso la singolarità frammentaria dei testi lirici, e l'altra verso la creazione di insiemi poematici densamente organizzati. Le *Rime* rappresentano la prima tendenza e la *Vita nuova* rappresenta invece la seconda tendenza.

Il problema del titolo, però, si sposta. La domanda che ci dobbiamo porre, adesso, è questa: che significa ‘libro’, per Dante e per Petrarca? In che senso sia la *Vita Nuova* che il *Canzoniere* sono ‘libri’ e le *Rime*, invece, non lo sono? La risposta la troviamo nei versi iniziali della canzone numero 127 del *Canzoniere*:

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?

Il senso della domanda è chiaro: in che ordine dovranno essere disposte queste poesie? Dobbiamo cioè immaginare il poeta alle prese col libro che ha intenzione di comporre con le sue poesie, 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 (221) e il giorno della morte di Laura (336), e poi una serie di anniversari, dell’innamoramento e della defunzione, che, contando gli anni che passano, mostrano il trascorrere del tempo. Si tratta, ovviamente, di una cronologia ideale che non ha 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* è strutturato cronologicamente a partire dalla morte di Laura, questo momento non può essere altro che la data di questo trapasso (non importa se vero o fittizio¹⁷). 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. D'altra parte, la calcolabilità della cronologia delle proprie esperienze consente la narrabilità romanzesca della storia dell'io. *Libro* quindi vuol dire, al di là della sua materiale funzione di contenitore, ordine cronologico e, quindi, narrabilità romanzesca.

¹⁷ 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 flammas animi in sextum decimum annum falsis blanditiis aluisti?» [Così, sono dunque sedici anni che alimenti di seducenti falsità le fiamme del tuo animo?]). È una data romanzescamente importante per capire il rapporto fra il *Secretum* e il *Canzoniere*, poiché i rimproveri di S. Agostino si riferiscono, nella finzione del testo, ad una donna che è ancora viva e non ha ancora rivelato, morendo, la sua santità (analogamente a quella della Beatrice dantesca). Il che, ovviamente, relativizza molto il valore di tali rimproveri.

Nel ‘codice degli abbozzi,’ cioè 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’:

Codice degli abbozzi, c. 12 v.

Transcripta in ordine aliquot mutatis, 1356, veneris, XI novembris, in vesperis [Trascritta in ordine con alquante modifiche, venerdì 13 novembre 1356]¹⁸.

Possiamo agevolmente dedurre, quindi, che *Libro* significa, per Petrarca, ‘ordinamento cronologico delle poesie nel volume che le raccoglie’.

Ora ci chiediamo: anche per Dante la parola ‘libro’, che appare all’inizio della *Vita Nuova*, significa ‘ordinamento cronologico delle poesie nel volume che le raccoglie’? Torniamo ai versi iniziali della canzone 127 del canzoniere petrarchesco, anzi al primo verso: “In quella parte dove amor mi sprona”. Beh, qui Petrarca ha direttamente copiato le parole iniziali della *Vita nuova*: “In quella parte del libro della mia memoria”. Quindi Petrarca, nel formularsi la domanda sull’ordinamento dei testi,

¹⁸ Sul codice degli abbozzi si veda Natascia Tonelli, *Leggere il ‘Canzoniere’*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 14-19.

sta pensando precisamente alla *Vita Nuova*. E infatti anche Dante se la pone. La risposta la leggiamo nel capitolo XXXIX:

Contra questo avversario della ragione si levoe 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.

Per Dante non ci sono dubbi circa l'ordine con cui le poesie devono essere disposte nel *libello*: è l'ordine del tempo passato, cioè la cronologia della sua esistenza, che attraverso il lutto per Beatrice che è morta ha acquistato un significato ed una direzione; la sua vita è una storia romanzescamente narrabile attraverso i testi che documentano il suo amore per Beatrice, proprio come lo è il *Canzoniere* per Petrarca, che narra la storia del suo amore per Laura. La canzone 127, scritta apparentemente quando Laura è ancora viva, ci mostra un poeta che non dispone ancora dell'elemento fattuale che metterà in ordine l'esistenza da una parte e le poesie dall'altra. Per entrambi, però, cioè per il Dante della *Vita Nuova* e per il Petrarca del *Canzoniere*, il

problema capitale che pone al poeta l'esperienza lirica è quello di dare un ordine, cioè una struttura cronologica, narrativa e romanzesca ai frammenti testuali. Il che implica una operazione intellettuale estremamente complessa, che consiste nel risemantizzare il testo lirico all'interno della nuova struttura in cui è inserito (o, nel caso di Petrarca, fingere che il testo fu scritto indipendentemente da tale struttura). Nel caso della *Vita Nuova* questa operazione di risemantizzazione è evidente, poiché la prosa interpreta il testo poetico a partire da un momento in cui la storia o il romanzo narrato sono già terminati: i testi lirici sono messi in prospettiva temporale fin dal principio dalla prosa che li commenta. Nel *Canzoniere*, invece, questa operazione di risemantizzazione viene sapientemente dissimulata (noi la percepiamo, in qualche misura, grazie alle redazioni iniziali dei testi che sono documentate dal codice degli abbozzi). Ma essa non è per questo meno presente, e ci fa comprendere anzi che il movimento di organizzazione dei frammenti poetici in libro di poesie è ben presente, ed anzi essenziale, anche in Dante, e soprattutto nella *Vita Nuova*, e che quindi Petrarca impara da Dante a mettere in ordine la propria poesia e, nella misura in cui la riflette, la propria esistenza. È qui la svolta che Dante e Petrarca rappresentano nella letteratura e nella civiltà occidentali (non certo nella fabulazione pseudoreligiosa da cui tanta critica, nostalgica di un teologismo un po' infantile, si lascia irretire).

Dobbiamo allora concludere, da tutto ciò, che le *Rime* di Dante sono frammenti di 'poesia residuale' ai quali Dante non ha mai

pensato di dare un ordine ed un contenitore unificante, se si escludono le due antologie della *Vita Nuova* e del *Convivio*? Non necessariamente. In realtà Dante diede un ordine alle proprie rime, e proprio la canzone citata da Petrarca come esempio di patologica frammentazione dell'anima, *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, insieme ad altri elementi, ce lo fa capire.

IV

Gli elementi che fanno pensare ad un ordinamento delle 15 canzoni distese dovuto all'autore stesso sono da una parte la strategica disposizione di alcune di esse, e dall'altra l'esclusione di alcune canzoni. Relativamente al primo aspetto, le canzoni dedicate al mito femminile della *pargoletta*, ossia il ciclo delle 'petrose', occupano le tre posizioni centrali (7 8 e 9, cioè le canzoni *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, *Amor tu vedi ben che questa donna*, *Io son venuto al punto della rota*) e poi le posizioni di apertura e chiusura: in apertura c'è *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, la più violenta delle 'petrose', e in chiusura la cosiddetta 'montanina', che essendo l'ultima delle canzoni composte da Dante, ed essendo inoltre pienamente sintonizzata sull'irrazionalismo erotico delle 'petrose', sembra

che sia stata scritta proprio per chiudere il Libro¹⁹. Le canzoni escluse sono le tre canzoni della *Vita Nuova*, dedicate a Beatrice, e poi la canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*, che, presentando in rima il nome di Beatrice, non può essere risemantizzata come testo ispirato dalla *pargoletta* ed inserito in un canzoniere a lei dedicato. Tanto l'ordinamento quanto le esclusioni suggeriscono che Dante volle giustificare con un 'canzoniere' personale l'esistenza di un mito alternativo a quello di Beatrice, e cioè il mito appunto della *pargoletta-pietra*²⁰.

Se ora ci chiediamo quali furono i motivi per i quali Dante, dopo aver abbandonato il progetto *Convivio*, riprende i materiali poetici che di quel progetto erano il supporto ed ordina i testi con finalità diversissime da quelle filosofiche che ispiravano il trattato, dobbiamo rivolgerci alla *Commedia*, poiché è qui, nella *Commedia*, che il mito della *pargoletta-pietra* è pienamente operativo. Se infatti consideriamo la trama romanzesca del *Poema*, osserviamo facilmente che il personaggio di Beatrice, centrale da ogni punto di vista, ha delle rivali, e che il conflitto fra

¹⁹ Cfr. Giuliano Tanturli, *Come si forma il libro delle canzoni di Dante?*, in *Le Rime di Dante*, a c. di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 117-134.

²⁰ Fra le escluse dovremmo considerare anche il discordo trilingue, attribuito a Dante nella edizione di De Robertis, e la canzone *Traggemi de la mente amor la stiva*, citata come propria nel *De Vulgari* (II xi 5), ma della quale abbiamo solo il titolo, cioè il primo verso.

Beatrice e le sue rivali è elemento strutturale della trama. Veniamo a conoscenza di tale conflitto molto tardi, nel testo, cioè solo nel canto XXX del *Purgatorio*, quando Beatrice accoglie Dante nel paradiso terrestre rimproverandogli le attenzioni rivolte in passato, dopo la sua morte, ad altre donne. Proprio queste attenzioni, anzi, come lì veniamo a sapere, sono la causa del suo smarrimento nella “selva oscura”. La rivelazione del conflitto fra Beatrice e le rivali, che apprendiamo nei canti finali del *Purgatorio*, si proietta però a ritroso su tutto quello che abbiamo letto nei canti precedenti, illuminando elementi del testo che senza quella rivelazione resterebbero in ombra. Uno di tali elementi è, appunto, la matrice romanzescamente erotica del traviamiento di Dante (come alcuni antichi commentatori avevano già avvertito²¹). Un altro elemento è il sogno della *femmina balba*, nel canto XIX del *Purgatorio*, nel quale Beatrice (di cui la “donna santa e presta” è onirica figurazione) e una delle sue antagoniste si affrontano in un corpo a corpo che mostra bene ciò che è in gioco, ossia la direzione del desiderio: in alto, verso le verità spirituali della trascendenza (Beatrice) oppure in basso, verso le ingannevoli apparenze della sensualità (rappresentate dall'*antica strega* che si trasforma in una sirena). Nel sogno i due

²¹ Benvenuto da Imola interpreta la ‘selva’ come allusione a "aliis mulieribus" (in riferimento a *Purg.* XXX 126: "questi si tolse a me e diessi altrui").

fantasmi femminili si azzuffano presenzialmente, e si contendono il desiderio del protagonista. Tale zuffa, che Beatrice risolve a suo vantaggio grazie a Virgilio, trascrive sul piano romanzesco e drammatico l'assioma dimostrato nel canto precedente, il XVIII, per il quale all'amore si riduce "ogni buono operare e il suo contrario" (v. 15). Non si dimenticherà di lei, Beatrice, nella sua ramanzina al poeta (XXXI 43-45):

Tuttavia, perché mo vergogna porte
del tuo errore, e perché altra volta,
udendo le serene, sie piú forte...

Attraverso la requisitoria di Beatrice, momenti della carriera letteraria di Dante vengono sussunti nel testo della *Commedia* come elementi della *fabula*. I riferimenti alle liriche composte dopo la *Vita Nuova*, e in particolare alle canzoni 'petrose', sono inequivocabili, e descrivono chiaramente le modalità di conversione romanzesca di momenti diversi della carriera letteraria di Dante. Mentre Beatrice rappresenta, nella *Commedia*, la sua poesia di ispirazione teologica (cioè non la *caritas* come spesso si dice, che con l'erotismo non ha nulla a che vedere, ma una pulsionalità perfettamente sublimata attraverso la idealizzazione dell'oggetto sessuale), la sua antagonista, che definisco per semplicità la 'Antibeatrice', rappresenta la sua poesia di ispirazione antiteologica, cioè sensuale e materialistica, perché l'oggetto di desiderio, la *pargoletta-pietra*, è refrattaria ad

ogni tipo di sublimazione (sia essa religiosa o filosofica). Si tratta di miti letterari che in momenti diversi hanno orientato la esplorazione poetica di Dante, e dei quali sottolineo ora una differenza decisiva, sul piano poetico-romanzesco: il carattere teologico del mito di Beatrice implica un processo di sistematizzazione unitaria della pur varia esperienza poetica e morale di Dante (come possiamo agevolmente constatare in testi pur così diversi come sono la *Vita Nuova* e la *Commedia*)²²; il carattere antiteologico del mito della Antibeatrice implica, invece, la dispersione e frammentazione di quella esperienza. Sul piano romanzesco, mentre Beatrice è unica ed unifica, la Antibeatrice è rappresentata da una pluralità eterogenea di fantasmi femminili che disgrega la personalità del poeta. Tali miti sono anche gli archetipi erotici che determinano, rispettivamente, l'unificazione romanzesca dei componimenti in un 'libro' o un 'canzoniere', oppure la loro frammentazione lirica in 'rime sparse'.

Il problema che si pose a Dante quando ideò la *fabula* della *Commedia* fu la creazione di un personaggio che, in un passato letterario fittiziamente ricostruito, documentasse la esistenza di un mito alternativo a quello di Beatrice, e che quindi potesse, nella struttura romanzesca della *Commedia*, agire come suo antagonista. Mentre i testi ispirati da Beatrice sono

²² « È un'esigenza d'unità e totalità quella che muove la mente di Dante e determina le *nove rime* » (Contini, *op. cit.* p. LXIV).

immediatamente evidenti, cioè, sostanzialmente, quelli raccolti nella *Vita Nuova*, gli altri, cioè quelli teoricamente ispirati dalla Antibeatrice, sono difficilmente riconducibili ad un mito unificante. I testi ‘antiteologici’ composti quando, dopo la composizione della *Vita nuova*, il mito della *gentilissima* viene abbandonato, documentano esperienze diverse e fra loro eterogenee, come le canzoni dottrinali e i sonetti a Forese, o quelli del *Fiore*²³. Di tali testi, solo l’esperienza rappresentata dalle ‘petrose’ è suscettibile di essere letta come mito alternativo a Beatrice, poiché quelle liriche ruotano attorno alla immagine di una *pargoletta* presente e viva (è questa la principale differenza rispetto a Beatrice, assente e morta) che spinge fatalmente verso il basso il desiderio del poeta. Che sia poi l’esperienza immaginaria del lutto per l’amata morta ciò che unifica l’esperienza del poeta, prima nella *Vita Nuova* e poi nella *Commedia*, Dante ce lo spiega in modo folgorante con una sola terzina: alla domanda di Beatrice su ciò che lo sedusse dopo la sua morte, allontanandolo da lei, il poeta, piangendo di rimorso e vergogna, risponde (*Purg.* XXXI 34-36):

Piangendo dissi: “Le presenti cose

²³ Non entro nel dibattito relativo alla paternità del poemetto. Mi limito ad avvertire che lo considero certamente dantesco e scritto a Firenze dopo la *Vita Nuova* e prima dell’esilio.

col falso lor piacer volser miei passi
tosto che il vostro viso si nascose”.

Qui leggiamo, in negativo, il significato sentimentale e teologico di Beatrice, che è oggetto d’amore e conoscenza in quanto assente; a lei si oppone la sua rivale che fu oggetto d’amore e conoscenza in quanto presente. Proprio a lei, alla *pargoletta*, si riferisce Beatrice rincarando la dose poco oltre (57-60):

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o *pargoletta*
o altra novità con sì breve uso.

Già Domenico De Robertis colse il rapporto fra l’incontro con Beatrice alla fine del *Purgatorio* e l’ordinamento delle 15 canzoni distese; scrive infatti (nel cappello alla canzone *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, p. 105):

Il valore di rottura dell’esperienza petrosa e del nuovo ‘personaggio’ della donna pietra è ben sottolineato da Enrico Fenzi [nel suo articolo sulle fonti delle petrose²⁴] nel senso della sua non riassorbibilità nella storia proposta da Dante e dello

²⁴ *Da Petronilla a Petra*, in Enrico Fenzi, *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 403-424.

scoglio che essa, la donna pietra, rappresenta alla scadenza dell'incontro con Beatrice nel paradiso terrestre.

E quindi lo studioso suggerisce:

Non si può escludere che la posizione centrale di queste tre canzoni nel corpus, comunque costituito, delle 15 canzoni sia la figura proprio di questo nodo [corsivo mio].

L'ordinamento delle 15 canzoni, quindi, è figura di un elemento strutturale della trama, cioè l'antagonismo fra Beatrice e la donna-pietra. Ciò che De Robertis non esclude, io ritengo, assieme a valorosi colleghi italiani e spagnoli, che debba senz'altro essere considerato un dato di fatto, il che arricchisce l'insieme dell'opera dantesca di un canzoniere d'autore, di cui Dante avvertì, prima di Petrarca, non solo l'esigenza editoriale, ma anche la natura innanzitutto romanzesca.

In effetti, iniziata la stesura della *Commedia*, e definita nei suoi tratti essenziali la sua trama, Dante creò un *corpus* testuale che doveva documentare, nel suo passato di uomo e di poeta, l'esistenza del personaggio della Antibeatrice. Si tratta innanzitutto della canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, nella quale il poeta descrive se stesso in balia di un fantasma femminile di tipo 'petroso' che lo ha ridotto in una condizione di alienazione estrema (quella che lo fa smarrire nella *selva oscura*); si tratta poi del *Libro delle canzoni*, che raccoglie le canzoni non esplicitamente dedicate a Beatrice, ordinate in modo

da privilegiare le 'petrose' (che sono strategicamente disposte al centro, all'inizio e alla fine del *Libro*), e si tratta infine della lettera di accompagnamento al Marchese Moroello Malaspina, ospite e protettore di Dante in questo periodo, che narra, con sotterranee allusioni alla *fabula* della *Commedia*, l'abbandono dei due trattati filosofici e l'inizio della redazione del *Poema*.

V

Del corpus testuale creato in funzione della trama della *Commedia*, con ogni probabilità quando di questa era già stata iniziata la redazione, prendo in considerazione alcuni dettagli della *Epistola* a Moroello, che confermano la ricostruzione che ho appena sbizzato. La lettera dice in sostanza che in occasione di un viaggio in Casentino il poeta si è innamorato, e che, per l'amore di una donna che lo ha legato a sé, deve da una parte abbandonare il servizio prestato in qualità di segretario al Marchese, presso cui risiede, in Lunigiana, e dall'altra interrompere le opere che sta scrivendo. Allega inoltre un testo poetico che documenta tale innamoramento, che viene descritto come un ritorno ai temi lirici trattati a Firenze (metaforicamente rappresentata dal fiume Arno, che nasce fra le montagne del Casentino). I problemi interpretativi che pone la *Epistola* sono numerosi ma, in questa sede, semplifico tutto osservando che l'innamoramento è figura dello smarrimento del poeta nella *selva oscura*, e che quindi l'*Epistola* allude all'inizio della redazione della *Commedia* ed alla interruzione dei due trattati ai quali Dante stava lavorando presso il Malaspina, cioè il *Convivio* e il *De Vulgari*.

Mi soffermo ora su alcuni punti dell'*Epistola* che ci fanno leggere, dietro la metafora o la allegoria dell'innamoramento, un momento preciso della traiettoria letteraria di Dante.

*Epistola a Moroello*²⁵ (corsive mie) :

Scribit Dantes domino Moroello marchioni Malaspine

²⁵ Cito da De Robertis, *op. cit.*, p. 210-212 [Perché il signore sia consapevole delle catene del suo servitore non meno che della gratuità dell'affetto che lo signoreggia, e perché cose riferite per altre, che bene spesso son seme di false opinioni, non facciano passare per negligente chi invece è prigioniero, m'è piaciuto far giungere al cospetto della Magnificenza vostra il testo dell'unita proclamazione. Partitomi adunque dalle soglie della poi sospirata corte, nella quale, come sovente constatate ammirato, mi fu dato attendere a liberali prestazioni, non ero arrivato a metter piede, sicuro e senza sospetto, sulla riva dell'Arno, che ecco, misero !, non so come, qual fólgore che giù piomba, una donna m'apparve per beltà e portamento in tutto conforme ai miei voti. Quale fu al suo apparire il mio stupore ! Ma lo stupore cedette allo spavento del tuono che seguì. Come infatti al baleno che rischiara le tenebre sùbito tien dietro il tuono, così alla vista della fiamma della sua bellezza Amor mi prese, terribile e imperioso ; e inferocito come signore che, bandito dalla patria, rientra dopo lungo esilio nelle sue terre, tutto ciò che di me gli aveva resistito uccise o cacciò o mise in ceppi. Estinse così il lodevole proposito di non trattar di donne nelle sue canzoni, ed empivamente allontanò come sospette le assidue meditazioni nelle quali contemplavo le cose del cielo e della terra ; e insomma, perché l'anima non potesse più ribellarsi, legò il mio libero arbitrio al punto che non dove voglio io, ma dove lui convien ch'io vada. Regna perciò Amore in me, senza che nessuna virtù lo contrasti. Come mi governi, cercatelo qui sotto fuor dei termini della presente].

1 Ne lateant dominum vincula servi sui, quam affectus gratuitas dominantis, et ne alia relata pro aliis, que falsarum opinionum seminaria frequentius esse solent negligentem predicent carceratum, ad conspectum Magnificentie vestre *presentis oraculi seriem* placuit destinare. 2 Igitur michi a limine suspirate postea curie seperato in qua, velut sepe sub admiratione vidistis, fas fuit sequi libertatis officia, cum primum pedes iuxta Sarni fluenta securus et incautus defigerem, subito heu mulier ceu *fulgur descendens* apparuit nescio quomodo, *meis auspitiis undique moribus et forma conformis*. 3 O quam in eius apparitione obstupui! Sed stupor subsequens tonitruum terrore cessavit. Nam sicut diurnis coruscationibus illico succedunt tonitrua, sic inspecta flamma pulcritudinis huius Amor terribilis et imperiosus me tenuit. Atque hic ferox tamquam dominus pulsus a patria post longum exilium sola in sua repatrians, quicquid eius contrarium fuerat intra me vel occidit vel expulit vel ligavit. 4 *Occidit ergo propositum illud laudabile quo a mulieribus suisque cantibus abstinebam*, ac meditationes asiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebar quasi suspectas impie relegavit; et denique, ne contra se amplius anima rebellaret, liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult, me verti oporteat. 5 Regnat itaque Amor in me nulla refragante virtute; qualiterque me regat inferius extra sinum presentium requiratis.

Il “lodevole proposito di astenersi dalle donne e dal cantarle”, che l’innamoramento spazza via, si chiarisce se lo leggiamo sullo

sfondo della polemica fra Dante e Cino da Pistoia, entrambi in esilio per motivi politici, circa la opportunità di coltivare la poesia d'amore nelle difficili condizioni nelle quali i due scrittori si trovano. A Cino che continua a farlo, Dante aveva risposto che ha abbandonato quella attività poetico-amorosa, fra l'altro perché "nel cerchio della sua palestra" (cioè nello stato di innamoramento) il "libero arbitrio già mai non fu franco / sì che consiglio invan vi si balestra" (*Io sono stato con Amore insieme*, 9-11), e la sua attività di filosofo, mentre scrive i due trattati, cioè le « meditationes asiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebar », esige un impegno intellettuale svolto in piena libertà di coscienza, e quindi incompatibile con l'amore e con la poesia da esso ispirato. Siamo nella fase 'filosofica', appunto, della carriera di Dante (1304-1306): il culto poetico delle donne deve essere messo da parte e con esso anche l'attività di poeta d'amore, che è infatti completamente sacrificata alla prosa, in questo periodo, e la poesia che scrive, come la canzone *Doglia mi reca*, è subordinata alla sua attività di poeta della *rectitudo*, la rettitudine, che afferisce alla parte più nobile dell'anima, quella razionale (*De Vulgari* II ii 6-7). Non a caso nel II Libro del *De Vulgari* Dante riserva a se stesso l'onore poetico più alto, quello della poesia filosoficamente ispirata, e cede all'amico Cino quello, inferiore, di poeta d'amore. La ideazione della *Commedia*, però, cui la *Epistola* allude, implica un capovolgimento nell'impegno di scrittore di Dante, per il quale egli decide di ritornare alla poesia, all'amore che la ispira e al culto delle donne (si tratti di Beatrice o della sua

antagonista). Nell'*Epistola*, come nella canzone 'montanina', Dante deve quindi dare ragione all'amico Cino e riconoscere che all'amore, e alle sue rischiose conseguenze morali ed intellettuali, egli non può sfuggire. Il nuovo progetto poetico, la *Commedia*, implica infatti l'abbandono del ruolo di 'filosofo' e il ritorno al suo antico ruolo di poeta (che però, ovviamente, ha fatto tesoro delle sue conquiste 'speculative'): la perdita del libero arbitrio è il prezzo da pagare, almeno provvisoriamente, a questo recupero della sua identità di poeta, fatta salva l'istanza redentiva che Beatrice, come già al tempo della *Vita Nuova*, rappresenta nel nuovo *Poema*. La canzone descrive infatti una situazione di irresponsabilità, giacché "la virtù che vole", cioè la volontà, non è più assistita dal consiglio della ragione (*Amor da che convien*, vv. 26-40):

*Quale argomento di ragion raffrena,
ove tanta tempesta in me si gira?*

L'angoscia, che non cape dentro, spira
fuor de la bocca sì ch'ella s'intende.
e anche a li occhi lor merito rende.

*La nimica figura, che rimane
vittoriosa e fera*

*e signoreggia la virtù che vole,
vaga di se medesima andar mi fane
colà dov'ella è vera,
come simile a simil correr sole.
Ben conosco che va la neve al sole,*

ma più non posso: fo come colui
che, nel podere altrui,
va co' suoi piedi al loco ov'egli è morto.

Squisita, sul piano speculativo, è l'idea che il poeta è vittima di una immagine, quella della donna che è impressa nella sua mente, che cerca di congiungersi con l'oggetto di cui essa è rappresentazione: il poeta è quindi il veicolo materiale, o il motore, che l'immagine usa per ricongiungersi con il proprio oggetto, dal quale è stata innaturalmente separata. È esclusa, da questo movimento, qualunque partecipazione dell'intelletto e della volontà: l'alienazione mentale che l'amore *heroico* produce non potrebbe essere rappresentata in modo più chiaro e spettacolare!

C'è, però, nella *Epistola*, un dettaglio abbastanza incongruente con la situazione complessiva che il poeta suggerisce. Ci aspetteremmo un evento, ed un personaggio femminile, del tutto impreveduti, ed anzi in violenta collisione con la sua condizione presente (di 'filosofo'). E infatti al principio l'apparizione produce stupore: «O quam in eius apparitione obstupui!». Cessato lo stupore, però, Dante, dice che lei corrispondeva pienamente alle proprie aspettative, cioè ai suoi *auspitiis*, che essa, quindi, era già stata configurata mentalmente come fantasma di desiderio, prima di concretizzarsi e di apparirgli. La incongruenza è clamorosa: questa donna da una parte arriva come una folgore, quindi è, letteralmente, uno stupefacente colpo di fulmine

(“fulgur descendens”); dall’altra era *auspicata*, cioè attesa e desiderata. Si osservi bene che il concetto di ‘colpo di fulmine’ esprime il carattere sorprendente, perché inatteso, oltre che sconvolgente, dell’evento che altera il corso della vita del soggetto, tanto da produrre, come succede in questo caso, effetti mortalmente deleteri. Che esso sia auspicato, ed anzi che corrisponda in tutto e per tutto (*undique*) alle caratteristiche che il poeta immaginava e desiderava in una donna ancora inesistente, è completamente illogico (se interpretiamo ingenuamente il passo come la descrizione di una cotta senile). Dovremmo supporre che mentre dispiegava, nei due trattati filosofici, il suo sapere in vista della riforma culturale e politica della società italiana, Dante segretamente inseguiva, delirando, un perverso ideale erotico che finalmente si materializza in una crudele ma bellissima montanara. È assurdo! La strada da seguire, per intendere il dettaglio degli *auspitiis*, e quindi la *Epistola* nel suo insieme, è tutt’altra, e va in direzione, se non proprio della allegoria della *Commedia* che intravide Pascoli, certo in quella di una rete di velate allusioni al *Poema* di cui è già in atto la redazione.

