

Winfried Wehle

## Poesia sulla poesia

*La Vita Nova*: una scuola d'Amore novissimo

Firenze 2014  
Francesco Cesati Editore

ISBN 978-88-7667-481-5

## Indice

- I. Del punto di vista
- II. Un libro di canzoni
- III. Movente e movimento

#### IV. Itinerarium amoris in deum

#### V. Amare vuol dire poetare

#### VI. L'ascesa a un'altezza epica della parola

1. Ai confini dell' ,arte del dire per rima'
2. Al culmine della ,lode della donna'
3. La prospettiva di un poema sacro

#### VII. Poesia sulla poesia

\*

#### Note

#### Bibliografia essenziale

### I. Del punto di vista

Chi, come il poeta, fa del linguaggio un'arte, non solo deve sapere esattamente *che cosa* intende dire. Ciò vale anche per i normali utenti della lingua, che non possono sperare in una postuma fama. A differenza di questi, però, l'artista della parola ha anche una coscienza molto più acuta di *come* gestire il linguaggio. Perciò per secoli alla poesia si è affiancata una riflessione sull'arte del poetare. Chi ne sentiva la vocazione, poteva abbracciare una simile vita d'artista soltanto se aveva un'idea di cosa sia, e di come si produca, la letteratura. Una tale autoriflessione è quindi una componente fissa del senso artistico. Si tratta peraltro di capire come funzioni questo rapporto fra teoria e prassi poetica. Non di rado gli autori hanno chiarito, innanzitutto a se stessi, ma anche al loro pubblico, le motivazioni

originarie del proprio lavoro. Questa autoesegesi si è espressa in varie forme. Una parte considerevole distingue rigorosamente fra testo e riflessione. Così, accanto alla letteratura, si ebbe una notevole produzione di scritti teorici: basti pensare ai numerosi trattati, saggi, manifesti poetici e lettere, in cui gli autori si trasformano in critici d'arte. Ma non bisogna sottovalutare anche i casi in cui le opere letterarie stesse s'incaricano di tematizzare i propri fondamenti teorici. Luoghi privilegiati sono i prologhi, le introduzioni, premesse, digressioni o allusioni disseminate nel testo.

Di tanto in tanto, tuttavia, nella storia della letteratura compaiono delle eccezioni, che ignorano manifestamente la ripartizione dei ruoli fra teoria e prassi. La loro particolarità consiste nel fare dell'opera letteraria stessa l'oggetto di un'opera letteraria. Il loro testo si trasforma così in un'autoesegesi, anche a costo di violare in tal modo un'aspettativa fondamentale del lettore. Chi si accosta ad un testo letterario, di regola lo fa per apprendere qualcosa di se stesso e del mondo, non certo della letteratura. E normalmente quest'ultima si attiene a tale convenzione, usufruendo del proprio spazio discorsivo per discutere e svolgere idee e concezioni di vita coltivate dall'uomo. Questa ›referenza‹ alla realtà<sup>1</sup> è quindi evento. L'opera rivolge su di sé lo ›specchio‹ con cui normalmente riflette il mondo, e ne trae così un quadro della propria situazione.

In effetti, questo procedimento autoreferenziale dell'opera linguistica ha fornito non di rado l'occasione di mettere a nudo, in un modo o nell'altro, il suo sistema testuale.<sup>2</sup> L'interesse si focalizza così sulle modalità del fare e divenire poesia: sono momenti preziosi, in cui il testo ci fa partecipi dei segreti della sua tessitura. Di solito, esso mira piuttosto ad occultarne le tracce: una tecnica troppo visibile ci ricorderebbe che il suo mondo è solo finzione, un inganno tessuto dalla mano dell'uomo. In realtà, tuttavia, un testo concepito senza alcun contatto con il *continuum* dei testi praticamente non esiste. Questa comunità di modelli costituisce addirittura una delle leggi vitali della letteratura.<sup>3</sup> Riferendosi a questo spiccato senso della famiglia<sup>4</sup> caratteristico del proprio oggetto, la critica letteraria fa volentieri ricorso al concetto *passee-partout* di intertestualità. Esso è stato applicato tra l'altro alla lirica d'amore cortese, che qui vogliamo trattare in particolare. Ma lo scambio di sonetti p.es. si verifica più autenticamente riferendosi alla storica comunanza dei 'fedeli d'amore'.<sup>5</sup> È dunque un conto provare contatti testuali; un altro però esibirli apertamente come comune poetica. Il gioco delle coincidenze e divergenze rispetto a modelli, principi formali o profili di genere, costituisce comunque un punto cruciale per la ricerca del senso.<sup>6</sup> Una tale dipendenza, prima dell'età moderna, non aveva nulla d'infamante. Al contrario: fino al momento in cui il poeta cominciò a comprendere se stesso come genio e le sue opere ad essere misurate secondo la loro originalità, l'inserimento nella tradizione letteraria era addirittura obbligatorio, e di conseguenza organizzato. Sia il Medioevo che l'Umanesimo (le epoche che interessano in questa sede) avevano sviluppato un apposito schema di

*traditio*,<sup>7</sup> con l'esplicito presupposto che un autore tenesse conto delle autorità esemplari, soprattutto di quelle dell'antichità. La stessa lirica d'amore cortese, connessasi sistematicamente alla tradizione antica soltanto con il Petrarca, si nutre di una raffinata tecnica di ›responsione‹.<sup>8</sup> Le canzoni dialogavano fra loro mediante sottili allusioni, reminiscenze, citazioni, stilemi e rime; si confermavano, si confutavano, si emulavano a vicenda.<sup>9</sup>

Un'attenzione particolare pare imporsi perciò quando questa comunicazione intertestuale viene, per così dire, inscenata anche all'interno del testo stesso. In ogni caso, il testo in quanto tale acquista in questo modo una consapevolezza maggiore. Ma c'è peraltro una differenza, a seconda che un autore - fittizio o meno - si occupi delle parole di un altro o delle sue proprie. Nel primo caso, egli si impegna nella trasmissione di un senso estraneo: nel ruolo dell'editore, ad esempio, traduce la propria ›invenzione‹ nella finzione di aver reperito note, lettere o confessioni ingiallite, dimenticate, smarrite, di un altro autore. Ne sono un esempio le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo. Nella più antica finzione della ›cornice‹, prende le vesti del casuale, intruso o clandestino testimone di un avvenimento, che pone al centro dell'interesse la narrazione di quanto viene narrato: è il caso paradigmatico del *Decameron*. O ancor prima, assume volentieri il ruolo del commentatore<sup>10</sup> e nelle sue spiegazioni su contenuto e linguaggio si materializza per così dire un'esemplare autorità letteraria, in prevalenza dell'antichità. Qui potrebbero rientrare già le esegesi di Omero e Virgilio o quelle di Ovidio (p.es. *L'Ovide moralisé*); il caso del *De officiis* di Cicerone, rifatto secondo esempi biblici dal Padre della Chiesa Sant'Ambrogio, che in tal modo concepì la prima dottrina cristiana della virtù; sicuramente le *Mitologie* di Fulgenzio, libro famoso nel Medioevo, abbondantemente commentato, allegorizzato, citato, illustrato. Notevoli pure il cosiddetto *Terzo Mitografo vaticano* attribuito ad Alberico, a cui si riferisce il *Fulgentius metaforalis* di John Ridewall e il *De deorum imaginibus libellus*<sup>11</sup>. Non occorre poi sottolineare quello del Boccaccio su Dante e molti altri. Nel secondo caso, invece, l'autore si rivolge al proprio testo e commenta se stesso. Anche qui con diverse gradazioni. Il rimaneggiamento di un libro è il risultato di una riflessione, al pari dell'assemblaggio di poesie sparse in un *Canzoniere* come nel caso di Petrarca. E vale altrettanto per la decisione di dare a un romanzo una continuazione, come fa Cervantes nella seconda parte del *Don Chisciotte*.

Molto più drastica si presenta tuttavia quella forma di introspezione in cui riflessione e testo riflesso coincidono in *un solo* atto poetico.<sup>12</sup> Qui non si tratta più soltanto del *continuum* dei testi; del fatto che, da un lato, un'espressione letteraria sta in consorzio con altre espressioni precedenti e coeve e che, dall'altro, la lettura di un'opera poetica produce in linea di massima una seconda opera, anche se questa solo eccezionalmente - ad esempio nel caso degli esegeti di professione - assumerà a sua volta la forma di un libro.<sup>13</sup> Qui a farsi evento è piuttosto l'autoreferenzialità del testo stesso; qui esso riflette pubblicamente su di sé. E apre sguardi sui taciti rapporti che intercorrono fra il suo ordine

letterale e quello dei suoi significati.

Ma che cosa si può e si vuole ottenere in tal modo? Per rispondere, si dovrà innanzitutto prendere atto che i casi di testi che si occupino coerentemente di se stessi rappresentano un'eccezione nella storia della letteratura. Non in tutte le epoche ci si imbatte in autori che abbiano fatto ricorso a un simile procedimento. Inversamente: quando simili testi compaiono, è possibile individuarne con una certa attendibilità il carattere segnaletico. Gli esempi proposti nella parte finale del libro lo confermeranno. La loro esistenza indica di regola che il percorso della letteratura è giunto a una soglia. Con il loro modo autoriflessivo, essi si mettono di traverso rispetto alla tradizione e all'ambiente letterario da cui provengono, perché si rifiutano di aderire quietamente al suo consolidato ordine del giorno. In un certo senso, bloccano per un attimo l'andamento degli affari letterari, per mettere a fuoco ciò che altrimenti appare una prassi normale. Per farlo, questi testi avevano dalla loro indubbiamente delle valide ragioni storiche. Evidentemente sentivano come problematico il terreno letterario su cui essi stessi poggiavano, e in questo senso possono essere considerati dei fenomeni di crisi. Ma che cosa significa 'crisi' nell'ambito della letteratura o della cultura? L'Umanesimo, il Romanticismo, le varie Avanguardie del primo Novecento, tutti questi movimenti scoprono dei deficit concreti nel sistema precedente delle rispettive arti. Ma principalmente danno dei forti segnali di transizione e di nuovo inizio. Il fatto che mettano in discussione i modelli della tradizione è solo una faccia della medaglia, cui corrisponde di solito un rovescio costruttivo<sup>14</sup>: si tratta essenzialmente di un esame sostanziale della propria origine e provenienza. Si prende coscienza, insomma, di ciò che nella vita letteraria è consunto, ormai fuori uso; ci si chiede se, e dove, generi, stili e temi si perpetuino soltanto per una vecchia abitudine, finendo per nutrirsi più di se stessi che dell'interesse del pubblico. Proprio le Belle Arti si espongono a un pericolo mortale, se lasciano che la loro mancanza di finalità diventi fine a se stessa. Si potrebbe parlare di un'estetica cecità professionale.

Tuttavia la letteratura dispone di due grandi meccanismi regolativi per mantenere efficiente il proprio ›sistema‹. In altre parole: la sua sopravvivenza è sempre dipesa dalla sua capacità di rinnovarsi. Nessun poeta si sarà mai fatto seriamente delle illusioni sullo status delle proprie creazioni: sono invenzioni, finzioni. Non possiedono alcuna necessità effettiva, connaturata; devono vivere della benevolenza dei locutori, che colmano di significato i loro segni. Se la letteratura lascia che questo contatto fra opera e pubblico venga meno, rischia di smarrirsi in una culturale terra di nessuno. Da qui il suo duplice programma di adesione alla vita<sup>15</sup>: da un lato, l'opera letteraria realizza dei cambiamenti significativi riflettendo la realtà vissuta; dall'altro, riflettendo su se stessa. Il primo punto ha trovato la sua principale formulazione nella dottrina aristotelica dell'arte come imitazione della natura. Essa prevede l'esigenza di un mutamento ogni volta che cambiano i modelli e le

immagini, ovvero la semantica della realtà, con cui le opere stabilizzano i loro enunciati. Ma non meno importante è quell'altro programma integrativo, mediante il quale la letteratura stessa, anticipando uno stimolo esterno, prepara all'imminente svolta il proprio mezzo espressivo - e insieme ne avverte il lettore. Nel senso più lato, sarebbe allora l'opera letteraria a stabilire un'immagine della realtà, non il contrario. Nell'interrogarsi sulle proprie possibilità,<sup>16</sup> l'opera stessa decide, in ultima analisi, quale immagine offrire della ›natura‹. Ma non è proprio prendendo coscienza di ciò che è e può fare, che l'arte si apre la possibilità di ›formare‹ la realtà, sottoponendo innanzitutto il materiale disponibile a una valutazione estetica? Le realtà inventate della letteratura possono di fatto trasformarsi in primi abbozzi di realtà vissuta. E questa autorettifica creativa pare a sua volta sfociare in uno specifico principio funzionale, la cui formula potrebbe essere: ›l'arte come preconfigurazione della natura‹.<sup>17</sup> Nella prassi è peraltro quasi impossibile scindere la produzione dalla riproduzione mimetica. Piuttosto, nel corso della storia, si registrano spostamenti del baricentro verso l'uno o l'altro polo. Le opere che si autotematizzano in maniera coerente costituiscono comunque una particolarità. Nella maggior parte dei casi, esse avevano già registrato le transizioni molto tempo prima che la critica ortodossa iniziasse a misurarle. E i posteri erano di solito ben disposti ad accordare a questi stravaganti testi uno statuto privilegiato.

Ma tutto questo, si chiederà in particolare l'estimatore della *Vita Nova*,<sup>18</sup> che cosa c'entra con l'opera giovanile di Dante? La nostra tesi è che le considerazioni di cui sopra circoscrivano in astratto il più generale orizzonte letterario di questo ›libello‹. Anzi, che esso costituisca addirittura il primo esempio di un'autoriflessione dell'opera letteraria nelle letterature in volgare. Questa collocazione può forse sorprendere. Nel corso dei secoli la *Vita Nova* fu recepita dal pubblico secondo molte e molto varie chiavi di lettura. In un certo senso, tutte avevano i loro pregi. Ma della *Vita Nova* si è anche impadronita, e con buone ragioni, una tradizione esegetica che cerca nell'opera di Dante soprattutto un libro della vita. Benché non mancassero voci che vedevano nella *Vita Nova* la prima vera opera letteraria in lingua italiana, fino a tempi recenti c'era una certa riluttanza ad attribuirle di per sé il valore di un'opera d'arte: le edizioni la riportano ancora tra le ›Opere minori‹. La ragione è evidente: la mole gigantesca della *Divina Commedia* eclissa tutto ciò che la circonda. Ma supponendo che essa non fosse stata mai scritta, quale sarebbe il parere in merito alla *Vita Nova*? Invece, stando così le cose, essa è un esempio di quanto un giudizio possa essere indotto da pregiudizi. Una comprensione della *Vita Nova* richiede quindi una particolare considerazione del punto di vista dal quale viene esaminata.

Possiamo distinguere fra due grandi direzioni prospettiche. L'una vede l'opera giovanile di Dante soprattutto in un'ottica verticale: proprio da questo testo prende il via un processo poetico e

mentale che si innalza fino all'apice della *Divina Commedia*.<sup>19</sup> È cosa ormai risaputa: la *Vita Nova* accenna per prima a esperienze che nel ›poema sacro‹ si materializzeranno in figure e idee concrete. Eppure non emerge un percorso che dall'opera giovanile del poeta conduca direttamente al grande poema della maturità. Fra di loro sussiste piuttosto - conformemente allo spirito dell'epoca - un rapporto di prefigurazione.<sup>20</sup> L'una è annuncio, l'altra supremo adempimento. Basti pensare allo schema della peregrinazione (qui attraverso il regno della memoria, lì attraverso l'aldilà), o alla figura di Beatrice (qui immagine ideale di un amore cortese, là invece ›exemplum‹ di un principio di amore divino).<sup>21</sup> Era - e rimase - una grande tentazione quella di considerare la *Divina Commedia* come il compimento di ciò che nella *Vita Nova* era semplicemente abbozzato. In altre parole: di leggere la *Vita Nova* con gli occhi della *Commedia*. Per l'opus maximum questa prospettiva è certamente utile. Ma per quanto riguarda la *Vita Nova*, significa una disistima più o meno grave del suo peculiare significato e del suo peculiare valore artistico.

È un dato di fatto che questo ›canzoniere‹ era nato molto tempo prima della *Divina Commedia*. Con esso Dante concluse la sua lirica giovanile,<sup>22</sup> e in tale senso il libro rappresenta un bilancio, una ›summa‹ di tipo particolare. Anche se in larga misura prepara il futuro, lo fa pur sempre a partire dalle sue premesse di allora, che però perseguivano tutt'altro interesse. Indipendentemente dalle conclusioni che se ne possono trarre: la *Vita Nova* è, dal principio alla fine, un libro dell'amor cortese. L'appartenenza alla lirica stilnovistica determina la sua vocazione originaria.<sup>23</sup> Con ciò esso partecipa di una rete comunicativa straordinariamente intensa.<sup>24</sup> Raramente la letteratura ha coltivato il colloquio intertestuale con la tradizione, ma anche con la contemporaneità, in maniera così mirata come nella lirica cortese. Che fu essenzialmente una lirica di gruppo. Ci è parso quindi necessario, dal punto di vista storico e da quello poetologico, svincolare innanzitutto la *Vita Nova* dalla *Divina Commedia* e analizzarla in base alla sua particolare costituzione storica e letteraria. Il risultato di tale indagine può essere riassunto nella seguente proposta di lettura: con la *Vita Nova* la lirica cortese giunge a un apice di perfezione, ma proprio perciò anche ad un termine. E di questo scarto, Dante ha fatto la materia stessa della sua rappresentazione. È quindi un'opera di poesia, ma è al contempo poesia sulla poesia - poetica e metapoetica in uno.<sup>25</sup> Pur mostrandosi perfettamente inserita nella tradizione del suo tempo, la sovrasta, con l'esibizione di un'ardita, addirittura azzardata modernità contemporanea.<sup>26</sup>



## II. Un libro di canzoni

Per arrivare a una tale comprensione, il lettore deve affrontare un'ascesa egualmente gravosa di quella dell'amante nel racconto. Come testo, la *Vita Nova* non offre al suo pubblico una lettura comoda. Ma proprio questa era la volontà dell'autore, che già allora si rivolgeva evidentemente agli 'happy few' dell'epoca. Il suo libro è dedicato ai "fedeli d'Amore" (22), la piccola comunità di poeti e teorici dell'amore - e alle ›donne gentili‹ (91 seg.), le dame provviste di cortese "intelletto d'amore". Solo a chi, come loro, possiede una dote naturale per la poesia e per l'amore, può - e deve - rivelarsi il senso dell'opera. Anche all'epoca la *Vita Nova* era dunque di difficile comprensione; a modo suo, possiamo aggiungere oggi, almeno quanto la *Divina Commedia*.<sup>1</sup> E si è dimostrata altrettanto bisognosa di interpretazione. Molte, e molto diverse fra loro, le sono state applicate.<sup>2</sup> Già per questo la questione di una lettura adeguata è ormai inscindibile dal testo.

Ma proprio di fronte ad opere complesse, si può contare sul fatto che esse stesse semino tracce che ne consentano la comprensione. La struttura, l'ordine discorsivo, la prospettiva di un'opera, possono costituire misure affidabili d'orientamento. Anche la *Vita Nova* ha suggerito espressamente come vorrebbe essere intesa dai suoi lettori, come essa stessa si intende. Nel primo paragrafo il libro espone le proprie intenzioni, seppure variamente cifrate e adombrate. Sarà quindi lecito anticipare già qui una delle caratteristiche essenziali della *Vita Nova*. Essa esige dal suo lettore (e dal protagonista!) un movimento di comprensione circolare: soltanto alla fine si scopre come bisognava leggere fin dal principio! Tanto più necessario sarà quindi chiarire innanzitutto questi presupposti di leggibilità.

Secondo le indicazioni fornite dal testo stesso, al centro della *Vita Nova* sta una doppia vicenda. Il libro contiene da una parte una ›storia d'amore‹, il cui tratto particolare è di collegarsi, come sottolinea il testo, al nome di Beatrice ("la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare", 6)<sup>3</sup>. L'ambiguità di questa formulazione è decisamente voluta: l'Io protagonista di questa storia può presentarci così in due modi diversi la dama del suo cuore, la *Beatrice*. Rispetto a lui, essa è oggetto - e causa dell'amore. Il che ha indotto a ritenere la *Vita Nova* un'opera di confessione e di testimonianza.<sup>4</sup> Ma il 'nome' di Beatrice rivela che la dama è anche il 'soggetto' di un amore. Essa incarna in tal modo un contenuto, un programma garantito dal suo nome eloquente: ›colei che fa beati‹. Mediante questa donna l'Io imbuca una "via d'Amor" (35, v. 1) colma di pene e di rinunce. Ma il loro rapporto è significativo - e perciò degno di essere comunicato - perché segna per l'Io l'inizio

di una “vita nova” (3). Dal momento in cui soggiace al fascino della donna, comincia una complicata trasformazione, che culmina in una rinascita nello spirito di lei.<sup>5</sup> Questa ›vita nova‹ lo guida ai segreti di un sentire che, molto più tardi, al di là della storia personale del protagonista, si perfezionerà nell’alta visione dell’ultimo verso della *Divina Commedia*: “l’amor che move il sole e l’altre stelle” (Par. XXXIII, 145).

Certamente la *Vita Nova* resta ancora molto lontana da quest’ultima verità. Un’elevazione del suo cosmo mentale a tali altezze non è soltanto una questione di contenuto ideale, quanto soprattutto di forma. Lo dimostra la seconda vicenda narrata nel libro, che peraltro è collegata causalmente con la prima. Accanto a una storia d’amore, si va delineando la storia di una poesia d’amore.<sup>6</sup> L’Io ha registrato le esperienze fatte sulla ›via d’Amor‹ in una serie di poesie (“parole scripte”; 4), che hanno quindi tradotto questo amore in una forma verbale. La *Vita Nova*, così vuole la sua finzione, riunisce in sé alcune poesie scelte. Il vero oggetto del ›libello‹ è quindi, per essere precisi, la lirica amorosa dello stesso Dante.

Ciò che egli ha effettivamente inserito nel suo ›canzoniere‹, è stato scelto secondo due evidenti criteri. Da una parte, le testimonianze poetiche devono rappresentare esemplarmente la sua ›storia d’amore‹. In esse si condensano quindi gli episodi decisivi (“non tutte”; 4). D’altra parte, il singolo dettaglio amorevolmente variato che tradizionalmente impronta di sé le storie d’amore, importa solo in quanto esempio che conferma la ›sententia‹ generale (ivi). Le poesie presentate nella *Vita Nova* hanno il compito di parlare soprattutto del significato profondo che sta dietro alla vicenda esteriore. Quindi gli avvenimenti già di per sé scarsi, appaiono nelle poesie scelte ulteriormente ridotti. Da un canto, ad opera della ›memoria‹, che ha già selezionato le prime impressioni dell’amante in base alla categoria retorica del ›memorabile‹. Dall’altro, tramite la forma della poesia, che a sua volta sottopone il ›libro della memoria‹ al regime dell’espressione poetica.<sup>7</sup> Tra i momenti affettivi e poetici di questo amore, la *Vita Nova* sceglie soltanto quelli significativi per lo svolgimento della vicenda. Perciò già attraverso la storia accennata della propria genesi, il testo fa capire di voler essere inteso come una ›poesia sulla poesia‹.

Ma quale potrebbe essere il movente di un simile ripiegamento del testo su se stesso, del tutto insolito nella poetica del tempo? Una prima indicazione emerge ripercorrendolo, anche qui, in senso inverso, dalla fine all’inizio. Negli ultimi paragrafi del libro si fa sempre più chiaro il carattere particolare del rinnovamento che la *Beatrice* esige dall’amante. Si comprende allora che la doppia vicenda della *Vita Nova* scaturisce da una duplice proposizione: l’opera vuol sapere che cosa muova, in ultima istanza, un cuore innamorato, e che cosa la lirica d’amore possa registrarne in parole, e rendere quindi comprensibile.

Il libello solleva dunque una fondamentale questione gnoseologica. L'Io, che all'interno del libro fa le veci dell'autore, distingue (I, 4 seg.) in base alla coeva dottrina dell'anima triplex - che ricalca una fisiologia degli spiriti vitali indicati come cuore, testa e ventre e, d'altro canto, si comporta in maniera analoga ai tre ›genera dicendi‹. Tutto ciò, sullo sfondo di una dottrina antropologica dell'anima che distingue tre operazioni percettive: pensare, sentire e volere.<sup>8</sup> La visione - cristiana - dell'essere umano la semplifica riducendola a una natura duplice, in cui interagiscono un principio spirituale e uno vegetativo. La *Vita Nova* dà loro i nomi di ›anima‹ e ›cuore‹.<sup>9</sup> Ciascuno ha accesso a un tipo particolare di verità. Il “pensare dello spirito”, cioè dell'›anima intellettuale‹, viene guidato dalla ›ragione‹, la sua conoscenza ha un fondamento razionale. Il ›pensare del cuore‹, come chiameremo il suo opposto, si basa invece sui sensi (“appetito”): i suoi consiglieri sono gli affetti. La provocazione di Dante consisteva nel fatto che, invece di accontentarsi delle conoscenze eruite in materia d'amore dagli Stilnovisti, egli decise di mettere alla prova la percezione sensuale, per stabilire fin dove giungesse la sua scienza sensitiva: se, e a quali condizioni, essa fosse in grado di guidare coloro che si mettono in cammino per esplorare le verità ultime (“che vanno al servizio dell'Altissimo”; 223). Vista così, la *Vita Nova* intraprende una ricerca poetica della verità mediante i sensi.

In questo modo trasgredisce audacemente a una serie di concezioni che anche la tarda lirica cortese continuava a rispettare. Ciò vale in particolare per il concetto dell'inganno dei sensi. Dante non lo nega, al contrario: già nella prima, infantile visione della *Beatrice* (8, 1) il suo Io è appassionatamente catturato dai lacci d'Amore. Ma egli, significativamente, rinuncia a riprodurre liricamente questo atto dell'›innamoramento‹ sacro alla lirica cortese. Lo interpreta invece secondo la dottrina fisiologica dei tre spiriti vitali, sistematizzata in particolare da Cavalcanti.<sup>10</sup> Dante non sceglie la forma espressiva della poesia, bensì quella della ›scienza‹ amorologica: il suo libro si dimostra quindi, fin dal principio, all'altezza della coeva teoria dell'amore cortese, e va giudicato nel contesto della relativa teoria antropologica delle tre facoltà dell'anima.<sup>11</sup> In perfetta congruenza con i suoi insegnamenti, il primo incontro con la dama suscita un ampio turbamento della facoltà sensitiva - a tutti i livelli. Lo “spirito de la vita” (il cuore) inizia a tremare; lo “spirito animale” (la testa) cade in preda allo stupore, lo “spirito naturale” (il ventre) scoppia in lacrime. “Amore è una passione naturale”, decretava Andrea Cappellano con Ovidio, “e niun è che potesse dire la speciale paura ch'à l'amante”.<sup>12</sup> Ma la grandezza di Dante sta nel fatto di sfruttare la teoria corrente semplicemente per sviluppare il proprio problema. La *Vita Nova* si occupa piuttosto della tacita questione se, dallo sconvolgimento dei sensi provocato da Amore, non sia possibile

ricavare un'illuminazione amorologica: dal Dio dell'amore ("Ego Dominus tuus"; 18), il principio del divino che qui agisce in maniera velata. Al medesimo tempo ciò sfocia in una proposizione che, fin nei minimi particolari, pare impostata a risposta e confutazione della grande canzone dottrinale di Guido Cavalcanti, *Donna me prega*.<sup>13</sup> Dante aveva quindi le sue buone ragioni per dedicare il libro al suo "primo amico" (26). L'autore della *Vita Nova*, insomma, considera Amore, tanto più se nella figura della sua ambasciatrice *Beatrice*, non solo unilateralmente quale seduttore e dominatore dei sensi, come un 'accidens'. Ne esamina invece l'altro aspetto: i preziosi istanti di estasi amorosa in cui, per un attimo, riesce a sospendere il fascino torbido dei sensi e fa balenare, come un visionario presagio, un riflesso di perfezione insito nel cuore: Beatrice "parea figliuola (...) di Dio" (12), che ha accesso a una "sustantia [separata da materia, cioè] intelligentia" (147).

Un tale rimaneggiamento della prospettiva amorosa, tuttavia, non può che avere serie ripercussioni sulla relativa poesia. Visto che nelle storie d'amore regna per convenzione l'impossibile appagamento, compensato, secondo Cavalcanti, da una via al paradiso tramite "l'immagine della bellezza nova" [poetica] della donna,<sup>14</sup> esse si configurano coerentemente come storie di sofferenza, che conducono la vittima sul "cammino de li sospiri", come illustra bene la *Vita Nova* (49). Sospiri, lacrime e lamenti esprimono quindi la felicità ›naturale‹ dell'amore essenzialmente in figure che ne rappresentano la negazione. Chi dell'amore voglia invece esprimere il potere positivo, ha tutto sommato bisogno di una ›mutatio animi‹; la quale, a sua volta, esige un'altra espressione lirica. È proprio questo il fondamentale problema poetologico della *Vita Nova*, che a sua disposizione aveva soltanto il linguaggio trobadorico dell'amore-amaro. L'audace impresa poetica consisteva quindi nell'esprimere, nel precedente stile convenzionale della lirica cortese, qualcosa che, a rigor di termini, ne richiedeva il superamento. E per quanto riguarda il caso concreto della *Vita Nova*, questo significava che anche la lirica giovanile che Dante aveva composto nel segno del ›dolce stil‹ e poi raccolta nel libello, doveva essere sacrificata a questa superiore esigenza. Che cosa se ne poteva salvare? Che cosa avrebbe potuto essere trasferito nel nuovo orizzonte poetico?

L'operazione da compiere consisteva nell'inserire le poesie in un contesto di significati tale che, pur rimanendo immutate, esprimessero qualcosa di più! Anche qui, Dante adottò dapprima un procedimento tradizionale. Ma se ne servì in un modo che superava di gran lunga tutte le possibilità sfruttate in precedenza. La sua trovata di base: circondare le poesie scelte, la sua ›materia‹, di una cornice prosastica.<sup>15</sup> Da pezzi singoli nasce un ›libello‹ (4). Così le poesie vengono sottoposte a una sottile, e duplice, 'réécriture'.

La prima trasformazione influisce sul rapporto delle poesie tra di loro (piano sintagmatico). Con l'aiuto della prosa, Dante introduce nella lirica cortese una grande innovazione strutturale: con i singoli episodi del rituale d'amore, egli intesse un ›romanzo‹ amoroso.<sup>16</sup> L'artificio di Dante è originale e ovvio insieme. A partire dalla lirica trobadorica, il comportamento cortese si era andato, di generazione in generazione, affinando e chiarendo dal punto di vista linguistico. Ogni gesto cortese era già codificato; i sintomi amorosi descritti e classificati. I comportamenti dell'amante nei confronti della sua dama (e viceversa) appartenevano ormai a un repertorio fisso, consolidato anche stilisticamente<sup>17</sup>; e il cantore-amante era costretto a muoversi all'interno di questo spazio. In particolare Guinizelli e Cavalcanti avevano addirittura ›sistematizzato‹ i movimenti interiori ed esteriori, costruendovi sopra una teoria dell'amore, un'amorologia. Dante fa un ulteriore, decisivo passo in avanti. All'io della sua *Vita Nova*, egli fa percorrere tutte le tappe rappresentative che un amante può incontrare sulla ›via d'Amor‹. Allo stesso tempo introduce un'innovazione decisiva, che gli preme particolarmente: la morte dell'amata, con tutte le conseguenze che ne derivano per l'amante. In tal modo, il susseguirsi delle ›Rime‹ si distingue nettamente da una mera raccolta, ma anche da un ciclo alla maniera del *Canzoniere* petrarchesco. Anche lì la successione non ha nulla di casuale: è impostata come un simbolico diario amoroso e concorre al prodursi di una rigida sequenza. Tuttavia, ogni poesia mantiene una sua scioltezza fluttuante in un tutto finemente intessuto, e ciascuna parla in primo luogo per se stessa. Al confronto, le poesie della *Vita Nova* appaiono fortemente legate al piano d'insieme di cui fanno parte. La prosa che le circonda e le incastona, revoca la loro autonomia: la posizione che occupano all'interno della ›vita‹ ha la stessa importanza dell'attimo che immortalano. In una parola: vengono fagocitate dal loro contesto. Lo sguardo rivolto alla donna (5), lo sguardo con cui essa risponde (15), di solito alti gesti dell'amor cortese, si risolvono in un movimento. Ciò che annunciano: il saluto (ivi), una concessione di grazia, il “gabbo” (73), il disprezzo, il dipartirsi di lei dalla vita del protagonista (167), sono momenti di una vicenda. Il loro primo significato non viene dismesso, bensì trasposto in un ordine superiore. Il fascino di questo procedimento risiede nel fatto che le poesie della *Vita Nova* non estinguono per questo né la loro provenienza dal cerimoniale trobadorico, né la loro “responsione” (26) ad altre poesie di altri cantori cortesi. I riferimenti alla comunità poetica e intellettuale dei ›fedeli d'Amore‹<sup>18</sup> rimangono trasparenti; e offrono tra l'altro una non trascurabile cornice per l'interpretazione delle singole poesie.<sup>19</sup> D'altra parte, il loro assoggettamento a una ›storia d'amore‹ moltiplica considerevolmente l'allusività dei testi. Il corredo di significati di cui è dotata la singola poesia, si arricchisce nel contatto con connessi nuovi e fino a quel momento non contemplati.

Dante non ha tralasciato di fornire a quest'ordine superiore del testo una forma propria. Alla vicenda contenuta nelle poesie egli presta le sembianze di una - finta - autobiografia<sup>20</sup>: una scelta formale del tutto logica. In ogni tempo, infatti, la lirica era incentrata sull'Io. I teorici non hanno mai seriamente messo in discussione questa sua particolarità, e alle soglie dell'epoca moderna l'estetica di Hegel, così come Victor Hugo nel suo *Préface de Cromwell*, le hanno espressamente accordato questo privilegio. Secondo la definizione hegeliana, il discorso lirico ha per oggetto proprio il locutore stesso. La lirica cortese a modo suo lo aveva già dimostrato: il suo Io riuniva in sé il ruolo di colui che prova un'emozione e quello di colui che la esprime in poesia. L'unità dell'amare e del poetare era fondamentale, e in ciò la *Vita Nova* non fa eccezione. Il continuo colloquio dell'Io con il suo consigliere poetico Amore, nonché con i propri versi, parlano da sé (*Ballata, i'vo che tu ritrovi Amore*; 59 segg.).

La questione del modello formale a cui Dante si sarebbe orientato, è stata esaminata con grande competenza storica. Tenendo presenti i due principi formali che si intersecano nella *Vita Nova*, prosimetro e autobiografia dell'interiorità, furono addotte, insieme o separatamente, quasi tutte le parentele formali degne di nota a cui Dante avrebbe potuto appoggiarsi. Le edizioni e gli studi più recenti sulla *Vita Nova* le hanno ripercorse e discusse con mutevoli predilezioni, senza tuttavia accordarsi su un denominatore comune.<sup>21</sup> Una letteratura che deriva la propria originalità non dalla diversità rispetto ad altri testi, bensì dalla corrispondenza con essi e dal potenziamento della loro ›significatio‹, doveva considerare altamente raffinata una simile ricchezza di riferimenti. In tal senso colpiscono le coincidenze fra la *Vita Nova* e l'apprezzatissimo libro consolatorio di Boezio (*De consolatione philosophiae*)<sup>22</sup>: anche qui abbiamo il prosimetro, la confessione in prima persona, l'allegoria. Ma il rapporto fra verso e prosa è un altro. E Dante fa esplicitamente riferimento a Boezio soltanto nel *Convivio*. Le *Confessiones* di Agostino sono state addotte come l'esempio di autobiografia spirituale allora certamente più famoso; in esse manca naturalmente il confronto con un Io tradotto precedentemente in poesia. Si è anche cercato di spiegare il libro di Dante secondo una ›teologia poetica‹<sup>23</sup>: visto che funziona secondo lo schema di ›exemplum‹ e ›sententia‹ (I), il testo si baserebbe sulla struttura dei Vangeli (e della prassi medievale dell'annuncio).<sup>24</sup> Ma in Dante gli ›exempla‹ formano una successione, e la loro sapienza scaturisce da un processo di comprensione. L'agiografia francescana, invece, possiede effettivamente uno scenario che è vicino all'esperienza spirituale dell'Io. Anche la via d'Amor dell'Io dantesco sfocia in un martirio amoroso (§ 14), che è stato considerato come un ›itinerarium mentis in Deo‹.<sup>25</sup> Ma l'Io è almeno altrettanto poeta che amante: perciò in

questo modo si trascurerebbe ›il romanzo d'artista‹. Il confronto con il romanzo di formazione o ›Bildungsroman‹ va invece preso in senso più metaforico.<sup>26</sup> L'aspetto spirituale e quello poetico vengono comunque visti come un'unità; l'Io della *Vita Nova*, tuttavia, non va inteso modernamente come individuo in senso settecentesco: la sua storia non è un processo di formazione, bensì un percorso fatto di stazioni successive.

Più diretta appare invece la linea che conduce dalle ›vite‹ trobadoriche alla *Vita Nova*.<sup>27</sup> Solo queste prevedono già la combinazione di lirica d'amore e relativo testo in prosa. E solo loro hanno sempre presente che l'amante è anche un poeta. È interessante notare come il contenuto delle ›vidas‹ sia solo di poco più ampio e diverso, rispetto a quello delle rispettive poesie. Di solito, anzi, la biografia in prosa narrativizza semplicemente le poesie, non il contrario. Già esse, quindi, puntano piuttosto sulla concisione della finzione amorosa, e la prosa della biografia è messa al servizio dell'espressione lirica. Le brevi rappresentazioni delle vite dei trovatori colmavano, soprattutto nell'Italia settentrionale, quella lacuna culturale con cui i recitatori dovevano confrontarsi, trovandosi in un ambiente estraneo dal punto di vista storico e sociale. Anche in questo senso, le vidas favorirono la trasformazione di dati lirici in un Io biografico. Al vero centro dell'attenzione stavano, come anche per Dante, le canzoni. Ciò che importava era il peso della loro finzione, anche a costo di una finzionalizzazione ›romantica‹ del loro autore.

Oltre a ciò, la *Vita Nova* non lascia alcun dubbio su chi sia la persona centrale della vicenda. Nel sistema del libro, l'Io è - e rimane - il centro della percezione.<sup>28</sup> Visto in prospettiva, Beatrice gli è subordinata, in quanto incarnazione di ciò che più profondamente lo commuove, espressione visibile (“alli miei occhi apparve prima...”; 5) della sua disposizione spirituale.<sup>29</sup> Alla fine farà partecipe di una straordinaria esperienza di Dio, suscitando le più alate emozioni. Ma rimane il fatto che, perfino negli attimi più sublimi del suo rapimento amoroso, l'Io non arriva mai a sperimentare il divino che sotto le spoglie della *Beatrice*. Nel momento finale in cui avverte una “intelligenza nova”, egli può concepire ed esprimere ciò che trascende “la spera che più larga gira”, solo ricorrendo ancora una volta agli attributi che la descrivono. La sua inconcepibile “mirabile visione” lo fa tacere fino a quando non sarà in grado di “più degnamente tractare di lei”, ovvero di “questa benedecta” (231)! È *lui* dunque a darle espressione. Il suo amore e il suo poetare sono come uno specchio: è solo qui che le ›mirabili‹ implicazioni dell'essenza - divina - della *Beatrice* si riflettono e alla fine la realizzano. Ma senza la sua testimonianza poetica, noi non conosceremmo la donna - e l'Io resterebbe ignoto a se stesso.<sup>30</sup>

La discussione sul modello di Dante dovrebbe quindi occuparsi esaurientemente della propensione originaria della lirica cortese e della sua tradizionale trasmissione (‘vidas’), prima di mettere in campo altri prestiti. Guardata in maniera imparziale, la *Vita Nova* ha il suo fondamento generico innanzitutto e soprattutto nella poesia dell’amor cortese. Solo partendo da questo presupposto le citazioni, allusioni e ›responsioni‹ ad altri modelli di contestualizzazione acquistano un loro valore significativo. Nel suo complesso, la *Vita Nova* funziona come molte delle singole poesie. Per poter riconoscere i luoghi in cui la sua identità di facciata si carica di senso, bisogna innanzitutto aver ben chiaro il suo sistema evidente, ›letterale‹<sup>30a</sup>.