Per comprendere il senso degli *auspitiis* evocati dal poeta, ci viene in aiuto Tommaso d’Aquino, che nella *Summa Theologiae* spiega che l’*auspicium* è un tipo di divinazione, di origine diabolica, come ogni altro, caratterizzato da una percezione visiva di fenomeni naturali (per esempio l’interpretazione del volo degli uccelli), e distinta dall’*augurium*, che è caratterizzato da una

percezione uditiva di tali fenomeni (per esempio l'interpretazione del canto degli uccelli) - II^a IIae q. 95 a. 3 co. Respondeo:

Quandoque vero futura praenuntiant per aliquas figuras vel signa quae in rebus inanimatis apparent. *Quae quidem si appareant in aliquo corpore terrestri, puta in ligno vel ferro aut lapide polito, vocatur geomantia...* Divinatio autem quae fit absque expressa Daemonum invocatione, in duo genera dividitur... *hoc pertinet generaliter ad augurium, quod dicitur a garritu avium, sicut auspiciam ab inspectione avium, quorum primum pertinet ad aures, secundum ad oculos.*

Trattandosi, nella canzone, della epifania di un fantasma, è logico che si tratti della materializzazione e del compimento di un *auspiciam*. E, considerati gli effetti deleteri che tale fantasma ha sul poeta, è logico anche che esso abbia un carattere, se non un'origine, diabolici. Ma in che senso e da cosa questo fantasma sarebbe stato vaticinato? Quali esperienze, nella esistenza del poeta, avrebbero augurato il suo arrivo, ed in modo sufficientemente chiaro, inoltre, da determinare in lui una più o meno prolungata attesa di esso?

La risposta è subito evidente se si considera che la *Epistola* (come, con altri, credo) è introduttoria non alla sola canzone ma alla serie delle 'canzoni distese' che configurano il *Libro*. È ciò che agevolmente si deduce dalla espressione "presentis oraculi seriem": l'intero *Libro delle canzoni*, cioè la 'serie' dei testi delle

quindici ‘distese’, è *oracolo*, ossia, a partire da Macrobio e dal suo commento al ciceroniano *Sogno di Scipione*, profezia onirico-poetica dell’incontro fatale che la ultima canzone del *Libro* narra. Tutto, insomma, diventa chiarissimo se comprendiamo che Dante, a *Commedia* già iniziata, ha riunito tutte le canzoni scritte in precedenza, e non espressamente dedicate a Beatrice, e le ha rilette come anticipazione e vaticinio della Antibeatrice che finalmente si materializza nel fantasma descritto in *Amor da che convien*, fantasma ostile a Beatrice il quale, assoggettando il suo arbitrio, come già aveva fatto a Firenze, e gettandolo in una *selva oscura*, dà inizio alla storia che la *Commedia* narra.

Una ulteriore conferma di tale diagnosi è un altro passaggio del brano citato della *Summa* di Tommaso. In esso si fa riferimento ai *geomanti*, cioè agli indovini che, ispirati anch’essi dal demonio, vaticinano il futuro attraverso figure leggibili in elementi materiali (« in aliquo corpore terrestri»). Ebbene i *geomanti* sono evocati da Dante proprio quando introduce, nel XIX del *Purgatorio*, il sogno perverso della *femmina balba*, cioè della Antibeatrice, la quale, benché si presenti in modo esplicito solo in un momento molto avanzato della trama, cioè nei canti finali del *Purgatorio*, era però presente, come elemento strutturante, fin dall’inizio nella *fabula* della *Commedia* (1-6):

Ne l’ora che non può ‘l calor diurno
intepidar più ‘l freddo de la luna,
vinto da terra e talor da Saturno,
-quando i *geomanti* lor Maggior Fortuna

veggiono in oriente, innanzi a l'alba,
surger per via che poco le sta bruna-...

La “femmina balba”, come la montanara di *Amor da che convien*, è dunque figura femminile antitetica a Beatrice, ma non meno di questa necessaria alla *fabula* della *Commedia* e non meno di questa chiave poetica del dispositivo polisemico del testo: se a Beatrice è legata l'istanza sublimante e salvifica dell'eros, e, collegata ad essa, la funzione apocalittica del *Poema* (cioè il suo profetismo), alla ‘Antibeatrice’, e alle polimorfiche figurazioni in cui si incarna, è legato il suo risvolto divinatorio, cioè gli *auspici*, diabolicamente ispirati, che indicano il cammino opposto, quello che condurrebbe il poeta, come già Ulisse sedotto dalla sirena-strega, alla definitiva perdizione nell'abisso di una cieca e delirante sensualità, cioè, sul piano speculativo, di una filosofia priva di sbocchi teologici. Nel testo di Tommaso leggiamo, dunque, la matrice ‘antiteologica’ della rivale di Beatrice.

VI

Il fatto che il *Libro delle canzoni* è un canzoniere d'amore, il primo della nostra letteratura, ci induce ora a considerare un aspetto strutturale di questo canzoniere che lo rende molto diverso dal canzoniere petrarchesco. Mentre in Petrarca le singole poesie nascono (almeno nella versione finale) in vista del contenitore che le deve raccogliere, poiché anche le poesie più antiche sono rimaneggiate nel momento di essere inserite nell'ordine cronologico della edizione definitiva, in Dante i singoli componimenti vengono ordinati, sì, nel *Libro*, ma non rimaneggiati (come invece accade per alcune poesie della *Vita Nuova*). Solo la 'Montanina' è stata scritta in funzione del *Libro*. Tutte le altre conservano la forma nella quale furono originariamente pubblicate. La loro risemantizzazione romanzesca, in funzione della trama della *Commedia*, si produce esclusivamente attraverso l'ordinamento, ossia attraverso la collocazione strategica delle canzoni di registro 'petroso' al principio, al centro e alla fine²⁶.

²⁶ Sulla rilevanza dell'ordinamento nella tradizione manoscritta, e sulla disattenzione della filologia nei confronti di questo elemento, insiste con grande acutezza G. Tanturli nella *Premessa* a Dante Alighieri, *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi*, I, 1-7, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 7-8.

Mentre il canzoniere petrarchesco presenta nessi sintagmatici forti (la cronologia ideale dei testi), il *Libro* di Dante ha una sintagmaticità debole o inesistente: tranne le tre canzoni finali, tutte scritte durante l'esilio, le altre non riflettono alcun ordine cronologico. Una lettura delle *Rime* di Dante che voglia ricostruire attraverso di esse un percorso di pensiero orientato da ragioni necessarie, deve prescindere dal *Libro*, e ricostruire tale percorso attraverso elementi interni ai testi per i quali le poesie appaiano come documenti dello svolgimento del pensiero poetico-filosofico di Dante, secondo la reale cronologia del suo sviluppo. Si tratta di un percorso così accidentato, e così fratturato da svolte radicali, che non è troppo difficile ricostruirlo, purché si tengano presenti alcuni momenti critici della biografia letteraria del poeta che sono clamorose svolte del suo itinerario di ricerca, il primo rappresentato dalla polemica con Guido Cavalcanti in seguito alla pubblicazione della *Vita Nuova*; il secondo rappresentato dall'esilio.

Il rapporto con Cavalcanti, di complicità fino alla *Vita Nuova*, di forte dissidio dopo la *Vita Nuova*, è così importante che non potremmo ricostruire il percorso poetico-filosofico di Dante nel suo tratto fiorentino se non partissimo da questa vicenda. Come Dante spiega nel terzo capitolo della *Vita Nuova*, la sua carriera poetica inizia all'insegna del sodalizio col suo primo amico, insieme al quale intraprende una azione di profonda revisione della tradizione lirica, nobilitandone i contenuti attraverso la filosofia ed il pensiero medico-scientifico, come aveva già

auspicato Guido Guinizzelli. Il sodalizio si interrompe quando Dante dà alla sua esplorazione una direzione teologica attraverso il mito di Beatrice, svolto nella *Vita Nuova*. Cavalcanti interpreta il mito come una deviazione rispetto ai presupposti materialisti ed immanentisti originariamente comuni ad entrambi, e risponde con la canzone *Donna me prega*, nella quale da una parte sono radicalizzati, averroisticamente, i temi filosofici della propria poesia, e dall'altra viene dimostrata, con precisi richiami al *libello*, la inattendibilità di quel mito. Dante assume immediatamente la critica dell'amico e, pur distanziandosi dal suo radicalismo averroista, mette da parte il mito della *gentilissima*, sacrificato alle spietate dimostrazioni di Guido. Il fantasma di Beatrice riapparirà solo molto più tardi, all'interno del progetto *Commedia*, nella quale il suo teologismo, pur riconnettendosi biograficamente alla *Vita Nuova*, verrà riconfigurato completamente.

Questo diagramma evolutivo, che ora ho schematicamente riassunto, ci permette di leggere le *Rime* di Dante secondo due movimenti: uno, fino alla *Vita Nuova*, tendenzialmente unitario, per il quale le poesie, tutte d'amore, convergono verso un tema strutturante, cioè il mito di Beatrice; l'altro tendenzialmente frammentario che, dopo *Donna me prega* e la polemica suscitata dall'amico, esplora l'immaginario poetico in direzioni diverse, una delle quali è, sì, di contenuto erotico, ma ruota intorno ad un mito dai caratteri opposti a quello di Beatrice, e cioè la *pargoletta-pietra*. Tale percorso è chiaramente leggibile purché si tenga

presente che in Dante, come in Cavalcanti, il discorso lirico ha un fondamento filosofico rigoroso, il che rende indeducibili i suoi testi da tutta la tradizione lirica anteriore, che viene riscritta, molto più che citata, nei termini di un pensiero teoreticamente fondato, ed anzi ancorato alle grandi discussioni della scolastica del suo tempo (sulle quali tanto lui come Cavalcanti sono aggiornatissimi). Nel ricostruire questo percorso, privilegerò le canzoni, che, come Dante spiega nel secondo Libro del *De Vulgari*, sono la sede lirica nella quale il pensiero (cioè, in latino, la *sententia*) può dispiegarsi compiutamente (II viii 8)²⁷:

Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellantiam dicitur ... est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio, ut nos ostendimus cum dicimus :

Donne che avete intelletto d'amore.

[Dico dunque che la canzone, quella che per eccellenza è chiamata tale ... è una composizione in stile tragico di stanze uguali , senza ripresa , ordinata ad esprimere un contenuto unitario, come io stesso ho mostrato, quando ho cantato:

Donne che avete intelletto d'amore].

²⁷ Cit. da D. A., *De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in *Opere di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

A partire dai trovatori (1100 circa), l'amore diventa il principale, se non esclusivo, motivo ispiratore della esperienza lirica in quanto malattia della mente, alienazione di natura malinconica che distorce la percezione del reale, creando l'illusione che l'amata sia indispensabile al benessere, o alla vita stessa, dell'amante. Ciò che rende il desiderio sessuale indispensabile alla prassi poetica è appunto la sua natura illusoria, la sua capacità di produrre fantasmi irreali che, proprio perché irreali, seducono la mente con le loro promesse di felicità (il *joi* che il trovatore persegue col suo canto). Si tratta di una patologia necessaria alla poesia in quanto permette la liberazione di un immaginario altrimenti represso, e condannato al silenzio, dalla ideologia sessuofobica della cultura religiosa dominante nel medioevo. La laicizzazione della cultura europea, cioè la sua modernizzazione, ha quindi un'origine poetica. Dante condivide fino in fondo tale visione patologica dell'amore nel primo periodo della sua attività. Di essa è eloquente testimonianza, sia pur parodica, il sonetto *Di ciò che stato sei dimandatore*, con cui Dante da Maiano risponde al primo sonetto commentato nella *Vita Nuova* -cap. III: *A ciascun'alma presa e gentil core*, nel quale l'amico assume burlescamente il ruolo del medico a cui il malato si rivolge per una diagnosi :

Di ciò che stato sei dimandatore,
guardando, ti rispondo brevemente,
amico meo di poco conoscente,

mostrandoti del ver lo suo sentore.

Al tuo mistier così son parlatore:
se san ti truovi e fermo de la mente,
che lavi la tua coglia largamente,
a ciò che stinga e passi lo vapore

lo qual ti fa favoleggiar loquendo;
e se gravato sei d'infertà rea,
sol c'hai *farneticato*, sappie, intendo.

Così riscritto el meo parer ti rendo;
né cangio mai d'esta sentenza mea,
fin che tua acqua al medico no stendo.

Bisogna però tener presente che nel capitolo XXIII della *Vita Nuova* il delirio relativo alla morte di Beatrice viene presentato in questi stessi termini (4):

Chiusi gli occhi e cominciai a travagliare sì come *farnetica* persona²⁸.

²⁸ Cfr. *Conv.* IV xv 17 : « Secondo malizia o vero difetto di corpo, può essere la mente non sana : quando per difetto d'alcuno principio dalla

La canzone più antica è, con ogni probabilità, *La dispietata mente che pur mira*, arcaica perché la malattia d'amore viene interpretata feudalmente come richiesta di una ricompensa al servizio amoroso, cioè il saluto, inteso come segnale di riconoscimento del desiderio del poeta. Rivelatrice di tale arcaicità è la presenza di lei come interlocutrice, presenza allocutiva che incrementa, per contrasto, la sua distanza spaziale e morale. È l'unica canzone di Dante in cui la donna ha questo ruolo di destinataria. Nella prospettiva della *Vita Nuova*, in cui si afferma che il primo poeta romanzo usò il volgare per "fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini" (XXV 6), è chiaro che Dante stesso considera arcaico questo suo primo più impegnativo esercizio proprio per questo. Basta dare un'occhiata al canzoniere di Giacomo da Lentini, del resto, il primo poeta 'italiano', per osservare che quasi tutte le sue canzoni hanno la donna come interlocutrice²⁹. Quindi non solo i trovatori, ma anche i poeti italiani della prima generazione, cioè i siciliani, feudalmente

nativade, sì come [sono] mentecatti; quando per l'alterazione del cerebro, sì come sono frenetici ».

²⁹ Su tale questione rinvio al mio *Giacomo da Lentini. La parola del cuore*, in *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 1910, pp. 98-129.

rivolgono il proprio discorso alla donna, almeno nelle canzoni (altra cosa sono i testi brevi). E a Giacomo infatti la canzone allude con l'immagine di lei dipinta nel cuore, nella seconda stanza (14-22):

Piacciavi, donna mia, non venir meno
a questo punto al cor che tanto v'ama,
poi sol da voi lo soccorso attende;
ché buon signor già non restringe freno
per soccorrere lo servo quando 'l chiama,
ché non pur lui, ma 'l suo onor difende.
E certo la sua doglia più m'incende
quand'io mi penso ben, donna, che voi
per man d'Amor là entro pinta sète.

Nella percezione retrospettiva della *Vita Nuova*, la canzone *La dispietata mente* è arcaica in quanto strutturalmente vincolata all'immaginario feudale, e quindi, secondo il progetto di razionalizzazione che il mito di Beatrice rappresenta, proprio la presenza allocutiva di lei dovrà essere rimossa per trasformare la malattia in salute, sublimando l'oggetto e razionalizzando teologicamente il desiderio.

Segue la canzone *E' m'incresce di me sì duramente* in cui, pur perdurando la sintomatologia dell'amore cosiddetto *heroico*, cioè patologico, ed anzi incattivendosi sadicamente il fantasma femminile, che gioisce del dolore del poeta, appaiono già elementi che preparano, se non prefigurano, il suo superamento.

Innanzitutto la scomparsa, definitiva, della donna dall'orizzonte comunicativo del testo. Poi lo svolgimento narrativo e memoriale dell'innamoramento, recuperato dal "libro della mente" (v. 59). Infine, e soprattutto, la proiezione metafisica dell'evento fatale, che è originato non da uno sguardo ma dal venire al mondo della donna, quindi per un destino iscritto nei cieli (v. 57). Notevolissimo è che l'innamoramento, con la conseguente sintomatologia *heroica*, non si produca in presenza, ma in assenza. Ciò vuol dire che fin dal principio Dante ha collegato la assenza allocutiva dell'amata alla proiezione metafisica del desiderio. Tale proiezione d'altra parte si presenta subito come teologismo, sia pur negativo, per la folgorazione paolina che abbatte l'ignaro poeta, ancora *pargolo* (57-65):

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passion nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno;
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
subitamente, sì ch'io *caddi in terra*

per una luce che nel cor percosse³⁰.

Si consideri, d'altra parte, che qui, come poi nel primo incontro con Beatrice a nove anni, nella *Vita Nuova*, ciò che importa soprattutto non è il sentimento che una donna ispira in un uomo (come a partire da uno psicologismo ingenuamente romantico, del tutto estraneo a Dante e alla cultura della sua epoca, si potrebbe pensare), ma la sua 'fatalità', cioè l'iscrizione dell'evento in un ordine oggettivo e metafisico di significati, impregnato di simbolismi³¹. La stessa teoria medica 'umorale', che collega l'innamoramento alla disfunzione della bile nera (la 'malinconia'), presuppone la dipendenza degli 'umori' e dei 'temperamenti' da precise influenze astrali (che persistono oggi, come superstizione, nella credenza popolare degli oroscopi).

³⁰ *Atti degli Apostoli*, 9, 3-4: «Contigit ut appropinquaret Damasco; et subito circumfulsit eum lux de caelo, et *cadens in terram* audivit vocem dicentem sibi: "Saul, Saul, quid me persequeris?"».

³¹ « È sempre utile tener presente la nostra formazione romantica di moderni, educati al culto estetico di reazioni soggettive che s'offrono ignude; per misurare quanto, al confronto, lo stilnovista le rappresentasse, figurativizzasse. Un sistema, per così dire, plastico di rapporti tra cose è il solo modo col quale, per lui, tollerino di ordinatamente esprimersi gli oggetti del suo sogno » (Contini, op. cit., pp. LX-LXI).

VII

La terza canzone scritta da Dante è *Lo doloroso amor che mi conduce*, in cui appare per la prima volta, ed in rima, il nome di Beatrice: “per quella moro che ha nome Beatrice” (v. 14). La canzone verrà, però, esclusa dalla *Vita Nuova*, e se ne intuisce facilmente il motivo: nel testo Beatrice ha un significato ben diverso, ed anzi opposto, rispetto a quello che avrà nel *libello*. In effetti è qui che nasce il suo mito, esso è però ossimorico nel nome, poiché l’amore per lei è causa non di felicità ma, al contrario, di sofferenza e dannazione. L’effetto letale del suo fantasma è legato proprio al nome e alla sua scrittura (15-17): “Quel dolce nome, che mi fa il cor agro / tutte fiata ch’i’ lo vedrò scritto / mi farà novo ogni dolor ch’i’ sento”, come se questo nome avesse poteri magicamente malefici.

Nella *Vita Nuova*, dove il significato di Beatrice e dell’amore per lei cambierà profondamente, sarà però comunque il nome a rivelarne gli effetti benefici sul poeta, attraverso segnali disseminati nel testo dal principio, quando “fu chiamata da molti Beatrice, che non sapevano che sì chiamare”, alla fine, quando il sospiro che va fino all’Empireo gli riferisce notizie di lei (XLI 7):

avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch’io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero

Il nome che si dà alle cose ha, nella cultura medievale, una importanza molto maggiore di quella che ha per noi. Come leggiamo nel XIII capitolo della *Vita Nuova*, “nomina sunt consequentia rerum”, contengono cioè nella loro forma significante, ossia nella etimologia, il significato delle cose; d'altra parte, negli *Atti degli Apostoli*, Pietro cura il mendicante, nell'ora nona, in nome di Gesù: “In nomine Iesu Christi Nazareni surge et ambula!” [In nome di Gesù Cristo alzati e cammina] e ai sacerdoti, che lo hanno fatto arrestare, proclama che la guarigione è un miracolo realizzato in nome di Cristo e che non c'è altro nome che sia stato dato agli uomini perché possano salvarsi (4 12): “nec enim nomen aliud est sub caelo datum in hominibus, in quo oportet nos salvos fieri”. In questo passaggio del Vangelo leggiamo l'origine pseudo religiosa del mito della donna della salute e dei poteri magici del suo nome. Se infine si considera che in teologia, a partire dal trattato dallo Pseudo-Dionigi sui *Nomi divini*, i nomi di Dio sono una questione di essenziale rilievo teoretico, comprendiamo agevolmente che, quando nella *Vita Nuova* Dante scrive che la gente non sa cosa dice quando pronuncia il nome di Beatrice, e poi che nel suo pensiero sulla Beatrice morta traspare di lei solo il nome, egli allude al suo valore mistico-teologico: Beatrice è inconoscibile come lo è Dio, ma il suo nome dà la salvezza come il nome di Cristo.

La rivelazione del nome, che nella *Vita Nuova* si caricherà di valori enigmatici e trascendenti, è quindi, nella canzone, una

profanazione in senso religioso, oltre che una infrazione alla regola trovadorica del *senhal* (lo pseudonimo con cui si occulta e protegge l'identità dell'amata, sempre e necessariamente sposa di un altro, come bisogna supporre anche di Beatrice, indipendentemente dagli aneddoti biografici). Nella canzone si accentuano gli elementi cavalcantianamente dolorosi dell'amore, ed inoltre si approfondiscono, ma blasfemamente, i contenuti teologici del desiderio. La morte che attende il poeta, infatti, non è solo quella del corpo, ma anche quella dell'anima, che sarà da Dio condannata all'Inferno. Ma qui l'immagine di lei continuerà ad ossessionarlo, ed anzi sarà così potente la sua capacità di seduzione da neutralizzare il dolore di qualunque supplizio (29-42):

Pensando a quel che d'Amore ho provato,
l'anima mia non chiede altro diletto,
né il penar non cura il quale attende;
ché, poi che 'l corpo sarà consumato,
se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
con lei a Quel ch'ogni ragione intende;
e se del suo peccar pace no i rende,
partirassi col tormentar ch'è degna,
sì che non ne paventa;
e starà tanto attenta
d'imaginar colei per cui s'è mossa,
che nulla pena avrà ched ella senta;

sì che se 'n questo mondo io l'ho perduto,
Amor ne l'altro men darà trebuto.

Bisogna tener conto della scenetta dell'ultima strofa della canzone di Guinizzelli *Al cor gentil rempaira sempre amore*, nella quale l'anima del poeta si presenta al cospetto di Dio rivendicando l'ortodossia del suo amore, per apprezzare l'intenzione blasfema della canzone di Dante:

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
sìando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza»³².

Ben diverso da questo, il congedo della canzone di Dante è poi straordinario per la sua violenza: “Morte, che fai piacere a questa donna, / per pietà, innanzi che tu mi discigli, va' da lei...”. Cioè:

³² Cito da Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

prima di morire io, spero che muoia lei! La morte di Beatrice, che nella *Vita Nuova* il poeta piangerà sconsolatamente, era stata, in questa canzone, un desiderio di vendetta. Leggeremo un aspro desiderio di vendetta, ma nel senso di un desiderio finalmente corrisposto, anche nei versi finali della più violenta delle canzoni ‘petrose’, *Così del mio parlar* (79-83):

Canzon, vattene ritto a quella donna
che m’ha rubato e morto, e che m’invola
quello ond’io ho più gola,
e dàlle per lo cor d’una saetta,
ché bello onor s’aquista in far vendetta.

Si osservi, infine, che il nome di Beatrice si proietta, a posteriori, su tutte le poesie scritte prima. Per cui è sempre e solo di lei che, dobbiamo pensare, il poeta ha descritto il potere prima mortifero e poi salutare.

La svolta ideologica si produce con la canzone *Donne che avete intelletto d’amore*, in cui Beatrice inverte il suo segno morale, incarnando il significato benefico di cui il suo nome è portatore: donna scesa dal cielo e al cielo destinata, e che su questa terra ha la funzione cristologica di guarire e salvare il poeta (che si presenta ai suoi lettori ed al mondo come suo ‘evangelista’). Il suo teologismo diventa positivo e l’amore da lei suscitato è condizione di felicità in questo mondo e nell’altro. La violenza pulsionale di *Lo doloroso amor* si trasforma nella sublimante dolcezza della lode. Il sovvertimento dei valori della tradizione

che Dante affida a *Donne che avete* viene affermato e rivendicato nel canto XXIV del *Purgatorio*, in cui proprio a questa canzone è attribuito il merito di aver inaugurato le “nove rime”, ma ne comprenderemo la portata epocale solo se comprendiamo, parallelamente, che l’amore di cui parlavano prima tutti i poeti, compreso Dante, era una grave malattia della mente. Solo a partire da *Donne che avete* sarà possibile, nella nostra civiltà, pensare all’amore come ad un necessario ingrediente della felicità, in questo mondo non meno che nell’altro.

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 »); 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 »); nella quarta 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 ».

L'esperienza dell'eccesso di luce, che impedisce uno sguardo ravvicinato, sarà vissuta da Dante anche negli incontri con gli angeli del Purgatorio, di cui segnalo soprattutto il primo, poiché l'avvicinamento progressivo del « vasello snelletto e leggero » 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 (*Purg.* II 13), e si finisce con un abbagliante primo piano (37-40) :

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...

Della canzone segnalo inoltre qui, come tema implicito, l'idea della morte di Beatrice, legata al suo nome come si è visto in *Lo doloroso amor*. Ad essa allude la seconda strofa (19-21): “La cielo, che non have altro difetto / che d'aver lei, al suo signor la chiede, / e ciascun santo ne grida mercede”. Gli angeli e i santi vogliono Beatrice presso di sé, il che avverrà con la sua morte. Il tema del lutto è svolto nelle due canzoni successive a *Donne che avete*, secondo la *Vita Nuova*: cioè *Donna pietosa e di novella etate* e *Li occhi dolenti per pietà del core* (la cui cronologia redazionale deve, però, essere invertita, essendo *Li occhi dolenti* speculare a *Donne*

che avete, e Donna pietosa speculari alla prosa che la parafrasa). Per intendere la necessità logica di tale sequenza, dalla lode al lutto, bisogna interpretare tanto la lode quanto il lutto come strategie di allontanamento dell'oggetto di desiderio che destabilizza la psiche nella misura in cui si riduce la sua distanza dal soggetto che ama. Tale assioma 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 a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione³³.

Per 'abbandono della ragione' bisogna intendere appunto la costruzione immaginaria di un fantasma che nulla ha a che vedere con l'oggetto reale e che, stimolando la "parte concupiscibile", suscita pulsioni di tipo animalesco (*ibid.*):

Si che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale, pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritate.

³³ Cito da D. A., *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in Dante, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 2014.

Il concetto svolto qui è che un oggetto diventa tanto più irrealo o fantasmatico quanto più si avvicina al soggetto che ne fa esperienza. Ma è appunto il potere di suggestione immaginaria dell'oggetto ciò che destabilizza la psiche. La pulsionalità scatenata dall'amore *heroico* è, secondo i medici, un immaginario fantasmatico sfuggito al controllo della razionalità per un eccesso di appassionamento. In balia del principio del piacere, la mente crea fantasmi di seduzione che perturbano l'Io, secondo procedure analoghe al sogno, e descritte da Dante nel canto XIX del *Purgatorio* (il sogno della "femmina balba"). L'allontanamento dell'oggetto di desiderio è quindi necessario per ricondurre l'immaginazione sotto il controllo della razionalità. La sacralizzazione in vita e la santificazione in morte della donna amata sono appunto le tappe di un allontanamento radicale dell'oggetto che preserva l'Io dalle turbe di *herois*, ristabilendo l'egemonia della ragione nella mente, cioè il "fedele consiglio della ragione" che, secondo la *Vita Nuova* [II 9], accompagna sempre l'immagine di Beatrice.

VIII

Due canzoni composte a ridosso delle tre canzoni distese della *Vita Nuova* (e quindi originariamente scevre dei sensi allegorici che ad esse attribuisce il *Convivio*) sono, in quest'ordine di redazione, *Amor che nella mente mi ragiona* e *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. La prima ricalca sostanzialmente, nelle tre strofe centrali, la lode di Beatrice svolta in *Donne che avete* (e quindi il suo riferimento alla 'donna gentile-filosofia', nel *Convivio*, è una risemantizzazione *a posteriori* che tradisce il suo significato originario, come in genere i commentatori antichi e poi molti dei moderni riconoscono). Il congedo, però, affronta e risolve una grave difficoltà teorica. Il problema autoesegetico, cioè di coerenza complessiva della propria poesia, che la canzone *Donne che avete intelletto d'amore* pone a Dante è il seguente: se tutte le liriche, prima e dopo la svolta, sono state scritte per Beatrice, ed è quello che dobbiamo pensare a partire da *Lo doloroso amor*, e che *Amor che nella mente* conferma, come è possibile che una donna finora crudele fino al sadismo sia improvvisamente diventata una santa? La risposta del congedo, chiama in causa la ballata *Voi che savete ragionar d'amore* ('sorella' della canzone), un testo nel quale il fantasma femminile è descritto secondo i tratti cavalcantiani di un atteggiamento crudelmente disdegnoso nei confronti del poeta (1-4) :

Voi che savete ragionar d'amore,

udite la ballata mia *pietosa*,
che parla d'una donna *disdegnosa*
la qual m'ha tolto il cor per suo valore.

La poesia è indirizzata proprio a Cavalcanti, di cui cita i versi 1-3 della ballata *I' prego voi che di dolor parlate* :

I' prego voi che di dolor parlate
che, per viturte di nova *pietate*,
non *disdegniate* - la mia pena *udire*³⁴.

Il testo di Dante è però rappresentativo di tutta la sua lirica anteriore a *Donne che avete*. Il congedo di *Amor che nella mente* corregge questa visione patologicamente negativa, spiegando che si trattava, lì, nella ballata, solo di una apparenza soggettiva, dovuta ad una offuscazione della mente del poeta (una malattia, appunto); in sé l'oggetto, cioè la donna beatrice, è sempre stato moralmente benigno (73-83):

Canzone, e' par che tu parli contrario
al dir d'una sorella che tu hai,
ché questa donna che tanto umil fai
ella la chiama fera e disdegnosa.

³⁴ Cito da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Tu sai che 'l ciel sempre è lucente e chiaro,
e quanto in sé non si turba già mai;
ma li nostri occhi per cagioni assai
chiaman la stella talor tenebrosa.
Così, quand'ella la chiama orgogliosa,
non considera lei secondo il vero,
ma pur secondo quel che ·llei parea...

La scoperta del nuovo significato morale del desiderio risemantizza il valore del fantasma femminile che ha ossessionato il poeta nel primo periodo della sua attività, e si proietta inoltre, retrospettivamente, sulla tradizione lirica nel suo complesso, mostrandola inficiata dalla stessa offuscazione di cui egli è stato vittima, e quindi implicitamente destinata alla scoperta ed al chiarimento che egli per primo ha realizzato. È qui che Dante storicizza per la prima volta la propria poesia e con essa la tradizione letteraria nella quale è inserito. Tale storicismo si presenta inizialmente nei modi dell'allegorismo biblico, che istituisce fra Antico e Nuovo Testamento un rapporto di prefigurazione e compimento: la nuova donna della salute è oscuramente vaticinata dalla antica donna della malattia. Tale finalismo 'cristologico' della tradizione lirica, *heroica* fino a Cavalcanti, viene parodicamente rappresentato nel capitolo XXIV della *Vita Nuova*, in cui Giovanna, la presunta amata di Cavalcanti, precede Beatrice come il Battista precedette Cristo. Ciò che Dante insinua è che la sua scoperta era implicita già nella

poesia del suo primo amico, il quale avrebbe quindi, più o meno consapevolmente, anticipato l'avvento del messaggio poetico autentico, di cui Dante è portatore. Nella prospettiva romanzesca della *Vita Nuova*, dobbiamo quindi pensare che Beatrice è sempre stata una santa: è Dante che durante un'epoca della sua vita è stato ammalato (come tutti i poeti che l'hanno preceduto) e non ne ha compreso la funzione redentiva. Il che spiega, sul piano del mito, il passaggio dalla poetica del disdegno alla poetica della lode ed il superamento della tradizionale patologia dell'amore attraverso il nuovo mito.

Ugualmente insidiosa è l'obiezione alla poetica del lutto, svolta nella canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, che è da collegare alle altre due canzoni della *Vita nuova*. È stata scritta, con ogni probabilità, dopo *Gli occhi dolenti* e prima di *Donna pietosa*. La questione può essere formulata così: se il prezzo da pagare alla sublimazione pulsionale e alla razionalizzazione dell'amore *heroico* è la morte di lei, cioè la conversione della tensione sessuale in lutto per la scomparsa dell'oggetto amato, non viene meno l'essenza stessa del desiderio, che, per definizione, si dirige verso un oggetto presente e quindi vivo? Non è fatale che, scomparso un oggetto, un altro ne prenda il posto, come meta della pulsione, e che ad una donna morta si sostituisca una donna viva? È vero che la natura fantasmatica del desiderio implica, in partenza, una perdita di realtà, giacché l'appassionata idealizzazione che trasfigura l'oggetto sottrae all'Io desiderante la presa sul reale, e in ciò convengono tanto la

medicina antica (che considera l'amore come una modalità della malinconia) quanto la moderna psicanalisi (che vede nell'oggetto d'amore la proiezione allucinatoria, da parte dell'Io, del proprio ideale). Ma l'oggetto, presente e vivo, è necessario proprio perché sul suo sacrificio possa erigersi il fantasma che lo surroga (sia esso malinconico o ideale). Nel *Convivio*, nel commento a *Voi che 'ntendendo* (II ii 3-4; viii 4-6), la questione viene posta e risolta, d'accordo con la logica pulsionale del desiderio, affermando che l'amore, in quanto passione indotta dal cielo di Venere, quindi naturale e non soprannaturale, non può avere oggetti che non siano fisicamente presenti, e dunque è logico che l'amore per Beatrice, alla sua morte, ed essendosi lei trasferita *Oltre la spera che più larga gira*, cioè nell'Empireo, venga dirottato su un'altra donna, viva:

Lo effetto di costoro [le intelligenze di Venere] è amore, come detto è; e *però che salvare nol possono se non in quelli subietti che sono sottoposti alla loro circolazione*, esso transmutano di quella parte che è fuori di loro podestade in quella che v'è dentro, cioè dell'anima partita d'esta vita in quella che è in essa.

La logica romanzesca di Dante è astronomica da una parte e metafisica dall'altra: la passione indotta dal pianeta Venere ha bisogno di oggetti terreni, e Beatrice, essendo in Paradiso, sfugge alla sua influenza. Il problema viene posto, in modo ancora più chiaro, in una Epistola a Cino (che accompagna il sonetto *Io sono stato con amore insieme*):

Omnis potentia que post corruptionem unius actus non deperit, naturaliter reservatur in alium: ergo potentie sensitive, manente organo, per corruptionem unius actus non depereunt, et naturaliter reservantur in alium. Cum igitur potentia concupiscibilis, que sedes amoris est, sit potentia sensitiva, manifestum est quod post corruptionem unius passionis qua in actum reducitur, in alium reservatur³⁵.

In sostanza, Dante afferma che se l'organo sensitivo, sede della concupiscenza, non viene leso in seguito alla scomparsa del suo oggetto, ossia la donna desiderata, è naturale che il desiderio si proietti su un altro oggetto, cioè su un'altra donna. Nella canzone l'insorgenza del nuovo oggetto d'amore produce un conflitto fra l'anima afflitta dalla perdita di Beatrice ed il pensiero che si rivolge ad un'altra donna che è viva. Ciò che Dante ha rappresentato è la difficoltà di sublimare la pulsione attraverso

³⁵ De Robertis, *op. cit.*, pp. 501-503 [Ogni potenza che per la corruzione di un singolo atto non venga meno, resta per natura disponibile per un nuovo atto. Poiché ogni potenza sensitiva, restando intatto l'organo, non vien meno per la cessazione di un singolo atto e resta naturalmente disponibile per un nuovo atto, e la virtù concupiscibile, sede dell'amore, è una virtù sensitiva, è chiaro che dopo la fine di una passione per la quale è venuta ad atto essa resta disponibile per un nuovo atto].

una idealizzazione estrema del suo oggetto (che solo la morte garantisce, poiché lo libera dalle scorie materiali del corpo). Bisogna tener conto della cultura teologica dell'epoca, nella quale la spiritualizzazione della persona implica la soppressione del corpo e della sua materialità. La donna che occupa il posto di Beatrice, secondo la canzone, rivaleggia con lei innanzitutto presentandosi a sua volta come portatrice di 'salute' (24-25) "Chi veder vuol la salute, / faccia che gli occhi d'esta donna miri", e poi ostentando connotati religiosi analoghi a quelli della *gentilissima*: «Mira quant'ella è pietosa e umile, / saggia e cortese nella sua grandezza» (46-47); «Ché se tu non t'inganni, tu vedrai / di sì alti miracoli adornezza...» (49-50), e quindi può, alla lunga, aspirare a sostituirla con successo perché è viva e presente, mentre l'altra è morta e assente. Nel canto XXXI del *Purgatorio*, Beatrice esige da Dante una confessione esplicita della sua colpa, e lo fa alludendo proprio all'episodio della finestra a cui, nel XXXV capitolo della *Vita Nuova*, è affacciata la 'donna pietosa' (vv. 28-30): "E quali agevolezze o quali avanzi / ne la fronte de li altri si mostraro, / perché dovessi lor passeggiare anzi". Lì Dante indica in modo inequivocabile i valori della presenza fisica come fattori scatenanti della infedeltà (vv. 34-36): "Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che 'l vostro viso si nascose" (cfr. Lez. IV). È appunto la questione dibattuta in *Voi che 'ntendendo*, cioè il conflitto fra la donna viva e la donna morta. Che Beatrice, nella sua requisitoria, parli proprio della canzone, e non dei sonetti dedicati alla "donna gentile" secondo la *Vita*

Nuova, risulta chiaro se si osserva che, di quei quattro sonetti, solo uno, “*L’amaro lagrimar che voi faceste*”, tratta del conflitto fra la viva e la morta, e lo tratta dal punto di vista del cuore che prende le parti di Beatrice contro la nuova venuta. Ciò vuol dire che il conflitto fra Beatrice e la ‘donna gentile’ viene documentato non dai sonetti apparentemente dedicati alla rivale nella *Vita Nuova*, ma proprio dalla canzone *Voi che ’ntendendo*, come oltre tutto si deduce dai due sonetti che contraddittoriamente si riferiscono alla canzone teatralizzando il conflitto stesso, cioè *Parole mie che per lo mondo siete* e *O dolci rime che parlando andate*. Se ora ci chiediamo perché questa canzone non sia stata inserita nella *Vita Nuova*, la risposta è abbastanza facile: le canzoni, in quanto genere lirico sommo, come spiega il *De Vulgari*, sono veicolo di razionalità (cfr. Lez. VI), e nella *Vita Nuova* il “consiglio della ragione” è monopolio di Beatrice: lei sola, quindi, è degna di canzoni. Il *Convivio* dovrà, infatti, riabilitare la ‘donna gentile’, per trasformarla in musa ispiratrice di canzoni. Deduciamo infine da tutto ciò che il fantasma della ‘donna gentile’ non ha alcuna autonomia di personaggio: esso esiste in funzione di Beatrice, occupa lo spazio lasciato vuoto da lei morendo, ed è quindi inscindibilmente legato al suo mito. Potremmo dire che la ‘donna gentile’ è alla Beatrice della *Vita nuova* ciò che la *pargoletta* è alla Beatrice della *Commedia*: una antagonista romanzescamente necessaria. Se la lode metteva alla prova la coerenza della storia poetica di Dante, il lutto ne mette alla prova la tenuta filosofica: il teologismo di Beatrice sconta qui

la scarsa plausibilità teorica (cioè: aristotelica) di un progetto che sovverte i fondamenti 'scientifici' delle teorie dell'anima, di cui le passioni, come l'amore, sono corollario. È questo il conflitto che Dante tratta nella parte finale della *Vita Nuova* (capp. XXXV-XXXIX), al di là della favola degli amori in contrasto.

IX

Dei testi brevi esclusi dalla *Vita Nuova*, mi soffermerò su due sonetti, che hanno un rilievo particolare perché Dante in essi si confronta con i poeti fiorentini della sua generazione, fra i quali ha un ruolo decisivo Guido Cavalcanti, le cui reazioni sono essenziali, come abbiamo visto, per comprendere la poesia di Dante, che è in gran misura un dialogo con l'amico. Il primo è il famosissimo *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io*, che evoca in toni fiabescamente leggendari una dimensione poetica ed affettiva di profonda estraneità rispetto al reale, e nella quale la logica del desiderio è utopicamente al servizio di una civiltà fortemente alternativa :

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vassel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di star insieme crescesse il disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta

con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come credo che sarémo noi.

È appunto questa fantasia di evasione, cioè di trionfo dell'immaginario, ciò che rende indeducibile il sonetto da tutte le sue fonti liriche e romanzesche, che esistono, certo, ma solo come inerte materiale tematico riconfigurato in una proposta letteraria vitalmente innovativa. Il desiderio sessuale fra uomini e donne inteso come motore di cultura e linguaggio, e quindi antitetico rispetto alla sessuofobia medievale, è l'embrionale messaggio di civiltà che il sonetto lancia come una ideologica provocazione ai poeti fiorentini. L'evasione di cui la magica nave è simbolo, l'amicizia dei tre poeti, la presenza delle tre donne, il godimento di tipo intellettuale e verbale (non animalescamente genitale) che tale evasione permette ("e quivi sempre ragionar d'amore"), sono gli ingredienti che configurano l'utopico spazio di civiltà che il sonetto oppone alla brutalità dei reali rapporti umani della Firenze del suo tempo. L'enigma della donna che è « sul numer de le trenta » si chiarisce agevolmente se pensiamo al sirventese composto per celebrare la bellezza di 60 donne fiorentine di cui la *Vita Nuova* narra la redazione, e nel quale il nome di Beatrice, che

è la sua magica e miracolosa insegna, occupa *maravigliosamente* la posizione numero 9 (VI 2):

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: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne.

Ciò che conta, della donna del sonetto, è che non si tratti di Beatrice, poiché la fantasia di desiderio che il testo elabora consiste in un rapporto ravvicinato e gioioso con lei, e il rapporto con Beatrice, come abbiamo visto, è, in presenza, sempre doloroso. Nel registro delicato e favoloso di una fantasia di desiderio, Dante ha dato forma ad un elemento strutturale del suo pensiero e della sua poesia, che io definisco come “utopismo trascendentale”, e cioè la sistematica proiezione di futuro implicita in ogni suo testo, una proiezione tesa a correggere le imperfezioni del reale e del presente, e che è nitidamente osservabile non solo nelle opere di contenuto politico, ma anche in quelle di registro più intimo e personale come sono le poesie delle *Rime*.

Comprendiamo il senso della provocazione e del sonetto a partire dalla risposta di Cavalcanti, *S'io fosse quello che d'amor fu*

degno, che, declinando l'invito dell'amico, chiarisce la differenza fra le due poetiche, differenza che Dante ha evidentemente ignorato, immaginando che Guido potesse accompagnarlo nella sua fantasia di evasione :

S'io fosse quelli che d'Amor fu degno,
del qual non trovo sol che rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piacerea sì fatto legno.

E tu, che se' de l'amoroso regno
là onde di merzé nasce speranza,
riguarda se 'l mio spirito ha pesanza:
ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno,

e tragge l'arco, che li tese Amore,
sì lietamente, che la sua persona
par che di gioco porti signoria.

Or odi meraviglia ch'el disia:
lo spirito fedito li perdona,
vedendo che li strugge il suo valore.

Semplificando la questione, per Guido l'amore, essendo malattia, può solo produrre dolore; ma a questo dolore e a questa malattia, egli è così legato che non è disposto a rinunciarvi

(proprio come, diremmo oggi a partire dalla psicoanalisi, il nevrotico non è disposto a rinunciare al suo sintomo). Se ora consideriamo che è Dante quello che ha cambiato strada, rispetto alla originaria idea patologica dell'amore, sulla quale i due amici erano d'accordo, è chiarissimo ciò che è in discussione fra di loro: mentre Dante vuole imprimere una svolta ideologica alla lirica trasformando l'amore da sofferenza in godimento, e, attraverso il mito di Beatrice, da malattia in salute, Guido resta cocciutamente fermo alla concezione patologica dell'amore e rifiuta di seguirlo in questa per lui inverosimile avventura erotico-letteraria

Il carattere utopico, e quindi anche, nel fondo, politico, dell'amore descritto nel sonetto di Dante, traspare dal rapporto virtuoso fra uomo e donna (cioè basato sul piacere e la felicità, e non sulla procreazione e la famiglia), e poi anche da un rapporto di amicizia fra uomo e uomo che non dipende dalla gerarchia feudale del potere, né dalla fedeltà del vassallaggio, a cui Dante oppone l'uguaglianza dello scambio affettivo e verbale. L'amore diventa quindi principio di civiltà socializzandosi attraverso il linguaggio e attraverso una affettività condivisa fra uomini e donne. Solo un amore depurato dei suoi elementi patologici può consentire uno sviluppo civile di questo tipo. La malattia d'amore di cui Guido si proclama strenuo sostenitore nega innanzitutto questa possibilità. Si tratta di un aspetto della poesia cavalcantiana che prende forte rilievo proprio dalla istanza socializzatrice di Dante e che possiamo definire come l'estremo individualismo cavalcantiano. Un perduto sonetto suo a Cino da Pistoia, del

quale però agevolmente ricostruiamo il contenuto a partire dalla risposta di Cino, *Quai son le cose vostre ch'io vi tolgo*, ce lo fa vedere bene :

Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,
Guido, che fate di me sì vil ladro?
Certo bel motto volentier ricolgo:
ma funne vostro mai nessun leggiadro?

Guardate ben, chéd ogni carta volgo:
se dite il vero, i' non sarò bugiadro.
Queste cosette mie, dov'io le sciolgo,
ben le sa Amor, innanzi a cui le squadro.

Ciò è palese, ch'io non sono artista,
nè cuopro mia ignoranza con disdegno,
ancor che 'l mondo guardi pur la vista;

ma sono un uom cotal di basso 'ngegno
che vo piangendo, tant'ho l'alma trista,
per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno³⁶.

³⁶ Cito da De Robertis, *op. cit.*, pp. 215-216.

A Guido che lo ha accusato di furto, cioè di plagio, Cino risponde che l'amore, e di conseguenza le sue figure poetiche, sono una miniera di risorse d'ispirazione ampiamente collettiva, di cui nessuno ha il monopolio. L'amore è quindi, nel suo sonetto, una entità astrattamente personalizzata che garantisce l'onestà del poeta, che raccoglie le sue *cosette* dal fondo comune di quelle risorse *sciogliendole* (ossia dando ad esse poetica espressione) dinanzi a lui, che funge da testimone e garante. Rivelatrici sono poi le controaccuse: Guido è *disdegnoso*, e quindi arrogante, perché è *artista*, cioè averroista. Bisogna considerare che la parola 'artista' non ha ancora il senso moderno, e fa riferimento agli aristotelici radicali della facoltà di Artes delle università, quella parigina, in particolare, contro le cui tesi l'Arcivescovo della città aveva scagliato le sue denunce nel 1270 e nel 1277³⁷. E con un 'artista', cioè Giacomo da Pistoia, maestro nella facoltà di arti e medicina della università di Bologna, Guido è in rapporti così stretti che Giacomo gli dedica un importante suo trattato sulla felicità. In effetti, leggiamo qui, nel sonetto di Cino, già perfettamente tratteggiato, il profilo di Guido che verrà

³⁷ Prologo al sillabo di condanna di Stefano Tempier delle 219 tesi dell'aristotelismo radicale: "Nonnulli Parisius studentes in *artibus* ... quosdam manifestos et execrabiles errores in scholis tractare et disputare praesumunt" (Rolan Hissette, *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain-Paris, 1977).

fissato dalla storiografia, di intellettuale aristocraticamente orgoglioso del proprio sapere poetico-filosofico che disprezza le “persone molte” e l’ “annoiosa gente” (secondo il famoso sonetto della ‘rimenata’ indirizzato a Dante³⁸), cioè l’ambito sociale e quindi politico in cui ogni discorso poetico ha necessariamente una risonanza. L’individualismo sprezzante di cui fa sfoggio Guido è infatti conseguenza diretta del primato della vita filosofica che i sostenitori dell’aristotelismo radicale (come Giacomo da Pistoia) rivendicavano, e conseguenza indiretta della patologia dell’amore interpretata a partire dalla averroistica frattura fra razionalità e sensibilità. Non a caso le rime del sonetto di Cino *disdegno - ingegno* risuoneranno nel X canto dell’*Inferno*, nell’episodio di Cavalcante dei Cavalcanti dedicato a Guido, a cui Dante rivolge le stesse accuse che gli aveva rivolto Cino nel suo sonetto.

Un altro sonetto escluso dalla *Vita Nuova* ed estremamente interessante, nella prospettiva del dialogo con Cavalcanti, è *Un dì si venne a me Malinconia* :

Un dì si venne a me Malinconia
e disse: "I' voglio un poco star con teco";
e parve a me che la menasse seco

³⁸ Profilo che verrà poi confermato dalla novella di Boccaccio dedicata a Cavalcanti (*Decameron*, VI 9).

Dolore ed Ira per suo compagnia.

Ed io le dissi: "Pàrtiti, va' via";
ed ella mi rispose come un greco;
e ragionando a grand'agio con meco,
guardai e vidi Amore che venia

vestito di nuovo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello,
e certo lacrimava pur di vero.

Ed io li dissi: "Che hai tu, cattivello?".
E lui rispose: "Io ho guai e pensiero,
ché nostra donna mor, dolce fratello".

Qui Dante descrive la sintomatologia dell'amore *heroico* come si poteva leggere in un trattato di medicina. I sintomi sono personificati, come è normale nell'allegorismo dell'epoca, e l'io del poeta figura nel testo come un testimone impotente che osserva l'avvicinarsi nella mente di sentimenti ed emozioni. Si parte dalla Malinconia, cioè la disfunzione umorale che produce gravi alterazioni psicofisiche, le 'alienazioni della mente' di cui parlano i medici. Seguono il Dolore (cioè il malessere interno vissuto come tristezza ed abbattimento), poi l'Ira, cioè la 'mania' secondo i medici (Arnau de Vilanova la definisce "audacia temeraria et furiosa"), e finalmente l'amore, che secondo Arnau è

caratterizzato da una “immensa concupiscentia” che si accampa nella mente facendosi “domina rationis” (‘signora della ragione’)³⁹. Notevolissimo è il fatto che tutto ciò accade contro la volontà dall’Io, che anzi vorrebbe scacciare gli indesiderati ospiti, ma deve arrendersi alla fatalità della malattia; è in questo senso che l’amore è una alienazione della mente, giacché l’Io, innamorandosi, perde il controllo delle proprie passioni e dei propri atti. Fin qui il quadro clinico descritto da Dante è perfettamente allineato con la scienza dell’epoca. Succede però che l’Amore gli appare in un aspetto inconsueto, cioè vestito a lutto ed in lacrime, e ciò si deve al fatto che ‘nostra donna mor’, ossia l’amata muore. Si tratta di un sintomo che nessun trattato contempla, ed è un tema, quello della morte della amata, che nella letteratura precedente appare sì, ma in modo sporadico e marginale⁴⁰. Dante invece ha visto in questo tema la chiave ideologica per trasformare il significato dell’esperienza di desiderio, giacché la morte di Beatrice ed il lutto per lei saranno, nelle liriche commentate nella *Vita Nuova*, e nella storia narrata

³⁹ Cito da Bruno Nardi, *L’amore e i medici medievali*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 238-267. Sulle fonti mediche della letteratura italiana del ‘200-‘300 si veda Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

⁴⁰ Sul lutto in Dante, rinvio al mio *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Champion, Paris, 1994, pp. 1-55.

dal *libello*, gli elementi romanzeschi che gli permettono di realizzare quell'allontanamento dell'oggetto d'amore che, come abbiamo visto (Lez. VII), attenua la componente passionale del desiderio e libera il "consiglio della ragione", che, con il fantasma di Beatrice, assisterà il poeta. Escluso dalla *Vita Nuova* per il suo allegorismo arcaico, questo sonetto è con ogni probabilità il primo componimento in cui il tema del lutto viene esplorato.

Questo primato potrebbe spettare al sonetto, primo della *Vita Nuova*, *A ciascun alma presa e gentil core*, se avesse ragione Guido Cavalcanti quando interpreta il sogno del sonno di Beatrice come fantasia della morte di lei, il che, però, non sembra autorizzato dalla lettera del testo. È però estremamente significativo che Guido interpreti quel sonetto proprio come interpreta il sonetto *Guido io vorrei che tu e Lapo ed io*, cioè come una visione dell'amore incompatibile con la sua perché positiva e benefica, e quindi opposta al proprio irrazionalismo erotico. Nella acutissima prospettiva di Guido, due sonetti che a noi appaiono così distanti, risultano entrambi leggibili come manifestazioni di una visione non più patologica del desiderio, ma orientata verso una esegesi 'salutare' e psichicamente gratificante, che ne inverte il segno morale, da negativo in positivo. Guido dunque ha intuito immediatamente il cambiamento di rotta dell'amico, e puntualmente lo avverte, in ogni occasione, che non è disposto a seguirlo su questa strada, e che si dissocia dal mito che di questo nuovo cammino è veicolo ed emblema, cioè il mito di Beatrice. La dissociazione diviene polemica violentissima quando Dante, nel

cap. XXIV della *Vita Nuova*, ignorando tutti i segnali che l'amico gli ha inviato, lo coinvolge come complice, ed anzi come precursore, della propria iniziativa. La canzone *Donna me prega* è il documento principale di questa polemica e della conseguente rottura ideologica con l'amico. Ma è proprio attraverso il filtro polemico di *Donna me prega* che noi comprendiamo il contenuto profondamente innovatore ed anzi eversivo della *Vita Nuova*.

X

Intesa come reazione e risposta alla *Vita Nuova*, la canzone di Cavalcanti *Donna me prega ond'eo voglio dire* illustra perfettamente gli aspetti del mito di Beatrice che risultano più 'scandalosi' per la cultura letteraria e filosofica dell'epoca, una cultura di cui Guido si fa paladino mostrandosene strenuo difensore nei confronti di un Dante che è invece spregiudicato sperimentatore dell'immaginario poetico. C'è qualcosa di paradossale in questa bizzarra divisione di ruoli, per la quale il poeta ideologicamente più eterodosso, Cavalcanti, ben sintonizzato con l'aristotelismo radicale degli 'artisti', prende posizione in favore della tradizione letteraria, che considera l'amore una patologia, mentre Dante, poeta di stretta osservanza teologica, e quindi almeno in prima istanza ortodosso, cerca di sovvertire la tradizione con un discorso amoroso basato sulla 'salute' della passione *heroica*. Sembra che nel processo di conversione della filosofia in poesia, i ruoli dei due poeti si invertano: l'ortodossia teologica è messa al servizio della eterodossia letteraria (in Dante), e, viceversa, la eterodossia filosofica è salvaguardia della ortodossia letteraria (in Guido).