Il contributo più importante alla trasparenza e quindi alla comprensione è fornito dall’organizzazione locutoria del libro.<sup>31</sup> Come previsto dalla tradizione cortese, l’Io si trova in posizione centrale: egli si è fatto regista della propria ›storia‹, e agisce su tre livelli. Il più antico è quello dell’amante, che vive la storia d’amore prima di comunicarla, fornendo alla ›memoria‹ il materiale del suo poetare. In tal senso, la vicenda dell’amante è narrata nelle forme verbali del passato. Ciò che era stato registrato nel libro della memoria, è stato poi trascritto, passo per passo, nella poesia. Dato che l’Io faceva riferimento anche alla propria attività di poeta, l’Io amante e reminiscnte si trova affiancato da un Io poetante e ›poetizzato‹: il protagonista di allora stava al poeta di allora come il passato sta al presente.<sup>32</sup> Per questo le poesie rivendicano per sé la forma verbale del presente. Ma nel momento in cui l’Io decideva di inserire ›rime‹ scelte nel libro della *Vita Nova*, l’Io-poeta si spostava a sua volta in una prospettiva di passato: l’Io del libello che parla adesso e in maniera conclusiva, aveva preso il suo posto. Senza che qualcosa fosse necessariamente cambiato, il presente delle poesie era divenuto un presente storico. Ora quest’ultima istanza dell’Io ha occupato il presente della scrittura. Il ricorrente “dico”<sup>33</sup>, è l’›in verità vi dico‹ di un uomo maturato attraverso la ‘passione’ amorosa. È la formula di chi ha percorso fino in fondo la via d’amore, e ora ne fissa gli insegnamenti (“sententia”) in un ›libello‹ della sapienza amorosa. Perciò lo chiameremo provvisoriamente Io scrivente.

Questa gerarchizzazione tanto precisa delle diverse voci va ben oltre l’ideale di ordine e compostezza che pure vigeva all’epoca - soprattutto nella lirica. Si può dunque supporre che Dante seguisse una ben calcolata strategia. Egli costruisce il suo libro secondo un ordine discorsivo che ne prepara immediatamente la comprensione: se nei suoi versi l’Io poetante verbalizzava un’esperienza amorosa ad essi precedente, nella *Vita Nova*, che a sua volta fa di questi versi la propria materia, egli organizza ora un fondamentale raddoppiamento del



parlare: un parlare (“dire”; 232) sul parlare (“dire per rima”; 22) dell’amore. Citiamo solo un significativo esempio fra i molti:

“E in questo stato dimorando [si dice nell’antefatto della poesia redatto a posteriori; 67] mi giunse volontade di scrivere parole rimate; e dissine allora questo sonetto, lo quale comincia: “Tutti li miei penser“. E subito dopo: “Questo sonetto in quattro parti si può dividere. Nella prima dico e soppongo che [...]”(69).

Nel momento in cui l’Io inizia a riferire la propria storia d’amore, la vicenda - così vuole la finzione - era dunque già conclusa. L’Io della prosa, che scrive in retrospettiva, sa fin dall’inizio come andrà a finire. Del resto, già nel terzo paragrafo egli si riferisce a tale ordine retroattivo, anticipando un’ora” (27) che vede la *Beatrice* già defunta. Un altro passaggio menziona addirittura la ripercussione che la *Vita Nova* avrà sulla comprensione delle poesie antecedenti: “Lo verace iuditio del detto sogno no fu veduto allora per alcuno, ma ora è manifestassimo” (27). Il libro è quindi organizzato a partire dalla sua meta finale, il che gli conferisce, per così dire, una logica analitica. L’Io può trovarsi all’altezza della vicenda attuale e allo stesso tempo precorrerla. Ne risulta che ciò che vien prima può esser guardato con il senno di poi; malgrado gli errori e le peripezie che l’Io sperimenta, tutto riposa nella - inizialmente oscura - certezza di un traguardo. E questa certezza si è comunicata anche alla rappresentazione degli avvenimenti. L’Io può tranquillamente affidare le proprie vicende amorose a una successione di ordine temporale, che va dall’infanzia (a 9 anni s’innamora della *Beatrice*; 5) fino alla stesura del suo resoconto poetico (“secondo l’ordine del tempo passato”; 214 seg.). Ma questa ›crono-logia‹ non procede attraverso una semplice sequela di ›E poi...e poi‹. Il susseguirsi degli eventi può invece tacitamente apparire, fin dal principio, come quel coerente sviluppo che soltanto il finale rivelerà. La *Vita Nova* è stata quindi scritta a partire dalla fine della sua storia. E così va anche letta: come una lungimirante retrospezione prospettica. La prosa posteriore può in un certo senso rivolgersi alla poesia anteriore in maniera nuova. Le poesie, cioè la materia del libro, diventano così oggetto di un secondo discorso.

Ma a che scopo? Fondamentalmente, il testo organizza una seconda rielaborazione, grazie alla quale le poesie vengono esaminate da un punto di vista superiore. Esse sono dunque inserite in uno schema che da un lato ne considera il significato originario, e dall’altro quello metaforico (piano paradigmatico). Ma in tal modo non viene immediatamente inficiato il precedente contributo alla comprensione del libro? Di nuovo l’iniziativa parte dalla prosa, la cui prestazione consiste innanzitutto nel restituire a ciascuna delle 31 poesie la storia - fittiva - della sua origine. Ogni volta, l’introduzione precede la testimonianza lirica; la poesia appare

dunque - nuovamente - come un riepilogo (cfr. “sententia”, I) di una vicenda amorosa precedente. La prosa trasforma una premessa in una messa in scena, una tecnica che ha una sua importante giustificazione nella categoria retorica dell’›amplificatio‹. Ma ancor più che a questa, Dante si appoggia alla ›razo‹ dei trovatori provenzali,<sup>34</sup> che soprattutto nei manoscritti più recenti, avevano aggiunto alle singole canzoni sempre più spesso dei commenti chiarificatori: prosa e poesia formavano già un’accoppiata fissa di introduzione e recitazione. Dante stesso designa il proprio procedimento con il termine tecnico di “ragione” (199, 4; 76, 13). Ma ciò che egli fa di questo schema tradizionale, esula dallo spazio consueto. Con l’estensione sistematica della ›razo‹ a tutte le poesie scelte, le ripercussioni sul testo e sul senso sono notevoli. In origine, chiunque volesse partecipare al rituale dell’amor cortese, doveva essere un iniziato, edotto delle sue convenzioni cortesi ed estetiche. La sua cultura era un presupposto ovvio: scarso era quindi il bisogno di verbalizzarla. Al contrario, la prosa della *Vita Nova* la inserisce nella propria esposizione, e in tal modo si rende molto più indipendente da conoscenze presunte, da un tacito intendimento dei lettori. Il suo testo diventa più autonomo e maggiormente intelligibile da se medesimo: si crea in via di principio un suo proprio contesto immanente. Rende così più completa la propria finzione, e al contempo ne sposta l’interesse: adesso si esige non tanto un edotto nell’amor cortese quanto piuttosto un perito della scrittura.

Uno sguardo alla prosa del primo paragrafo e alla prima poesia *A ciascun’ alma presa*<sup>35</sup> può dimostrarlo. Le “parole per rima” evocano un’apparizione notturna di Amore, che tiene in mano un cuore ardente e costringe una madonna, che riposa fra le sue braccia, a mangiarlo. L’antefatto è lungo almeno cinque volte tanto, e dà un’identità alle persone del misterioso avvenimento, riferendolo al rapporto fra l’Io e la *Beatrice*. La poesia diventa dunque una valutazione di ciò che è accaduto nella scena del saluto, la culminante esperienza sentimentale dell’Io. Il motivo medievale del ›cuore mangiato‹<sup>36</sup> si inserisce in tal modo in un secondo contesto, superando di gran lunga ciò che la poesia avrebbe potuto significare nell’originario contesto di ›responsione‹ ai ›fedeli‹.<sup>37</sup> Con altrettanta energia, la prosa potenzia la simbologia dei colori (“fuoco”; “sanguigno”); la simbologia del numero ›nove‹ (che verrà spiegata più tardi in un apposito capitolo), e la prospettiva generale della poesia: alla fine dei versi (v. 14) la visione onirica semplicemente se ne va (“gire”). Nella prosa, invece, questo movimento ha una direzione carica di significato: “gisce verso lo cielo” (21). Infine, i versi parlano - esaurientemente motivati - in volgare. L’Amore della prosa invece si serve del latino, trasferendo così la lirica cortese nell’orizzonte dotto di filosofia, teologia e scienza.

L'esempio mostra già come la ›ragione‹ non si limiti a esplicitare ciò che i versi hanno poeticamente condensato: nella maggior parte dei casi, il suo sapere è maggiore di quello delle poesie. E dice molte cose che non hanno un aggancio immediato nella lirica. Ben tre dei 31 paragrafi non contemplano alcuna poesia.<sup>38</sup> L'aumento quantitativo della prosa, in particolare dopo l'apice della canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore* (93 seg.), fa capire a modo suo come sia proprio la prosa a indirizzare il senso. Le 'Rime' costituiscono certo il suo corpus di base, ma di fatto l'elemento ordinatore e quindi sovraordinato è la prosa, non la poesia.<sup>39</sup>

Un caso palese può servire a dimostrarlo. Nel sonetto *Color d'amore* (202 segg.) l'Io lirico canta la "pietà" che una donna gentile gli concede a causa dei suoi sguardi, che muovono a compassione ("gli occhi distrutti", v.9). La sua partecipazione addolcisce le lacrime, la sua simpatia lo consola. La poesia appartiene quindi al repertorio dei gesti di pietà, che secondo l'insegnamento di Cavalcanti e del Dolcestil, considera l'amore come una forza distruttiva, che causa all'amante soprattutto sofferenza. Ma la sua richiesta di compassione altrui, scaturisce in fondo da una pietà per se stesso. Il suo sentire si incentra sul proprio Io ferito.

Riferito al contesto narrativo, questo significato di base muta di colpo. La prosa infatti smaschera i versi dell'amore-pietà in *Color d'amore* come una ricaduta in uno stadio amoroso, che l'Io aveva già da tempo riconosciuto come smarrimento, e faticosamente superato: "questa via era molto inimica verso me, cioè di chiamare e di mettermi nelle braccia della Pietà" (66). L'episodio con la ›donna gentile‹ accade quando la *Beatrice* aveva già concluso la sua esistenza terrena. Il lutto incessante offuscava a tal punto gli sguardi dell'Io (Canzone *Li occhi dolenti*, 176 segg.) da renderlo, fino a quel momento, incapace di apprezzare la nuova natura della *Beatrice* ›in morte‹. La vista della 'donna gentile' suscita quindi - ancora una volta - una riflessione retrospettiva sullo stadio errato dell'amore egoistico. La prosa dunque sa più della lirica e dà alla poesia una valenza che in origine le era estranea.<sup>40</sup> Se ci fosse bisogno di un'ulteriore prova, si potrebbe tentare un esperimento che la *Vita Nova* stessa sembra suggerire al lettore: leggere le poesie una dopo l'altra, omettendo le parti in prosa. Il risultato sarebbe un mero florilegio.<sup>41</sup> Solo i loro rapporti numerici e la loro distribuzione compositiva lascerebbero intuire ancora qualcosa della loro segreta ricchezza.<sup>42</sup> E altrettanto valida è la controprova: la vicenda in prosa, pur essendo derivata dal mondo delle poesie, sussisterebbe nel suo complesso anche in mancanza di esse. -

A questo punto possiamo concludere interrogandoci sulla funzione di questo ordine discorsivo. La poesia, in quanto ›oggetto‹ della prosa, dà luogo a un ›parlare su due piani‹. In

questo modo, l'Io retrospettivo della *Vita Nova* può rivisitare l'Io protagonista delle poesie. Il ›dopo‹ estrae un senso più profondo dal ›prima‹: la poesia sta alla prosa come il proscenio al fondale. Lo scarto temporale fra le due istanze diventa qualitativo. Colui che scrive si trova alla fine di un cammino affettivo che era iniziato con l'amore per Beatrice: egli si serve dunque delle poesie nate lungo la sua via d'Amor, per ›revisionarle‹ alla luce delle esperienze passate. La prosa funge perciò da commentario alla poesia; l'Io scrivente della *Vita Nova* è in fondo un Io che commenta se stesso.

L'artificio usato da Dante non scaturisce solo dagli stretti contatti con la ›razo‹ provenzale. Anche la retorica conosce, praticamente a tutti i livelli del discorso, una categoria dell'elaborazione chiamata ›interpretatio‹.<sup>43</sup> Ad essa si riferisce Dante quando, in un importante passo poetologico, il paragrafo 16, esige che colui che parla in rima sappia in qualsiasi momento "aprire per prosa" (152) i propri versi.<sup>44</sup> Grazie al sapere della prosa, l'Io retrospettivo è in grado di scoprire un significato più profondo in ciò che aveva detto in precedenza. Questo procedimento di auto-esegesi permette allo scrivente (e al lettore) di potenziare la quantità di significati della lirica. Alla luce del secondo contesto (ossia l'esperienza della *Vita Nova*), può rimettere in un certo senso in discussione il significato che le sue parole avevano nel loro contesto d'origine, ovvero all'interno della comunità poetica e intellettuale dei ›fedeli d'Amore‹. Ma si rischierebbe di sottovalutare la portata di questo procedimento, considerandolo solo sotto il profilo tecnico, nella sua vicinanza alla retorica, e storico, nelle sue origini dal trobar provenzale. L'artificio dantesco presenta anche un terzo aspetto, per così dire ›semiotico‹: il contatto con la contemporanea dottrina del molteplice senso della scrittura!<sup>45</sup> Da molto tempo, e con buone ragioni, la *Vita Nova* viene esaminata come testo allegorico. Ciò ha consentito di rilevare un fascio di utili proposizioni.<sup>46</sup> Basti pensare alla distinzione secondo cui l'allegoria è, da un lato, un mezzo stilistico (retorico) per chiarire e illustrare dei pensieri astratti mediante un rapporto di paragone; dall'altro, l'enunciato di un intero testo può essere coerentemente codificato allegoricamente. In questo caso l'allegoria avrebbe il rango di un procedimento poetico. Un'altra questione è se sia possibile trasferire l'allegoria su dei contenuti profani (poetici). Il molteplice senso della scrittura, sviluppato per l'interpretazione dei testi sacri, può essere applicato anche a un testo che, sebbene artistico, è pur sempre inventato? Che ne sarebbe allora del senso cristologico ed escatologico? A quale verità potrebbero mai pervenire le ›menzogne dei poeti‹?

Per quanto riguarda la *Vita Nova*, per il momento ribadiamo: il suo particolare modo di parlare su due livelli fa sì che le poesie si impieghino allo stesso tempo per se stesse e per qualcos'altro. La loro struttura non somiglia in ciò alla ›dissimilis similitudo‹ di Ugo da San

Vittore?<sup>47</sup> Le poesie della *Vita Nova* possiedono, e mantengono, un sottile significato nell'ambito del loro primo pubblico, anche mentre vengono rivalutate dal loro commentatore. E proprio questo duplice ordine dei loro enunciati ricorda quella ›duplex sententia‹ che la retorica attribuisce all'allegoria. Ma “sententia” (I) vogliono essere anche le parole registrate nella *Vita Nova*! Non lontana è anche la definizione dell'allegoria di Tommaso d'Aquino. Egli la descrive quale “modus loquendi, quo aliud dicitur et aliud intellegitur”.<sup>48</sup> È notevole come anche Tommaso metta in relazione un significato traslato con il ›modus loquendi<sup>49</sup>. La *Vita Nova* non vuol forse organizzare un senso più profondo a partire da qui, dal modo di parlare?

Il libro stesso dà chiaramente ad intendere di avere un simile scopo. L'Io retrospettivo sembra acquistare, nel corso della *Vita Nova*, una crescente consapevolezza di come dietro al suo amore e al suo poetare amoroso si celi un senso nascosto. Il primo segnale, addirittura profetico, lo fornisce l'inizio del paragrafo 2. A proposito della visione onirica si diceva: *lo verace iuditio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno* (27). Dunque la prima testimonianza poetica del libro stabilisce già la tensione fra un significato presente ed uno annunciato<sup>50</sup>, una tensione che attraverserà tutto il testo. Poco dopo vi è un esplicito invito a cercare questo senso nascosto. Il vero interesse della seconda poesia (*O voi che per la via*), ossia la sua segreta corrispondenza con la *Beatrice*, “appare a chi lo 'ntende” (34). Nel corso della *Vita Nova* ritorna, in più di dieci variazioni, questo appello alla comprensione e all'approfondimento dell'asserto esteriore. E alla fine, tutto ha trovato adempimento nella certezza di un ›senso sottile‹ (229, v. 10).<sup>51</sup> Il progetto più alto che l'Io ha saputo scoprire nella propria storia d'amore (cortese) dipende nondimeno direttamente dalla comprensione delle testimonianze poetiche. Un ›senso sottile‹ è la velata conclusione che si trae nell'ultima poesia (*Oltre la spera*), può essere racchiuso solo in una ›intelligenza nova‹ (v. 3).

A questo punto, la chiave per risolvere la questione del senso sembra risiedere nella raffinata messa in scena del libro come una poesia sulla propria poesia. Il suo parlare su due piani crea il presupposto poetologico per un plurilinguismo, che a sua volta fa possibile una trascrizione della lirica in un connesso più alto rivelato solo dalla prosa. Così il ›senso sottile‹ si rivela come smantellamento secondario di significati preesistenti.

Nonostante le evidenti coincidenze con una poetica allegorica, sotto questo profilo il caso della *Vita Nova* non è però ancora risolto del tutto. La causa di ciò risiede nell'ordine discorsivo stesso: posto che esso miri a una lettura in chiave allegorica, l'autore delle canzoni, tutto preso dall'elaborazione affettiva e poetica della *Beatrice*, non è ancora in grado di effettuarla. Il significato più alto delle sue parole può essere dedotto al massimo alla fine e

dalla fine del suo curriculum stilnovistico. Per arrivare a una tale comprensione, l'Io delle poesie doveva prima trasformarsi nell'Io che ne commentava la genesi. Solo attraverso il secondo sguardo della prosa, la lirica avrebbe acquisito un significato più alto. Ciò è confermato anche dal fatto che il 'libello' rinuncia largamente a esibire fin dal principio una cognizione più profonda (ad essa allude il termine di "ragione" in 155), come spetterebbe in effetti alla prosa ("la ragione la quale poscia sia possibile d'aprire per prosa"; 152), e come accadrà invece solo nel *Convivio*. Ciò fa supporre una precisa intenzione da parte dell'autore. Egli si è forse astenuto dal dare un'esplicazione allegorica della propria lirica, perché tale spiegazione poteva essere solo un risultato del processo di scrittura stesso? La *Vita Nova* riprodurrebbe in tal caso proprio il lento svilupparsi di una dimensione allegorica: in un certo senso, la storia della sua scoperta per una poesia profana.<sup>52</sup> Il *Convivio* ne darà prova.

### III. Movente e movimento

1. A quali significati più alti la *Vita Nova* possa però effettivamente condurre con le proprie modalità comunicative, lo determina in misura decisiva la ›fabula‹ con cui essa dà corpo a un contenuto astratto. Nel *Convivio* proprio Dante ha affrontato la questione dal punto di vista teorico:

Con ciò sia cosa che ne le scritture [la letterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, senza prima venire a la letterale.<sup>1</sup>

Se il suo libro d'amore contiene dunque un ›senso sottile‹, esso si rende accessibile solo attraverso un'appropriata ›esternazione‹ ("lo di fuori"). Ma la *Vita Nova* possiede, più di ogni altro canzoniere antecedente o coevo, una simile unità materiale! È la ›storia d'amore‹ tra l'Io e Beatrice.<sup>2</sup> Il loro rapporto costituisce il "soggetto" (*Conv.*, II, II, 10); dunque è proprio qui che un significato più alto si ›letteralizza‹. A tale vicenda dobbiamo perciò, su consiglio di Dante, rivolgere la nostra attenzione.

L'organizzazione della storia d'amore esteriore e dei suoi episodi si mantiene senz'altro nell'orizzonte del sistema erotico che, dai trovatori, va fino al Petrarca, al Petrarchismo e alla letteratura arcadica. Ora Dante inserisce in questo spazio, solitamente povero di eventi, la sua movimentata ›trama‹, cui spetta il compito essenziale di avviare un ›senso sottile‹. L'asse della storia è costituito da un rapporto uomo-donna: la relazione dell'Io protagonista con la ›gentilissima‹. Ma per trasformare la condizione amorosa in azione, è necessario un principio motore. Dante si rifà perciò alla classica ripartizione dei ruoli della poesia trobadorica, in cui l'uomo è il corteggiatore, alle prese con la donna altera e ritrosa. Il

desiderio di lui è mantenuto per così dire in una situazione di stallo. E per ottenere anche un minimo cenno di grazia, egli deve sottomettersi alle condizioni della dama, a loro volta riassunte nel concetto di ›cortesia‹. In perfetto accordo con questa convenzione cortese, l'Io della *Vita Nova*, al primo incontro pubblico con la *Beatrice*, ne sottolinea "l'ineffabile cortesia" (16; 54, 2)!

Al principio del rapporto sta il - violento - innamoramento secondo la scienza degli spiriti ed umori. Il suo significato viene inoltre subito approfondito scientificamente, secondo le disposizioni dell'›anima triplex‹ (8 segg.). Ma il codice cortese esige che l'amante nasconda al pubblico ("celare", 28) la sua dama del cuore.<sup>3</sup> Egli può quindi parlare di lei solo velatamente, attraverso la figura della ›donna schermo‹ (30), riparandosi dietro un amore fittizio. Ma Dante fa in modo che questa sottomissione dell'Io a una convenzione dell'amor cortese si riveli una prima mancanza, una perdita della sua vera signora. Poiché ormai può avvicinarsi a lei solo indirettamente, il suo servizio d'amore acquista un carattere improprio. Come dimostra la *Vita Nova*, paradossalmente l'Io amante può mostrare il proprio ardore per la *Beatrice* solo attraverso il fervente servizio della sua ›donna-schermo‹ (30). Di conseguenza contravviene al sommo concetto del rituale amoroso, la "cortesia". Beatrice, che ne è la massima incarnazione, reagisce subito: "quella gentilissima (...) mi negò lo suo dolcissimo salutare" (50 seg.). E con il saluto, gli sottrae anche ogni precedente promessa di felicità (10). Tuttavia egli resta saldamente fedele al vincolo amoroso. Per rettificare il suo errore, rinuncia allo ›schermo de la veritade‹ e impiega adesso le sue poesie, in particolare la *Ballata*, *i' vo' che tu ritrovi Amore* (59 segg.), come mediatrici presso la signora. L'Io lirico applica così un altro *topos* dell'amor cortese, basato sul gesto di colui che implora compassione ("pietà"). Ma quando inaspettatamente si ritrova al cospetto della donna (71), ha luogo la catastrofe melancolica: egli contrae la malattia d'amore, con tutti i relativi sintomi fisiologici. Invece della pietà sperata, la sua alterazione suscita lo scherno delle dame, in una scena di "gabbo" (72 seg.) egualmente prevista dal rituale.<sup>4</sup> Così allineati, gli episodi del saluto negato, della pietà, del gabbo si compongono tuttavia in una sequenza fatale, che culmina nella dolorosa risoluzione: "credendomi tacere e non dire più, però che mi pareva di me assai avere manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a.llei" (85 segg.). L'Io ha compreso che non si può raggiungere la *Beatrice* attraverso il consueto servizio d'amore. Ciascuna delle misure previste dalla tradizione è solo servita ad allontanarla da lui. L'amante prende allora una decisione estrema e, a partire dal paragrafo X, interrompe la giostra trobadorica tra uomo corteggiante e donna evasiva. Nel suo caso, il cerimoniale di galanteria cortese ha toccato i suoi limiti.

Tuttavia, a confermare l'eccezionalità della *Vita Nova*, la vicenda d'amore non è affatto conclusa. Con grande sensibilità compositiva, Dante aveva iniziato, ancor prima di terminare il primo, convenzionale servizio, a metterne in scena un altro, del tutto insolito. Porterà il distacco della dama oltre l'ambito di un tradizionale curriculum amoroso, per arrivare ad un inaudito punto definitivo: il graduale congedo della signora dalla vita terrena. L'autore osa realizzare un motivo ben noto alla lirica cortese, ma mai seriamente auspicato: la morte - e addirittura quella della donna amata.<sup>5</sup> In fondo, già il secondo paragrafo dà il via a questo nuovo ciclo: la ›donna schermo‹ lascia la città e se ne va in un paese lontano, dal quale difficilmente ritornerà (33). Il paragrafo 3 insiste sul tema: una “donna giovane e di gentile aspecto molto” è chiamata dal Signore degli angeli alla gloria eterna (38). Che la sua immagine funga da prefigurazione, l'Io lo suggerisce mediante la ripetuta osservazione di averla già “veduta fare compagnia a quella gentilissima” (ivi). Quindi già prima che l'amata stessa sparisca al suo sguardo terreno, era stato - tacitamente - avviato un modo di vedere che ben si concilia con questa situazione. Allora il venir meno della sua presenza sensibile non sarebbe necessariamente la fine irrimediabile dell'amore in assoluto, ma piuttosto lo spunto per un suo cambiamento qualitativo.

Ma già il passo seguente anticipa drasticamente il prezzo che tale cambiamento avrebbe ›in realtà‹: il passaggio attraverso la morte. È quanto accade poco dopo (115 seg.) con la morte del padre di Beatrice. Nell'immagine della signora in lacrime si esprime, dal punto di vista dell'Io, l'unico mutamento che si verifica in lei: la ›donna della cortesia‹ viene elevata a “donna di pietade” (117) e a “donna d'umiltà” (159, v.6). Qualsiasi motivo erotico tra uomo e donna - anche il più discreto - è quindi eliminato: la relazione assume una qualità tutta nuova. Il dolore della *Beatrice* (“amarissimamente piena di dolore”, 117) ha l'effetto di una catartica elevazione: nella misura in cui si manifesta in lei l'amore-carità, la donna diviene inaccessibile per l'amore erotico. Poiché questo mutamento interiore si rivela irreversibile, già la morte del padre suggella in fondo la definitiva rinuncia al sistema erotico cortese. Per questo il pensiero della *Beatrice* si esprime per l'Io lirico sempre più spesso in un simbolico sguardo “verso lo cielo” (127).

Subito dopo, il motivo della morte acquista ulteriormente peso e raggiunge infine la signora stessa. Dalla legge naturale che si è adempita sul padre, l'Io lirico deduce per la figlia: “Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia” (124). All'interno della sua concezione amorosa (cortese), il pensiero di una tale perdita provoca una fantasmagoria apocalittica. Ma l'angoscia è lenita da una prospettiva che la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore* aveva fatto intravedere dapprima solo come parabola poetica. La



paurosa visione della sua morte viene infatti contrastata dall'immagine celeste di una "moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso" (127). La lode della grazia di Beatrice - che in fin dei conti si trova ancora fra i viventi - costituisce tuttavia solo un momento ritardante, prima della sua chiamata all'eterna gloria (167). Così il secondo ciclo della *Vita Nova* ha realizzato, con rigorosa coerenza, gli auspici del primo: in quanto "Beatrice beata" (ivi), la donna si eleva - non più solo nella visuale soggettiva dell'io amante, ma oggettivamente, per "tutta la cittade" (172) - al di sopra di ogni misura terrena.

Anche dopo la morte, la signora rimane comunque il movente della vicenda. L'io lirico - inizialmente - afferra l'inafferrabile secondo i concetti del suo amore cortese. Deve affrontare una situazione che il rituale non aveva previsto in maniera tanto drastica. Altrettanto perplesso, l'amante cerca ripiego nella convenzione, rivolgendosi a un'altra "donna gentile" (200 seg.). Affidandosi all'amore-pietà di questa, spera di stordire il proprio dolore per la perdita dell'altra. Ma così facendo, rischia il distacco estremo dalla sua signora: la perdita anche del suo ricordo, dell'immagine interiore di lei (cfr. 196: "mi ricordava del passato tempo", ossia della *Beatrice* »in vita«: "Or voi [gli occhi] ... vogliate dimenticarlo", 205; lontan dagli occhi, lontan dal cuore).

La vicenda della *Vita Nova* si riallaccia anche qui a motivi tradizionali. Ma li lega in una sequenza che procede secondo un preciso disegno. Di gradino in gradino, la *Beatrice* si sottrae all'amante, finché, come »donna angelicata«, è per sempre sottratta agli sguardi terreni. Il principio motore che emana da lei, moltiplica il tradizionale sottrarsi della dama fino al suo totale rapimento. Ma al contempo questo procedimento delimita già degli spazi significativi. Il movimento della *Beatrice* rivela che la sua esistenza terrena era solo un punto di partenza, mentre quella celeste è il suo punto d'arrivo. La morte non è affatto una separazione; fa piuttosto apparire il »lassù« come una prosecuzione del »quaggiù«. La visibile grazia angelica della *Beatrice* rimanda dunque, al di là della sua persona, all'invisibile grazia degli angeli celesti. Ma se si interpretasse questo movimento secondo le indicazioni di Dante, come »sensus litteralis«? Il suo graduale rapimento non apparirebbe appunto come allegoria di una possibile interpretazione allegorica della sua storia?

2. Se nella favola si celi davvero un senso più profondo, dipende naturalmente innanzitutto dall'io che ama e si autocommenta. Tutto ciò che la dama è e significa, lo è in primo luogo attraverso le parole che egli impiega per lei: così prevede la logica espositiva della *Vita Nova*. La »storia« della dama deve quindi essere integrata dalla »storia« dell'io amante. Che cosa succede a lui, che viene condotto su una via d'Amor tanto sconvolgente? Come reagisce, essendo in più di un senso così fortemente »mosso« da questa donna?

Da una parte, la sorte dell'amante è immediatamente legata al destino dell'amata. Egli, almeno con il pensiero, è praticamente sempre con lei. D'altro canto, la sua „via d'Amor" segue tutto un altro percorso. La via della *Beatrice* è lineare; la sua natura non conosce scarti. Molto prima che cominci il suo progressivo rapimento, se ne profila già il traguardo, anche se il testo induce a trascurare inizialmente questo aspetto: "Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di Dio" (12). Fin dall'inizio, alla *Beatrice* spetta il superlativo dell'impareggiabilità, che la innalza al di sopra del suo ambiente ("nobilissimo colore", 7; "nobilissima virtù", 13; "questa gentilissima (...) in mezzo a due gentili donne", 14 seg.). Il percorso dell'io invece è segnato da alti e bassi<sup>6</sup>, quasi la sistole e diastole del suo cuore stilnovistico, con vertici e abissi che significano il repentino alternarsi dei suoi sentimenti. Ma, nonostante ogni apparenza esteriore, anche la vita dell'io si svolge con una notevole regolarità. Il patto amoroso che nel primo paragrafo lo vincola alla *Beatrice*, lo mette - tradizionalmente - in una posizione di sudditanza. L'amore cortese inizia, anche qui, essenzialmente come servizio: „D'allora innanzi (...) Amore signoreggiò la mia anima (...) e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria" (10 seg.). La dipendenza dalla grazia della donna corrisponde al rito trobadorico. Amare significa imboccare un ciclo di corsi e ricorsi; e infatti la *Vita Nova* conosce due pregnanti spazi simbolici, il „cammino delli sospiri" (49) e la „camera delle lacrime" (74). L'io si consuma fra le due esperienze-base ›classiche‹ dell'amor cortese: da una parte l'estasiante pegno di grazia ottenuto dall'amata („tutti li termini della beatitudine", 16); dall'altra l'annichilente negazione della grazia. Come per altri amanti cortesi, anche alla sua vita amorosa si prospetta inizialmente un incessante alternarsi di avvicinamenti e respingimenti. E la sua azione si regola proprio su questo ritmo: nell'ottica dell'io protagonista, la vicenda appare come un reiterato circolo ermeneutico, un vissuto composto di euforici entusiasmi e critiche cadute, regolarmente seguite da una revisione del proprio pensiero amoroso.

Vediamone le stazioni più importanti. La „vita nova" (3) dell'io era già decretata con il primo saluto della *Beatrice* (16). La sua „ineffabile cortesia" lo manda in estasi, lasciandolo „come inebriato" (17). Ella modifica il suo modo di vedere abituale, conferendogli la facoltà di una „meravigliosa visione" (ivi). Tanto più profonda sarà la crisi del pellegrino sul „cammino de li sospiri" quando la *Beatrice* lo punirà negandogli il saluto. All'euforico slancio del suo cuore seguirà dunque un altrettanto impetuoso sfogo di lacrime e lamenti (54): un raptus negativo, che culmina a sua volta in una visione. Ma non la signora, bensì Amore, la sua guida sulla „via crucis" amorosa, gli appare e gli apre gli occhi (55 seg.) sulle cause della sua crisi melancolica. Egli cade in preda a un profondo dissidio mentale („E ciascuno mi

combattea tanto, che mi facea stare quasi come colui che non sa ... onde se ne vada“; 66): la sua psicomachia, che trova espressione in quattro ›questioni d’Amore‹ (64 seg.) a prima vista insolubili. L’Io non conosce per il momento altra via d’uscita se non quella di gettarsi nelle braccia della Pietà, come previsto dal rituale (66 seg.). Alla rottura con l’amata, risponde dunque con un classico atteggiamento dell’amor cortese. L’Io ‘retrospettivo’ commenta peraltro chiaramente questo passaggio dall’amore-passione all’amore-pietà, definendolo una „via molto inimica“ (ivi).

Un secondo giro del ciclo inizia con la cosiddetta scena del ›gabbo‹ (73). In occasione di un matrimonio, l’Io si trova inaspettatamente di fronte alla ›gentilissima Beatrice‹. Amore lo assale con un „mirabile tremore“ (71) privandolo dei sensi („fuoro sì distructi li miei spiriti“, ivi). La nuova ebbrezza amorosa (79, v. 7: „ebrietà del gran tremore“) si trasmette a tutto il suo aspetto esteriore („trasfigurazione“).<sup>7</sup> Ma il ›gabbo‹ delle donne lo getta in un profondo dissidio con se stesso, dibattuto in un insistente „pensamento forte“ (77): pur non reggendo la vista della sua donna, egli non vi può rinunciare (78). Evidentemente, Amore lascia alle proprie vittime soltanto la voglia di ciò che le distrugge („cotale veduta... finalmente disconfigea la mia poca vita“, 83). L’Io però risponde a questo dilemma - trobadorico - con un mutamento assai inusitato del proprio atteggiamento amoroso. Decide di non entrare mai più in contatto con la *Beatrice* - né liricamente, attraverso le proprie poesie („sempre poi tacesse di dire a.llei“, 86), né di persona, con i propri occhi. In altre parole, si dimette definitivamente dal servizio amoroso tradizionale. Ma il suo uscire dai limiti del rituale non segna soltanto la fine delle „vecchie rime“<sup>8</sup>, e quindi una cesura nella *Vita Nova*: le sensibili ›donne‹ attorno a lui percepiscono in questo mutamento soprattutto un „amore novissimo“ (89).

Tuttavia l’Io resiste in questa situazione solo finché, almeno da lontano, può sentirsi ancora vicino alla *Beatrice*. Ma con la morte del padre di lei (116), è proibito ogni ulteriore pensiero del suo „dolcissimo parlare e del suo mirabile riso“ (115). Eppure è proprio questa ›Beatrice piangente‹ a sconvolgere di nuovo l’Io. Senza più vederla direttamente, il solo pensiero del dolore di lei lo turba a tal punto da indurre i passanti a esclamare: „Vedi questi (i. e. l’Io) che non pare esso, tal è divenuto!“ (119). Ma poco dopo, questo *nuovo* slancio del cuore viene sottoposto a una prova che può considerarsi la massima perturbazione del suo curriculum amoroso. L’immagine esteriore è quella di una grave malattia („dolorosa infermitade“, „tanta debolezza“, 123 seg.), la sua causa è l’idea che anche la *Beatrice* stessa è mortale (ivi). Questo pensiero suscita una fantasia funebre, la cui violenza deve ricorrere, per potersi esprimere, ai segni apocalittici della morte di Cristo („lo sole oscurare; li uccelli

volando...cadessero morti; grandissimi tremuoti“; 126), trascinando il fervore amoroso dell’Io alla suprema forma di abnegazione, la nostalgia della morte: „Dolcissima Morte, vieni a me! E non m’essere villana, però che tu dèi essere gentile“ (128; sottolineato dalla canzone *Donna pietosa*, 135; v. 35 segg.). Poi il fantasma (140) si dissolve, ma nel frattempo l’Io ha appreso molte cose sulla natura del proprio amore per Beatrice, ed esce nuovamente mutato da questa esperienza: „la sua nuova condizione“, dice del suo cuore, esplicando così anche una parte del titolo ›Vita nova‹ (141). Nel momento in cui la morte della *Beatrice* subentra davvero (167), l’amante è quindi preparato ad affrontare il lutto inaudito, a dire nel grande lamento poetico *Gli occhi dolenti* (176 segg.) - almeno in maniera precaria („la mia cattivella canzone“; 175) - l’indicibile.

Solo un anno dopo la morte della donna (191), l’amante riesce a scuotersi dal torpore del lutto e del lamento, e tenta di dirigere lo sguardo della mente sull’amata ormai inaccessibile ai sensi. Per poter afferrare il suo nuovo modo d’essere, l’Io sceglie una via d’approccio sostitutiva: inizia a „disegnare figure d’angeli...sopra certe tavolette“ (192/191). E di nuovo, come accadeva in passato per la presenza fisica della donna („ricordandomi di lei“), anche questa visione ha il potere di innalzare l’Io al di sopra di sé. Dal paragone disegnato non sgorga certo l’irresistibile fascino d’Amore che emanava dalla *Beatrice* vivente. Tuttavia l’Io rimane rapito dalla sua immagine disegnata al punto di apparire assente da se stesso e dal mondo. („Altri [i. e. la sua immagine] era testé meco, però pensava“; 192). La *Beatrice* rapita lo ha momentaneamente rapito a se stesso. Ma la nuova esperienza di lei resta ancora limitata. Immagini del „passato tempo“ (196), espressioni della forma anteriore della *Beatrice*, tornano a possedere il protagonista. E insieme ad esse ritorna il terrore della sua perdita („terribile sbigottimento“). La retrospettiva diventa una ricaduta: egli ricorre nuovamente a una ›donna gentile‹. La ›concupiscentia oculorum‹ („vanitade degli occhi“; 204 seg.) lo rigetta nel dissidio di quell’amore-pietà, dalla cui „orribile conditione“ (206) egli si credeva già affrancato. Il conflitto tra ›fedele‹ e ›fellone‹ (207, v. 6) fa di lui un campo di „battaglia de’ pensieri“ (210). Ma le promesse insite nel „nome di quella gentilissima“ (215) sono più forti. Il colore degli occhi arrossati dal pianto diventa ora simbolo di un mutato atteggiamento amoroso. L’Io inizia a non subire più il doloroso cammino di Amore come un inevitabile destino, ma ad accettarlo consapevolmente, poiché la sua fine gli promette la corona del martire d’Amore („corona di martiri“; 218, v. 8). Su questa base la *Vita Nova* si accinge all’ultimo e supremo slancio del cuore amante: la mirabile visione della *Beatrice* nel paragrafo finale. Al suo cospetto, ogni linguaggio vien meno („non dire più“, 230 seg.). Dante utilizza due *topoi* centrali dell’estasi mistica.<sup>9</sup> Il martirio amoroso dell’Io viene infine

premiato dall'esperienza dell'ineffabile. Dal punto di vista della composizione, la fine della via d'Amor coincide quindi con il suo apice spirituale. -

Al contrario del cammino della *Beatrice*, quello dell'amante non procede dunque in modo lineare, ma per vie traverse e circolari. Però il modo d'agire del protagonista può essere ricondotto a una formula che risponde in tutto e per tutto ai movimenti della donna. Il suo graduale rapimento costringe anche lui a un graduale distacco dall'iniziale atteggiamento amoroso. Al movimento ascensionale della *Beatrice* egli risponde con un rivolgimento introspettivo; il coerente disfarsi della realtà di lei sospinge la facoltà sensitiva di lui su un cammino di astrazione e quindi di conoscenza »scientifica«.<sup>10</sup>

Merita dunque particolare attenzione questo sistema che regola le azioni del protagonista - slancio verso l'alto, caduta e mutamento del »pensare del cuore«. Ogni volta che l'Io incontra la *Beatrice*, va estaticamente fuori di sé. La sua immaginazione lo trasporta momentaneamente a intuizioni emozionali circa la - alta - origine del suo amore.<sup>11</sup> Che proprio l'amore possieda una tale capacità, lo affermano sia le dottrine di magia naturale dell'epoca, sia l'antica teoria dell'entusiasmo.<sup>12</sup> Al risveglio dal rapimento, l'immagine che l'Io si era fatta finora della *Beatrice*, risulta superata. Partendo dalla dottrina amorosa degli Stilnovisti, egli è costretto ogni volta ad abbandonare la propria posizione, per cercare al di là delle sue barriere una spiegazione più adeguata del proprio amore.<sup>13</sup> Nell'Io della *Vita Nova*, Dante ha quindi raffigurato qualcosa di più di un semplice amante tradizionale: egli incarna piuttosto un atto di conoscenza entusiastica che, in maniera sconnessa e immediata, da un'ispirata svagatezza giunge a sfiorare implicazioni più elevate. Contemporaneamente ha consolidato, come forma di cognizione, anche l'amore stesso - la forza motrice dell'Io. Il »pensare del cuore«, imboccando la strada celeste della *Beatrice*, ha la fondata prospettiva di rendere visibile una sua esclusiva »sententia«. Uno dei grandi teoremi della *Vita Nova* affermerà perciò che l'amare si realizza come un processo di comprensione.