Gli elementi propriamente 'teorici' del dissidio fra Guido e Dante, cioè i contrapposti contenuti di pensiero del *libello* e della canzone, sono stati chiariti da tempo: la razionalizzazione dell'eros che Dante propugna nella *Vita Nuova* si basa sulla analogia, cioè sul fatto che la donna amata, Beatrice, per le sue

virtù è comparabile con le sostanze intellettuali superiori, e poiché l'analogia implica anche una partecipazione di realtà (nel senso che l'analogia, come la etimologia, è anche ontologia) Beatrice è assimilabile a un angelo, ed è una creatura angelica. Rivelatore, in questo senso, è il capitolo XXXIV della *Vita Nuova*, nel quale Dante racconta che, ricordando Beatrice, nel primo anniversario della sua morte, “disegnava uno angelo sopra certe tavolette”: morta, Beatrice è diventata un angelo, e come tale Dante la disegna, ricordandola. Si tratta, in fondo, della trovata di Guinizzelli nel congedo di *Al cor gentil* (“Tenne d’angel sembianza”) che Dante sviluppa sul piano filosofico e romanzesco facendo di questa similitudine il ponte che tiene collegata l'immanenza alla trascendenza, e configurando, a partire dal desiderio sessuale depurato delle sue patologie, un nuovo sistema di coordinate morali e spaziotemporali. Guido attacca l'ipotesi ‘teologica’ della *Vita Nuova* nel suo perno teorico: data la averroistica eterogeneità sostanziale fra l'intelletto possibile, che è universale, e l'anima sensibile, che è individuale, l'amore, installato nella sensibilità, giacché “da quella vène -ch'è perfezione ... - non razionale ma che sente” (29-31), non ha alcuna *simiglianza* da proporre all'intelletto che ne razionalizzi i contenuti, e quindi il mito proposto da Dante è una prova ulteriore del fatto che l'innamorato “for di salute giudicar mantene / ché la ‘ntenzione per ragione vale” (32-33): ossia, è pazzo!

Mi soffermo ora su un verso della canzone, il numero 19:

‘elli è creato – ed ha sensato – nome’.

Mi interessa analizzare, di questo verso, il sintagma “ed ha sensato nome”. Lo cito secondo la lettura di Gianfranco Contini, che, nella sua edizione dei *Poeti del Duecento*, lo interpretava a partire dalla glossa di Dino del Garbo, un medico contemporaneo di Guido (morto nel 1327) che dedicò alla canzone un ampio commento:

habet nomen sensibile, idest denotans aliquam rem sensibilem, cum istud nomen ‘amor’ denotet et significet aliquam passionem nobis sensibilem, quem ad modum quelibet alia passio sensualis habet proprium nomen, ut sunt ira, tristitia, timor et similia.

[L’amore ha nome sensibile che denota qualcosa di sensibile, dal momento che questa parola ‘amore’ denota e significa una passione che si rivela a noi attraverso i sensi, allo stesso modo in cui qualsiasi altra passione dei sensi ha un nome che la designa, com’è per l’ira, la tristezza, il timore e simili]⁴¹.

Nelle edizioni successive a quella di Contini si è affermata una diversa lettura del verso, suggerita da Maria Corti:

⁴¹ Cito da Enrico Fenzi, *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999.

Elli è creato – ed ha sensato, - nome⁴².

Lo scioglimento del sintagma “sensato nome” era reso necessario, secondo la studiosa, dal fatto che *sensato* è un sostantivo e non un aggettivo, come nel titolo del trattato aristotelico *De sensu et sensato*. Le edizioni successive separano quindi le due parole (con diverse soluzioni interpretative⁴³). Nei commenti di San Tommaso alle opere di Aristotele, però, l’uso di *sensatus* come aggettivo è frequente⁴⁴, e quindi non c’è ragione di

⁴² Maria Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, p. 20.

⁴³ Cassata (1993): « e lli creato è da sensato: nome »; Inglese (1995): « Elli è creato – da sensato; nom’è »; Fenzi (1999): « e lli creato è da sensato: nom’è »; Pirovano (2012): « elli è creato, - è da sensato, nome »; Tonelli (2015): « e lli creato – è da sensato: -nom’è ».

⁴⁴ *Sentencia De sensu*, tr. 2 l. 3 n. 23 « memoria est habitus, idest habitualis quaedam conservatio phantasmatis, non quidem secundum seipsum (hoc enim pertinet ad virtutem imaginativam), sed inquantum phantasma est imago alicuius prius sensati ». - *Sentencia De anima*, lib. 2 l. 13 n. 14 « Quod ergo sensu proprio non cognoscitur, si sit aliquid universale, apprehenditur intellectu; non tamen omne quod intellectu apprehendi potest in re sensibili, potest dici sensibile per accidens, sed statim quod ad occursum rei sensatae apprehenditur intellectu ». - *In De generatione*, lib. 1 l. 15 n. 1: « quodlibet signum sensatum, idest quaelibet pars sensibilis ». - *In De generatione continuatio*, lib. 1 l. 22 n. 9 « Manifestum enim est quod sentiens secundum tactum non transit

emendare la lezione dei manoscritti, e si deve senz'altro ritornare alla lettura e alla interpretazione di Dino del Garbo.

Affermando che l'amore ha 'sensato nome' Guido nega la plausibilità del mito di Beatrice nel suo elemento originariamente costitutivo, cioè, come abbiamo visto (Lez. VII), il nome, sulle cui risonanze etimologiche e teologiche Dante aveva costruito il suo personaggio. Guido vuole dire, come ha perfettamente inteso Dino del Garbo, che l'oggetto che suscita l'amore è una cosa sensibile, percepita con i sensi, e che le speculazioni sul significato enigmatico del nome di Beatrice, sui suoi simbolismi teologici, sono solo deliri di una mente malata, nella quale "la 'ntenzione - per ragione - vale". Con il suo *sensato nome* Guido attacca, quindi, le premesse pseudoteologiche della *Vita Nuova*. Per avvertire l'asprezza polemica del testo cavalcantiano, bisogna tener presente il cap. XXIV della *Vita Nuova*, nel quale il rapporto ancillare della poesia di Guido rispetto a quella di Dante viene dedotto da una catena di simbolismi ricavati da significanti nominali: Primavera - Giovanna - il Battista, da una parte, Amore - Beatrice - Gesù, dall'altra. La catena simbolica, che si regge su una serie di analogie arbitrariamente inventate da Dante, viene spazzata via da Guido attraverso la elementare

per transparentia ut ad *rem sensatam* perveniat, quia illi sensus fiunt per distantiam ».

constatazione che l'amore ha, per definizione, un oggetto sensibile, dato che il suo effetto consiste in una esarcebazione della sensibilità, cioè la immaginazione e la memoria, e quindi non è possibile, se si è sani di mente, passare analogicamente da Beatrice a Gesucristo, come se monna Bice fosse una nuova incarnazione di Dio .

Donna me prega capovolge filosoficamente il teologismo della *Vita Nuova* in modo così puntuale, che nessuna delle due opere è interpretabile indipendentemente dall'altra: e cioè la *Vita Nuova* come proposta a Guido, di cui Dante a più riprese invoca la complicità, e *Donna me prega* come risposta a Dante, che nega definitivamente la possibilità di qualunque sintonia fra le due poetiche. È proprio di questo inscindibile nesso ideale e tematico che lega il *libello* a *Donna me prega*, che ci parla Dante quando, nel canto X dell'*Inferno*, chiama in causa la canzone dell'amico per drammatizzare un dissidio che è tanto di poetica quanto di pensiero filosofico. Dopo che il protagonista ha enigmaticamente indicato in un disdegno di Guido o per Guido la causa che ha impedito all'amico di accompagnarlo nel suo viaggio nell'oltretomba, l'autore cita proprio un frammento di *Donna me prega* per suggerire al lettore avvertito i motivi reali e non romanzeschi del divorzio:

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il *nome*;
però fu la risposta così piena.
Di sùbito drizzato gridò: "*Come*

dicesti? Elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce *lume*?".

La critica si concentra in genere sul verso immediatamente precedente, *forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*, e tende a trascurare la clamorosa citazione da *Donna me prega* (vv. 15-20), di cui vengono riprese ben tre rime, delle quali la prima è la parola *nome*, di cui abbiamo osservato le complesse implicazioni concettuali e tematiche (lez. VII) :

In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, - sì formato, *come*
diaffan da *lume*, - d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora;
elli è creato – ed ha sensato *nome*,
d'alma costume – e di cor volontate.

Dante ha chiaramente isolato ed indicato questa canzone come motivo del dissidio e quindi come unico o principale capo d'accusa contro Guido, nei confronti del quale, tuttavia, non rinnega le passate complicità: che senso avrebbe, altrimenti, la domanda di Cavalcante, che si aspetta di vedere, assieme a lui, anche il figlio ? (« mio figlio ov'è? e perché non è teco ? »). E poi rivendica positivamente tali complicità nei canti finali del *Purgatorio*, attraverso il personaggio di Matelda, il cui nome contiene, con una sciarada, una inequivoca allusione all'amico ed

in particolare al capitolo XXIV della *Vita Nuova* (come studi recenti hanno dimostrato⁴⁵). Perché Dante ce l'abbia proprio con *Donna me prega* diventa subito chiarissimo se si tiene nel dovuto conto il fatto che la canzone fu scritta contro di lui, cioè contro l'idea dell'amore svolta nella *Vita Nuova*, e quindi contro il mito che di quella idea è veicolo, il mito di Beatrice. È 'questo' Cavalcanti (l'averroista che non crede nella possibilità che l'amore possa essere retto dal 'consiglio della ragione') quello che Dante situa metaforicamente nell'Inferno assieme al padre; l'altro Cavalcanti, quello la cui amata precede Beatrice e ne prefigura l'avvento sulla scena letteraria, ha la sua meritata, ed ugualmente metaforica, collocazione nel paradiso terrestre. E non era stata una sciarada intorno al nome (inventato) di Giovanna-Primavera quella che Dante aveva utilizzato per legare e subordinare a sé, come antecessore, Guido e la sua poesia, nel XXIV della *Vita Nuova*?

⁴⁵ Si veda sul tema, da ultimo, Corrado Calenda, (2020), *Una nota su Dante, Cavalcanti e Matelda*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 147-152.

XI

La risposta di Dante a *Donna me prega* è la canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*. Se Guido ha usato l'averroismo per dimostrare il carattere necessariamente patologico dell'amore, Dante ricorre al neoplatonismo per dimostrare che l'amore non è affatto un *accidente*, cioè una passione ed una patologia, ma è invece l'energia del cosmo che dai cieli si diffonde sulla terra ispirando negli uomini i sentimenti del bene e della bellezza; di tale energia il desiderio sessuale di un uomo per un donna è solo una puntuale manifestazione. Con una clamorosa svolta metafisica, Dante innesta la nozione di amore nella teoria della causalità cosmica, con precisi riferimenti concettuali e terminologici alla fonte principale dell'emanatismo neoplatonico, cioè il *Liber de causis*. La virtù dell'amore, ossia la sua energia vitale, viene dall'alto, ossia dal cielo, e di lì si diffonde nel creato. Esso è, infatti "signor di sì gentil natura / che questa nobiltate / ch'aven qua giuso e tutt'altra bontate / leva principio dalla sua altezza" (vv. 46-49). *Nobiltà* e *bontà* sono termini filosofici che esprimono le realtà dell'universo in quanto prodotte originariamente da Dio e mediatamente dalle 'intelligenze celesti'. Dante fa dell'amore una di queste intelligenze creatrici, la più vicina a Dio (nella *Commedia* verrà addirittura identificato con Dio), e si dichiara completamente dominato da questa benefica influenza : "Feremi ne lo cor sempre tua luce / come raggio in la stella, / poi che l'anima mia fu fatta ancella / della tua podestà primieramente" (vv. 16-19).

Dopo aver messo ben in evidenza la sua contrapposizione a *Donna me prega* e il suo superamento attraverso la metafisica dell'amore, Dante, però, accoglie, in buona misura, la critica dell'amico e la fa sua. La risposta a Cavalcanti è infatti anche una perentoria palinodia, rispetto alla *Vita Nuova*, della quale viene smentita da Dante l'ipotesi di fondo, che il desiderio possa essere sublimato e razionalizzato attraverso un fantasma femminile benigno che sia fonte di *salute* per l'Io. Beatrice scompare e prende il suo posto una giovane donna crudelmente ostile. Rispetto alla trama del *libello*, il rapporto fra l'amore e il suo oggetto femminile si inverte: mentre nelle *Vita Nuova* l'amore-malattia viene curato, per così dire, da una "donna della salute", nella canzone l'energia in sé positiva dell'amore viene neutralizzata da una donna che ad essa è maleficamente ostile. Il che fatalmente riporta il discorso poetico nell'orbita della visione pessimistica che dell'amore ha Guido, sulle cui posizioni Dante ripiega cancellando ogni traccia di benignità dalla nuova donna, che infatti lo conduce "là 'v'io non posso difender mia vita" (v. 64), cioè in punto di morte, come avevamo letto nel XIV capitolo della *Vita Nuova*, nell'episodio della mortale burla di cui è vittima da parte di Beatrice e delle sue amiche.

Dante torna quindi, con questa canzone, esattamente al punto in cui nella *Vita Nuova* si concludeva il suo sodalizio con l'amico, cioè a quella poetica del disdegno che nel *libello* veniva superata attraverso la poetica della lode grazie all'interrogatorio delle "gentili donne" del capitolo XVIII. In *Amor che movi*, lungi dal

rivendicare contro Guido le proprie conquiste filosofico-teologiche per riaffermare il mito di Beatrice, Dante accusa il colpo (rappresentato da *Donna me prega*), e dà ragione all'amico sul punto fondamentale, cioè il sentimento della 'dissimiglianza': la incompatibilità che l'amore genera fra una radicale aspirazione alla bellezza, alla quale l'Io non ha il potere di sottrarsi perché una forza estranea e benefica la introduce in lui, e un oggetto bello che però è refrattario ad ogni corrispondenza o sintonia di desiderio. La *signoria* che la donna acquisisce su chiunque ne resti affascinato è appunto il potere di morte che la donna esercita sull'amante, per cui il risultato della esperienza di amore è ancora e sempre quello nitidamente formulato da Guido: "di sua potenza segue spesso morte" (*Donna me prega*, 35). La mossa di Guido ha quindi avuto pienamente successo; Dante è stato costretto a rinnegare entrambi i miti di sublimazione costruiti nel *libello*, sia quello di Beatrice che quello della "donna gentile", la sua benigna rivale, ed a rientrare nel circolo angoscioso dell'amor doloroso. Beatrice infatti scompare, nei testi scritti a Firenze dopo la *Vita Nuova*, il che rappresenta per Guido un trionfo che non si potrebbe immaginare più completo.

E veniamo, ora, alla gioventù della donna che, refrattaria alla influenza dell'amore, condanna a morte il poeta. La nuova donna viene presentata come una *giovane* nei vv. 24-26:

Per questo mio guardar m'è nella mente
una giovane entrata, che m'ha preso,
ed halli un foco acceso.

Più avanti, nei vv. 54-57, alla sua gioventù viene attribuita la causa della sua crudeltà, che è per il poeta una condanna a morte:

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza
lo gran disio ch'i' ho di veder lei,
non soffrir che costei
per giovanezza mi conduca a morte;
ché non s'accorge ancor com'ella piace...

Questo tema, che qui appare per la prima volta (in Dante e nella storia della letteratura), e in cui si incarna poeticamente il fantasma femminile dei cicli dedicati alla *pargoletta* e alla *pietra*, è essenziale per ricostruire la storia della sua poesia. Così essenziale che la requisitoria di Beatrice contro Dante, nel paradiso terrestre (*Purg.* XXXI, 58-60), focalizzerà sul mito della *pargoletta*, che nasce in questa canzone, il traviamiento del poeta (cioè la sconfessione del proprio mito, quale era stato elaborato nella *Vita Nuova*):

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o *pargoletta*
o altra novità con sì breve uso.

La giovane donna che nella canzone fa la sua comparsa è la protagonista della lirica dantesca successiva alla *Vita Nuova* e anteriore all'esilio, ed è un fantasma femminile direttamente

generato dalla polemica con Guido. Nella sua enigmaticità si occulta l'intricato nodo dei rapporti con l'amico. Attraverso il suo mito Dante rinuncia, come vuole Guido, ai paradigmi filosofico-teologici dispiegati nella prosa della *Vita Nuova* per razionalizzare e sublimare il desiderio, e mette al centro della sua esplorazione un fantasma femminile tanto più potente nell'esercitare la sua influenza distruttiva quanto più essa è giovanilmente veicolo e strumento di una energia estetica che raccoglie e canalizza l'energia vitale dell'universo. È proprio la sua condizione adolescenziale che spiega i due fattori apparentemente antinomici: da una parte la potenza della sua fascinazione, che è veicolo di energia metafisica, dall'altra l'inconsapevolezza del suo potere, che ferisce a morte chi ne subisce gli effetti. Essa capovolge, quindi, l'immagine della *midons*, cioè della donna sposata e sessualmente matura cui rende feudalmente omaggio il trovatore, una immagine che perdurava nel mito di Beatrice. Sessualmente immatura, lei scatena il desiderio del poeta, che si scontra con un oggetto che, per definizione, è incapace di corrispondere al suo amore, che lacera l'Io fra istanze entrambe potentissime, ma fra di loro incompatibili. D'altra parte, proprio per il modo e le circostanze in cui viene elaborato, il mito della *pargoletta* rivela la sua necessità filosofica, cioè il fatto che essa è al servizio di una nuova concezione dell'amore che teorizza il potere oggettivo e ontologico del desiderio sessuale, indipendente dalla volontà o dalla coscienza che il soggetto femminile, cioè l'agente e il

movente della passione, possa averne. I testi minori dedicati alla *pargoletta*, che riprendono il tema beatriciano della donna discesa dal cielo, e sembrerebbero quindi prostrarre il mito della *gentilissima* oltre la *Vita Nuova*, hanno piuttosto la funzione di liquidare il mito di Beatrice e gli elementi cristologici ad essa connessi, come leggiamo in *I' mi son pargoletta bella e nova, Perché-tti vedi giovinetta e bella, Chi guarderà giammai senza paura*. Clamoroso in tal senso è il sonetto *Chi guarderà giammai senza paura*, nel quale l'analogia con Cristo, così attiva nella *Vita Nuova*, sia relativamente a Beatrice che relativamente a Dante, viene ribadita per asserire il contrario, cioè per mostrare il destino di infelicità e di morte cui il poeta è condannato per salvare, con il proprio cristologico esempio, gli altri uomini (9-11):

Destinata mi fu questa finita
da ch'un uom convenia esser disfatto
perch'altri fosse di pericol tratto.

Anche la *pargoletta* viene dal cielo come Beatrice, dunque, ma invece di salvare il poeta lo condanna a morte.

I cicli della *pargoletta* e della *pietra*, che sono in realtà un unico ciclo in cui l'aspetto positivo della bellezza sarà progressivamente sacrificato a quello negativo della ostilità e della violenza della donna e contro la donna, ci appaiono allora come conseguenza dell'abbandono del modello di desiderio vitanovistico (impennato sui miti di sublimazione rappresentati da Beatrice e dalla "donna gentile"). Questo abbandono è susseguente alla

pubblicazione di *Donna me prega*, della quale Dante accoglieva l'idea di fondo: la impossibilità di sublimare e razionalizzare il desiderio. La svolta si produce qui, in *Amor che movi*, che da un lato sgancia l'amore dalle passioni dell'anima (gli *accidenti*) e lo trasforma in potenza cosmica, e dall'altro interpreta la donna, o il fantasma femminile, come un ostacolo al dispiegarsi e attualizzarsi di tale potenza. Il che significa abbandonare il mito filogino di Beatrice e sostituirlo con quello misogino della *pargoletta*, e dare ragione a Guido sul punto essenziale, cioè sulla idea che in nessun caso l'amore produce nel soggetto benessere e salute (o salvezza o felicità). Il grande mito alternativo di *Amor che movi*, che all'inizio della canzone sembra capovolgere la visione sostanzialmente patologica del desiderio propria di Guido e della tradizione lirica, deve fare i conti, già in questa canzone, con una *pargoletta*, cioè una giovane donna refrattaria al desiderio e risoluta a distruggere il poeta e chiunque la ami. Ciò che è in discussione, quindi, è la direzione del desiderio: verso l'alto, Beatrice morta, o verso il basso, *pargolette-pietre* vive, che divengono oggetti della poesia e dell'amore di Dante dopo la *Vita Nuova* e in conseguenza della polemica suscitata da Cavalcanti con *Donna me prega*. È questa polemica la prima grande svolta della poetica di Dante, che abbandona il teologismo erotico rappresentato dalla *gentilissima* per sperimentare in territori lirici molto diversi (fra cui le 'petrose', appunto). Nelle forme melodrammatiche di una scenata di gelosia, i canti finali del *Purgatorio* narrano tale svolta, indotta dalle critiche dell'amico

Cavalcanti.

XII

Il personaggio della *pargoletta* diventa propriamente un mito, configurando nello stesso tempo una visione del mondo ed uno stile poetico, quando Dante adotta per lei uno schema metrico di origine provenzale, cioè la sestina, un tipo di canzone nel quale le rime sono parole intere che si ripetono da una stanza all'altra secondo un ordine predefinito, che fissa la sequenza delle stanze. Inventore della formula fu il trovatore Arnaut Daniel, “miglior fabbro del parlar materno”, secondo Dante nel canto XXVI del *Purgatorio* (v. 117), che diede prova di geniale virtuosismo nella canzone *Lo ferm voler q'el cor m'intra*, nella quale le sei parole-rima ritornano nelle sei strofe con effetti di forte espressività ed intensità emozionale: nella sestina di Arnaut la violenza formale, che sviscera delle parole ogni possibile uso metaforico, è al servizio di un esacerbato appassionamento erotico.

Dante adotta questo stesso schema metrico, e con analoghe finalità, nella canzone *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*. Delle sei parole che si ripetono in fin di verso in ogni stanza, due hanno un particolare rilievo: *donna* e *pietra*, che ritornano in posizione strategica in tutte e quattro le cosiddette canzoni ‘petrose’, giustificando ampiamente l'etichetta di ‘rime petrose’ con cui si suole identificare l'intera serie, cioè, nel presumibile ordine di redazione, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, *Amor tu vedi ben che questa donna*, *Io son venuto al punto della rota*, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (tutte composte entro il 1301). Le altre quattro parole, al di là delle fonti soprattutto

virgiliane messe acutamente in evidenza da Paola Allegretti⁴⁶, suggeriscono i caratteri per così dire strutturali del nuovo mito: *verde* significa innanzitutto ‘giovane’, ed allude al fantasma femminile che sostituisce Beatrice a partire da *Amor che movi*, mentre *erba* è dedotta per associazione metaforica quasi necessaria da *verde*; *ombra* è segnale da una parte dell’umore malinconico da cui nasce il desiderio, e dall’altro del paesaggio invernale in cui esso è ambientato, paesaggio che a sua volta suggerisce i *colli* in rima. Relativamente all’*ombra*, essa da una parte si contrappone alla luce di Beatrice (che risplende fino in Paradiso) e dall’altra si allinea alle tenebrose suggestioni di Cavalcanti in *Donna me prega*, nella quale l’amore è «sì formato, come / diaffan da lume d’una scuritate» (16-17), in modo tale che «for di colore / d’essere diviso / luce rade» (67-68).

L’adozione della sestina arnaldiana come involucro formale del mito della pargoletta-pietra è spia e segno del blocco emozionale in cui Dante è precipitato: le parole rima che ossessivamente si ripetono da una strofa all’altra, soprattutto nelle prime due, significano l’ostinazione di un desiderio bloccato sul suo oggetto materiale (le «presenti cose» che nell’immaginario di Dante sostituiscono Beatrice dopo la sua morte), e che si riflette nella

⁴⁶ Paola Allegretti, *Il maestro de “lo bello stile che m’ha fatto onore”* (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio, in “Studi Danteschi” LXVII, pp. 11-55.

«nimia eiusdem rithimi repercussio» ('eccessiva ripetizione della stessa rima') denunciata come un vizio nel II Libro *De Vulgari* (II xiii 13). Queste considerazioni del trattato linguistico non implicano necessariamente un giudizio riduttivo sulle 'petrose', della cui straordinaria novità formale Dante è anzi orgoglioso, come sostiene nel congedo della seconda 'petrosa', la sestina doppia *Amor tu vedi ben che questa donna* (vv. 64-66) :

sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo.

Bisogna piuttosto ribadire che il formalismo esasperato della sestina è proiezione lirica della logica perversa del desiderio. Di tale logica è segno inconfondibile la ambientazione invernale della passione, la quale deve pochissimo agli esempi rintracciabili nella tradizione lirica e molto invece a quella metafisica del desiderio che abbiamo osservato in *Amor che movi* (Lez. XI) Lungi dal rappresentare la inversione del topos primaverile (un banale luogo comune che si oppone ad un luogo comune altrettanto banale), l'inverno delle 'petrose' simboleggia la irreversibile frattura fra il soggetto umano che è vittima della malattia di *herois* e l'ordine del cosmo. E il desiderio è appunto l'energia negativa che produce tale disordine e tale frattura. Di *Amor che movi* le 'petrose' conservano il neoplatonico valore metafisico dell'amore, ma con segno invertito. Nella evoluzione del pensiero poetico dantesco verso una concezione negativa e

pessimistica dell'amore, questo elemento solare e primaverile si trasforma nel suo contrario, cioè in un inverno che è indipendente dalle stagioni naturalisticamente considerate. Incrementando il suo potere distruttivo, e trasformando quindi l'amore in odiosa dipendenza da un oggetto irraggiungibile, la *pargoletta-pietra* trasforma parimenti quella primavera metafisica in un inverno metafisico. Mentre in *Amor che movi* l'amore è il luminoso principio del «ben fare», in *Io son venuto* è l'odio che avvolge tenebrosamente l'universo, il quale, nel suo gelo, diventa metafora della crudeltà di lei. Alla metafisica dell'amore si oppone qui una metafisica dell'odio.

L'exasperazione degli aspetti passionali dell'amore è accompagnata da una forte tensione sessuale, tanto più dolorosa quanto più l'immatùrità della giovane rende estremamente improbabile un atteggiamento di reciprocità: la violenza delle immagini si concentra nelle allusioni di contenuto sessuale, come i « piccioli colli » (v. 17, cioè i seni adolescenti) fra i quali il poeta è immaginariamente imprigionato, o la durissima fantasia sessuale del finale dell'ultima strofa, nel quale il poeta si dichiara disposto a strisciare come un animale ai suoi piedi « sol per veder du' suoi panni fanno ombra » » (cioè contemplare i genitali di lei da una posizione di umiliante sottomissione).