Anche questa legge è esemplificata dal servitore della *Beatrice*. Il suo movimento interiore, con le fasi dell'ispirazione, della crisi e dell'evoluzione, nella sua struttura assomiglia straordinariamente a un modello ermeneutico della comprensione!<sup>14</sup> La sua funzione è di mediare l'amore che è nella *Beatrice* con l'amore che è in lui. Ogni nuova ispirazione porta nuove rivelazioni sulla perfezione di quell'amore - e finisce regolarmente con il doloroso riconoscimento dell'imperfezione del concetto di amore che egli ha fin qui coltivato. Il lavoro ermeneutico che Dante esige dal proprio »eroe« prevede quindi una graduale sostituzione della tradizionale dottrina dell'amor cortese con il nuovo ideale di Amore della *Beatrice*. Il rigoroso procedimento teorico da lui applicato nella *Vita Nova*, fa sì

che l'Io assuma precisamente il ruolo di un ›homo hermeneuticus‹.<sup>15</sup> In tal modo Dante ha dotato il suo ›eroe‹ delle proprietà basilari che sono appunto necessarie affinché, in qualità di esegeta della propria poesia, egli divenga il paradigma dell'interpretabilità allegorica delle favole poetiche in genere.

In questo senso va considerata anche la vistosa coincidenza del suo pensiero del cuore con strutture del progresso scientifico,<sup>16</sup> sociale<sup>17</sup> e culturale<sup>18</sup>. I relativi modelli esplicativi acquistano validità da una concomitante innovazione,<sup>19</sup> che viene eretta a norma storica, ma entra tuttavia disastrosamente in crisi quando, nell'orizzonte di rimando, si creano de facto lacune troppo grosse fra spiegabile e spiegato. Da ciò, anche la *Vita Nova* di Dante indubbiamente non traligna. La ›via d'Amor‹ dell'Io si dipana senz'altro su un terreno ›scientifico‹. Quale era stata infatti la sua reazione alla prima percezione del ›fenomeno‹ Beatrice (8 segg.)? Ne aveva dato una spiegazione esatta, ›sistematica‹, secondo il modello della teoria scolastica dell'amore! Il suo faticoso progresso cognitivo possiede quindi valore esemplare. Raffigura un'evoluzione nella ›scienza‹ amorologica, che al contempo si concretizza in una scienza della parola poetica.

#### IV. Itinerarium amoris in deum

L'organizzazione cui l'autore ha sottoposto la ›vicenda‹ pare seriamente intesa ad indicare la presenza di un ›senso sottile‹. Fondamentalmente l'azione si struttura come un processo di illuminazione. Dunque, se nella *Vita Nova* si cela un significato recondito, la storia d'amore ne costituirà la facciata esteriore. Ma come estrarre questo senso? Anche in questo caso, è utile seguire la previdente architettura retrospettiva del libro, cercando nella fine una risposta alle domande che si pongono all'inizio. Anche a tale riguardo, la *Vita Nova* non delude.

La vera natura del suo rapporto con la *Beatrice*, l'Io stesso la scopre nel corso di una *forte immaginazione*, in cui egli supera definitivamente l'insidia della ›donna gentile‹ (215). È una scena-chiave, che ha il valore di un'esposizione posticipata e finalmente svolta. L'Io ripercorre mentalmente il proprio rapporto con la “Beatrice secondo l'ordine del tempo passato” (ivi, 2), cioè in ordine cronologico. Questa visione d'insieme condensa la vita di lei nella formula più elementare: “[la cittade] ove nacque e vivette e morì la gentilissima donna” (220). Il penultimo paragrafo ne chiarisce il significato. Per l'Io amorosamente vincolato alla *Beatrice*, le tre fasi della vita naturale di lei simboleggiano la figura basilare del proprio movimento spirituale! Ma gli è occorso tutto lo sviluppo della *Vita Nova* per comprendere che, nel pensare a lei, il suo “pensiero sale nella qualità di costei in grado” (227). La sua via d'Amor, nonostante tutti gli alti e bassi, è rettilinea. Come il percorso della signora segue la logica di nascita, vita e morte - della sua costituzione primitiva, anche l'Io, nella sua scia, compie un'organica ascesa mentale (“sale”; “grado”)<sup>1</sup>. Indipendentemente dai vari accadimenti, egli è soggetto fin dal principio a un piano nascosto, che tende a un preciso traguardo. Le stazioni che l'amante esperisce sono i gradini di una scala, alla cui sommità gli si aprono mirabili visioni sulla natura della signora, ossia dell'amore.<sup>2</sup>

Con questa indicazione fornita dal testo stesso, torniamo ora al principio della vicenda. La prima stazione riferisce il primo incontro con la *Beatrice* (5 seg.). Considerandola nell'ottica del traguardo, si fa la fondamentale scoperta che l'Io, fin dal primo incontro con la dama del cuore, si trovava già alla meta del proprio amore! Solo che non se ne rendeva ancora conto. La scelta dei vocaboli è ben meditata. Con un “Apparuit iam beatitudo vestra” (10) in latino, la signora viene introdotta come entità teologale. Non appena entra nella vita dell'Io, appare già come la “gloriosa donna”, come ciò che nel finale rivela poi espressamente: la gloria “de la sua donna” (232). In questo enunciato si può leggere in fondo tutta la storia interiore della *Vita Nova*. La promessa di ,beatitudine' della *Beatrice*, che inizialmente appare all'Io come mero accidente esteriore (“gloriosa”), alla fine viene sostantivata, essendosi rivelata come la sostanza, la vera essenza di lei. L'intera vicenda interiore poggia in ultima analisi sul fatto che, senza saperlo, l'Io possiede fin dal principio il vero amore - ma deve

arrivare alla fine per riconoscerlo. Tutto ciò che segue la scena d'apertura, in fondo non è altro che l'esplicazione graduale di quello che era iniziato nell'attimo dell'innamoramento.

Poiché l'Io ha così strettamente legato il proprio destino a quello della dama, la sua presa di coscienza prevede tre 'cantiche', proprio come la vita della *Beatrice* è passata per tre gradini. Si comincia dal fatto che l'amore toglie all'Io ogni possibilità di difendersi - e di esprimersi. In che modo obbedire alla signoria di Amore? Egli decide di amare la *Beatrice* con i mezzi messaggi a disposizione dalla scienza amorologica più progredita dell'epoca, il Dolce Stil novo.<sup>3</sup> Cavalcanti e la sua canzone dottrinale *Donna me prega* rappresentavano al riguardo l'ultima novità. Ma Dante non si trattiene in lunghi preliminari e porta rapidamente la sua vicenda al punto critico dell'amor cortese: i suoi effetti devastanti (30). La negazione del saluto (51) e la scena del 'gabbo' (73/74, v.1)<sup>4</sup> ne formano, sul piano della storia d'amore, le motivazioni esteriori che costringono l'amante ad agire. Come reagire al rifiuto d'amore? Dapprima applicando anche qui le prescrizioni dei 'fedeli d'Amore', che prevedevano per questo caso la richiesta di pietà. E coerentemente, l'Io compie questo gesto (*Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*; 60, v. 14 segg.). Ma la *Beatrice* non lo aveva ascoltato. La reazione di lui è nota: da quel momento si era tenuto lontano dalla malia del suo aspetto sensibile.

Ma che cosa significa questa scelta volontaria di un 'amore a distanza'<sup>5</sup>? Altrettanto definitiva quanto il rifiuto della dama, una tale decisione segna la fine del servizio d'amore convenzionale. Ma proprio così acquista profilo la storia succedanea del 'senso sottile'. All'inattesa negazione della pietà, l'amante risponde con un gesto non meno imprevisto: visto che il suo stato pietoso non ha potuto commuovere la signora, decide di non parlare mai più di sé né della sua condizione (85). Ma così facendo, egli abbandona la posizione che gli era riservata al centro della lirica cortese. Il motivo è la sua crescente convinzione che la pietà sia un amore errato (la Pietà "via...molto inimica verso me"; 66 seg.). Chi sostiene il proprio desiderio d'amore con gli strumenti della pietà, si perde in una "amorosa erranza" (68, v.11). Il gesto di umiltà esprime certo una stima illimitata per la donna, elevata in tal modo al ruolo proprio di signora, mentre l'amante assume quello di vassallo. Ma la pietà non può garantire la salute promessa dal saluto della *Beatrice* ("salute salutava"; 53). Malgrado tutta la sottomissione all'irresistibile potere di Amore (83, v. 5/6) - la preghiera di pietà rivolta alla donna resta in fondo un'autocommisurazione! "Se questa donna", dice infatti l'Io, "sapesse la mia conditione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietà le ne verrebbe" (74). Lo scherno della *Beatrice* si appunta esattamente su questo atteggiamento di autocompassione egoistica, facendolo fallire: "la quale vista pietosa è distructa, cioè non pare altrui, per lo gabbare di questa donna" (81). Il rifiuto rivela quindi come nella pietà, a



paragone del più alto concetto che agisce nella *Beatrice*, si celi un falso concetto dell'amore.<sup>6</sup> Alla fine di questa tappa, l'Io riconosce autocriticamente che il suo servizio amoroso, ivi compresa la richiesta di pietà - espressa peraltro in maniera perfetta - era tutto sommato un mero pretesto per occuparsi di se stesso ("sopra lo mio stato"; 82/85). L'attenzione che l'amante dedica alla sua dama è in realtà al servizio di un amore narciso; implorarne la pietà significa attirare l'attenzione su di sé.

La decisione (85 seg.) di non parlare più di se stesso, equivale quindi a una critica della tradizionale dottrina amorosa: il suo sistema rivela uno squilibrio nel rapporto fra uomo e donna, in quanto anche la massima lode della dama scaturisce in fondo da un sottile autoriferimento. Quanto più magnifica è la donna, tanto più grande il dolore di colui che ne è separato; l'accento sta soprattutto qui. L'Io stesso finisce per riconoscere questa latente fissazione, nel momento in cui si abbandona all'amore-pietà della (seconda) ›donna gentile‹: "quando li miseri veggiono di loro compassione altrui più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di sé stessi avendo pietade" (197 seg.). E il narratore della *Vita Nova* condanna infine questa attitudine egoistica che è alla base dell'amor cortese, tacciandola di „vile modo“ (209), che si contrappone a quel più puro concetto di ›gentilezza‹ manifestatosi nel saluto della *Beatrice*. Se le esperienze dolorose dell'Io lo inducono dunque a prescindere da se stesso, egli compie già un passo decisivo nella revisione del proprio errato concetto d'amore. Ma la sua è soprattutto una decisione di principio. Inizialmente aveva organizzato l'evento della *Beatrice* esattamente nei modi e figure previsti dall'avanguardistico concetto amoroso degli Stilnovisti. Se ora ne prende le distanze, è perché gli si prospetta un amore troppo grande per essere ancora spiegato nei termini convenzionali dei fedeli d'Amore. Quindi la decisione dell'Io colpisce al medesimo tempo i fondamenti della lirica amorosa dell'epoca: alla fine delle sue „vecchie rime“ si preannuncia un nuovo stadio dell'amare („materia nova“; 86).

La tendenza generale della nuova fase è: via da sé, verso di lei. Colui che fino a quel momento era il soggetto amante comincia a retrocedere dietro l'oggetto amato. Questo progressivo annullamento dei propri interessi non avviene tuttavia in un colpo solo, bensì si svolge in due passi successivi. La vicenda esteriore del paragrafo 10 accenna già la transizione a un significato più profondo. Il nuovo atteggiamento dell'Io viene esaminato secondo lo schema cortese di una „questione d'Amore“ e pubblicamente discusso: „A che fine ami tu questa tua donna“, viene chiesto all'Io, „poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo“ (88). Si chiede all'Io di spiegare perché si accontenti semplicemente di evitare ciò che ama. La sua oscura risposta invita apertamente a ricercarne il „senso sottile“: l'Io spiega infatti la paradossalità del proprio

comportamento, dichiarando che tutta la sua beatitudine consiste „in quelle parole che lodano la donna mia“ (89 seg.). Dunque al suo nuovo atteggiamento amoroso ormai si addice solo quella parte del servizio che si dedica alla lode della donna. Tutto il parlare riferito all'Io viene invece definitivamente respinto. La volontà di limitarsi alla lode della donna significa non considerarla più l'oggetto di una brama naturale. La sua bellezza, favore e grazia devono emergere principalmente per amor suo, con una lode per così dire disinteressata, che celebra la donna solo in grazia della sua impareggiabilità. La grande canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore* (come anche *Negli occhi porta la mia donna Amore*; e più tardi *Tanto gentile e Vede perfettamente*) ha prestato a questo mutamento amoroso un linguaggio elevato per forma e contenuto. Liberato dai propri interessi naturali, l'Io vede la sua donna con occhi nuovi. Per la prima volta, la distingue rigorosamente dall'effetto che essa ha su di lui. Così facendo, il suo sguardo può aprirsi alla cognizione positiva di ciò che costituisce l'alto valore „di lei“ („pensando 'l suo valore“, 94, v. 5; „or vo' di sua virtù farvi sapere“, 98, v. 30). Il suo amore rinnovato non giudica più con il metro dell'impulso precedente („discacciato questo cotale malvagio desiderio“ dirà più tardi; 215); ora adegua tutto il proprio pensiero a „la nobilitade della sua anima“.

Ma non solo il sentire dell'Io, anche il suo ruolo ha assunto così tutt'altra funzione. Ciò emerge vistosamente dalla posizione assegnatagli nelle poesie più alte di questa fase. L'Io in quanto istanza parlante rimane incontestato e persiste anche la sua sottomissione alla donna. Ma questo ruolo tradizionale subisce una significativa reinterpretazione. Innanzitutto, nelle poesie di lode („stile de la lode“) la presenza dell'Io poetante diminuisce drasticamente. Ne testimoniano *Negli occhi porta la mia donna Amore* (111 seg.); *Tanto gentile e tanto onesta* (159 seg.) oppure *Vede perfettamente ogni salute* (162 seg.). In tutte, l'Io amante e poeta ha ceduto la sua posizione di soggetto - anche dal punto di vista grammaticale - ritirandosi nell'aggettivo possessivo, ovvero nel complemento diretto o indiretto.<sup>7</sup> Il suo posto è stato preso dalla donna; „io vo' (...) della mia donna dire“, era già la dichiarazione programmatica della canzone *Donne ch'avete* (93, v. 2). Inoltre le canzoni di cui sopra contribuiscono a rimuovere l'Io dalla posizione centrale, anche perché presentano lo sconvolgimento prodotto dalla *Beatrice* non più come una sua esclusiva esperienza, bensì gli prestano una dimensione universale. Alludendo all'effetto che la *Beatrice* ha su di lui, invece di dire ›io‹, egli parla di ›ognuno‹. „E qual soffrisse di starl' a vedere / diverria nobil cosa o si morria“, si diceva già in *Donne ch'avete* (98, v. 35/36). Sono locuzioni spersonalizzate che caratterizzano tutte le canzoni della ›lauda‹. L'Io retrocede, per fare della *Beatrice* addirittura un caso di pubblico interesse. Infatti: „per che si fa gentil ciò ch'ella mira; / ov'ella passa,

ogn'om ver' lei si gira“ (*Negli occhi*, 111, v.2/3). Anche per questo, l'Io ne comunica la morte ai principi di questa terra (172): supremo segnale del valore universalmente attribuito alla sua natura amabile e onesto.

In questo modo, però, il poeta ha conferito al proprio servizio amoroso un incarico inedito. Il suo ritiro dal primo piano dell'enunciazione non significa affatto che egli sia diventato superfluo. Piuttosto, ha oggettivato l'effetto della *Beatrice* su di sé, elevando a misura universale il concetto d'amore che gli è scaturito dalla sua pena personale. Il suo parlare, non dovendo più servire all'esaudimento dei propri desideri, può in compenso dedicarsi maggiormente alla natura dell'amore di lei. Già in *Donne ch'avete*, la ›divina‹ *Beatrice* gli forniva lo spunto per insegnare alle donne - cortesi - la sua virtù („di sua virtù farvi sapere“; 98, v. 30). Il sonetto seguente poi è una poesia dottrinale („tractato“; 107) sull'amore. Un fedele d'Amore ne aveva chiesto al protagonista la definizione („volontade lo mosse a pregare me che io li dovesse dire che è Amore“, 106), dopo essere stato informato del nuovo cantare in *Donne ch'avete*. La riflessione può iniziare solo quando è subentrata una certa distanza dal vissuto: l'Io poetante ricava da ciò una definizione addirittura filosofica del proprio amare. Con l'aiuto dei concetti scolastici di atto e potenza (109), egli può elevare il proprio caso a paradigma generale (cfr. paragrafo 1), assegnando alla sua esperienza privata una validità tipologica. Ogni cuore dotato di sentimento nobile („cor gentil“) è nato per questo amore (*Amore e'l cor gentil sono una cosa*, 108, v. 1). Questa ‚potenzia‘ essenziale del cuore<sup>8</sup> viene per così dire messa in ‚atto‘, nel momento in cui l'espressione perfetta di una bella donna desta, tramite gli occhi, il pensare del cuore (v. 9/ 10). O inversamente: chiunque si senta chiamato all'amore (vero), esprime una spiritualità insita in via di principio nell'uomo. Per indicarne il potere, l'Io afferma che il paragone di *Beatrice* può destare Amore perfino nel cuore più ›vile‹ („Amore ...non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza“; 110 seg.).

Ma questa ‚rinovatio‘ dell'amore, ›via da sé‹, non si esaurisce nella comprensione del valore della donna. È soltanto il primo passo di una svolta incondizionata ›verso di lei‹. L'impulso decisivo nasce di nuovo a livello della ›storia d'amore‹. La morte del padre di *Beatrice* sposta irrevocabilmente l'immagine della signora in una prospettiva diversa, poiché con questo evento anche ogni desiderio amoroso dell'Io deve morire. Il pensiero di *Beatrice* piangente aveva dissolto anche l'ultima tensione erotica che era in gioco nella relazione trobadorica di uomo e donna (8 seg.). Basti pensare al valore simbolico del colore rosso. Ora le lacrime della *Beatrice* rivelano non più la sovrana, ma la dolente („amarissimamente piena di dolore“; 117). Testimoniando pietà filiale al padre morto, è divenuta ella stessa una vera e

propria figura di Pietà mariana: che però esige una qualità dell'amare fondamentalmente diversa.

Quest'ultima si manifesta concretamente nell'atteggiamento dell'Io. Egli non esita un istante a mutare i propri sentimenti. La ›Beatrice piangente‹ fa di lui un'immagine riflessa del suo lutto (117). La pietà che dimostra a suo padre, si ripete nel gesto di pietà dell'amante nei confronti della propria donna. Il cambiamento dell'atteggiamento amoroso non potrebbe esprimersi in maniera più radicale. L'amante, cui finora il rituale dell'amor cortese dava il diritto di credersi la personificazione stessa del bisogno di compassione, adesso è completamente fuori di sé per la grande pietà che gli ispira la *Beatrice* („Vedi questi che non pare esso, tal è divenuto“; 119). Solo questo sconvolgimento gli fa sperimentare un amore veramente disinteressato.