I temi della freddezza e della crudeltà della *pargoletta-pietra* ritornano amplificati nella seconda sestina, *Amor tu vedi ben che questa donna*, 'raddoppiata' perché lo schema della parole in rima si complica ulteriormente, rendendo il calcolo delle

posizioni ancora più artificioso, e ciò autorizza il poeta a rivendicare la sua trovata come una “novità ... / che non fu mai pensata in alcun tempo” (vv. 65-66). D'altra parte la freddezza di lei viene evocata in un crescendo di immagini allucinatorie di cui la più clamorosa è la identificazione di lei con l'acqua che nell'estremo settentrione si trasforma in cristallo, secondo le credenze dell'epoca, il che rende plasticamente osservabile la natura umida, solida e fredda dell'archetipo femminile e misogino che la *pargoletta* rappresenta (25-30):

Signor, tu sai che per argente freddo
l'acqua diventa cristallina petra
là sotto tramontana ov'è il gran freddo
e l'aere sempre in elemento freddo
vi si converte, sì che l'acqua è donna
in quella parte per cagion del freddo:

Nella canzone due elementi spiccano per lo sviluppo che avranno nella *Commedia*; il primo è la promozione metafisica dell'amore, che sostanzialmente coincide con l'idea di Dio: “Però, virtù che·ssè prima che tempo / prima che moto o che sensibil luce...” (vv. 49-50); il secondo è il sistema di rime che lega fra loro i piedi iniziali delle cinque stanze, da cui il poeta deduce l'ordine delle parole-rima in ciascuna stanza :

Amor, tu vedi ben che questa donna

la tua virtù non cura in alcun tempo
che suol de l'altre belle farsi donna (vv. 1-3).

...

E io, che son costante più che pietra
in ubidirti per bieltà di donna,
porto nascoso il colpo de la pietra (vv. 13-15).

...

Signor, tu sai che per argente freddo
l'acqua diventa cristallina pietra
là sotto tramontana ov'è il gran freddo (vv. 16-18).

...

In lei s'accoglie d'ogni bieltà luce:
così di tutta crudeltate il freddo
le corre al core, ove non va tua luce (vv. 37-39).

...

Però, Virtù che se' prima che tempo,
prima che moto o che sensibil luce,
increscati di me, c'ho sì mal tempo (vv. 49-51).

Se allineiamo le parole rima, invece di incolonnarle, e
invertiamo l'ordine in cui sono disposte, otteniamo lo schema di
incatenamento delle terzine della *Commedia*:

Tempo - Luce - Tempo

Luce - Freddo - Luce

Freddo - Petra - Freddo

Petra - Donna - Petra

Donna - Tempo - Donna.

Che l'ultima canzone considerata nel *De Vulgari Eloquentia* (II xiii 13) sia proprio *Amor tu vedi ben*, citata per la originalissima disposizione delle sue rime, e che il trattato si interrompa subito dopo, è indizio chiaro che la stesura della *Commedia* iniziò quando Dante decise di adottare per il nuovo *Poema* l'incatenamento delle rime nei piedi iniziali delle cinque stanze della canzone: nella interruzione del *De Vulgari* leggiamo l'inizio della redazione della *Commedia*.

Comprendiamo meglio, così, anche il rilievo che ha nella *Commedia* il mito della *pargoletta*, in quanto personaggio della rivale di Beatrice alla quale Dante decide di dedicare il *Libro delle canzoni*. È dalle poesie dedicate a lei che egli prende spunto nella ideazione del *Poema* e la terzina, come formula di incatenamento metrico dei versi, essendo stata originariamente pensata per una delle 'petrose', la più bella e innovativa, secondo l'autore, è l'indelebile impronta che la *pargoletta* ha impresso nel testo del *Poema*. Una impronta che deve essere rettamente intesa come il negativo di Beatrice, una antibeatrice necessaria alla trama della *Commedia* tanto quanto lo è Beatrice, nel senso, come avvertiva De Robertis nel già citato cappello alla canzone *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, "della sua non riassorbibilità nella storia proposta da Dante e dello scoglio che essa rappresenta alla scadenza dell'incontro con Beatrice nel Paradiso terrestre" (Lez. IV).

XIII

La terza ‘petrosa’, *Io son venuto al punto della rota*, amplifica il contesto invernale del desiderio attraverso una serie di memorabili quadri che della stagione fredda descrivono scenari di durezza e di gelo, coi quali il poeta ogni volta si sintonizza o rivaleggia per il suo amore senza speranza. La canzone si apre con una ampia perifrasi, piena di riferimenti astronomici e mitologici, come quelle che frequentemente appaiono nella *Commedia*, che suggerisce un po’ enigmaticamente la data di composizione del testo. Di lettura controversa, lo scioglimento della perifrasi sembra necessariamente alludere al solstizio d’inverno del 1296, congruente con la data presumibile delle ‘petrose’, fra il 1295 e il 1300. Che sia Saturno, e non la Luna, il pianeta che « conforta il gelo » del v. 7, è inoltre richiesto dalla condizione di malattia che il testo descrive: Saturno è infatti l’astro malinconico per eccellenza, e l’amore, come abbiamo visto nel sonetto *Un dì si venne a me Malinconia* (Lez. VIII), è solo una degenerazione dell’umore malinconico, freddo e oscuro. Dei tanti riferimenti alla mitologia antica e alla scienza del suo tempo, uno spicca per lo sviluppo che avrà nella *Commedia*, quello di Medusa, la Gorgone il cui sguardo ha il potere di pietrificare l’osservatore: di pietra infatti non è solo la *pargoletta*, evocata nell’ultimo verso, ma anche la mente del poeta, ossessionata dal suo fantasma (vv. 10-13):

e però non disgombrà
un sol pensier d'amore ond'io son carco
la mente mia, ch'è più dura che pietra
in tener forte immagine di pietra.

Ad una pietrificazione della mente del poeta alluderà Beatrice nel canto XXXIII del *Purgatorio*: Dante non comprende il significato delle scene allegoriche che gli sono apparse; Beatrice glielo spiega, ed aggiunge (vv. 73-75):

Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto
sì che t'abbaglia il lume del mio detto.

Poi chiarisce che questa pietrificazione è frutto di scuole e dottrine che allontanano da lei, cioè dalla verità, e conducono necessariamente all'errore (vv. 85-90) :

Perché conoschi, disse, quella scuola
c'hai seguitata, e veggi sua *dottrina*
come può seguitar la mia parola:
e veggi vostra via a la divina
distar cotanto quanto si discorda
da terra il ciel che più alto festina.

Attraverso questi versi Dante collega un determinato registro di

stile, quello delle ‘petrose’, ad una *scuola* e ad una *dottrina*. L’esperienza ‘petrosa’ avrebbe, quindi, un valore non meramente emozionale o stilistico, ma anche speculativo, ed anzi sarebbe da collegare a quell’aristotelismo radicale di cui Cavalcanti, come sappiamo, era solerte e polemico sostenitore nei confronti di Dante. In *Purg.* XXV 61-66 Dante spiega nei suoi termini esatti in cosa consista l’errore degli aristotelici radicali, ossia nella separazione della razionalità (il ‘possibile intelletto’) dall’anima personale :

Ma come d'animal divegna fante,
non vedi tu ancor: quest'è tal punto,
che più savio di te fé già errante,
sì che per sua *dottrina* fé disgiunto
da l'anima il possibile intelletto,
perché da lui non vide organo assunto.

L’irriducibilità della *pargoletta-pietra* ai valori che Beatrice rappresenta, e che De Robertis ha indicato come fondamentale snodo biografico e letterario, sarebbe allora implicitamente supportata, sul piano teorico, dalla irriducibilità della prospettiva averroista, o aristotelico-radical, alla prospettiva teologica, dal momento che, come noi possiamo agevolmente dedurre seguendo i ragionamenti di *Donna me prega*, l’exasperazione degli aspetti erotici e passionali del desiderio fatalmente blocca e

impedisce la sua sublimazione e razionalizzazione. D'altra parte, la necessità dottrinale di considerare la razionalità come una funzione psichica inerente al soggetto personale e non estranea ad esso, al di là degli orientamenti speculativi del poeta, abbastanza eclettici e molto variabili nel tempo, è la condizione romanzesca della *Commedia*, i cui personaggi conservano nell'al di là una perfetta configurazione personale (il che sarebbe impossibile a partire da presupposti averroistici).

Tale autoesegesi 'averroistica' delle 'petrose' ci porta ad un altro luogo della *Commedia* nel quale sono evocati elementi concettuali e nodi biografici affini a quelli evocati da Beatrice nel canto XXXIII del *Purgatorio*.⁴⁷ Si tratta del IX dell'*Inferno*, dell'episodio delle Erinni e di Medusa che dall'alto delle mura della città di Dite impediscono l'entrata nel basso Inferno a Dante e a Virgilio. I parallelismi fra i due brani sono notevoli. Per esempio il *messo* del cielo o di Dio, che, nell'*Inferno*, deve aprire le porte della città e, nel *Purgatorio*, dovrà riportare la giustizia sulla terra (il 505), o l'avvertimento di un senso riposto che dovrà essere decodificato dal lettore, nell'*Inferno*, o dal Dante-personaggio, nel *Purgatorio*. Ma ciò che soprattutto collega i due passaggi è l'analogia fra Medusa e la pargoletta-pietra, entrambe intenzionate a

⁴⁷ Si veda anche Carla Rossi, *Inferno, IX, 51-57 : Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 2010, 35: pp. 37-49.

pietrificare la mente di Dante (IX 52-63) :

“Vegna Medusa: sì ‘l farem di smalto”,
dicevan tutte riguardando in giuso;
“mal non vengiammo in Tesëo l’assalto.”
“Volgiti ‘n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se ‘l Gorgón si mostra e tu ‘l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso.”

Così disse ‘l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

O voi ch’avete li ‘ntelletti sani,
mirate la *dottrina* che s’asconde
sotto ‘l velame de li versi strani.

In tale prospettiva acquista il massimo rilievo l’interpretazione di alcuni commenti antichi della *Commedia*, secondo il quale «la dottrina che s’asconde / sotto il velame de li versi strani» è l’eresia. La conferma che viene dal XXXIII del *Purgatorio* è definitiva: si tratta della stessa dottrina, cioè l’averroismo poeticamente propugnato da Cavalcanti, del quale anche Dante fu vittima, e si tratta quindi di quella poetica del disdegno, ossia del desiderio inteso come pulsionalità refrattaria alla sublimazione, patologia della mente che produce una mortale alienazione, che allontanò Guido, e per un certo periodo anche Dante, da Beatrice (che rappresenta invece il desiderio correttamente inteso come

motore di elevazione verso Dio). La connessione fra questi due luoghi, pur così distanti, non può non essere intenzionale, ed anzi è rivelatrice, poiché ci mostra che l'identificazione delle 'petrose' con l'averroismo è, innanzitutto, l'elemento scatenante di tale esperienza di violenza morale e verbale, poiché in essa Dante sconta ed interiorizza la critica di *Donna me prega* alla *Vita Nuova*, ma poi anche un elemento strutturale della *Commedia*, giacché orienta da un capo all'altro del testo la storia della propria poesia che l'opera narra. Si consideri che la identificazione della *pargoletta-pietra* con l'averroismo ha senso solo nella prospettiva della polemica *Vita Nuova-Donna me prega*, poiché è qui, nella canzone dottrinale, che Guido ha dedotto dall'averroismo l'impossibilità di razionalizzare l'eros, inducendo Dante ad abbandonare il mito di Beatrice per il nuovo mito della giovane donna insensibile all'amore. Non si insisterà mai abbastanza sulla geniale originalità della canzone dottrinale di Guido, che dà fondamento teorico-filosofico alla alienazione *heroica* dell'amore che descrivevano i medici (ai quali difficilmente sarebbe passato per la testa di diagnosticare, come sintomo di amore *heroico*, l'adesione all'aristotelismo radicale di Averroè e dei suoi seguaci latini): contro Dante che "teologizza" l'eros, Guido lo "averroizza", elevando una possente barriera dottrinale contro ogni teorizzazione sublimante (o razionalistica) del desiderio. E Dante riconosce fino in fondo la legittimità delle ragioni dell'amico. Infatti, ciò che *Inf.* IX e X presentano come un rischio incombente, nella dinamica romanzesca del viaggio

infernale, cioè lo sguardo “averroistico” di Medusa che pietrifica il poeta, i canti finali del *Purgatorio* lo presentano come una esperienza già vissuta della quale il poeta deve vergognarsi e pentirsi. E questa esperienza altro non è che il ciclo delle ‘petrose’, che ruota attorno al mito della *pargoletta*.

Nell’ultima ‘petrosa’, la più violenta delle quattro, *Così nel mio parlar vogli’esser aspro*, assistiamo ad un agghiacciante fenomeno psichico , che forse solo Dante ha saputo compiutamente rappresentare, e cioè la conversione dell’amore in odio, e dell’odio in amore. È necessario partire dalla psicoanalisi, e dalla sua concezione della polarità pulsionale (per la quale ogni pulsione cosciente ha una pulsione analoga e contraria nell’inconscio) per capire come l’amore e l’odio possano alimentarsi reciprocamente , in un crescendo , da una stanza all’altra, di violenza fisica e passione sessuale che non credo sia mai stato rappresentato in poesia. Il crescendo di violenza attiva e passiva, cioè di sadismo e masochismo , si esprime attraverso una regressione animalesca che, per la potenza delle immagini , potrebbe far pensare ad una espressività puramente istintiva. Ma sarebbe un errore , poiché violenza ed appassionamento corrispondono , nella filosofia e psicologia dell’epoca, ad un arretramento dell’umano verso stadi anteriori di sviluppo biologico (i medici medievali denominavano questo aspetto della alienazione mentale ‘licantropia ’). Anche in questo caso comprendiamo il fenomeno descritto dal poeta grazie alla psicoanalisi, attraverso la nozione di pulsione di morte (che

corrisponde, appunto, alla licanthropia medievale), che interpreta la violenza pulsionale, sia quella attiva del sadismo che quella passiva del masochismo, come retaggio di fasi filogenetiche superate dallo sviluppo, ma sempre in agguato negli strati più profondi della psiche⁴⁸. Motivo non ultimo della genialità di questa canzone è il fatto che la violenza pulsionale si traduca immediatamente nella violenza verbale, come annuncia l'inizio del testo, che collega la durezza di pietra di lei alla asprezza del linguaggio impiegato per descriverla:

Così nel mio parlar vogli' esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra...

La animalizzazione del poeta si osserva dapprima, indirettamente, attraverso il lessico dei campi metaforici: “rodermi il core a scorza a scorza” (v. 25), “co li denti d'Amor già mi manduca; / ciò è che 'l pensier bruca / la lor vertù” (vv. 32-34), l'amore “disteso a rverso / mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco” (vv. 42-43), per trionfare poi con esplicite immagini di ferinità nelle strofe finali (vv. 53-71):

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra!

⁴⁸ Si veda Raffaele Pinto, *Poetiche...*, pp. 227-249

Ohmè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?
ché tosto griderei: "Io vi soccorro".
e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.
S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza.

Questa canzone è con ogni probabilità la ultima delle 'petrose', giacché è il punto di arrivo di un crescendo di violenza psicologica e verbale che si è andato sviluppando di canzone in canzone. Ci situiamo, quindi, negli ultimi anni fiorentini di Dante, in prossimità dei tragici eventi che lo coinvolgeranno tragicamente. Non è difficile vedere in questa canzone il riflesso di quegli eventi e delle loro risonanze nel suo animo, attraverso il filtro di una straordinaria sensibilità poetica.

XIV

Il crollo del mito di Beatrice, da *Amor che movi* a *Così del mio parlar*, ha un notevolissimo impatto collaterale sulla teoria della nobiltà, che già nei trovatori, ma poi soprattutto in Guinizzelli, è la bandiera ideologica della poesia d'amore: *Al cor gentil rempaira sempre amore*, o, come scrive Dante nel sonetto commentato nel cap. XX della *Vita Nuova*, *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*. Ma in questa teorizzazione antif feudale della nobiltà che è necessariamente collegata all'amore, un ruolo decisivo era svolto dalla signora, la *midons* dei trovatori, la cui bellezza e virtù nobilita il cuore dell'uomo che la ama. Se l'amata si trasforma in un ostacolo alla attualizzazione dell'amore, vale ancora quel collegamento? Il problema viene affrontato da Dante nella canzone *Io sento sì d'amor la gran possanza*, che ripropone il conflitto, svolto in *Amor che movi*, fra la dedizione amorosa del poeta, disposto a morire per lei, se necessario, e la insensibilità della donna, che, per la sua gioventù, è incapace di sentire a sua volta l'amore (vv. 46-48):

e se merzé giovanezza mi toglie,
i' spero tempo che più ragion prenda,
pur che la vita tanto si defenda.

La conseguenza che il poeta ricava da questa incondizionale dedizione è però opposta rispetto a quella che, da un analogo

rifiuto di *merzé*, cioè il saluto negato da Beatrice, ricavava nella *Vita Nuova*: lì il poeta scopriva, grazie alle “donne che hanno intelletto d’amore” (cap. XVIII), che il desiderio ha in se stesso il suo premio, ossia le parole dalla lode; qui, invece, del servizio prestato si lamenta la mancata ricompensa da parte di una signora inadempiente ed ingrata (vv. 57-70):

Ma poi ch’i’ mi restringo a veritate
convien che tal disio *servigio* conti;
però che s’io procaccio di valere,
non penso tanto a mia *proprietate*
quanto a colei che m’ha in sua potestate,
ché ·l fo perché sua cosa in *pregio* monti:
ed io son tutto suo e così mi tegno,
ch’Amor di tanto onor m’ha fatto degno.
Altro ch’Amor non mi potea far tale
ch’i’ fosse degnamente
cosa di quella che non s’innamora,
ma stassi come donna a cui non cale
dell’amorosa mente
che senza lei non può passare un’ora.

Il linguaggio arcaico e la visione economicistica del desiderio (*servigio*, *proprietate*, *pregio*) potrebbero far pensare ad un ripiegamento feudalizzante della ideologia del poeta. Ma la rottura del rapporto necessario fra l’amore e la nobiltà serve

piuttosto a rilanciare l'esplorazione lirica in un territorio totalmente nuovo, quello dei fondamenti 'naturali' del merito personale, che nelle due canzoni dottrinali, successive a questa, vengono approfonditi in uno scenario ideologico estremamente innovativo, aperto proprio grazie ad una condizione di disinnamoramento, che viene dichiarata subito, nei versi iniziali di entrambe: "Le dolci rime d'amor ... convien ch'io lasci" e "Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato". Non più dipendente dall'amore, il merito viene ora identificato, aristotelicamente, con le virtù morali della persona, che consistono, come vuole il Filosofo nella *Etica a Nicomaco*, nella capacità di scegliere il giusto mezzo fra i due estremi di una passione o inclinazione (81-87):

Dico ch'ogni virtù principalmente
vien da una radice,
vertute, dico, che fa l'uom felice
in sua operazione.
Quest'è, secondo che l'Etica dice,
un abito eligente
lo qual dimora in mezzo solamente.

Tali virtù, dunque, nulla hanno a che vedere con le determinazioni sociali del soggetto, sia che si tratti della nobiltà di sangue, sia che si tratti del potere propiziato dal denaro. Relativamente alla prima, il IV trattato del *Convivio*, che

commenta la canzone *Le dolci rime*, spiega in prosa ciò che la poesia dice in verso, e cioè che la nobiltà

è un divino seme che non cade in ischiatta, cioè in stirpe, ma cade ne le singolari persone, e ... la stirpe non fa le singolari persone nobili, ma le singolari persone fanno nobile la stirpe.

Le virtù morali, nelle quali il merito di una persona viene riconosciuto, è un seme che dalla natura e da Dio viene immesso nella persona, insieme all'anima, ed è quindi indipendente dalla nascita e dalla famiglia. Per quanto riguarda il denaro, non solo non costituisce alcun merito il suo possesso, ma semmai lo toglie a chi ce l'ha, poiché le ricchezze sono in se stesse *vili*, come spiega la canzone e poi più diffusamente il IV Trattato del *Convivio*.

La originalità della teoria dantesca della nobiltà consiste nell'abbandono delle tradizionali visioni sociologiche (non importa se feudali o borghesi) e nell'adozione di un punto di vista antropologico per il quale essa è riconoscibile, attraverso i gesti e i comportamenti, nella interiorità di una persona, sia essa uomo o donna, adulto o bambino. Attraverso la determinazione dei segni esterni della nobiltà individuale, cioè le virtù specificamente umane nelle diverse età, Dante descrive una semiotica della nobiltà che ne sposta sostanzialmente la messa a fuoco: la nobiltà non dipende da ciò che una persona 'ha', o possiede, ma da ciò che una persona 'è'. Parallelamente, la società non attribuisce il merito (cioè la nobiltà) attraverso leggi ereditarie o patrimoniali,

ma la riconosce, ‘leggendola’, nel comportamento virtuoso delle persone.

Definiti i tratti metafisici ed antropologici della nobiltà, la seconda dottrinale, cioè *Poscia che amor*, ne restringe la nozione, descrivendo analiticamente i concreti comportamenti della persona *leggiadra*. Il termine di *leggiadria* non è scelto a caso, poiché si tratta di un provenzalismo con il quale Dante allude all’universo della cortesia, i cui valori erano stati promossi dalla letteratura provenzale e francese e si erano diffusi mediante la lirica e i romanzi anche in Italia⁴⁹. Provenzalismo è anche un’altra parola-chiave della canzone, cioè *sollazzo*, che non va certo intesa nel significato religioso che a volte viene ad essa attribuito, ma piuttosto in quello radicalmente laico, e nel fondo antireligioso, che essa ha nel sonetto di Giacomo da Lentini *I’ m’aggio posto in core a Dio servire*:

Io m’aggio posto in core a Dio servire,
com’io potesse gire in paradiso,
al santo loco ch’aggio audito dire,
u’ si manten sollazzo, gioco e riso.

⁴⁹ Su questo aspetto della canzone, si veda Enrico Fenzi, “*Sollazzo*” e “*leggiadria*”. *Un’interpretazione di Poscia ch’Amor* del tutto m’ha lasciato, in *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 263-336.

Sanza mia donna non vi voria gire,
quella c'ha blonda testa e claro viso,
ché senza lei non poteria gaudere,
estando da la mia donna diviso.

Ma non lo dico a tale intendimento,
perch'io peccato ci volesse fare;
se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e 'l morbido sguardare:
ché lo mi teria in gran consolamento,
veggendo la mia donna in ghiora stare.

Qui, come nella canzone di Dante, il *sollazzo* è la componente di piacere e felicità che accompagna i nuovi valori ed i nuovi comportamenti che la civiltà cortese ha promosso, rivendicati dal poeta amante contro quelli ormai obsoleti della civiltà clericofeudale (di cui il paradiso della tradizione teologica è simbolo inequivocabile). La canzone è perentoria nell'affermare che a questi valori si oppongono gli uomini di chiesa e di scienza (vv. 77-82):

Non è pura virtù la disviata,
poich'è blasmata,
negata là ov'è più virtù richesta,
cioè in gente onesta
di vita spiritale

o in abito che di scienza tene.

Questi valori di eleganza, virtù e felicità, lodati negli autentici cavalieri, venivano provocatoriamente proposti ad un gruppo sociale, la borghesia fiorentina, nel quale l'ansia di potere ed arricchimento promuoveva atteggiamenti opposti di brutalità e violenza, e ai cui membri la canzone si rivolge apostrofandoli come "falsi cavalier, malvagi e rei" (v. 112).

Per comprendere il contenuto polemico e la finalità educativa delle due canzoni, bisogna tener conto del momento politico in cui vennero composte. Scritte dopo il 1294, le due canzoni sono contemporanee alla carriera politica di Dante, che a Firenze inizia nel 1295 e termina nel 1301, con l'esilio. Sono gli anni in cui, dopo gli "ordinamenti di giustizia", del 1293, e nonostante il loro *temperamento*, nel 1295, la borghesia guelfa ha saldamente in pugno il potere del Comune, ed i suoi banchieri, grazie ai rapporti d'affari col Papa Bonifazio VIII e le principali monarchie dell'epoca, cioè il regno di Francia e quello di Napoli, impongono la loro moneta d'oro (il "maledetto Fiore" del canto IX del *Paradiso*) su tutti i mercati europei. Si tratta di una borghesia caratterizzata da recente immigrazione e repentini arricchimenti ("la gente nuova e i subiti guadagni" del canto XVI dell'*Inferno*, v. 73) nei cui ranghi funzionali Dante è entrato senza avere una grande fortuna alle spalle (veniva da una famiglia di usurai, benestante, ma non magnatizia). Si muove con destrezza fra i clan e le consorterie, tanto da arrivare in pochi anni alla magistratura

suprema, cioè il Priorato, nell'estate dell'anno 1300. Ma conserva una autonomia di giudizio che gli proviene da una cultura filosofica e letteraria incomparabilmente più ampia dei suoi concittadini, che gli permette innanzitutto di assumere posizioni estremamente coraggiose sul piano politico-diplomatico (si oppone pubblicamente alla ingerenza del Papa Bonifazio VIII nella politica del Comune) e poi anche un atteggiamento di forte critica ideologica contro il materialismo e la volgarità della classe sociale della quale dovrebbe difendere gli interessi. Nella seconda dottrinale critica senza peli sulla lingua le manifestazioni più spregevoli del lusso che ostentano i ricchi borghesi di Firenze. Per esempio la gola, la lussuria e lo sciocco esibizionismo del vestire (vv. 32-38):

Qual non dirà fallenza
divorar cibo ed a lussuria intendere,
ornarsi come vendere
si dovesse al mercato d'i non saggi?
ché 'l saggio non pregia om per vestimenta,
ch'altrui sono ornamenta,
ma pregia il senno e li gentil coraggi.

È notevole che la nozione di “cuor gentile” venga ripresa e risemantizzata nel contesto della borghesia fiorentina, e che venga opposta ai valori ed ai comportamenti che la nuova logica del denaro diffonde socialmente. Analogamente, l'innamoramento,

come valore di civiltà, viene contrapposto alla *villania* dei diletti cercati nella prostituzione (vv. 48-54):

Non sono innamorati
mai di donna amorosa;
...
non moverieno il piede
per donneare a guisa di leggiadro,
ma come al furto il ladro
così vanno a pigliar villan diletto.

In questa diagnosi di una società che nel suo complesso è corrotta dalla logica del denaro, alla brutalità degli uomini corrisponde la degradazione delle donne (vv. 55-57):

e non però che 'n donne è sì dispetto
leggiadro portamento
che paiono animal' senza intelletto.

La antitesi, rispetto alle donne che hanno “intelletto d'amore”, non potrebbe essere più netta. Il fatto è che se il modello basato sul mito di Beatrice era filogino, perché la virtù della *gentilissima* si diffondeva sull'intero genere femminile (in *Donne che avete*, 31-32: “Dico, qual vuol gentil donna parere / vada con lei”), il nuovo modello, che si basa sul mito della *pargoletta*, è misogino, e la ‘petrosità’ della giovane donna insensibile all'amore si contagia a tutto il genere femminile.

XV

Nelle due canzoni dottrinali appare per la prima volta un tema che avrà un ampio sviluppo nelle opere successive, e cioè la critica della economia di mercato, il cui sviluppo è per Dante l'origine e la causa della decadenza civile del Comune fiorentino e diventerà poi, nelle opere dell'esilio, il vizio individuale e sociale che distrugge la civiltà (la *lupa* del I canto dell'*Inferno*). Nella canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea* la riflessione ha inizio con la confutazione del presunto legame della nobiltà con l'ereditarietà delle ricchezze (vv. 15-17):

il giudizio falso e vile
di que' che voglion che di gentilezza
sia principio ricchezza.

Tale opinione viene attribuita all'Imperatore, cioè, come spiega il *Convivio*, in IV iii 6, Federico II (vv. 21-60):

Tale imperò che gentilezza volse,
secondo il suo parere,
che fosse antica possession d'avere
[...]
ché le divizie, sì come si crede,
non posson gentilezza dar né torre,
però che vili son da lor natura

[...]

Che siano vili appare ed imperfette,
ché, quantunque collette,
non posson quiëtar, ma dan più cura;
onde l'animo ch'è dritto e verace
per lor disfacimento non si sface.