Dante teneva molto a quest'ultima idea - e per sottolinearlo aveva fatto ricorso a una tecnica da lui sovente impiegata in simili frangenti: elaborando cioè concettualmente l'intenzione profonda di questo episodio, ancor prima che l'idea si fosse realizzata nella vicenda (cap. 5; 51 seg.). Questa anticipazione dell'interpretazione sull'azione ha il compito di indirizzare il lettore alla retta comprensione: chi sa leggere, legga la storia in *tale* senso. Il capitolo 5 elabora lo shock del saluto negato. Il risultato è una digressione amorologica (51) che puntualizza il carattere dottrinale del libro, spiegando tre fondamentali effetti della *Beatrice* sull'Io, che a loro volta predispongono gli avvenimenti successivi e il loro significato. Il suo saluto è salvezza (salute); allo stesso tempo guarisce dal naturale istinto egoistico: ogni sentimento ostile („nullo nemico mi rimane“), ogni affermazione di sé („perdonare a chiunque mi avesse offeso“), ogni amor proprio cede all'amore altruistico („fiamma di caritate“, 51) che, anche terminologicamente, richiama la dottrina cristiana. Dal punto di vista dell'amor cortese, la carità appare come un'inclinazione per l'altro del tutto depurata dell'eros egoistico. Mettendo il proprio Io in secondo piano, la convenzionale sottomissione dell'amante cortese alla donna può essere reinterpretata nel senso di una - cristiana - umiltà („umiltà“, 52).<sup>9</sup> Ma dove l'amore non pretende più nulla, tacciono alla fine anche i sensi („lo spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi“, ivi) - ad eccezione degli occhi, che sono l'organo di percezione massimamente stimato nel Medioevo.<sup>10</sup> Dante rispetta il concetto tradizionale, secondo cui lo sguardo verso l'esterno è impostato su un vedere interiore. Così ci prepara tempestivamente a una *Beatrice* che, quando verrà sottratta ai sensi esteriori, rimane ancora visibile soltanto all'occhio interiore.<sup>11</sup>

La sequenza funebre non si arresta però al padre di Beatrice: attraverso le stazioni indicate e le concomitanti emozioni dell'Io, raggiunge infine anche la ›gentilissima‹. Nel

frattempo, l'amante si è a sua volta preparato emozionalmente e mentalmente ad affrontare l'inaudito. La visione funebre dell'Io (§ 14, 123 segg.) contempla la morte di lei prima ancora che questa avvenga, di modo che nel momento in cui diventa realtà, il suo orrore è già stato mentalmente elaborato: l'Io, anticipando la morte nella propria immaginazione, aveva infatti preparato una sorta di orizzonte di comprensione. I segnali biblici della sua morte non sono che il preludio di un'assunzione, parimenti stilizzata in senso cristologico, della sua anima in cielo („guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli...e aveano dinanzi da loro una nebulletta bianchissima“; 127). Ciò che dal punto di vista terreno suscita un doloroso furore („farnetica persona“; 125), viene magnificato in cielo da cori osannanti („cantassero gloriosamente... 'Osanna in excelsis“; 127). Fin dall'inizio, dunque, la morte della *Beatrice* ammette un doppio schema di valutazione: secondo la concezione terrena, è una perdita della vita; secondo quella celeste, ne è il compimento („Beatrice beata“; 165).

E l'Io costituisce il luogo in cui queste opposte interpretazioni convergono e vengono dibattute. Nella visione del capitolo 23, insieme alla *Beatrice* trasfigurata, egli vede nobilitata anche la morte („Morte...tu dêi essere gentile“, 128). Così, mediante un'allusione letterale („villana“), supera la sua concezione precedente, secondo cui essa avvilirebbe ogni concetto cortese della vita („cortesia“, „vertute“, „leggiadria“; 43 seg., v. 13-16). Nella terminologia, (*Dolcissima Morte*; 128) già qui la morte può eguagliarsi addirittura al sommo concetto dell'amare, vista l'inequivocabile corrispondenza con il „dolcissimo salutare“ (51) della *Beatrice*. La morte di lei e la salvezza di lui sono quindi, per lo meno dal punto di vista lessicale, già complementari.

La prima reazione dell'Io amante è il desiderio di morire, che indubbiamente proviene ancora dal codice trobadorico: quale amante non invocherebbe la propria fine per mal d'amore - finché può contare sulla ricompensa della pietà? Questa speculazione resta un ingrediente fisso di tutta la letteratura amorosa e del suo *topos* dell'amore distruttivo. E l'Arcadia saprà bene intonarne il canto.<sup>12</sup> Immediatamente prima di Dante, Cavalcanti (*Donna me prega*) l'aveva sviluppato in maniera esemplare (cfr. *Vita Nova*: „Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui“; 30). Qui peraltro Dante lo impiega in maniera addirittura opposta. Infatti in precedenza l'amante si era visto costretto a riconoscere la pietà come un amore errato, da cui aveva dovuto purificarsi. Il suo desiderio di morire parte quindi da presupposti del tutto diversi da quelli dell'ambito cortese: nasce da un amore ›in morte‹ della donna. Ma in fondo la sua signora era ancora in vita, e il congedo definitivo solo un'illusione della sua fantasia turbata („vana ymaginatione“; 140). Le successive canzoni di lode sono l'espressione di questa nuova, eppure precaria certezza.

In realtà, il progetto di un amore per la *Beatrice* »post mortem« è per il momento ancora molto lontano dalla realizzazione. Quando poco più tardi la sua visione funebre si avvera (§ 19), l'Io, che pure vi era preparato, cade in una grave crisi, con gli smarrimenti di cui si è detto, il lungo torpore del lutto e gli sguardi rivolti all'indietro. Adeguare ancora una volta il suo amore al nuovo stato dell'amata, è un'impresa che esige un incomparabile lavoro di astrazione. In confronto, il gradino della pietà era facilmente raggiungibile: la *Beatrice* viveva e ne dava personalmente l'esempio. La sua morte, invece, colpisce l'Io tanto duramente, perché gli rende impossibile ogni ulteriore riassicurazione del proprio amore nella parvenza sensibile di lei. Ora è chiamato a dar prova di poter effettivamente, come definito in precedenza (88), vivere della felicità che gli resta *dopo* la negazione del saluto della *Beatrice* („Amore...à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venir meno“, ivi). Per continuare ad essere vicino all'Irraggiungibile, che altro può fare se non ricrearsela mentalmente?

L'Io commentante della prosa addita, in maniera discreta ma inequivocabile, in questa direzione. La morte di lei inaugura una nuova fase dell'amare (e del poetare) („come entrata della nuova materia che apresso viene“, 173) - annunciata dallo stesso segnale che aveva già indicato il passaggio a un amore altruistico („ripigliare materia nuova“, 86). Ma prima che l'Io possa dedicarsi all'elaborazione di questa nuova amata mentale (cfr. *Donna pietosa e di novella etate*; 131 seg.), è necessario superare le ombre della morte e del passato. Nelle poesie l'Io passa di nuovo in primo piano. La perdita della *Beatrice* rinnova la sua antica patologia amorosa. Tornano il bisogno di consolazione e l'autocommiserazione (cfr. *Gli occhi dolenti*, v. 69/70; *Venite a 'ntender li sospiri miei*, 186, v. 1; canzone *Quantunque volte*, 188, v. 15). Il desiderio della morte come fine di ogni pena lo riporta anche qui allo schema convenzionale (*Gli occhi dolenti*, 176, v. 5, 39, 46; *Quantunque volte*, 188, v. 10 seg. e altri). La vista della sua gloria (*Gli occhi dolenti*, v. 15-18) rimane per il momento senza conseguenze.

Tuttavia le impressioni della *Beatrice* trasfigurata non si lasciano rimuovere del tutto. La notizia stessa della sua morte è già volta in un messaggio salvifico: „lo signore de la iustitia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedecta Maria“ (167). Il paragrafo immediatamente successivo riesce, alla luce del simbolico numero nove, a decifrare come un »mirabile« adempimento ciò che il mondo ritiene sia la sua morte. L'inizio (§ 1) e la fine (168) della sua esistenza terrena avvengono nel segno del nove, anzi lei stessa *era* il nove: sono quindi »per analogiam«<sup>13</sup> un'allusione allegorica alla Trinità divina (170). Il »miracolo« della perfezione numerica che regna su di lei, guida anche dal punto di vista lessicale (»mira«) alla »mirabile visione« finale (230), che vede la *Beatrice* al cospetto di

Dio („mira ne la faccia di Colui...“; 232). Questa esplicazione della sua nuova amabilità riconduce in un certo senso i suoi predicati terreni alla loro fonte, la celeste nobiltà dell'anima. Contemporaneamente, il poeta delle canzoni ha creato una cornice in cui inquadrare la finalità superiore delle testimonianze e azioni poetiche, che si sono impresse nella memoria dell'amante durante questa tappa della sua via d'Amor.

Vista dall'ottica superiore della prosa, la canzone *Quantunque volte* (188 segg.) compie tuttavia l'ultimo e decisivo passo nell'avviamento di un riposto significato amorologico. La poesia formula un'equazione poetica fra la bellezza esteriore della *Beatrice* („l piacere de la sua biltate“; 190, v. 20), gradevole agli occhi, e la sua bellezza interiore, („spirital bellezza grande“, v. 22), che si rivela soltanto all'intelletto superiore („ntelletto... alto e sottile“, v. 25) degli angeli. Con l'aiuto di questo ponte immaginario, l'Io tenta di rifarsi nondimeno un'immagine dell'amata invisibile. Il paragrafo 23 traspone immediatamente in azione allegorica questi sforzi: l'Io disegna figure di angeli (191 seg.). La dolce estasi in cui cade, dimostra l'importanza gnoseologica dell'evento, che viene ulteriormente sottolineata dalla data simbolica. È trascorso esattamente un anno dalla morte della *Beatrice* („In quello giorno nel quale si compiea l'anno...“; ivi). Nell'ora nona dopo l'episodio con la ›donna gentile‹ l'infedele ritorna in sé. Il suo slancio emotivo („una forte ymaginatione“) si situa quindi fin dal principio nella costellazione della ›donna angelicata‹.

Un'ultima volta l'Io si dispera. Di nuovo, il ricordo è introdotto da dolore e lacrime. Subito dopo però una fitta sequela di segnali consente di individuare il profilo di un nuovo vincolo amoroso con la *Beatrice*. Il sonetto *Lasso, per forza di molti sospiri* (218 seg.) annuncia la definitiva vittoria dell'Io sui propri sensi. Ad eccezione degli occhi, la travolgente vista della *Beatrice* li aveva comunque già messi a tacere tutti. Oltre a ciò, più l'Io avanzava nella comprensione del suo principio amoroso, tanto meno aveva osato guardarla con occhi corporei (157). La ›donna gentile‹ aveva tuttavia reso palese che in lui c'era ancora un residuo di agostiniana ‚concupiscentia oculorum‘: che il suo amore continuava cioè a passare per la parvenza visibile. Ogni volta occorreva dunque il coinvolgimento dei sensi, perché il cuore potesse comprendere. La svolta subentra nel momento in cui l'Io ha cominciato a ripercorrere la vita della *Beatrice* e quello che fin dal principio era stato il suo rapporto con lei. L'anno di lutto equivale dunque a un catartico punto di svolta. Gli occhi arrossati dal pianto („colore purpureo“; 216) richiamano il motivo simbolico del ‚cuore mangiato‘ (20) e la veste dal colore sanguigno dello ‚spirito naturale‘ (10), in cui la *Beatrice* gli era apparsa per la prima volta (7). Ma poiché gli occhi sono la porta del cuore (135, v.36/37), l'inizio della *Vita Nova* sta alla sua fine come il segno al nome. Infatti nel paragrafo 2 l'Io scrittore aveva

esplicitamente lasciato in sospeso il significato profondo di quell'allegoria del cuore che ora, alla fine, trova una spiegazione evidente a tutti („manifestissimo alli più semplici“; 27): il ›rosso‹ della sofferenza sul ›cammino de li sospiri‹ si è rivelato il colore di un martirio amoroso (218, v. 8; 216). Se tuttavia la pena amorosa non viene soltanto sopportata passivamente, bensì accettata come consapevole passione per un'idea, le spetta il premio spirituale (*corona*, v. 8) promesso nel ›nome della *Beatrice*‹ („quel dolce ›nome‹ di madonna scripto“; v. 13).

L'annullamento di ogni concezione sensuale dell'amore significa quindi non la fine, ma l'inizio di una ›vita nuova‹. Un ulteriore segnale ne dà conferma: è solo adesso, dopo la tentazione della ›donna gentile‹, dice il sonetto *Lasso! per forza*, che „gli occhi son vinti, e non àno valore / di riguardar persona che li miri“ (218)! Anche la vista deve perciò staccarsi da qualsiasi residuo oggettivo ed esteriore, per adeguarsi alla *Beatrice*. Solo chi guarda con gli occhi dell'immaginazione può comprenderla. E soltanto ora l'Io amante ha verificato infine su di sé la propria primitiva intuizione, ossia che la felicità del suo - seppur infelice - amore sarebbe consistita in „quello che non mi puote venire meno“ (89): nell'amare la donna per ciò che di lei persiste anche in sua assenza. Chi voglia vedere una tale ›Beatrice beata‹, potrà scorgerla solo intellettualmente.

Questa spiritualizzazione dell'amore viene portata avanti subito dopo nell'allegoria del sudario della Veronica (§ 29), in cui l'amore-pena dell'Io stabilisce un nesso con le vicende del Venerdì Santo. Le stazioni della sua ›via d'Amor‹ suggeriscono, seppur cautamente, un'analogia con la ›via del Calvario‹.<sup>14</sup> Il servizio amoroso dell'Io, concluso dal punto di vista trobadorico, si apre a una nuova interpretazione cristologica. Con la morte della donna il pensiero dell'amore, dunque, non è affatto giunto alla fine. L'imitazione della *Beatrice* conduce all'imitazione di Cristo, e il sudario della Veronica simboleggia, fra l'altro, i presupposti di una tale imitazione. In proposito si dice: „molta gente va per vedere quella ymagine benedecta la quale Gesocristo lasciò a.nnoi per exemplo della Sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente“ (219 seg.). Non è questa un'equazione applicata a un apprendistato allegorico della conoscenza? La venerazione popolare („molta gente“), che attraverso una reliquia visibile („ymagine“) arriva a raffigurarsi l'invisibile Salvatore divino - non ripete forse la venerazione amorosa dell'Io che, tramite *Beatrice*, la sua Veronica conservata nella memoria, cerca una via d'accesso alla *Beatrice* divina, in quanto dimorante al cospetto di Dio? In termini gnoseologici, il sudario e la *Beatrice* conservata nelle poesie hanno la validità di oggetti devozionali: rappresentano, a guisa di icone, ciò che nel cuore amante è presente solo come desiderio.



L'evocazione successiva dei pellegrini romei (223 seg.) rafforza del resto gli auspici cristiani del ›cammino de li sospiri‹. Loro vengono da più lontano dell'Io; e la loro meta si situa oltre la „dolorosa cittade“ dell'Io - nella città eterna di Roma. Non a caso è proprio a questo riguardo che viene menzionato il sudario della Veronica. I pellegrini accettano il rischio di lasciarsi alle spalle la loro „sede in vita“ („patria“), così come l'Io aveva rinunciato ai propri interessi per porsi al servizio di un'idea più alta („al servizio dell'Altissimo“; 223). Ma trovandosi a passare proprio attraverso la città del lutto amoroso („mezzo della cittade“), la vicenda amorosa dell'Io e della *Beatrice* li commuoverebbe non meno dell'Io stesso („io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade“; 221). Tramite i pellegrini, tuttavia, essa viene condotta a un più alto denominatore: l'amore può ben rappresentare per loro un avvenimento commuovente, ma il suo significato non si realizza ancora nel servizio amoroso in sé, bensì nel servizio di Dio („l'Altissimo“).

Questo punto di fuga conclusivo spiega infine, poeticamente e concettualmente, quell'esperienza culminante della *Vita Nova* che l'Io aveva inizialmente vissuto in maniera enfatica, ma non ancora afferrato con il pensiero: „Apparuit iam beatitudo vestra“ (10). L'immagine dei pellegrini si rivela una parabola del pensiero ascendente del cuore („spirito peregrino“, acciò che spiritualmente va lassù e, sì come peregrino lo quale è fuori de la sua patria, vi stae“; 226). Il suo apice trova somma espressione nell'ultima poesia della *Vita Nova*, in *Oltre la spera* (228 segg.) e nel relativo commento. L'amore, retamente inteso, è una tensione („là dove disira“, v. 5) verso Dio (*Oltre la spera*, v.1), dispensata agli uomini come dote divina. Il suo simbolo è la *Beatrice*. Per chi la comprende nel senso giusto („intelligenza nova“), essa diventa la guida che riconduce all'origine di ogni amore („Quand'elli è giunto là dove disira“), ad uno dei più elementari legami delle creature con il loro Creatore.

Si può dunque considerare l'esteriore vicenda amorosa della *Vita Nova* come il sostrato di una storia d'amore di ordine superiore. L'azione, messa in moto secondo le regole della lirica cortese dell'epoca, ha sviluppato dal rapporto trobadorico fra uomo e donna una ben precisa graduatoria amorosa. La signora accessibile ai sensi doveva scemare affinché l'Io potesse crescere nel vero concetto dell'amore. La smaterializzazione di lei era, in un certo senso, l'*actus* da sacrificare perché l'amore di lui acquistasse „potentia“. Se la via d'Amor dell'Io cela un „senso sottile“, questo è inscritto nel progressivo distacco dell'amante dal proprio iniziale atteggiamento sensuale. Dapprima l'Io applica al fenomeno *Beatrice* lo schema interpretativo di cui disponeva la letteratura dell'epoca: la dottrina amorosa stilnovistica. Fallita questa - per suo tramite l'Io non aveva potuto raggiungere la *Beatrice* -, si trattava di esaminarne in certo qual modo il deficit sistematico: l'egocentrismo latente dell'amor cortese,

l',amor sui' dell'amante (§ 1-10). Solo con il superamento del codice cortese, in particolare del gesto di pietà, poteva emergere un'altra qualità dell'amare, che coltiva, nel rapporto con l'amata ideale, non più gli impulsi del soggetto, ma le qualità che rendevano amabile la donna. Questa svolta ›oggettivistica‹ nell'atteggiamento dell'Io gli permetteva di scoprire un amore verso l'altro, l',amor proximi' (§ 10-26). Ma con ciò non era stata ancora riconosciuta tutta la portata di un ,pensare del cuore'. Il ciclo della morte nella *Vita Nova* trasfigurava la Beatrice per condurre l'Io alla massima implicazione dell'amore, l',amor Dei'. Se la *Vita Nova* contiene una ,sententia' (§ 1) in termini di un molteplice senso della scrittura, si tratta a quanto pare di questa dottrina dei ,gradus amoris' spiritualizzati.<sup>15</sup> Sulla via d'Amor trobadorica, la vicenda percorre un ,itinerarium amoris in Deum'.<sup>16</sup> In tutte le esteriori confusioni amorose è intessuto, con rigore addirittura scolastico, un senso più profondo, che propone al poetare amoroso in generale una nuova dottrina dell'amore fondata su Dio, una teologia d'Amore.<sup>17</sup> Forse, dal punto di vista odierno, Dante non apparirà particolarmente originale, visto che il modello della sua scala d'amore era ben noto alla letteratura edificante cristiana del suo tempo. Tuttavia, egli riesce ad armonizzare in maniera esemplare la scienza e la fede dell'epoca.

Una finalizzazione religiosa anche di *quell'*amore di cui tratta la lirica cortese, interferisce peraltro radicalmente nel campo d'azione dei suoi significati.<sup>18</sup> Grazie alla sua Amor-teologia, Dante riesce a tracciare, nel cerchio chiuso e ben definito del parlare cortese, un massimo e addirittura filosofico raggio. Il carattere responsivo, fondamentale nella lirica cortese, permane fino alla fine della *Vita Nova*. Dante dunque non modifica la finzione del ,parlare d'amore', ma dai suoi *signifiants* cava una polisemia: il vecchio viene interpretato in modo ,novo'.