La *viltà* e l'*imperfezione* delle ricchezze dipendono dal fatto che, come l'autore spiega più diffusamente nel IV Trattato del *Convivio*, la loro acquisizione non ha un limite, ma tende, falsamente e innaturalmente, verso l'infinito, poiché «in loco di bastanza, recano nuovo termine» (*Conv.* IV XII 5), il che rende il loro desiderio insaziabile. Questa idea Dante la leggeva nella *Politica* di Aristotele, che, nel primo libro, distingue fra la ricchezza in valori d'uso (ciò che è necessario alla sopravvivenza della famiglia o della città, che egli intende come la "economia" propriamente detta) e la ricchezza in valori di scambio (cioè il denaro, o "crematistica"): i primi hanno un limite naturale (la soddisfazione dei bisogni vitali), i secondi invece sono potenzialmente illimitati, e quindi non sono naturali. San Tommaso, sulla scia del Filosofo, nega che il denaro sia ricchezza, e spiega che solo le «*divitiae secundum naturae*», cioè le ricchezze di beni necessari alla sopravvivenza, configurano, se distribuiti secondo criteri di giustizia e razionalità, l'economia di una comunità; le ricchezze che derivano dallo scambio finalizzato alla produzione di denaro, nelle quali il denaro è «*principium et finis*

talis commutationis», l'inizio e la fine di tale scambio, invece, non rientrano nella economia di una comunità; quindi propriamente ricchi sono solo quelli che dispongono in abbondanza di beni necessari alla vita, non quelli che dispongono di denaro in abbondanza. La identificazione della nobiltà con la antica ricchezza si spiega, in Aristotele, a partire da questa distinzione appena illustata, per la quale la antica ricchezza non è il denaro, ma, sostanzialmente, la proprietà terriera, e questo vale anche per l'economia del medioevo feudale. Il denaro ha una funzione positiva, ed anzi necessaria, solo quando regola, secondo la giustizia commutativa, lo scambio delle merci, e non quando il fine dello scambio è l'accumulazione del denaro stesso. Sia Aristotele che Tommaso, come poi anche Dante, denunciano il carattere perverso del circuito basato sul valore di scambio: denaro-merce-denaro. Mentre, però, Aristotele e Tommaso distinguono fra una ricchezza legittima, cioè quella antica della terra, basata sui valori d'uso, e una ricchezza illegittima e perversa, o addirittura falsa, cioè quella basata sulla logica del mercato, Dante neutralizza la distinzione e prende in considerazione solo quella che è finalizzata alla produzione di denaro, come se non ne esistesse anche un'altra. Dal suo punto di vista, la nuova logica del mercato propria del capitalismo ha già sostituito completamente la logica della terra e dei valori d'uso del sistema feudale.

Gli studi di economia politica erano iniziati, nel tempo di Dante, proprio a Firenze, centro della finanza europea, grazie al

francescano Pietro di Giovanni Olivi, autore di un trattato monograficamente dedicato alla economia di mercato ed in particolare alla usura, cioè *De contractibus*. Dante ne conosceva bene il pensiero perché insegnò a Firenze nello studio generale di Santa Croce fra il 1287 e il 1289. E forse proprio da lui apprese il carattere ormai egemonico che l'economia di mercato aveva assunto. Ciò che conta, comunque, è che agli occhi del poeta l'economia di mercato ha sostituito completamente l'economia "naturale" e feudale, ed anche per lui si tratta di una evoluzione irreversibile, di cui si possono tutt'al più temperare gli effetti negativi attraverso una modificazione "virtuosa" della mentalità e dei comportamenti del 'popolo' che vive di essa: è questo, appunto, il programma di riforma morale della borghesia fiorentina proclamato nelle due dottrinali.

Se nella canzone è evidente, come credo, la dipendenza di Dante dalla *Politica* di Aristotele, si pone il problema della attribuzione a Federico II della teoria relativa alla identificazione di nobiltà e ricchezza, prima nella canzone e poi nel *Convivio* (questa teoria viene invece correttamente attribuita ad Aristotele nella *Monarchia*). Se Dante conosceva il trattato aristotelico già al momento di scrivere la canzone, non si tratta di un errore attributivo, o della dipendenza di Dante da una fonte ignota, ma di una falsa informazione lucidamente calcolata. Ne ricostruiamo agevolmente il senso e la finalità se teniamo conto dei destinatari della canzone: qui la critica della economia di mercato ha come destinatari il popolo fiorentino e i suoi "magnati" del denaro, che

a partire dal 1293, con gli Ordinamenti di Giustizia, hanno preso il potere nel Comune, estromettendo l'antica aristocrazia terriera e feudale. Facendo passare per 'imperiale', cioè ghibellina, la difesa dell'economia di mercato, e collegando questa economia alla idea di 'nobiltà', Dante può rivendicare come legittima tale condanna nei confronti di quanti, grazie a questo tipo di economia, hanno occupato il potere a Firenze contro l'imperatore e il suo partito, cioè i guelfi, di cui anche lui fa parte. Se dichiarasse la matrice aristotelica di quella idea (senza precisare che Aristotele non parla del denaro ma della terra), otterrebbe un effetto contrario a quello che si propone nella canzone: legittimare sul piano filosofico quel tipo di valori economici che vuole invece screditare.

Una seconda allusione alla economia di mercato la leggiamo nell'altra dottrinale, nella quale si passa dalla astratta teoria ai comportamenti concreti. Anch'essa è indirizzata alla aristocrazia del denaro, dei cui esponenti si denuncia la viltà o volgarità dei comportamenti (vv. 38):

Sono che per gittar via loro avere
credon potere
capere là dove li boni stanno
[...]
Qual non dirà fallenza
divorar cibo ed a lussuria intendere?
ornarsi, come vendere

si dovesse al mercato di non saggi?
ché 'l saggio non pregia om per vestimenta,
ch' altrui sono ornamenta,
ma pregia il senno e li gentil coraggi.

Nel passaggio dalla prima alla seconda dottrinale Dante sposta il fuoco della polemica dalla ricchezza in sé (la “imperfezione” del denaro) alle persone i cui comportamenti sono dominati o ispirati dalla logica del denaro (quindi la borghesia fiorentina, o “popolo grasso”). Questa volta viene colpita dalla *vis polemica* del poeta non l'inclinazione alla accumulazione, irrazionale perché insaziabile, ma la tendenza al consumo, inteso come ostentazione del lusso da parte di chi «getta via l' avere» nel «mercato dei non saggi», un mercato nel quale vengono apprezzati non il senno e la nobiltà di cuore, ciò che un uomo vale intellettualmente o moralmente, ma gli indizi esterni di una nobiltà ed una ricchezza apparenti, come l'abbigliamento e il lusso. In tale mercato, il borghese arricchito si mette in vendita, ingannando se stesso e quanti, privi di giudizio, si lasciano ingannare dalla apparenze. Straordinaria è quindi in Dante l'intuizione, precorritrice delle degenerazioni del capitalismo oggi dilaganti, che la dipendenza della identità personale e del prestigio sociale dalla immagine pubblica, cioè dalle apparenze esterne, equivale, in una economia di mercato, alla prostituzione.

Considerazioni analoghe, ma nella direzione etica opposta, svolgeva nel *Tesoretto* Brunetto Latini, ben allineato con la borghesia fiorentina in ciò che si riferisce alla logica del mercato;

il suo consiglio è infatti di non badare a spese, se in questo modo viene confermato pubblicamente il proprio ‘stato’ (vv. 1392-1426):

Però in ogne lato
ti membri di tu’ stato
e spendi allegramente;
e non vo’ che sgomente
se più che sia ragione
despendi a le stagione,
anz’è di mio volere
che tu di non vedere
te infinghi a le fiate,
se danari o derrate
ne vanno per onore:
pensa che sia il migliore.

Per Brunetto il borghese saggio finge di non preoccuparsi se spende il suo denaro in modo irrazionale, “più che sia ragione”, poiché la perdita, in termini monetari, viene compensata da un guadagno in termini di “onore” (o riconoscimento sociale): si tratta, quindi, di fingere, spendendo allegramente, una mentalità di tipo aristocratico, in senso feudale, a partire dalla considerazione della spesa in quanto ostentazione di lusso e ricchezza e non in quanto virtuosa e razionale redistribuzione della ricchezza. Dante, invece, sa che il feudalesimo è finito:

rinnovarne fittiziamente i valori “senza ovrar virtute” (v. 72), attraverso il culto delle apparenze esterne è irrazionalità o demenza. Il problema è, semmai, riempire il capitalismo di valori etici, se mai fosse possibile, che lungi dal manifestarsi attraverso il lusso si esprimono nell’*opera perfetta* (v. 90), cioè comportamenti dettati dalla intelligenza e la virtù. Contro questo uso assurdo del denaro con fini di simulazione ed ostentazione, il poeta ne rivendica un uso che sia consapevole del suo significato economico, che indurrebbe non a dilapidare ma, al contrario, a conservare il denaro, cioè al risparmio (vv. 26-31):

Ma lor messione a’ bon non può piacere,
perché tenere
saverè fôra, e fuggirieno il danno
che s’agiugne a lo ’nganno
di loro e della gente
c’hanno falso giudicio in lor sentenza.

Ciò che qui Dante esige dai borghesi fiorentini non è, ovviamente, una tesaurizzazione o accumulazione dettata dalla avarizia (contro le quali la sua critica è perentoria), ma la consapevolezza, che solo può venire dal ‘sapere’, del significato fondamentale che ha la economia nella società, quando sia governata da criteri di saggezza e non di speculazione e sperpero.

XVI

A questo stesso periodo, cioè gli anni che vanno dalla *Vita Nuova* all'esilio, quindi fra il 1295 e il 1300 circa, appartiene un gruppo di testi che, per la loro eccentricità espressiva e tematica sono sembrati spesso indegni di Dante, e quindi estranei al *corpus* della sua opera. In questa sede tralascio la questione attributiva e ne parlo non solo come opere di cui la paternità è certa, ma anche come di testi che è necessario tener presente in una ricostruzione della storia della sua poesia e del suo pensiero, poiché di essa rappresentano uno snodo essenziale⁵⁰.

Con il sonetto *Chi udisse tossir la mal fatata* Dante inizia uno scambio di sonetti con un amico fiorentino, Forese Donati, membro di una famiglia magnatizia con la quale il poeta ebbe molteplici e problematici rapporti. Sua moglie, Gemma Donati, apparteneva ad un ramo di essa, e ben tre dei suoi componenti hanno un ruolo di grande rilievo nella *Commedia* (*Purg.* XXIII-XXIV e *Par.* III). Ignoriamo perché Dante provochi la tenzone con l'amico con insulti di una certa gravità (lo accusa di lasciare insoddisfatta la moglie, a letto, perché è sessualmente impotente). I tre sonetti che gli indirizza, nella tenzone, rientrano nel genere

⁵⁰ Su tali temi rinvio al mio *Uno snodo eterodosso nella storia della poesia di Dante: il Fiore*, in *Sulle tracce del Fiore*, a cura di Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 159-190.

comico-burlesco di moda in Toscana, in cui l'insulto e la oscenità sono pretesti per una espressività che in alcuni rimatori raggiunse memorabili risultati (i più famosi sono Cecco Angiolieri e Rustico Filippi). Dante non è da meno e i doppi sensi ingiuriosi ed osceni si incatenano in uno scoppietto di metafore in cui riconosciamo agevolmente il sommo poeta della *Commedia*, nei suoi aspetti di comicità e violenza verbale. Quale importanza il poeta attribuisse a questi esercizi di stile lo dimostra l'episodio dedicato a Forese nel *Purgatorio*, nel quale lo scambio di insulti dei sonetti viene presentato come documento letterario dello smarrimento nella selva oscura (XXIII 115-119):

... Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.
Di quella vita mi volse costui
che mi va innanzi ...”

A questa indicazione va collegata la precisione cronologica con cui Dante delimita, attraverso Forese, il periodo dello smarrimento (XXIII 76-78):

Forese, da quel dì
nel qual mutasti mondo a miglior vita,
cinqu'anni non son vòlti infino a qui.

Forese era infatti morto il 28 luglio del 1296, il che ci situa nel tempo successivo alla redazione della *Vita Nuova* (o successivo alla morte di Beatrice, secondo *Purg.* XXX 124-132), che abbiamo visto dominato dal mito antibeatriciano della *pargoletta*. È evidente, cioè, che nella prospettiva della *Commedia*, l'insieme delle esperienze poetiche di questo periodo è catalogato come una deviazione dalla 'diritta via' rappresentata dal mito di Beatrice, e di tale deviazione la tenzone con Forese è inequivoco documento. Esistono, infatti, nessi tematici forti fra la tenzone e le 'petrose': il primo è la metafora invernale che allude alla freddezza della donna (nel primo sonetto l'insoddisfazione sessuale della moglie dell'amico viene ironicamente attribuita ad un suo possibile 'svernamento' nel paese del cristallo, cioè nel gelido settentrione); il secondo è la misoginia che fa da sfondo ideologico a personaggi femminili caratterizzati come semplici oggetti sessuali.

I sonetti di Forese non hanno la ricchezza verbale e metaforica di quelli di Dante; le sue controaccuse, però, sono importanti per avvicinarci alla sua immagine pubblica, poiché l'amico utilizza, per insultarlo, informazioni e giudizi che dovevano essere noti a tutti (come è logico che sia, se l'insulto ha senso). Nel primo sonetto lo accusa di essere figlio di un usuraio, il che è ampiamente documentato (usuraio era non solo il padre, ma anche il nonno, lo zio e il fratellastro), e ci fa intuire le motivazioni biografiche da cui prende origine la polemica di Dante contro l'economia del denaro: egli deve lavare innanzitutto se stesso della colpa di cui accusa la borghesia fiorentina! Nei

sonetti successivi gli insulti sono la povertà (di cui sono testimonianza i documenti d'archivio sui debiti contratti da Dante), e la viltà (cioè la inadempienza nel vendicare l'onore offeso della famiglia, come risulta da un episodio narrato in *Inf.* XXIX 28-36, in cui un parente, Geri del Bello, rivolge a Dante la stessa accusa).

All'epoca della Tenzione e delle 'petrose' appartengono poi due testi, i cui titoli, dovuti ai loro editori moderni, sono *Detto d'amore* e *Il fiore*. Il primo è costituito da settenari accoppiati con rima equivoca, ed interrotto al verso 480; il secondo da 232 sonetti che narrano, nei modi del romanzo allegorico, una avventura di seduzione (il *Fiore* che l'amante vuole conquistare è metafora dei genitali femminili). Entrambi sono riduzioni del *Roman de la Rose* (un classico della letteratura allegorica francese del medioevo). Il *Detto* sembra un primo tentativo di parafrasi, più vicino alla prima parte del romanzo francese, quella scritta da Guillaume de Lorris; il *Fiore* è invece una compiuta versione in toscano degli episodi ideologicamente più polemici della seconda parte del *Roman*, quella di Jean de Meun, che, ispirandosi al naturalismo platonizzante di Alano di Lilla, prendeva di mira il fondamentalismo teologico degli ordini mendicanti, che si presentavano come guardiani della ortodossia. Siamo intorno alla metà del '200 e lo scenario della polemica è quello stesso in cui, vent'anni dopo, sarebbe scoppiato il conflitto fra 'teologi' ed 'artisti', cioè la Università di Parigi. Anche in quella occasione il maestro più in vista dei docenti secolari, cioè Guglielmo di

Sant'amore, seguace del riformatore visionario Gioacchino da Fiore, fu oggetto di rappresaglie e persecuzioni, come lo sarebbe stato, fra gli 'artisti', Sigieri di Brabante.

Testo di grande spessore filosofico, la *Rose* di Jean de Meun abbraccia il sapere del suo tempo con una prospettiva enciclopedica nella quale la trama romanzesca della prima parte, quella di Guillaume de Lorris alla quale si riaggancia, è puro pretesto per ampie digressioni di tipo speculativo. L'elemento su cui si focalizza l'attenzione di Dante, nella sua scelta dei passaggi parafrasati o tradotti, è un materialismo sessuale impregnato di misoginia che Jean sbandiera in funzione libertina ed anticlericale. Sono gli anni dell'impegno politico di Dante, guelfo ma fermamente ostile ai progetti di Bonifazio VIII di annessione al Papato di Firenze e della Toscana, progetti che invece erano spalleggiati da influenti gruppi di potere, cioè i banchieri fiorentini che erano in rapporti di affari con la Santa Sede. In funzione anticlericale, quindi, come già Jean de Meun, Dante ritaglia, nell'ingente blocco testuale del *Roman*, i luoghi di maggiore oscenità, capovolgendo in direzione dell'edonismo materialista e della misoginia il discorso di razionalismo filogino e sublimazione pulsionale svolto nella *Vita Nuova*.

Si tratta di un esperimento lirico perfettamente sintonizzato, ideologicamente, con le canzoni 'petrose', ed omogeneo alle posizioni antipapali che avrebbero dato luogo sul piano politico, alla formazione della parte bianca, contrapposta alla parte nera degli alleati di Bonifazio. La spaccatura che si sta producendo nel

Comune ha un immediato riscontro letterario nell'atteggiamento che gli scrittori assumono nei confronti della ideologia cattolica; ne è un notevole esempio il sonetto di Cavalcanti (anche lui, come Dante, guelfo di parte bianca) *Una figura della donna mia*, in cui Guido si fa beffe della ipocrita idolatria di Guido Orlandi, conservatore di parte nera. Lo sbandieramento provocatorio di incredulità in materia religiosa significa, in quel contesto politico, la difesa delle autonomie comunali nei confronti delle ingerenze papali, mentre l'ossequio alle forme esterne e liturgiche del cristianesimo è prova di fedeltà al Papa e agli ordini mendicanti, che ne sono i paladini, come leggiamo nel sonetto di risposta a Cavalcanti dell'Orlandi, *S'avessi detto, amico, di Maria*, che si conclude con l'ammonimento a lasciarsi guidare da Minori e Predicatori (cioè Francescani e Domenicani):

Ahi, qual conorto - ti darò? che plori
con Deo li tuo' fallori,
e non l'altrui: le tue parti diclina,
e prendine dottrina
dal publican che dolse i suo' dolori.
Li Frà·mMinori - sanno la divina
[I]scrittura latina,
e de la fede son difenditori
li bon' Predicatori:
lor pridicanza è nostra medicina.

Il *Roman de la Rose* verteva sul conflitto, nella università, fra clero secolare e clero regolare, e il *Fiore* ne riprende la polemica attualizzandola in chiave fortemente antiteologica ed a favore dei maestri ‘artisti’, i quali erano sottoposti alla persecuzione antiaristotelica e/o antiverroista dei dottori mendicanti. Riguardo a tale questione è notevolissimo il sonetto XCII, nel quale il personaggio di Falsembiante (inquisitore domenicano che non ha alcuna sincera fede religiosa ed usa il potere che riceve dal papato per *barattare*, cioè sfruttare la gente lucrando con intimidazioni e ricatti) si dichiara complice di coloro che hanno perseguitato il maestro Guglielmo di Sant’amore (condannato nel 1256 dal papa Alessandro IV per le sue denunce contro i teologi francescani e domenicani attivi nella università), e della uccisione di Sigieri di Brabante (maestro nella facoltà di Artes della Università di Parigi fra il 1266 e il 1276 e teorico dell’aristotelismo radicale, richiamato a Roma da Martino IV ed ucciso ad Orvieto nel 1284 circa):

Color con cui sto si àno il mondo
Sotto da lor sì forte avilupato,
Ched e' nonn-è nes[s]un sì gran prelato
C[h]'a lor possanza truovi riva o fondo.
Co-mmio baratto ciaschedun afondo:
Che sed e' vien alcun gra-litterato
Che voglia discovrir il mi' peccato,
Co-la forza ch'i' ò, i' sì 'l confondo.

Mastro Sighier non andò guari lieto:
A ghiado il fe' morire a gran dolore
Nella corte di Roma, ad Orbivieto.
Mastro Guiglielmo, il buon di Sant'Amore,
Fec'i' di Francia metter in divieto
E sbandir del reame a gran romore.

La difesa degli 'artisti' perseguitati dai teologi arriverà fino alla *Commedia*, nella quale "la luce eterna di Sigieri" è collocata nel cielo del sole fra gli spiriti sapienti (*Par.* X 133-138), e la sua lode viene cantata dal teologo che a lui severamente si oppose sul piano dottrinale, cioè San Tommaso, che nel Paradiso dantesco gli attribuisce meriti che nella realtà storica si guardò bene dal riconoscerli.

La finalità blasfema, e quindi di natura ideologica, delle oscenità del *Fiore* sono evidentissime, per esempio, nel sonetto 224, nel quale l'immagine della Vergine Maria si confonde con quella di una prostituta (la detentrica del *fiore*), e la devozione dei pellegrini in ginocchio con l'oscenità della posizione del coito ("di starvi un dì davanti ginocchione, / e poi di notte esservi su boccone"):

Troppo avea quel[l]'imagine l [vi]saggio
Tagliato di tranobile faz[z]one:
Molto pensai d'andarvi a processione
E di fornirvi mie pelligrinag[g]io;

E sì no-mi saria paruto oltrag[**g**]io
Di starvi un dì davanti ginoc[**c**]hione,
E poi di notte es[**s**]ervi su boccone,
E di donarne ancor ben gran logag[**g**]io.
Ched i' era certan, sed i' toccasse
L'erlique che di sotto eran riposte,
Che ogne mal ch'i' avesse mi sanasse;
E fosse mal di capo, o ver di coste,
Od altra malatia, che mi gravasse,
A tutte m'avria fatto donar soste.

La polemica antireligiosa è dunque il filo conduttore del poemetto, che non si fa scrupoli di verbalizzarla e rivendicarla con orgoglio. Si veda, nel sonetto V (9-14), quanto perentoriamente Amore si ponga come alternativa ai Vangeli, obbligando l'amante a scegliere fra due fedi antitetiche (il brano non ha riscontro nella *Rose*):

E quelli allor mi disse: “Amico meo,
I' ò da-tte miglior pegno che carte:
Fa che m'adori, chéd i' son tu' deo;
Ed ogn'altra credenza metti a parte,
Né non creder né Luca né Matteo
Né Marco né Giovanni. Allor si parte.

La violenza ideologica del *Fiore* esponeva l'autore alle rappresaglie dei potenti amici del Papa, fra gli altri il fratello di Forese, Corso Donati, che capeggiava la parte nera, e fu tra coloro che, occupato il potere a Firenze nel 1301, obbligarono Dante, accusato di baratteria, ad abbandonare la città. Per questo motivo il poeta decise non di occultarne ma di dissimularne la paternità, firmandosi nel testo col proprio nome di battesimo, Durante, invece che con l'ipocoristico con cui a Firenze era conosciuto. Analoga finalità dissimulatoria ha il registro linguistico del *Fiore*, cioè un toscano fortemente ibridato di francesismi, che fa pensare ad un autore francese, che conosce male il toscano. Ma è solo una prova ulteriore del virtuosismo stilistico di Dante, un esercizio di comicità verbale da parte di chi ha la capacità di adottare ed eventualmente mescolare tutti i registri di lingua noti.

Si osservi anche il deciso rifiuto di Amante di seguire il consiglio di Ragione, rifiuto che costituisce una flagrante palinodia del solenne proponimento del poeta di seguire tale consiglio in *Vita Nuova*, II 9: “la sua immagine ... nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire”. I versi “Chéd egli è mi' signor ed i' son seo / Fedel, sì è follia di ciò parlare” (XXXVIII, 7-8) hanno una precisa corrispondenza con i primi capitoli della *Vita Nuova*, in parte confermando le ipotesi lì svolte (“egli è mi' signor” = “ego dominus tus”, III 3), in parte smentendole, poiché la solidarietà lì affermata viene qui negata attraverso la contrapposizione fra le due ipostasi. Il naturalismo erotico di Jean

de Meun va infatti nella direzione ideologica contraria alla lettura trascendente di eros che il libello si proponeva, e se questo significava una proposta di coesione e compromesso ‘teologico’ fra le varie componenti ideologiche attive a Firenze, la traduzione del *Roman de la rose* nel *Fiore* testimonia di una perentoria scelta in favore delle posizioni antireligiose dell’averroismo fiorentino (come mostrano, fra l’altro, le numerose citazioni da Cavalcanti). Bisogna, infatti, senz’altro collocare la composizione del *Fiore* dopo quella della *Vita Nuova*, ed intendere il poemetto come manifestazione di una crisi di credibilità nella trascendenza di eros (caratteristica del *libello*), collegata alla crisi politica del Comune degli ultimi anni del 300’ (quindi il 1295, a suo tempo ipotizzato da Guido Mazzoni, appare come la data più probabile). Mi pare di poter leggere in questo senso (cioè di una palinodia nei confronti della *Vita Nuova* dettata dalla contigenza politica) la sorprendente occorrenza sintagmatica (*ragione + consiglio*) acutamente messa in luce da Natascia Tonelli⁵¹:

consultando la base dati dell’OVI è possibile verificare come l’abbinamento ‘ragione+consiglio’ (nel ruolo appunto di determinante e determinato) sia inedito fino alla *Vita Nova*; e

⁵¹ *Ragione e i suoi consigli nei sonetti del “Fiore”*, in “Tenzione”, 6-2005, p. 237

come poi aggioghi *Vita Nova* e *Fiore* a costituire una coppia che verrà raggiunta solo alla metà degli anni trenta del Trecento...

La studiosa deduce dall'antitetico comportamento dei due amanti che diversi siano gli autori dei due testi. Se però si intende il *Fiore* come una palinodia della *Vita Nuova* riguardo alla razionalità di Amore (una delle tante, come la canzone *Amor che ne la mente* lo è della ballata *Voi che savete* riguardo al *disdegno* della donna, o come il *De Vulgari* lo è del *Convivio* riguardo alla nobiltà del latino, e segue un lungo etc.), l'"aggiogamento" di *Vita Nuova* e *Fiore* prodotto dal sintagma "consiglio della ragione" diventa un prezioso elemento per ricostruire nelle sue tormentatissime fasi l'evoluzione del pensiero poetico di Dante.

XVII

Con *Tre donne intorno al cor mi son venute* entriamo in una fase del tutto nuova della biografia letteraria di Dante, caratterizzata dall'esperienza dell'esilio, sia sul piano biografico che su quello poetico. La successione degli eventi a Firenze, fra il suo priorato, nell'estate del 1300, e il colpo di stato dei Neri, nell'inverno del 1301, è rapidissima. Sembra che Dante ne ebbe notizia quando ritornava a Firenze da Roma, dove con altri politici fiorentini si era recato in ambasceria presso il Papa.

La prima questione che il testo della canzone solleva è la sua datazione. Tenendo conto del fatto che la nuova Signoria nera si insediò il 7 novembre del 1201, che il 27 gennaio del 1202 Dante, imputato di baratteria, cioè di peculato mentre era al governo del Comune, fu condannato in contumacia dal nuovo governo cittadino (alla esclusione da ogni incarico pubblico), che il 10 marzo fu condannato a morte, e che la canzone parla di un esilio durato "più lune", conviene situare la sua composizione, se non addirittura prima, non troppo dopo questa ultima condanna, e comunque anteriormente alla riunione di S. Godenzo (8 giugno 1302) nella quale i fuoriusciti bianchi (fra cui Dante) ed i ghibellini si accordavano contro Firenze e formalizzavano una situazione di guerra al Comune, il che rendeva impossibile ogni "perdono" nei loro confronti. A partire da questo momento l'opera del poeta si intreccia inestricabilmente con la sua peripezia esistenziale, nella quale la dimensione politica è la

prima preoccupazione, ed occupa il primo piano della sua esplorazione filosofico-letteraria.