Un esempio particolare in questo contesto è fornito dalla severa ripartizione dei ruoli fra uomo e donna, da cui era partita anche la *Vita Nova*. Nel corso della sua esplicazione ›amor-teologica‹, questa ripartizione acquista una funzione ben più ampia. Quelli che in origine erano i detentori di ruoli culturali, diventano raffigurazioni simboliche di una dottrina amorosa. La vicenda di base della *Vita Nova* consisteva, come abbiamo visto, nella conquista da parte dell'Io amante e poetante - attraverso il graduale distacco della *Beatrice* -, di un sapere che era già contenuto nella prima, fondamentale esperienza. Dunque la *Beatrice*, fin dal principio, era ciò che solo alla fine si sarebbe rivelato all'Io: una messaggera dell'universale amore divino. In quest'ottica essa - per applicare lo schema esplicativo dello stesso Dante - è solo un riflesso del massimo concetto, un ,actus'. Ma per l'Io incarna l'essenza di ogni amore, e ne rappresenta, in questo senso, la ,potenzia' spirituale. La sua

trasfigurazione ›sistemica‹ stimola l'Io ad un continuo lavoro di astrazione. Ogni passo che sminuisce la presenza di lei, costringe lui a smaterializzare ulteriormente il proprio pensare (e parlare) amoroso. In questo senso, l'Io costituisce a sua volta un ,actus' di *quell'* amore che ha progressivamente afferrato proprio nella *Beatrice*. Egli ,incarna' fisionomicamente e verbalmente l'amore di lei, così come la *Beatrice* incarna l'amore divino. Seguendo perciò le tracce della sua trasfigurazione, quello che per molto tempo gli appariva un cammino di sofferenza gli si rivela come un segreto piano di salvezza. Dio è l'immagine prima [,Urbild'], la Beatrice ne è l'immagine riflessa [,Abbild'], l'Io è un riflesso di tale riflesso [,Abbild des Abildes']. Il suo rapimento finale davanti alla visione indica che egli ha risalito i gradini dell'idea che, nell'ottica platonica,<sup>19</sup> erano stati oggettivati dal Creatore nel mondo sensibile – un'emanazione a ritroso.<sup>20</sup>

Nell'analisi che Dante fa del concetto d'amor cortese, il ›pensare del cuore‹ assume infine la dignità di una gnoseologia affettiva. L'amore può svelare le massime verità, a patto che sia esplicito dall'idea giusta. È questo il messaggio amor-teologico della *Vita Nova*. Ne è espressione culminante l'›inquadratura‹ finale. Dinnanzi all'ultima visione (§ 31), l'Io ammutolisce: in quel momento non ha ancora parole per ciò che gli appare. Ma può perlomeno definire il gesto della percezione, il *come* ne diviene partecipe. L'ultima epifania del suo cuore amante gli fa intuire, perlomeno guardando, la „gloria della sua donna“. Ma essa a sua volta guarda „gloriosamente... nella faccia di Colui ›qui est per omnia secula benedictus‹“ (232). Questo guardare va dunque trasposto in un atto linguistico: e tale compito verrà assolto dalla *Divina Commedia*.

## V. Amare vuol dire poetare

Una delle affascinanti scoperte che il testo della *Vita Nova* ha in serbo per il suo lettore, è che la pluralità dei suoi enunciati non sembra affatto esaurirsi con la comprensione dell'origine divina dell'amore. La grande arte di Dante si rivela nell'aver saputo inscrivere nella stessa

›fabula‹, un ulteriore e completo significato recondito. La tesi che vorremmo sostenere è la seguente: la rivelazione di un più alto concetto d'amore si accompagna alla corrispondente rivelazione di un più alto concetto di poesia.<sup>1</sup> La via d'Amor, che aveva condotto l'amante oltre il suo primitivo orizzonte cortese, simboleggia anche il cammino dell'Io poetante al di là dei confini delle proprie origini poetiche. Esso è beninteso appena accennato nelle osservazioni e allusioni sparse dell'Io che commenta. Ma applicando alla *Vita Nova* lo schema di comprensione che il libro stesso enuncia, anche questi singoli dettagli si compongono in una ‚vicenda‘ discorsiva coerente.

Tutti i relativi presupposti erano già familiari alla lirica cortese. Da sempre, le canzoni dei provenzali e le ›razos‹ avevano coinvolto nella loro recita anche la persona dell'autore. Il recitatore che parla regolarmente di sé in quanto poeta, era quindi perlomeno un motivo fisso di tale lirica. La prosa della *Vita Nova* aveva sviluppato sistematicamente questa impostazione. Il poeta era diventato partner fisso dell'amante. Ma per poter ricavare una storia non solo dall'amore dell'uno, ma anche dal poetare dell'altro, era necessaria una particolare comunanza d'interessi. Ancora una volta, Dante scopre questo legame all'interno della stessa lirica cortese. Per i suoi predecessori e contemporanei era inteso che una tematizzazione letteraria dell'amore dovesse avvenire in forma di poesia (cantata). Questo aveva motivazioni poetiche e religiose<sup>2</sup>, in base alle quali amare e poetare sono due espressioni che scaturiscono dalla medesima fonte, come manifestazioni di un'anima ispirata: un concetto che risale, per vie indirette, fino alla dottrina platonica dell'entusiasmo. Allo stesso tempo, si è potuto dimostrare che già presso i provenzali l'amor cortese non è separabile dalla lirica.<sup>3</sup> Già per loro valeva il principio che l'amore è poesia vissuta, e il poetare è servizio amoroso. L'arte ha quindi l'incarico di trasporre ciò che si è visto nel rapimento amoroso, in un'espressione verbale di pari dignità. In conformità a ciò, Dante aveva inteso l'amore come un peculiare ›pensare del cuore‹. Per rimanere nel lessico dell'Io commentante, si direbbe che il ›sussurro del cuore‹ è la materia che la poesia ‚condensa‘, rendendola innanzitutto comunicabile. In tal senso, il poetare si rivela come una somma forma della riflessione umana. È sostanzialmente questo il significato dell'atteggiamento suggestivo del ‚pensare‘, del ‚pensoso‘, assunto così spesso dal poeta.<sup>4</sup> E anche per questo la poesia scaturisce dalla ‚memoria‘, e non dall'immediata esperienza interiore.

Di solito, ciò che l'Io della *Vita Nova* vede con l'occhio interiore, lo lascia inizialmente costernato. In seguito elabora in poesia quello che è riuscito a ritenerne. Solo la poesia dunque trasforma le impressioni vissute in espressioni nobili. L'amore, una vicenda del tutto irrazionale (§ 1), viene ordinato, e quindi razionalizzato tramite la parola poetica. L'Io

scrittore vi accenna già nel primo paragrafo del libro, quando il protagonista ammette che l'immagine della *Beatrice* lo domina completamente („la sua ymagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me“; 12 seg.). Ma questo vincolo dei sensi deve essere sciolto dalla ragione („lo fedele consiglio della Ragione“; 13) - attraverso la meditazione poetica della lirica. Da una parte vi è l'amore, sinonimo di un'emozione violentissima, che fa perdere il senno alle proprie vittime; dall'altra invece la poesia, che ne parla con somma perizia. In questo senso il linguaggio della passione e il linguaggio della poesia formano una dicotomia. I versi del poeta cortese mettono apertamente in discussione l'agire dittatoriale di Amore. E parlare di Amore in questo modo significa sottoporlo a un duplice controllo, concettuale e morale. Concettuale, perché le tempeste del cuore vengono analizzate secondo la raffinata psicologia degli Stilnovisti e quindi spiegate. Morale, perché il rapimento amoroso non deve scompostamente esibirsi in pubblico, bensì piegarsi alle regole della severa scuola della ›cortesia‹. In questo modo la poesia controbatte gli istinti naturali. Secondo Ugo da San Vittore, la stabilità della struttura linguistica presta alla labile natura umana un appiglio culturale.<sup>5</sup>

L'Io poetante della *Vita Nova* si attiene fedelmente a questa dottrina. Per neutralizzare una volta per tutte la propria insidiosa passionalità, vuol fissare, e quindi verbalizzare, l'esperienza con la ›donna gentile‹ in un sonetto (*Lasso, per forza*, 218 seg.). La stessa cosa avviene in quasi tutti gli episodi! Perciò l'Io poetante, e a maggior ragione quello commentante, ha costantemente accompagnato di parole la propria vicenda amorosa. La riflessione del poeta fa sì che l'estasi dell'amante si componga nell'alta forma del linguaggio cortese. La movimentata vicenda interiore dell'amante viene oggettivata poeticamente. I versi sono dunque un rimedio concesso all'uomo per compensare la diminuzione cognitiva provocata dalla cecità dei sensi. La ‚traduzione‘ di una personale esperienza amorosa in una poesia d'amore, equivale a un'azione che, dal vissuto immediato („actus“), risale all'essenziale. Anche sotto questo aspetto il poetare si rivela un'alta forma del pensare. E rientra in questa prospettiva anche il dialogo fra poesie e pubblico che Dante finge in maniera tanto coerente. Fedeli d'Amore, magnanime dame, amici intimi, i principi della terra, formano il pubblico scelto che esamina il parlare dell'Io e il suo contenuto, e giudica se l'Io sia in grado di applicare alla propria particolare situazione i concetti generalmente ammissibili che sono alla base della comunità poetica. Almeno in questo consesso, l'amare giunge alla perfezione soltanto nella forma del poetare; l'uno necessita dell'altro.

A questa correlazione, la *Vita Nova* ha dato del resto un'apposita espressione. Da un lato nella figura di Amore, che per l'Io amante non è solo un fedele consigliere in questioni

amoroze, ma lo inizia anche all'arte del poetare. È questa una sua competenza tradizionale<sup>6</sup>, che la *Vita Nova*, consapevole della tradizione, rinnova. Amore, dice la dottrina amorosa stilnovistica, può realizzarsi soltanto in un „cor gentile“ (v.11)<sup>7</sup> Il motivo è ribadito dalla canzone *Gli occhi dolenti* (176 segg.): solo chi per natura possiede un cuore duttile („intellecto d'amore“; 93, v.1), dispone della sublime dote spirituale („alto ingegno“; 180, v. 35) che gli permette, prendendo spunto dall'amata, di figurarsi ciò che è l'amore („possa ymaginar di lei alquanto“, v. 36). Ma questa facoltà immaginativa, non attinge forse a quella stessa fonte che i poeti chiamano ispirazione?<sup>8</sup> In ogni caso, l'Amore della *Vita Nova* procede appunto così. Quando l'Io poetante giunge a un bivio, lo illumina sulla natura del suo sentimento. Al medesimo tempo lo istruisce anche secondo la strategia dell'amor cortese sul modo di esprimerlo: „dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore“ (ecc. 47). L'Io, confuso dopo la negazione del saluto da parte della signora, chiede ed ottiene consiglio da Amore: in latino, la lingua in cui sempre si trattano le cose fondamentali: „figlio mio, è ora di accantonare le nostre finzioni di amore“ - ciò si riferisce tanto alle ›donne schermo‹, quindi al contenuto, quanto alla relativa forma („simulacra“, 55). Amore dà addirittura una definizione del ›dolce stil novo‹ di Dante: „falle [i. e. le parole per rima] adornare di soave armonia, nella quale io [i.e. Amor] sarò tutte le volte che sarà mestiere“ (58/59). E con ciò contraddice, addirittura testualmente, la concezione di Cavalcanti in *Donna me prega* (v. 71 segg.), che attribuisce un effetto soltanto alla forma artistica squisita („si adornato / ch'assai laudata sarà tua ragione“). La competenza di Amore in questioni poetiche raggiunge infine un culmine incontestato nel momento in cui l'Io abdica all'antico servizio amoroso (§ 10). Tutta la beatitudine del suo - nuovo - amore, così Amore gli ha dato da intendere, sta nelle *parole* che lodano la sua signora (88 segg.). Amore e lode della donna sono ora identici: Amore, nella sua massima espressione, è lode inneggiante. Per dimostrarlo, la lingua del protagonista inizia a parlare come da sé (92). Il dio gli dona il primo verso di una delle vette poetiche del ›dolce stil novo‹, la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*.

D'ora in poi l'Io ha compreso la lezione di Amore. La riflessione, alla quale la vicenda amorosa lo costringe, sfocia sempre nella questione dell'espressione giusta. L'Io della *Vita Nova*, che commenta la lirica dell'Io poetante in retrospettiva, non ha fatto altro che personificare nella finzione stessa la scoperta della reciprocità dell'amare e del poetare.<sup>9</sup> Infatti, egli commenta con egual cura lo sviluppo del proprio cuore e quello della propria arte poetica. Anche per questa parte in prosa vale quindi quanto si è detto a proposito dell'interiore vicenda d'amore: la prosa rielabora le canzoni, materia prima della *Vita Nova*, dotandole di

una seconda prospettiva ,a posteriori'. Con il suo aiuto, l'Io scrivente può instaurare un dialogo con la propria poesia precedente.

Al contempo, Dante ossequia così alla propria concezione poetica, sviluppata nell'importante paragrafo 16 del libro e ripresa nel *Convivio* (II, 1-3). Chi riveste le proprie parole dell'abito poetico di tropi e figure, esprimendosi nel linguaggio improprio dei poeti, se richiesto, deve esser sempre in grado di esplicitare in prosa („aprire per prosa“; 152) l'intenzione che si cela dietro l'espressione. Ciò vale quindi non solo per l'›ars amandi‹, ma anche per l'›ars scribendi'. Il libello si rivolge pur sempre ai fedeli d'Amore, ai migliori artisti del ,trobar' (22) coevo. Eccetto una (*Sì lungiamente m'à tenuto Amore*, § 18), ciascuna delle 31 poesie trova, immediatamente dopo (fino al § 20) o subito prima, la propria esplicitazione in una prosa retoricamente adeguata („divisioni'). Quando negli autocommenti l'Io lamenta la povertà delle proprie parole e si espone con timore ed esitazione al rischio di uno stile nuovo, la prosa ha eseguito sulla materia poetica il compito che l'autore le aveva prescritto in teoria. Diventa interpretazione della lirica e, in quanto procedimento costante, anche trama di una storia della sua evoluzione.

Così l'insieme delle poesie entra in un contesto di significati più ampio, che sfocia in un secondo ,senso sottile'. Anch'esso possiede una formula distintiva: quando l'Io poetante parla di ,donna', l'Io retrospettivo può intendere al medesimo tempo ,poesia'!<sup>10</sup> In tal modo, dalla storia dell'amore per Beatrice, traspare quella di un'elaborazione del concetto di poesia che questo amore ha provocato. La struttura dantesca del ›doppio parlare‹ ha reso possibile una registrazione autoriflessiva dei suoi sonetti, ballate e canzoni nella *Vita Nova*.

\*

Ma se è stabilito che la lirica cortese non fa che recuperare verbalmente ciò che il cuore amante pensa senza parole, allora anche la storia di un'evoluzione poetica sarà strettamente legata alle svolte decisive della sua ,via d'Amor'. Di più: le lacrime dell'amante sulla via dolorosa saranno versate anche per l'Io poetante, il cui talento e la cui vocazione all'arte poetica sembrano destinati a uno sviluppo altrettanto drammatico. Che l'amore sia sempre anche un problema di parole, per gli Stilnovisti era cosa scontata. Ma l'idea che la lirica cortese potesse essere adoperata sistematicamente anche per rappresentare se stessa - in ciò risiede la grandezza e l'originalità dell'autore della *Vita Nova*. -

La storia dell'evoluzione poetica celata in quest'opera dispone di un suo peculiare prologo. Che peraltro andava innanzitutto scoperto come tale. All'inizio del libro, l'Io incontra tre volte la *Beatrice*. Ognuno di questi incontri lo predispone alla futura vicenda amorosa; ma prepara anche alla poesia che dovrà esprimere questo amore. Il primo incontro

avviene all'età simbolica di nove anni; ed è un avvenimento notevole, soprattutto perché contiene - anche - l'esposizione cifrata del problema poetico su cui s'impernia la *Vita Nova*.

Quando l'Io vede per la prima volta la *Beatrice*, ella lo priva di ogni concetto - un gesto carico di significato („fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare“; 6). Il novizio in amore è anche un novizio nell'arte del poetare. Nessuna canzone dà forma al magico momento dell'innamoramento, di solito così emozionante. Questo irrompere delle passioni parla un linguaggio troppo ›romantico‹ („fabuloso parlare“; 13) e poco razionale.<sup>11</sup> Qualsiasi cosa abbia da dire la ›baldanza‹ del primo amore - per farne poesia è indispensabile l'intervento della ragione artistica („fedele consiglio della Ragione“).

A fare dell'Io un poeta, è stato solo il grazioso saluto della *Beatrice* durante il secondo incontro, all'età simbolica di due volte nove anni (14). Amore desta l'entusiasmo che dorme in lui (25, v. 11/12; „come inebriato“; 17). Decisivo per tutto ciò che segue è però *il modo* in cui l'amante recepisce linguisticamente questo elevamento emotivo. La sua reazione è molto interessante: il suo amore si esprime doppiamente e in versioni estremamente differenti. Nelle vesti di Amore, parla infatti *dalla* sua bocca, ancor prima che egli sia in grado di parlare *di* lui. Nel primo caso l'enunciazione sfocia in un'esperienza fatale: l'Io non è in grado di sostenere la visione onirica („lo mio deboletto sonno non poteo sostenere“; 21); non riesce a seguire la facondia di Amore („ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea“; 18). Come gli era estranea la portata del suo sentimento, così le parole di Amore: che significativamente si serve di una lingua „straniera“, il latino, di cui l'amante - ancora - non capiva quasi nulla. Restituito dopo il sogno a se stesso, l'Io inizia a misurare attraverso la riflessione ciò che in gran parte gli è incomprensibile („pensare“; 21; „pensando a.cciò che m'era apparuto“; 21/22). Ma con quali strumenti può affrontarlo linguisticamente? La sua scelta ha carattere esemplare: egli ricorre alla somma forma del parlar d'amore del suo tempo, „l'arte del dire parole per rima“ (22) degli Stilnovisti. È da loro che ha imparato a poetare; è a loro che indirizza i suoi versi („farlo sentire a molti li quali eran famosi trovatori“); è il loro giudizio di esperti che gli preme („pregandoli che giudicassero la mia visione“ - in versi). Da loro spera - e riceve un riconoscimento („A questo sonetto fu risposto da molti“; 26) che equivale a una consacrazione poetica. Vista così, la versione poetica della prima visione offertagli da Amore, il sonetto *A ciascun 'alma*, gli fa presagire una gloriosa carriera letteraria.

Ma a ben vedere, sulle prime nessuno ha capito veramente la poesia („Lo verace iuditio...non fu veduto allora per alcuno“; 27), nemmeno - e va sottolineato - lo stesso Io poetante. Egli ha sì afferrato qualcosa del peso della propria visione amorosa, ma certo non il suo vero significato. Tra ciò che Amore detta nel sogno e ciò che l'Io può riferirne con le



proprie parole, vi è un divario linguistico quasi incolmabile.<sup>12</sup> Questa discordanza espone la *Vita Nova*, fin dal principio, a una fondamentale tensione fra un linguaggio del cuore (Amore) e il linguaggio poetico. Sono questi i poli opposti del discorso cifrato che la poesia svolge su se stessa. Il pubblico riconoscimento dell'Io come poeta avviene quindi con una provocatoria riserva. Appena acquisita, l'arte del parlare per rima con cui sta imparando a trattare del suo amore, viene rinviata a un'espressione più nobile. Di fronte a ciò che Amore ha da dire sulla *Beatrice*, perfino il metro esclusivo dei ›fedeli d'Amore‹ e del Dolce Stil appare misero.

In ultima analisi, questa doppia introduzione linguistica della signora mette a punto per la vicenda discorsiva della *Vita Nova* niente di meno che un programma poetologico: il Dolce Stil indica il culmine dell'arte versificatoria attuale. L'oscuro discorso di Amore invece ne rappresenta le recondite, seppur ancora informi, possibilità di sviluppo, gli spazi bianchi. L'Io-poeta si trova tra queste due posizioni, e diventa così ‚l'eroe‘ di una terza vicenda della *Vita Nova*, che ha come sfondo la poesia, e come trama il mutamento delle forme poetiche.