Tre donne fu scritta quando un riavvicinamento fra le parti in conflitto a Firenze è ancora teoricamente possibile, quindi prima dei conflitti armati fra Neri e fuorusciti Bianchi che condussero alla battaglia della Lastra (20 luglio 1304). Da questo dato dipende direttamente l'unità del testo di *Tre donne*, giacché nel secondo dei due congedi della canzone Dante chiede perdono ai vincitori, dopo aver ammesso, nei versi 88-90, la colpa che gli viene imputata. La sua assenza, in una parte dei testimoni della tradizione manoscritta, che ha fatto pensare ad una aggiunta posteriore, si spiega agevolmente con le inclinazioni politiche dei copisti. Il fatto, invece, che la canzone venga indirizzata sia ai Bianchi che ai Neri sottintende che (secondo i voti del poeta) il conflitto fra le due parti non è insanabile, e per questo è ancora possibile una riammissione in città, il che ci riporta ad una data anteriore al giugno del 1302. La canzone, d'altra parte, non ha altra finalità che quella di formulare tale richiesta di perdono, presentando se stesso e la propria attività precedente in una luce diversa da quella in cui è apparsa finora: "Però no·l fan che non san quel ch'io sono" (v. 105), e la canzone vuole appunto modificare questa immagine falsa mostrando il poeta molto più disponibile ad accettare l'egemonia dei vincitori neri di quanto il suo irrigidimento antipapale, quando era politicamente attivo, possa far pensare. I versi 77-79, "ché, se giudizio o forza di destino / vuol pur che il mondo versi / i bianchi fiori in persi"

alludono al rivolgimento politico in atto a Firenze e significano rassegnazione nei confronti di tale rivolgimento, che viene accettato come decisione divina. Tale atteggiamento di sottomissione potrebbe essere produttivo immediatamente dopo la formazione della Signoria dei Neri, dei quali il poeta riconosce la supremazia. Non risulterebbe logica, invece, ma anzi smentita dai fatti, dopo che Dante ha partecipato ai tentativi dei Bianchi di rientrare a Firenze con la forza.

In *Tre donne* spicca nitidamente una modalità di scrittura poetica che segna profondamente lo stile di Dante, e sarà poi caratteristico della *Commedia*, cioè l'uso sistematico dell'allegoria. Intesa ampiamente come autoesegesi, cioè come strategia interpretativa al servizio della attualizzazione del significato delle opere precedenti nella prospettiva di quella che sta scrivendo, l'allegoria non è in realtà estranea al Dante fiorentino, che la utilizza fin dalla canzone *Amor che nella mente mi ragiona*. Ed anche intesa nel senso più ristretto e proprio di personificazione, è pratica frequente delle rime (innanzitutto relativamente ad Amore, ma anche ad altre astrazioni, come abbiamo visto nel sonetto *Un dì si venne a me Malinconia* -Lez. VIII). Ciò che invece appare per la prima volta in *Tre donne* è un procedimento ermeneutico che potremmo definire come 'isomorfismo sessuale', e cioè la conversione del significato originariamente sessuale di figure poetiche femminili in significato filosofico e/o teologico. L'esempio più clamoroso di tale isomorfismo è la 'donna gentile', personaggio in carne ed

ossa nella *Vita nuova*, e concorrente di Beatrice, già morta, nell'attrarre il desiderio del poeta; simbolo, invece, della filosofia nel *Convivio*, il cui studio consola Dante per il lutto che ha sofferto. Ma anche le tre figure femminili che, nella canzone, lacere e preseguitate accorrono dal poeta perché nel suo cuore vedono risiedere l'amore, ed in particolare la prima, di cui viene descritta la figura con una certa minuziosità, vengono presentate con tratti esplicitamente sessuali, prima di rivelarsi come allegorie di *Drittura*, cioè della Giustizia.

Un aspetto notevole della canzone è la emergenza dell'io esistenziale, sorprendente non solo rispetto alle opere fiorentine di Dante, ma rispetto a tutta la letteratura precedente. La frase "E io ch'ascolto nel parlar divino" (*Tre donne*, v. 73) è la proclamazione di un privilegio soprannaturale concesso in esclusiva al poeta, quello di ascoltare la parola di Dio e farsene quindi portavoce. Risuona in essa lo stesso orgoglioso autocompiacimento che avvertiamo in *Par.* XXXI 37-39:

io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano...

E si osservi l'analogia dei contesti all'interno dei quali, in entrambi i brani, affiora la singolarità dell'io del poeta: il privilegio di essere ammesso al cospetto divino, il salto dalla temporalità della storia alla eternità dei valori, il distacco da

Firenze, l'approssimazione alla giustizia. La prepotente emergenza dell'io esistenziale apre (con *Tre donne*), chiude (con i canti finali del *Paradiso*) e tutta intera percorre la carriera poetica di Dante a partire dall'esilio. Essa è, dell'esilio, l'effetto più clamoroso, poiché questo offre al poeta le risorse espressive e l'energia morale per subordinare la teologia (in tutti i suoi aspetti, dalla scienza del mondo alla visione profetica) alla affermazione della propria personalità. Intendiamo in questo modo anche il significato eminentemente politico degli aspetti visionari della poesia dantesca, che si serve dello specchio rappresentato dall'idea di Dio per rivestire d'autorità morale e legittimare sul piano espressivo la propria testimonianza, che per quanto si atteggi a messaggio divinamente ispirato, resta parola poetica, cioè *fictio* letteraria scissa, e quindi libera, da qualunque predeterminazione confessionale. E intendiamo anche il significato trascendentale che ha Firenze nella scrittura di Dante: in quanto realtà esistenziale dalla quale egli è stato espulso, Firenze rappresenta il concretissimo simbolo della rete di dipendenze familiari e sociali che il poeta si lascia dietro, e sulle cui rovine può innalzare il suo fiducioso inno alla autonomia poetica ed intellettuale dell'io, una autonomia nella quale la modernità non cessa di contemplare e perseguire il suo utopico modello.

Sul piano astrattamente verbale, il tema dell'esilio implica innanzitutto la dialettica dentro / fuori, come risulta dalla

definizione che ne dà Isidoro da Siviglia (*Etymologiarum libri*, V 27,28) :

Exilium dictum quasi *extra* solum. Nam exul dicitur qui *extra* solum est.

Ed infatti, accennata nella allegoria iniziale di *Tre donne* (vv. 2-3): « e seggonsi di *fore*, / ché *dentro* siede Amore », la distinzione appare con forza nel *Convivio*:

gittarmi *fuori* del suo dolce seno - nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia,

e poi in *Par. XXV* 1-9:

Se mai continga que 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che *fuor* mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello.

Si osservi poi la concomitanza della esperienza dell'esilio con la consunzione fisica, che in *Tre donne* viene causata dall'allontanamento dalla donna oggetto d'amore:

E se non che degli occhi miei ·bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'ave in foco miso,
lieve mi conteria ciò che m'è grave;
ma questo foco m'have
sì consumato già l'ossa e la polpa,
che Morte al petto m'ha posto la chiave.

Che il *bel segno* sia una immagine femminile non mi sembra ragionevole mettere in dubbio, data la continuità nella opera dantesca, fino a questo momento, della donna e del suo fantasma come unici o fondamentali motivi ispiratori.

È nell'ambito di questo reticolo di temi e linee di ricerca che va letta la sorprendente allusione al sesso femminile dei versi 27-28 ("Come Amor prima per la rotta gonna / la vide in parte che il tacere è bello"), e dei vv. 91-100:

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano,
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
lo *dolce pome* a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.

Ma s'egli avien che tu mai alcun truovi
amico di virtù, ed e' ti priega,
fatti di color novi
poi gli ti mostra; e 'l *fior*, ch'è bel di fuori,
fa disiar negli amorosi cori.

Ciò che è occulto e al tempo stesso desiderato del corpo femminile (quindi il suo sesso) è, a ciò che è esposto (le “parti nude”), quello che l’allegoria (cioè il recondito contenuto di verità) è alla lettera (la superficie espressiva del testo). D’altra parte, la figurazione della giustizia come di una donna lacera e seminuda, che attrae la curiosità del desiderio (Amore) per il sesso che la ‘rotta gonna’ lascia intravedere, prelude alla successiva allegorizzazione del *fiore*, che si presenta, nei versi 91-100, prima come oggetto che si desidera toccare ed eventualmente gustare (“lo dolce pome”), e poi come oggetto che si desidera vedere (*‘l fior’*). La dialettica tatto-visione, del tutto incongrua se applicata direttamente alla lettura-comprensione di un testo, diviene invece ben pertinente se l’oggetto testuale viene previamente assimilato all’oggetto sessuale per eccellenza (i genitali femminili), sul quale grava una doppia interdizione, visiva (perché è normalmente occultato dagli abiti) e tattile (perché è inibito all’uso di chi non ne è legittimo proprietario). La canzone, dunque, come una donna che stimola il desiderio di un uomo, presenta “parti nude” che sono la lettera e parti intime che sono la allegoria. La visione di queste ultime, e l’eventuale

concessione di esse (“fa diſiär”), sono riservate agli “amici di virtù”. Caratteristicamente dantesca è la paradossale antitesi concettuale per cui le parti nude del testo corrispondono agli abiti di una donna, mentre le parti intime del testo corrispondono alla nudità dei genitali. La metafora sessuale implica infatti la considerazione del testo come oggetto tattile, per la quale del corpo di una donna è certo desiderabile la visione (nelle sue parti occulte); ma ancora di più lo è il tatto (di tali parti). Logicamente ineccepibile, il ragionamento si discosta però notevolmente dalle norme in uso, sia quelle retoriche che quelle morali, e poiché non si può dubitare della intenzionalità con cui Dante sovverte tale norma, non possiamo eludere il problema critico che il testo pone e dobbiamo chiederci cosa sia, letterariamente, il *fiore* per Dante. La risposta è facilissima se pensiamo al poemetto anticlericale scritto a Firenze, cioè il *Fiore*, cui la canzone allude secondo una strategia autoesegetica ben familiare al poeta. D'altra parte, con l'allusione al *Fiore*, siamo messi di fronte al consueto gioco autoesegetico con il quale Dante ‘riscrive’ le opere precedenti in funzione di quella che sta scrivendo: proprio come, per capire il *Convivio*, bisogna tener presente la *Vita Nuova*, di cui il trattato è riscrittura e fino ad un certo punto palinodia, così per capire *Tre donne* dobbiamo tener presente il *Fiore* ed intendere il testo della canzone come riscrittura e palinodia del poemetto. Inoltre, proprio come il *Convivio* trasforma una donna in carne ed ossa in una allegoria (la Filosofia), così *Tre donne* trasforma una donna

in carne ed ossa (la detentrica del *fiore*) in una allegoria (la Giustizia).

Ma è sul piano verbale e concettuale dei riscontri intertestuali che vedremo la stretta parentela fra i due testi. Si confronti l'inizio della parte narrativa (vv. 27-28),

Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che 'l tacere è bello,

con l'inizio del *Fiore*:

Lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse
Perch'i' guardava un fior che m'abellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel giardin di Piacer.

In entrambi casi si allude alla origine visiva del desiderio, che ha per oggetto il metaforico *fiore*, di cui il poemetto svolge esclusivamente il simbolismo sessuale, e la canzone anche quello allegorico (oltre quello sessuale). Apparentemente del tutto irrelata, la curiosità di Amore nei confronti dei genitali della Giustizia, nella canzone, rivela tutta la pregnanza del suo valore autoesegetico se la leggiamo come ripresa della storia e del personaggio narrati nel *Fiore*, che devono essere ora ripensati a partire dal nuovo significato che il poeta gli attribuisce (esattamente come la “donna gentile” della *Vita nuova* deve

essere ripensata a partire dal significato che le attribuisce il *Convivio*).

D'accordo con la trama intertestuale che vincola la canzone al poemetto, la follia degli occhi di Amore ("Fenno i sospiri Amore un poco tardo; / poscia con gli occhi molli, / che prima furon folli", vv. 55-57) riprende su altro piano di significazioni la follia di amante che segue il consiglio di Amore, nel *Fiore*. Si vedano i sonetti XXXVIII-XLI, nei quali Ragione cerca, senza successo, di convincere Amante a distogliere il suo desiderio dal *fiore* e a dirottarlo verso Dio, e si osservino le reciproche accuse di follia che i due interlocutori si rivolgono:

XXXVIII, *L'Amante*

"Ragion, tu sì mi vuo' trar[e] d'amare
E di' che questo mi' signor è reo,
E ch'e' non fu d'amor unquanche deo,
Ma di dolor, secondo il tu' parlare.
Da·llui partir non credo ma' pensare,
Né tal consiglio non vo' creder eo,
Chéd egli è mi' signor ed i' son seo
Fedel, sì è *follia* di ciò parlare.
Per ch'e' mi par che 'l tu' consiglio sia
Fuor di tu' nome troppo oltre misura,
Ché senza amor nonn-è altro che nuia.
Se Fortuna m'à tolto or mia ventura,
Ella torna la rota tuttavia,

E quell'è quel che molto m'assicura".

...

XLI, Ragione

"Del dilettrar noi, vo' chiti tua parte",
Disse Ration, "né che sie sanz'amanza,
Ma vo' che prendi me per tua 'ntendenza:
Che'ttu non troverai i-nulla parte
Di me più bella (e n'ag[g]ie mille carte),
Né che'tti doni più di diletanza.
Degna sarei d'esser reina in Franza;
Sì fa' *follia*, s' tu mi getti a parte:
Ch'i' ti farò più ric[c]o che Ric[c]hez[z]a,
Sanza pregiar mai rota di Fortuna,
Ch'ella ti possa mettere in distrez[z]a.
Se be-mi guardi, i-me nonn-à nes[s]una
Faz[z]on che non sia fior d'ogne bellez[z]a:
Più chiara son che nonn-è sol né luna".

L'ammissione da parte di Amore della propria follia, per aver volto lo sguardo "in parte che 'l tacere è bello", significa il rientro dell'io nel 'consiglio della ragione', e la sua *vergogna* per aver seguito un impulso di desiderio puramente sessuale (vv. 37-39). Tale ammissione di colpa è solidale con il pentimento che il poeta dichiara nei versi 88-90; l'una e l'altro ci fanno capire qual era stata la motivazione ideologica che aveva ispirato la redazione del

poemetto, cioè la rottura con il guelfismo bigotto (di stretta osservanza pontificia) che sacrificava l'autonomia politica del comune. Il perdono che il poeta ora chiede ai vincitori (vv. 104-107) non può non passare attraverso una palinodia che dichiara come superata quella esperienza di radicalismo anticlericale (salvo poi riprenderla, e più ferocemente, a partire dal *Convivio*, quando ogni riappacificazione parrà impossibile).

Un aspetto della narrazione di Dino Compagni (strenuo difensore dell'ordine legale contro gli abusi e i personalismi dei Magnati) relativa a quei tragici mesi ci permette di avvicinarci un poco al clima che si viveva in Firenze, e del quale certo Dante doveva partecipare, sebbene, forse, fisicamente assente. Compagni attribuisce alla viltà dei Cerchi il successo dei Neri (*Cronica*, 2,21):

Molti disonesti peccati si feciono: di femmine vergini; rubare i pupilli; e uomini impotenti, spogliati de' loro beni; e cacciavanli della loro città. E molti ordini feciono, quelli che voleano, e quanto e come. Molti furono accusati, e convenia loro confessare aveano fatta congiura, che non l'aveano fatta, e erano condannati in fiorini M per uno. E chi non si difendea, era accusato, e per contumace era condannato nell'aver e nella persona: e chi ubidia, pagava; e dipoi, accusati di nuove colpe, eran cacciati di Firenze senza nulla piatà. Molti tesori si nascosono in luoghi segreti: molte lingue si canbiorono in pochi giorni: molte villanie furono dette a' priori vecchi a gran torto, pur da quelli che poco

innanzi gli aveano magnificati; molto gli vituperavano per piacere agli adversari: e molti dispiaceri ebbono. E chi disse mal di loro mentirono: perché tutti furono disposti al bene comune e all'onore della republica; ma il combattere non era utile, perché i loro adversari erano pieni di speranza, Iddio gli favoreggiava, il Papa gli aiutava, messer Carlo avean per campione, i nimici non temeano. Sì che, tra per la paura e per l'avarizia, i Cerchi di niente si providono: e erano i principali della discordia: e per non dar mangiare a' fanti, e per loro viltà, niuna difesa né riparo feciono nella loro cacciata. E essendone biasimati e ripresi, rispondeano che temeano le leggi. E questo non era vero; però che venendo a' signori messer Torrigiano de' Cerchi per sapere di suo stato, fu da loro in mia presenza confortato che si fornisse e apparecchiassesi alla difesa, e agli altri amici il dicesse, e che fusse valente uomo. Nollo feciono, però che per viltà mancò loro il cuore: onde i loro adversarii ne presono ardire, e inalzoron. Il perché dierono le chiavi della città a messer Carlo.

Come risulta da questo brano, alle violenze, alle espropriazioni, ai giudizi sommari, alle condanne i Bianchi non opposero resistenza (per avarizia e viltà), dando per scontato che l'appoggio ai Neri del Papa e di Carlo di Valois erano decisivi, e che quindi la lotta sarebbe stata inutile, e considerando invece che il rispetto formale degli ordinamenti comunali (che i Neri non furono obbligati, da una attiva opposizione armata, a sospendere *manu militari*) avrebbe consentito in futuro una rivincita. È in un

contesto di questo tipo, nel quale la violenza viene esercitata in una sola direzione, che la richiesta di perdono ha credibilità politica, perché conferma l'atteggiamento di sottomissione, alla forza ma anche alla legge, di chi non ha mai usato il linguaggio della violenza e ha dimostrato quindi la sua disposizione "al bene comune e all'onore della repubblica". La diagnosi di Dino è confermata da questo passaggio del *Trattatello* di Boccaccio (23), che anzi sembra dipendere, nel giudizio politico, dalla *Cronica*:

Ma, poi che ciascuna delle parti ebbe più volte fatta pruova delle sue forze con vicendevoli danni dell'una e dell'altra; venuto il tempo che gli occulti consigli della minacciante Fortuna si doveano scoprire, la fama, parimente del vero e del falso rapportatrice, nunziando gli avversarii della parte presa da Dante, di maravigliosi e d'astuti consigli esser forte e di grandissima moltitudine d'armati, sì gli precipi de' collegati di Dante spaventò, che ogni consiglio, ogni avvedimento e ogni argomento cacciò da loro, se non il cercare con fuga la loro salute.

XVIII

In *Par.* XVII 68-69 Dante riceve da Cacciaguida una informazione sul suo futuro che è essenziale per la periodizzazione della sua biografia letteraria. Dopo avergli riassunto i tragici eventi che vanno dalle condanne del 1302 alla battaglia della lastra (20 luglio 1304), l'antenato gli dice: "a te fia bello / averti fatta parte per te stesso". Il senso della frase è inequivocabile: alla fine di quel periodo, immediatamente prima o immediatamente dopo la Lastra, Dante abbandona il sistema fiorentino dei partiti per intraprendere un cammino personale che non avrà più nulla a che vedere con i Bianchi e i Neri di Firenze. Il dato deve essere confrontato con la canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, nella quale quel sistema e l'orizzonte comunale in cui quel sistema aveva senso, sono ben attivi nella mente ed anche nelle vicissitudini personali del poeta, che fu esponente di rilievo della parte bianca, la quale, insieme ai ghibellini da tempo in esilio, cercò di rientrare a Firenze con le armi. Nell'estate del 1304 Dante scioglie i vincoli con Firenze e stringe forti legami con l'aristocrazia feudale dell'Italia centro settentrionale, che gli offre protezione ed accoglienza, e gli permette di staccarsi non solo fisicamente ma anche ideologicamente dalla sua città. Questa nuova realtà esistenziale viene profetizzata, cioè ricordata, da Cacciaguida, nei versi immediatamente successivi (vv. 70-71): "Lo primo tuo refugio e'l primo ostello / sarà la cortesia del gran lombardo...", che

alludono alla accoglienza che a Dante fu prestata, in diverse occasioni, dagli Scaligeri di Verona, che vengono celebrati soprattutto nella persona del Vicario imperiale Cangrande della Scala, che garantirà al poeta una esistenza materiale dignitosa (v. 88): “a lui t’aspetta e ai suoi benefici”. Nella realtà storica, Cangrande fu solo uno dei potenti signori feudali dei cui benefici Dante poté giovare. Ciò che conta, però, se al di là degli aneddoti biografici vogliamo cogliere il significato delle sue opere, è che il nuovo orizzonte sociale determina in Dante la adozione di un ruolo intellettuale del tutto nuovo, rispetto a quello di poeta che ha esercitato finora, cioè fino alla canzone *Tre donne*, un ruolo che sia compatibile con il nuovo pubblico al quale si rivolge, i cui membri sono non solo protettori sul piano materiale, ma anche committenti sul piano letterario. Una pagina famosa del primo trattato del *Convivio* definisce sinteticamente ma perfettamente questo pubblico sul piano sociologico (I ix 5):

questi nobili sono 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.

Si tratta dunque della nobiltà italiana (cioè quella che è in grado di leggere “questa lingua”), innanzitutto la nobiltà di sangue, quindi la aristocrazia feudale di “principi, baroni, cavalieri”, ma poi anche la nobiltà di cuore, cioè le persone che, secondo le due canzoni dottrinali scritte a Firenze, hanno ottenuto dalla natura il

dono della virtù (quindi non solo maschi ma anche femmine). Importa, di questa definizione, non solo il pubblico positivamente indicato, ma anche quello negativamente escluso, e cioè proprio quella borghesia comunale alla quale il poeta si era rivolto nelle due dottinali. Il mutato orizzonte ideologico e sociologico è chiarissimo. E da questo nuovo orizzonte dipende la scelta letteraria del trattato filosofico, come nuovo registro di scrittura. Fino a *Tre donne* Dante è stato poeta e poeta d'amore, e questo ruolo era perfettamente compatibile con l'ambito comunale della sua esistenza. La fioritura della grande poesia toscana del 200 è indissolubilmente legata allo sviluppo delle borghesie comunali, che adottano la lirica come strumento letterario di identificazione ideologica. Un dettaglio come l'incontro con Beatrice "per una via", nel III cap. della *Vita Nuova*, è carico di implicazioni sociologiche poiché situa la storia d'amore in un ambiente urbano, che prescinde da tutti i simboli esterni del rapporto feudale, cioè il vassallaggio del trovatore nei confronti della signora: Beatrice passa *per una via* come una cittadina qualunque, e il suo fascino non dipende dalla sua posizione sociale, alla quale in nessun modo si allude. La ambientazione urbana e borghese è elemento strutturale di questa poesia, poiché ne definisce i presupposti sociologici (fra l'altro, il sintagma "Passa per via" era già stato di Guinizzelli nel sonetto *I' voglio del ver la mia donna laudare*, 9). Nel nuovo contesto sociale e rispetto al suo nuovo pubblico, la poesia d'amore non ha alcuna utilità, e diviene invece essenziale quel sapere filosofico che Dante ha coltivato ai

marginari della lirica, e di cui si è servito per rinnovarne le strutture ideologiche. Di quel sapere ha anzi bisogno una classe sociale ancora egemone sul piano politico-militare, e che fuori dai grandi centri economici comunali, come Firenze, conserva ancora intatto il suo potere. Questa classe ha bisogno non di poeti, ma di filosofi, che siano in grado di rilegittimare sul piano ideologico un potere che è minacciato da due nuovi soggetti politici la cui alleanza si profila come un nuovo poderoso blocco sociale: la borghesia comunale e la teocrazia pontificia. In effetti, non è stato questo blocco, cioè la collusione fra i banchieri fiorentini e il Papa Bonifazio VIII a distruggere l'esistenza del poeta?

La nuova committenza (la nobiltà feudale) ed il nuovo ruolo intellettuale (di filosofo politicamente impegnato) sono funzionali l'una all'altro, e determinano la decisione di abbandonare la poesia d'amore e scrivere i due trattati del *Convivio* e del *De Vulgari Eloquentia*, ai quali Dante lavorò contemporaneamente, alternando la loro redazione, che si protrasse fra l'estate del 1304 e la fine del 1306, quando entrambi furono interrotti perché un nuovo progetto aveva fatto irruzione nella mente del poeta, e cioè la *Commedia*. In entrambi la politica è motivo ispiratore originario: nel *Convivio*, perché è qui che viene configurata la teoria della Monarchia universale come provvidenziale condizione di giustizia e di pace per l'umanità, e nel *De Vulgari* perché alla formazione di uno stato nazionale italiano è necessariamente collegata l'esistenza di una lingua di cultura che non sia il latino, cioè il "volgare illustre". È dunque in

questi trattati che prende forma pressoché definitiva la visione politica che tanta importanza avrà nella *Commedia* e nella *Monarchia*.

Dalla prospettiva che la nuova identità di filosofo fornisce a Dante, la poesia già scritta subisce una sostanziale riconsiderazione, che consiste nella sua subordinazione al pensiero filosofico. Dante non rinnega certo la sua attività di poeta, ma, dalla condizione di filosofo che ha assunto, valorizza di essa i contenuti di pensiero rispetto a quelli erotici. Quindi i temi dell'amore e della donna, così essenziali nella sua lirica, vengono subordinati ad una soggiacente ricerca filosofica che ora appare come fonte d'ispirazione principale. Documento esplicito di tale palinodia è lo scambio di sonetti con Cino da Pistoia, che in questi anni è anche lui esule dalla sua città per motivi politici. All'amico che lo invita a non abbandonare l'ispirazione amorosa, Dante risponde che non è più tempo di tali argomenti (*Io mi credea*, 1-4):

Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,
ché si conviene omai altro camino
alla mia nave più lungi dal lito...

Le ragioni sottintese di tale abbandono sono i nuovi impegni filosofici assunti da Dante, che lo inducono a considerare in una nuova luce la poesia già scritta. Il dialogo con Cino è rivelatore in

tal senso non solo per le esplicite dichiarazioni che abbiamo appena letto, ma anche perché il *De Vulgari* attribuisce all'amico un ruolo di primo piano proprio come poeta d'amore. Nel trattato, fra gli esempi italiani di poesia illustre egli cita anche se stesso, indicandosi modestamente come "amicus eius", cioè come amico di Cino. Nella tipologia dei temi degni di essere trattati da una poesia di alto livello culturale, Dante stabilisce una gerarchia, per la quale tali livelli corrispondono alle diverse funzioni dell'anima umana, cioè, in ordine di importanza crescente, quella vegetativa, quella sensitiva e quella razionale. La poesia di ispirazione amorosa (dettata dalla *amoris accensio*) è pertinenza dell'anima sensitiva, mentre la poesia di ispirazione filosofica (finalizzata alla *directio voluntatis*) è pertinenza dell'anima razionale. A Cino viene attribuito il primato nell'ambito amoroso, mentre a se stesso Dante attribuisce il primato in ambito filosofico. In questo modo egli dimostra il suo valore intellettuale di filosofo senza rinnegare la propria attività di poeta, della quale, però, viene messa in evidenza la parte nettamente meno consistente, cioè quella dedicata alla riflessione sulla *rectitudo* (ossia la virtù dei comportamenti individuali e collettivi).

Nel *Convivio* la sottovalutazione della propria poesia d'amore rispetto a quella di poeta-filosofo adotta una strategia diversa, ma ugualmente efficace, cioè l'allegorismo. La conversione autoesegetica di fantasmi femminili in simboli di idee astratte era già stata sperimentata da Dante nella canzone *Tre*

donne intorno al cor mi son venute, nella quale la donna di facili costumi del *Fiore* era diventata allegoria della giustizia (Lez. XVII). Una analoga procedura viene utilizzata nel trattato rispetto ad un altro fantasma femminile proprio, cioè la “donna gentile” che nella seconda parte della *Vita Nuova* seduce il poeta allontanandolo da Beatrice. Nel *Convivio* scopriamo che non di una donna in carne ed ossa si trattava ma di una immagine simbolica, e che l’amore per lei, che tanta passione aveva scatenato secondo il *libello*, era in realtà lo studio della filosofia, a cui il poeta si era dedicato per un certo periodo dopo la morte di Beatrice. Le liriche apparentemente scritte per lei erano quindi documenti del sapere filosofico che Dante aveva acquisito, un sapere che si occultava, come un secondo livello di significato, dietro la lettera ‘amorosa’ dei testi. Nella nuova situazione di indigenza e disgrazia in cui si trova, vuole dimostare al pubblico dei suoi lettori che non passione ma virtù ha ispirato quei testi, che sono pieni di una occulta dottrina che egli, con la prosa del trattato, si propone di rivelare (I xvi 17):

Movemi timore d'infamia, e movemi desiderio di dottrina dare la quale altri veramente dare non può. Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere segnoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere

non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture.

Allegorismo (nel *Convivio*) e razionalismo (nel *De Vulgari*) sono i due procedimenti palinodici con i quali Dante subordina il proprio passato di poeta al proprio presente di filosofo, secondo un progetto di autofabulazione letteraria che durerà però solo poco più di un biennio. Fra il 1306 e il 1307 Dante tornerà alla poesia e all'amore, come abbiamo visto che egli stesso dichiara nella Epistola a Moroello Malaspina, che annuncia il nuovo progetto letterario che impegnerà tutte le sue energie, cioè la *Commedia* (lez. V).

XIX

La mutata situazione personale di Dante, all'altezza della tappa filosofica del *Convivio* e del *De Vulgari*, si legge anche in *Doglia mi reca ne lo core ardire*, l'unica canzone scritta in questo periodo, che presenta isomorfismi sessuali che a tale situazione alludono con chiarezza. La sessualità è subito in evidenza, attraverso l'appello al destinatario femminile, di cui il poeta critica "il vil ... disire" (v. 6), il 'vile ... desiderio' che è pretesto del componimento. Le donne in quanto soggetto di desiderio sono qui le destinatarie del testo, come già in *Donne che avete intelletto d'amore*, ma in questo caso perché in loro il poeta condanna un istinto ignobile che le inclina verso soggetti maschili che non meritano l'amore delle donne, poiché la bellezza femminile è destinata, secondo giustizia e ragione, alla virtù, che gli uomini dovrebbero esercitare. Se però l'uomo "da sé virtù fatt'ha lontana" (v. 22) in modo tale da trasformarsi in "mala bestia" (v. 23), ne discende, a fil di logica, che le donne dovrebbero occultare la loro bellezza per negarne agli uomini il godimento. In un mondo nel quale la virtù è assente, le donne dovrebbero rinunciare ad amare (vv. 15-16):

voi non dovrete amare,
ma coprir quanto di biltà v'è dato.

Il concetto viene ribadito subito dopo (vv. 19-21):

Dico che bel disdegno
sarebbe in donna, di ragion laudato,
partir biltà da sé per suo commiato.

Qui, in *Doglia mi reca*, viene paradossalmente auspicata una forma estrema di *disdegno* nelle donne (consistente nel fatto di “partir biltà da sé per suo commiato”, speculare rispetto al fatto che “Omo da sé virtù fatt’ha lontana”), poiché l’irrazionalità degli uomini rende impraticabile qualunque interpretazione moralmente positiva del desiderio sessuale. Nei versi finali l’amore fra uomo e donna, nell’universo morale descritto dalla canzone, che è quello dominato dalla logica accumulativa e speculativa del mercato, è definito come “appetito di fera” (v. 143), cioè istinto animalesco. Nel sistema ideologico di Dante la logica del denaro (avarizia o cupidigia) è immediatamente collegata alla animalizzazione dell’essere umano, poiché il denaro, quando non è semplice strumento di scambio di beni, è sempre e necessariamente al servizio degli istinti, e mai della razionalità (cfr. lez. VII): fra la “maladetta lupa” di *Purg.* XX 10 e il *maladetto fiore* di *Par.* IX 130, c’è un rapporto che non è solo metaforico:

Purg. XX 10-12:
Maladetta sie tu, antica lupa,
che più che tutte l'altre bestie hai preda

per la tua fame senza fine cupa!

Par. IX 130-132

... il maladetto fiore
c'ha disviate le pecore e li agni,
però che fatto ha lupo del pastore.

La contemporaneità redazionale della canzone e del *Convivio* è messa in evidenza dai luoghi paralleli relativi ai temi della avarizia e del dono svolti nel trattato filosofico. Qui, la canzone ed il suo commento, nell'ultimo trattato, vengono annunciati in riferimento alla conversione del "donare" in "vendere", al passaggio cioè da una economia basata sulla produzione di valori d'uso ad una economia basata sulla *mercatanzia*, cioè sulla produzione di valori di scambio, un fenomeno perverso che la canzone denuncia con severità (I ix 17-18):

acciò che nel dono sia pronta liberalitade e che essa si possa in esso notare, allora, s[e] conviene esser netto d'ogni atto di mercatantia, conviene esser lo dono non domandato. Perché sì caro costa quello che si priega, non intendo qui ragionare, perché sufficientemente si ragionerà ne l'ultimo trattato di questo libro.⁵²

⁵² Sulla critica dell'economia politica che Dante svolge in *Doglia mi reca*, si veda il volume del 'Gruppo Tenzzone' dedicato allo studio di

Gli elementi di critica dell'economia politica che abbiamo visto nelle due dottrinali (Lez. XV) vengono ripresi ed approfonditi nel *Convivio* e nella canzone, in uno sforzo di comprensione della realtà economica contemporanea che va molto al di là di una generica e superficiale nostalgia di età mitiche contraddistinte dalla generosità della classe nobiliare, che verrebbe meno ai suoi obblighi sociali adottando la logica mercantile dei nuovi tempi. Il discorso del poeta punta ad un'analisi sociologica che renda ragione della conflittualità che mette in crisi la convivenza civile dell'umanità. Su un piano ancora più vasto, lo stesso principio universale dell'Impero verrà pensato, nel trattato politico della maturità, come una istanza sovraordinata ai governi locali capace di frenare la corsa all'arricchimento, e neutralizzare la "blanda cupiditas" [le lusinghe della avidità] che rappresenta la causa prima di tutti i conflitti sociali (III xvi 11:

Et cum ad hunc portum vel nulli vel pauci, et hii cum difficultate nimia, pervenire possint, nisi sedatis fluctibus blande cupiditatis genus humanum liberum in pacis tranquillitate quiescat, hoc est illud signum ad quod maxime debet intendere curator orbis, qui

questa canzone (ed. Umberto Carpi, Departamento de Filología italiana de la U. C. M., Madrid, 2008).

dicitur romanus Princeps, ut scilicet in areola ista mortalium libere cum pace vivatur.

[A questo porto non potrebbe arrivare nessuno -o pochi soltanto, e con enorme difficoltà- se il genere umano non vivesse libero nella serenità della pace, domati i flutti e le lusinghe dell'avidità. E dunque il principio regolativo che più di ogni altro deve avere in mente chi governa il mondo, quello che è chiamato principe romano, è il seguente: che in questa piccola porzione di terra abitata dai mortali si viva liberamente nella pace].

L'accento, qui, alla "paxis tranquillitate" richiama la nostra attenzione su un aspetto della avarizia che non figura fra le sue tradizionali caratteristiche, e che invece Dante, anche nella canzone, indica come effetto collaterale della mercificazione della vita sociale. In due luoghi la pace appare minacciata dall'avarò, nel verso 69: "Corre l'avarò, ma più fugge pace", e nel verso 106: "Vertù, che suoi nemici a pace invita". Si osservi ora il parallelismo fra il correre dell'avarò e il correre dei seguaci di San Francesco (nell'XI del *Paradiso*), l'uno allontanandosi dalla *pace* e gli altri invece inseguendo "tanta pace" (vv. 79-81):

tanto che il venerabile Bernardo
si scalzò prima, e dietro a *tanta pace*
corse e correndo li parve esser tardo

La distinzione *ricchezza / povertà* coincide con la distinzione *guerra / pace*, in modo tale che la requisitoria contro l'avarizia di *Doglia mi reca* punta sostanzialmente a rivelare le cause della conflittualità sociale che ha travolto innanzitutto Firenze, e poi il mondo intero, nella misura in cui la logica del mercato si è diffusa, travolgendo gli antichi ruoli ed equilibri sociali. Lungi dal rappresentare un astratto discorso sui vizi umani, la canzone è intimamente collegata alla nuova visione politica del poeta, che si sta dispiegando nel *Convivio* e nel *De Vulgari*, e la sua analisi dell'avarizia è parallela alla critica della logica del denaro svolta nel *Convivio*. I conflitti che minacciano la civiltà sono infatti scatenati dal dilagare del desiderio di arricchimento come fine in se stesso, che in *Conv. IV xii* viene descritto nel suo assurdo perseguire un oggetto infinitamente lontano e quindi irraggiungibile; essa però è alimentata ed accentuata dalla inesistenza di un principio redistributivo che compensi le disuguglianze prodotte dalla irrazionalità della accumulazione individuale di ricchezze (*Conv. IV xi 6*):

Dico che la loro imperfezione primamente si può notare ne la indiscrezione del loro avvenimento, nel quale nulla distributiva giustizia risplende, ma tutta iniquitade quasi sempre, la quale iniquitade è proprio effetto d'imperfezione.

L'idea viene ribadita in *Doglia mi reca* 90-92, laddove viene lamentata la incapacità della Morte e della Fortuna di risarcire coloro che sono stati penalizzati dalla avarizia:

Morte, che fai? che fai buona Fortuna?
Ché non solvete quel che non si spende?
Se 'l fate, a cui si rende?

Come ha messo bene in luce Enrico Fenzi⁵³, qui Dante ha intuito la legge profonda del capitalismo, che attraverso il plusvalore sottrae risorse alla ricchezza sociale riconvertendole in ulteriore ricchezza in denaro. La logica accumulativa della merce viene poi polemicamente paragonata alla logica redistributiva del dono, secondo un lucidissimo progetto di ricostruzione dei vincoli di solidarietà sociale che la logica della merce dissolve. Alla servitù dell'avarò, schiavo del denaro della cui accumulazione egli è strumento, Dante oppone la libertà del donante, che si manifesta attraverso la utilità del dono, per cui la virtù celebra il suo trionfo coniugando il merito di chi possiede (cioè la sua libertà) con il beneficio di chi è sprovvisto (cioè il suo bisogno). La liberalità che qui auspica Dante non ha niente a che

⁵³ *Tra etica del dono e accumulazione. Note di lettura a Doglia mi reca* nello core ardire, in *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 501-546.

vedere con il donare inteso come stile di vita della aristocrazia, che attraverso le elargizioni manifesta ed ostenta il suo potere personale. Essa è piuttosto una esigenza maturata in ambito comunale, all'interno del quale i caratteri ostentatori della spesa (nobiliare o no) debbono fare i conti con un sistema sociale nel quale la sensibilità nei confronti della pubblica utilità del consumo è elevatissima. Proprio la sua città, però, ha dimostrato che la rigenerazione non può venire né dai Comuni né dalla Chiesa, ma solo da un potere che sia coercitivo nei confronti dei Comuni ed autonomo rispetto alla Chiesa. Si spiega così l'ammirazione, in questi anni, per la corte federiciana, di cui Dante celebra la capacità di aggregare attorno a sé una nobiltà che ha interiorizzato la lealtà al sovrano (I xii 3-4):

Sed hac fama trinacrie terre ... videtur tantum in obproprium ytalorum principum remansisse, qui non heroico more sed plebeio secuntur superbiam. Siquidem illustres heroes, Fredericus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pandentes, donec fortuna permisit humana secuti sunt, brutalia dedignant. Propter quod corde nobiles atque gratiarum dotati inherere tantorum principum maiestati conati sunt, ita ut eorum tempore quicquid excellentes animi Latinorum enitebantur primitus in tantorum coronatorum aula prodibat.

[Questa fama della terra di Trinacria ... sembra sopravvivere solo quale marchio d'infamia per i principi italiani, superbi non al modo degli eroi ma a quello dei plebei. In verità quei grandi e

illustri signori, l'Imperatore Federico e il suo bennato figlio Manfredi, hanno mostrato tutta la nobiltà e la rettitudine del loro animo, e finché la fortuna l'ha permesso si sono comportati da veri uomini, rifiutando con spregio di comportarsi da bestie. Proprio per questo chi aveva nobiltà di cuore e abbondanza di doni divini si è sforzato di tenersi a stretto contatto con la maestà di così grandi signori, sì che a quel tempo tutto quello che i migliori italiani producevano nasceva alla corte di quei grandi re].

Sono appunto costoro (i “corde nobiles”) il pubblico laico che egli ha individuato come potenziale soggetto politico alternativo alla borghesia comunale, e da educare nel quadro di un progetto di stato che faccia piazza pulita di ogni elemento clerical-feudale. Dante distingue perfettamente fra una nobiltà di tipo feudale, che nega il principio stesso di una autorità statale di tipo generale ed intende il potere semplicemente come proprietà personale (il feudo, appunto), e una costituenda nobiltà di tipo moderno, leale ad una autorità statale, della quale è al servizio in un sistema unificato e coerente di legalità, una autorità che nel *De Vulgari Eloquentia* viene pensata come potenziale regno d'Italia (I xviii):

falsum esset dicere curia carere Ytalos, quanquam Principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa

[Sarebbe falso dire che noi Italiani siamo privi di una curia, anche se in effetti non abbiamo un Principe, perché in verità una curia l'abbiamo, benché sia materialmente dispersa],

e che, ad un livello successivo e su un piano universale, può essere identificata con l'Impero. In tale prospettiva, radicalmente antifeudale, e quindi moderna, l'avarizia, cioè la logica della merce, che subordina l'interesse generale a quello particolare, è oggettivamente alleata del feudesimo, di cui preserva la mentalità patriarcale potenziando la confusione fra esercizio del potere e diritto di proprietà. Il capitolo appena citato del *De Vulgari* si conclude denunciando i vizi di una feudalità italiana recalcitrante perché non imbrigliata dal potere monarchico, dopo l'espulsione dell'Imperatore:

Quid nunc personat tuba novissimi Frederici, quid tintinabulum secundi Karoli, quid cornua Iohannis et Azonis marchionum potentum, quid aliorum magnatum tibie, nisi “Venite carnifices, venite altriplices, venite avaritie sectatores”?

[Cosa suona, ora, la tromba dell'ultimo Federico (il re aragonese di Sicilia)? Cosa la campana di guerra del secondo Carlo (il re angiono di Napoli)? Cosa i corni dei potenti marchesi Giovanni di Monferrato e Azzo d'Este? Cosa i flauti degli altri magnati? nient'altro che: “Assassini, venite a noi! bugiardi, venite, a noi! servi dell'avidità, venite a noi!”]

Il crescendo dei vizi della orchestra formata dalla alta feudalità italiana, nella quale Dante comprende anche i sovrani di Sicilia e di Napoli, anch'essi potentati semplicemente locali, se considerati indipendentemente dalla Monarchia universale, si conclude con il vizio più malefico, l'avarizia, che presto diventerà la lupa infernale.

XX

Nella canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, la cosiddetta 'montanina', scritta, come si è osservato, in funzione del *Libro delle canzoni* e quindi della *Commedia* (lezz. IV-V), l'amore appare non semplicemente come un'esperienza fra le altre ma come centro irradiante della vita morale e come condizione preliminare del dire poetico. Ciò in Dante è vero quasi sempre. Mai però il primato etico ed estetico dell'amore si era espresso con tanta risolutezza. Una lettura in chiave programmatica dei versi iniziali (1-15) è abbastanza stupefacente, poiché qui il poeta dice in sostanza che, se vuole che gli si dia ascolto ("perché la gente m'oda", 2), deve mostrarsi completamente dominato dall'amore ("d'ogni vertute spento", 3) e quindi illustrare con lucidità esaustiva i sintomi che fanno dell'amore una malattia mortale. L'innamoramento viene proclamato e rivendicato come una condizione di credibilità (o autorevolezza elocutiva) che altrimenti sarebbe vano perseguire, come se non si prestasse in realtà attenzione al discorso di chi non è, e non si dimostra verbalmente, vittima dei suoi suoi letali effetti. Di conseguenza, solo se il poeta sarà capace di dire fino in fondo la forza del desiderio e di dimostrare il potere assoluto che questo è in grado di esercitare sulla mente di chi gli è soggetto, come egli ora lo è, il suo discorso risulterà convincente (vv. 7-9):

Tu vo' ch'i muoia, e io ne son contento:

ma chi mi scuserà s'io non so dire
ciò che mi fai sentire?

Dante assegna quindi a se stesso il compito di dimostrare la plausibilità di una situazione esistenziale nella quale l'amore distrugge ogni altro movente psichico, assorbendo fino in fondo l'attività morale dell'Io. La premessa, implicita ma ovvia, di tutto il discorso è che i suoi precedenti tentativi di suscitare autorevolmente l'attenzione del pubblico con temi diversi dall'amore (cioè i due trattati filosofici) sono falliti, e che dunque non gli resta altro da fare che tornare alla antica ispirazione, quella che in passato gli ha dato vigore espressivo e riconoscimento pubblico. È necessario, però, che ora, come già in passato, la parola poetica dica con esattezza il sentimento, poiché solo a questa condizione la poesia potrà imporsi ai suoi lettori come persuasivo esempio di profonda e sincera rigenerazione. Tale richiamo al passato risuona soprattutto nei versi 5-6:

sì che 'l duol che si snoda
portin le mie parole com'io 'l sento,

nei quali il poeta esige da se stesso una conformità della parola detta all'affetto sentito del tutto analoga a quella che il proemio della *Vita Nuova* rivendicava fra il “libro de la memoria” e il *libello* della scrittura, e analogo a quello che in *Purg.* XXIV sarà

indicato come segreto motore del proprio stile: “I’ mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’ei ditta dentro vo significando”. Ed anzi, il *nodo* di cui lì parla Bonagiunta per indicare i limiti della vecchia scuola, rivela proprio qui, in questi versi della ‘montanina’, il suo significato più autentico: la differenza fra la vecchia poesia e la nuova consiste nello snodarsi degli affetti, uno scioglimento di cui la parola poetica è, nello stesso tempo, strumento e testimonianza; prima di Dante e dei suoi complici (“i miei miglior”) gli affetti erano ‘annodati’ e quindi restavano inespressi. La *Commedia* è quindi, nel suo complesso, effetto di questo snodamento affettivo che il nuovo ed antico fantasma femminile ha prodotto.

L’innamoramento che la canzone descrive narra allora, romanzescamente, la liquidazione di quella nuova linea di sperimentazione allegorico-filosofica che Dante aveva seguito dopo aver *fatto parte per se stesso*, ed il ritorno alle fonti primarie della ispirazione. Il che significa però, anche, un ulteriore confronto con Guido Cavalcanti, maestro di poesia d’amore che era stato ridimensionato nel *De Vulgari Eloquentia*, nel quale gli era stato preferito Cino, e con il quale Dante deve ora rifare i conti se vuole ripartire da assiomi che coincidono sostanzialmente con quelli dell’antico amico. La sintomatologia erotica descritta nelle strofe centrali della canzone ripercorre l’esegesi cavalcantiana del desiderio confermando la sua diagnosi di fondo, e cioè che l’amore è una inesorabile malattia della mente il cui esito più probabile è la morte. La follia dell’anima

consiste nel fatto di formare ella stessa l'immagine alla quale sarà poi asservita ("così dipinge e forma la sua pena", v. 21), e dalla contemplazione di essa scaturisce il desiderio, che produce infine non la felicità promessa ma l'ira che l'accende contro se stessa: "incontro a sé s'adira, / ch'ha fatto il foco ond'ella triste incende" (vv. 24-25). Ma ciò che soprattutto Dante deduce da Cavalcanti è l'impossibilità di controllare razionalmente il desiderio (vv. 26-27):

Quale argomento di ragion raffrena
ove tanta tempesta in me si gira?

Un ritorno così clamoroso all'irrazionalismo erotico della gioventù, che il registro filosofico dei due trattati sembrava aver definitivamente messo da parte, ha senso solo se lo vediamo al servizio di un progetto di poesia che guarda verso il futuro, che raccoglie le energie morali ed espressive in vista di un'opera totalmente nuova che taglia i ponti con il passato immediato. Che l'irruzione di tale progetto nella vita di Dante venga figurata attraverso l'apparizione di una donna eccezionale e sconvolgente, per l'enormità del desiderio che mobilita, non deve sorprendere, perché è questa la consueta modalità inventiva di Dante: un fantasma femminile che filtra l'esperienza vissuta e la rende poeticamente verbalizzabile. Comprendiamo la necessità di tale filtro a partire da un tema che percorre le tre canzoni dell'esilio, e che suole suscitare perplessità nei lettori, che non intendono

come Dante, in un momento così drammatico della sua esistenza, come sono gli anni immediatamente successivi alla condanna, trovi tempo e voglia di dedicarsi a frivolezze sentimentali. I motivi della perplessità svaniscono immediatamente purché si intenda che l'amore è per lui cosa ben diversa da adolescenziali romanticherie, ma condizione del dire poetico, e quindi a priori della espressione quando lo scrittore adotta il registro lirico.

In *Tre donne intorno al cor mi son venute* (81-87), Dante scrive:

E se non che degli occhi miei · bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'have in foco miso,
lieve mi conteria ciò che m'è grave;
ma questo foco m'have
sì consumato già l'ossa e la polpa,
che Morte al petto m'ha posto la chiave.

Il dolore dell'esilio si manifesta qui come angoscia per la distanza, cui l'esilio lo condanna, da una donna fiorentina amata tanto da condurlo alla soglia della morte. Gli interpreti ricorrono spesso ad un astruso allegorismo (per cui "il bel segno ... che m'have in foco miso" sarebbe Firenze) per la difficoltà di conciliare una nuova avventura extraconiugale di Dante con la gravissima situazione politica in cui si trovava. Ma il desiderio di ritorno a Firenze, che subito dopo si esprime attraverso

l'ammissione della colpa che gli viene imputata e con la richiesta del perdono ai vincitori, non può essere verbalizzato poeticamente se non nei modi che il codice lirico autorizza, cioè quelli del desiderio per una donna. Altra cosa sarebbe un discorso poetico di tipo esclusivamente dottrinale, nel quale l'Io del poeta non è in discussione. Si osservi, semmai, come l'angoscia estrema dell'esiliato si traduca nella pena mortale del desiderio sessuale. La novità che presenta la canzone è appunto l'irruzione di un tema squisitamente personale nella trama del discorso lirico. Tale biografismo, per essere verbalizzabile poeticamente, ha appunto bisogno del filtro erotico che traduce l'esperienza vissuta nella logica della poesia, che è quella del desiderio. Si osservi, inoltre, che in *Tre donne* Amore siede nel cuore del poeta ed è "in signoria della *sua* vita", il che sembrerebbe alludere ad una fase nella quale il poeta non aveva ancora deciso di astenersi dai canti dedicati alle donne. Ma proprio nella dialettica fra l'amore che è dentro e desidera una bella fiorentina e le donne che stanno fuori, e che non sono in realtà donne ma allegorie d'altro, vediamo adombrato il passaggio dalla prima alla seconda stagione del poeta, dalla ispirazione erotica alla meditazione filosofica.

In *Doglia mi reca nello core ardire*, la canzone viene inviata, nel congedo, a una "donna / ch'è del nostro paese; / bella, saggia e cortese / la chiaman tutti, e neun se n'accorge / quando suo nome porge / Bianca, Giovanna, Contessa chiamando" (vv. 148-153). Independentemente dalla pur plausibile identificabilità anagrafica di tale signora, ciò che conta è il suggello fantasmatico di donna

richiesto dalla natura lirica del testo. Gli elementi che determinano tale donna sono geografici (si tratta di una fiorentina come Dante, la quale, come lui, si trova lontana dalla patria) e simbolici (il suo nome viene pronunciato dalle persone senza che esse sappiano il suo significato, come già Beatrice nel *libello* giovanile, che “fu chiamata da molti” così, “li quali non sapeano che si chiamare” – *Vita Nuova*, II). Nel deserto morale che la canzone descrive, di una umanità che ha smarrito il senso della virtù (cioè bellezza, saggezza e cortesia), questa donna è l’eccezione la cui esistenza giustifica il fatto che il poeta scriva ancora poesie, e, anzi, di essa lui solo è in grado di intendere le virtù, così come, specularmente, lei sola è in grado di intendere la denuncia che la canzone contiene, e quindi a smistarla a lettori degni di riceverla. Ma ciò che soprattutto conta di questa donna è che, pur fiorentina, non si trova a Firenze. Mentre in *Tre donne* il desiderio del ritorno si manifestava attraverso l’amore per una donna che era in città, ora l’impossibilità del ritorno viene metaforizzata attraverso questa figura di donna cui il poeta si rivolge, lontana come lui da Firenze, e forse, come lui, vittima di una ingiusta persecuzione.

Come si presenta il rapporto fra l’amor di donna e l’esilio nella “Montanina”? Ebbene qui il poeta scrive, nel secondo congedo, che un nuovo amore lo assorbe in modo così vincolante che, se anche venisse rimosso, nei fiorentini, l’atteggiamento di crudele ostilità che lo tiene lontano da Firenze, egli non sarebbe comunque libero di tornare in città. Il che significa che Dante ha

ormai abbandonato qualunque speranza di rientro a Firenze, e che anzi ha deciso di accettare l'esilio come condizione permanente del resto della sua esistenza. Tale mutamento di proiezione geografico-esistenziale viene metaforizzata attraverso la tensione di desiderio verso una donna che si trova nei luoghi nei quali egli ha deciso di risiedere (cioè fuori da Firenze, e non più contro la sua volontà). Ad una donna che lo attrae nella sua città (in *Tre donne*) si oppone ora un'altra donna che lo tiene lontano dalla sua città (nella 'Montanina'). È evidente la natura trascendentale di tali donne, cioè il fatto che nella logica del desiderio sessuale Dante traduca liricamente i moventi esistenziali che in fasi diverse del suo iter politico-ideologico trasformano il suo atteggiamento nei confronti di Firenze. Ciò che in realtà la canzone dice, attraverso la storia d'amore che narra, è la rottura con Firenze e l'accettazione dell'esilio come una condizione personale ed un ruolo intellettuale soggettivamente ed attivamente gestiti. L'argomento che ha indotto il poeta ad abbracciare volontariamente l'esilio come permanente condizione esistenziale non può essere altro che lo stesso *Poema*, nel quale l'esilio non è solo tema centrale ma anche condizione della sua composizione. Il che ci permette di guardare alla 'Montanina' nella prospettiva dell'opera di cui certo proprio allora era iniziata la redazione.

Che la canzone 'montanina' alluda sotterraneamente alla *Commedia*, come intuì Pascoli, è indiscutibile. Credo, anzi, che il testo registri, sul piano intellettuale ed affettivo, la sconvolgente

ripercussione che la decisione di intraprendere l'opera e l'inizio della sua stesura ebbero sulle attività già in corso e sulla condizione psichica di Dante. Il terremoto morale cui sia la canzone che l'*Epistola* a Moroello alludono è plausibilissimo se lo immaginiamo avvenuto nel momento in cui la *Commedia* apparve al poeta come un progetto realizzabile, ma così ingente e totalizzante da impegnarlo a dedicare ad esso tutte le proprie risorse intellettuali e, in fin dei conti, l'intera esistenza.

Typeset by RECEPTIO Academic Press Ltd
Printed in Islington, London,
the 24th of July 2020