Proviamo a sviluppare in dettaglio questa tesi. Una cosa è evidente fin d'ora: la stretta comunanza strutturale di questa terza vicenda con l'intima storia amorosa dell'Io. Anche per il poeta essa era iniziata con l'incomprensibile esperienza del proprio cuore sconvolto. Per poterla tuttavia afferrare, perfino l'approccio migliore, la teoria degli Stilnovisti, si sarebbe rivelato alla fine troppo angusto. C'era voluto tutto il processo di apprendimento spirituale della *Vita Nova*, prima che l'Io, con la sua Amor-teologia, potesse chiarire in concetti perlomeno approssimativi ciò che fin dal primo istante del suo innamoramento lo aveva penetrato.

Quando i primi versi (*A ciascun'alma*; 23 segg.) prendono infine la parola nella *Vita Nova*, si ritrovano già inseriti in un orizzonte di significato più ampio. La cornice prosastica li carica di proposizioni, che in origine rientravano solo vagamente, o forse per nulla, nella loro visuale. Questa poetica del mutamento di senso a posteriori vale quindi già per la poesia di apertura, *A ciascun'alma*. A prima vista, il testo si rivolge ai ‚fedeli d'Amore‘, proponendo loro l'enigma del ›cuore mangiato‹. La sua cifrata dottrina amorosa viene peraltro esplicitata solo nel sonetto *Amore e'l cor gentil* (108 seg.). Entrambi i testi paiono inoltre richiamarsi al manifesto poetico di Guinizelli *Al cor gentil rempaira sempre amore*.<sup>13</sup>

Il posizionamento di *A ciascun'alma* in fronte al testo, gli affida tra l'altro anche compiti più alti. La sua allegoria onirica presenta Amore come padrone dei cuori („Amor tenendo / meo core in mano“, v. 9/10). Ma al medesimo tempo, la prosa introduttiva lo identifica come padrone del linguaggio. La madonna che riposa fra le sue braccia è anche la poesia, che egli desta („la svegliava“, v. 12) in un cuore infiammato d'amore („core ardendo“,

v. 12). Fino a qui, tutto corrisponde alla poetica amorosa degli Stilnovisti. L'amata – il naturale pensare alla *Beatrice* - che poi mangerà questo cuore (v. 13), esige dall'amante una dedizione incondizionata: pretende che egli rinunci a se stesso, prima di poterla veramente conoscere. Applicato alla poesia, ciò significa che chi vuole apprendere da Amore l'arte del parlare, deve superare il parlare per rima dei fedeli, e quindi le proprie basi poetiche. La poesia vera, lascia presagire questo Amore-Beatrice, sta solo alla fine di un lungo percorso evolutivo („gir“; v. 14). Quale sia la sua direzione, lo suggerisce la prosa: „verso lo cielo“ (21). Anche l'arte del linguaggio conosce tuttavia un alto e un basso. L'epoca di Dante, appoggiandosi alla retorica, classifica la poesia essenzialmente secondo lo stile.<sup>14</sup> A partire dai provenzali, il parlare amoroso in madrelingua („dire per rima in volgare“; 148/9) appartiene, dal punto di vista retorico, allo stile medio. La lingua italiana era ancora indietro rispetto ai modelli antichi di Virgilio, Lucano, Orazio o Ovidio (154), soprattutto nel senso che fino a quel momento non aveva elaborato uno stile alto.<sup>15</sup> Configurarla e affermarla sembra essere quindi il lontano proposito vagheggiato nella vicenda estetica della *Vita Nova*. Il *De Vulgari Eloquentia*, apparso qualche anno più tardi, mostra come Dante si muovesse all'interno di tale problematica. In quella sede, tramite la forma lirica più elaborata, il genere maggiore della canzone, egli intraprende il tentativo di appropriarsi poetologicamente di questo massimo valore, in gran parte vacante, per un ordine stilistico in volgare. Il nuovo territorio poetico di cui va alla ricerca, sarebbe dunque accessibile partendo dalla lirica amorosa, ma nel corso del cammino dovrebbe peraltro superarla: un progressivo distacco che sembra dolorosamente preannunciarsi nella figura di Amore, ›allegro‹ al principio delle terzine (v. 9), ma che finisce ‚piangendo‘ (v. 14). La prosa è ancor più esplicita: „La sua [i.e. Amore] letitia si convertia in amarissimo pianto“ (20).

Nei sogni, particolarmente in quelli letterari, colui che dorme guarda solitamente nel proprio futuro. In questo senso la visione, soprattutto combinata con la relativa versione in prosa, sarebbe una parabola cifrata di ciò che attende l'io stesso. Il primo saluto della *Beatrice* non annunzierebbe quindi solo la massima beatitudine dell'amante, ma conterrebbe anche una previsione della difficile ascesa che egli dovrà compiere nel percorso di formazione poetica. La prima reazione dell'io poetante non deve trarre in inganno: ciò che egli vede con l'occhio interiore supera la sua comprensione („mio deboletto sonno non poteo sostenere“; 21), e quello che ne riesce oscuramente a intuire lo colma di paura per il futuro („onde io sostenea sì grande angoscia“), fino a che la visione onirica non s'interrompe („anzi si ruppe [i.e. lo sonno] e fui disvegliato“). Ma di fatto tutti i segni dell'autoesegesi indicano che la prima poesia *A ciascun alma presa* ha il carattere di un'auto-tematizzazione lirica. Come in una

miniatura, il destino poetico dell'Io vi è già profeticamente anticipato. L'impianto analitico del libro dimostra ancora una volta la propria funzionalità. Nella retrospettiva dello scrivente, già i primi anni di apprendistato rientrano così in un piano segreto che, nel momento stesso del poetare, gli era ancora oscuro. In questo sogno, l'Io aveva per così dire stipulato un patto con Amore. Quello che in lui era dapprima solo un talento naturale („Amor...mi pose in vita sì dolce e soave“; 36, v. 7-9; v.12) - era stato destato dalla *Beatrice* all'attitudine artistica del Dolce Stil. Nella figura della *Beatrice*, Amore aveva confrontato l'Io con un'imperiosa pretesa non solo amorosa, ma anche poetica („l'anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima“). Ne aveva represso tutti gli impulsi meno nobili („Lo mio spirito naturale cominciò ad essere impedito nella sua operatione“; ambedue 27), e in poche parole: da quel momento l'Io era per sempre segnato, nelle sue ambizioni e nelle sue parvenze esteriori, dall'amore e dalla poesia („di sì frale e debole conditione“; 28).

Il terzo incontro amplia questo programma con una visione anticipata di ciò che attende l'Io sul suo itinerario poetico. Al centro dell'attenzione sta la sequenza dei § 2 a 5; una posizione chiave spetta al § 2,6 (29 segg.). L'Io scorge la propria signora in mezzo alle sue accompagnatrici e dirige lo sguardo su di lei. Proprio a metà di una retta, che parte dagli occhi di lui e termina in Beatrice, una ›donna gentile‹ interrompe la visuale e si frappone fra lui e la gentilissima. Un accenno discreto rivela tuttavia che anche quest'ultima non costituisce il vero punto d'arrivo dello sguardo. Già nell'immediata apertura della *Vita Nova* essa viene infatti rappresentata come punto intermedio di una linea, il cui punto di fuga è costituito dalla Regina dei cieli („parea figliuola...di Dio“; 12). La vista dell'Io è assoggettata quindi, fin dal principio, a una severa gerarchia degli sguardi. La direzione indicatagli conduce, attraverso la donna gentile in primo piano, alla più lontana *Beatrice*. Ma questa, a sua volta, rinvia, al di là di sé, al sommo traguardo di questo movimento visivo. La Regina dei cieli è quindi l'ultimo, non più visibile motivo del guardare. In questo senso, la sequenza degli sguardi descrive un'ascesa nella sfera spirituale.

Questo ordine visivo, tuttavia, è tanto significativo perché sta espressamente e innanzitutto sotto il segno del linguaggio. Secondo tutti i commentatori, l'incontro descritto avviene in una chiesa. Ma stranamente il testo non nomina il luogo e usa invece una perifrasi complicata, che attira ancor più fortemente l'attenzione sui suoi attributi: „questa gentilissima sedea in parte ove s'udivano parole de la Regina de la gloria“ (29). Il luogo sacro è significativo soprattutto in quanto luogo di una particolare azione linguistica, il cui oggetto è la venerazione della Madonna. Ma la Regina dei cieli, che occupa la meta recondita dello sguardo, sta - linguisticamente - per la più sublime espressione in lingua volgare. Lasciemo

aperta la questione se con ciò si voglia anche alludere concretamente al modello degli Inni mariani.<sup>16</sup> Più tardi sarà Petrarca a elaborare questo nesso tra innografia e lirica nella Canzone alla Vergine, l'ultima poesia del suo *Canzoniere*. Qui ci preme piuttosto osservare come le singole stazioni dello sguardo possano essere interpretate a guisa di autocommento poetico. La ›donna schermo‹, che viene *prima* della *Beatrice*, e la *Beatrice* stessa, che a sua volta viene *prima* della Regina dei cieli, incarnano, secondo la nostra tesi, una graduatoria figurale nell'ambito dell'espressione poetica.<sup>17</sup>

La ›donna schermo‹ rappresenta il debutto dell'Io nell'arte versificatoria dei trovatori coevi. Sta dunque per la tradizione del poetare, lo stato delle sue possibilità attuali. Nella visione d'insieme („Regina della gloria“), questa lirica giovanile non è che un primo passo sulla via del dire la *Beatrice*.<sup>18</sup> Se poi, malgrado tutto, l'Io accetta espressamente la donna schermo, adattandosi per „alquanti anni e mesi“ (30/31) al modo di dire dei fedeli d'Amore, significa che la loro arte del parlare gli appare l'inevitabile punto di partenza del proprio programma poetico. Di queste prime prove, poco rimane peraltro nel libro della *Beatrice* („feci per lei [i.e. la donna schermo] certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui“; ivi). Ma, d'altra parte, è solo su questa strada che ci si può avvicinare alla promessa di uno stile più alto della lirica amorosa. La fine del § 2 lo indica chiaramente: di tutti i suoi trobadorici esercizi di stile, l'autore ha ritenuto validi solo quelli che - retrospettivamente - si erano dimostrati un avviamento alla lode della *Beatrice* („e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei“; 31).

Alla *Beatrice* quale suo vero traguardo, si collega quindi un proprio, più alto concetto di poesia. Il § 10 (90) lo evidenzia: „E però propuosi di prendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima“. Nel § 17,4 (158), infine, ciò che la *Beatrice* rappresenta dal punto di vista poetologico, si condensa nel concetto: „lo stile de la lode“. Anche questo si trova ancora in linea con la tradizione, qui però indica una perfezione raggiungibile nel suo contesto. Ma il culmine dello sguardo, e quindi anche dell'ordine discorsivo, è rappresentato dalla Regina dei cieli. Anch'essa costituisce per il momento un orizzonte ancora incerto, che prenderà forma soltanto a partire dal livello stilistico della *Beatrice*. Ma Dante pare perlomeno alludere che ad esso spetta una dignità comparabile a quella già raggiunta dal linguaggio dell'innografia mariana.

I paragrafi introduttivi della *Vita Nova* hanno sfruttato la storia d'amore per introdurre la vicenda poetica che si cela dietro ad essa. La donna schermo, la *Beatrice* e la Regina de la gloria sembrano profetizzare al suo futuro svolgimento tre fasi di sviluppo. La mirabile volontà compositrice di Dante si mostra nel fatto che il procedere della vicenda realizza

coerentemente proprio questo recondito programma.<sup>19</sup> Come si vedrà, la concordanza delle tre fasi con i tre stadi dell'amore - amor sui, amor proximi, amor Dei - non è affatto casuale. Come solo l'amore rende possibile la poesia, l'evoluzione poetica dell'Io si nutre della sua evoluzione amorologica.

## VI. L'ascesa a un'altezza epica della parola

### 1. *Ai confini urbani dell'arte del dire per rima*

Posto che la *Vita Nova* contenga una storia del poetare, per lo meno il primo atto di essa aveva lasciato tracce evidenti sulla superficie della vicenda. L'Io aveva avviato la retrospettiva sulla propria carriera di poeta cortese con il debutto nell'«arte del dire per rima» della sua epoca, che costituisce la prima stazione della sua formazione poetica e in un certo

senso tratteggia il suo repertorio di base. Ma se le tre dame con cui entra in contatto agli inizi della sua 'Vita', oltre all'amore, simboleggiano anche il suo modo di esprimerlo sul piano linguistico, il testo può avviare, tramite la loro raffigurazione, anche un permanente discorso sulla poesia. Come suggerisce la loro rappresentazione, il ruolo delle donne che precedono la *Beatrice* è quello classico del 'celare'. Ma oltre a ciò Dante le ha anche identificate come simboli dell'ambiente poetico in cui egli stesso è radicato. Quindi ciò che vien detto delle donne schermo, si riferisce anche - in senso trasposto - all'arte del dire per rima.<sup>1</sup>

La loro esistenza è tuttavia imperniata sulla donna alla quale quest'arte, in qualità di suo concetto contenutistico, pertiene. Nella visuale dell'Io, però, questo concetto subisce un'inesorabile riduzione. La vicenda amorosa ha mostrato come ciò valga nella stessa misura per le figure che circondano la *Beatrice*; come il suo movimento si sia anzi largamente materializzato in loro. Ma come soltanto il suo progressivo rapimento aveva rivelato la vera essenza del suo amore, possiamo supporre che anche sul piano della vicenda poetica, ad esso si colleghi una graduale partenza verso nuovi orizzonti.

Il servizio reso alla donna schermo, ossia il periodo di apprendistato del poetare cortese, si prolunga per "alquanti anni e mesi". Ma nel bilancio della *Vita Nova* è condensato brevemente e non viene documentato da alcuna poesia. Per l'Io narratore diventa interessante soltanto nel momento in cui la sua funzione protettiva pare avvicinarsi alla fine. Così suggerisce perlomeno il § 2, 12: la donna schermo lascia la città e si reca in un paese lontano (33). Ma dal punto di vista dell'Io poetante, in tal modo essa priva il suo parlare poetico di quel discorso dietro cui finora si celava il suo vero amore. È un grave colpo adesso, dover fare a meno di questo collaudato espediente ("per che io, quasi sbigottito de la bella difesa che m'era venuta meno, assai me ne di sconfortai"; 33/34). In fondo, le cure rivolte alla donna, ossia al Dolce Stil, gli avevano fruttato l'inserimento nella cerchia dei fedeli. Ora la forzata rinuncia alla sua protezione mina alla base la sua posizione all'interno del loro onorevole consesso.

Ma la *Vita Nova* considerava inevitabile questo passo. Il sonetto *O voi che per la via d'Amor* (35 segg.), che descriveva appunto tale momento, fu incluso nel libello perché in realtà si era rivelato una tappa necessaria del percorso verso la *Beatrice*, un passo avanti nella realizzazione della figura poetica vagheggiata in lei ("uno sonetto; lo quale io scriverò, acciò che la mia donna [i. e. Beatrice] fue immediata cagione di certe parole che nel sonetto sono"; 34). La poesia stessa, arcaica nel tono e nella forma, dialogando discretamente con Guittone d'Arezzo,<sup>2</sup> è ricca d'allusioni. Ma proprio sotto questo profilo risulta modificata dal significato attribuitole dalla prosa, che insiste espressamente sulla pluralità dei significati di

questo sonetto (“sì come appare a chi lo intende; ivi; con altro intendimento”; 38). Amore, attraverso la *Beatrice*, ha trasmesso all’Io la vocazione di poeta stilnovistico (“Amor...mi pose in vita sì *dolce e soave*”; 36, v. 7-10.) Ma quello che inizialmente era un entusiasmo amoroso (“baldanza d’Amore”; 12/13), seguendo le vie della tradizione si è ridotto alla preoccupazione di padroneggiare virtuosamente la ›scienza dell’amore cortese‹ (“amoroso tesoro”; v. 14). Questa interpretazione vede nel ›tesoro‹ una mirata allusione ai *Livres d’ou tresor* ovvero al *Tesoretto* di Brunetto Latini, maestro di Dante. Rinunziare al tesoro - Dante mantiene l’immagine - per il momento rende povero anche colui (“ond’io pover dimoro”, v. 15) che è già destinato a una maggiore ricchezza di stile (“la mia donna”). La perdita dell’amore-schermo suscita nell’Io innanzitutto dei dubbi in merito al proprio ›dire‹ (“di dir mi ven dottanza”; v. 16). Anche se, adattandosi al tono della convenzione, aveva sempre avuto la vergognosa consapevolezza di occultare semplicemente una mancanza (“Sì che volendo far come coloro / che per vergogna celan lor mancanza”; v. 17/18), questa partecipazione gli garantiva d’altro canto l’appartenenza a un gruppo elitario. Perciò il familiare gesto del lamento amoroso nella prima strofa (*O voi che per la via d’Amor passate*; v. 1 segg.) acquista a posteriori un’ulteriore valenza. L’Io può, con buone ragioni, porre il proprio dolore al di sopra di quello di altri (“attendete e guardate / s’elli è dolore alcun, quanto’l mio grave”; v. 2/ 3), poiché non soffre soltanto per l’amore inesaudito, ma anche a causa della sua missione poetica.

Il paragrafo 3 approfondisce il dissidio, acuendo il motivo della partenza della donna schermo. Un’altra ‘donna gentile’ viene chiamata alla gloria eterna, introducendo così fin d’ora quel ciclo della morte che raggiungerà la *Beatrice* e farà dell’amante un martire. La situazione di base del ‘celare’ ritorna modificata: questa donna gentile supplisce alla funzione della donna schermo precedente, fornendo l’occasione per due poesie rivolte ai ‘fedeli’. Ma in realtà anch’essa interessa solo in quanto apre uno spiraglio sulla *Beatrice* (39; due volte). Il commento insiste ancora una volta sulla pluralità dei significati (“E di ciò [i. e. la comunanza con la Beatrice] toccai alcuna cosa nell’ultima parte delle parole...sì come appare manifestamente a chi lo ’ntende”; ivi). Le due canzoni di lamento (*Piangete, amanti* e *Morte villana*)<sup>3</sup> vedono nella morte la rottura con l’esistenza terrena e la fine di ogni comunità cortese (“perché villana Morte in gentil core / ha miso il suo crudele adoperare, / guastando ciò che al mondo è da laudare / in gentil donna”; 40, v. 5-8). La morte è l’anti-sublime, l’avversaria degli ideali della ‘cortesia’, ‘vertute’ e ‘leggiadria’ (43, v. 13-15). Perciò nel momento in cui la morte della donna viene recepita nella lirica non solo come fantasticherie sentimentale, ma come esperienza reale, la poesia cortese s’imbatte in un territorio linguistico

straniero. Tutta la sua vicenda interiore verrebbe a trovarsi al di là delle zone emozionali poeticamente definite.

Ma se la *Beatrice* - come sottolinea l'Io sconvolto - fa davvero saltare tutti i tradizionali metri dell'amore, anche lo spazio verbale stilnovistico dovrà riuscirle angusto. Visto che la morte della ›donna gentile‹ importa solo in quanto riferimento al programma poetico ›Beatrice‹, con questo evento la necessità di un rinnovamento poetico è divenuta ancor più impellente. A ben vedere, già qui non mancano indicazioni che velatamente alludono a un nuovo orizzonte poetico (“Morte villana...di dolor madre antica”; 42, v. 1-2). Il - già noto - sguardo di Amore rivolto al cielo (*Piangete amanti*, v. 12) documenta visibilmente l'orientamento verso un'espressione più alta. Al suo inizio, naturalmente, sta l'immagine leggiadra della donna morta, la cui bellezza terrena (“gaia sembianza”; 41, v. 14) si trasforma, in morte, nell'annuncio di una nobiltà più alta, di carattere spirituale (“lo ciel...ove l'alma gentil già locata era”; 41, v. 12-13). In termini poetologici: dal punto di vista stilistico e formale, i due sonetti alludono alle *Rime* di Guittone d'Arezzo ovvero di Guido Cavalcanti.<sup>4</sup> Velatamente si parla dunque della concezione poetica di tali autori. Questi si erano vincolati troppo al codice cortese (“Ciò che al mondo è da laudare”, 40, v. 7) per potersi già elevare alla completa perfezione conchiusa nel loro oggetto (“ver lo ciel”; v. 12). Per raggiungerla - questo è il nocciolo di *Morte villana* (v. 19/20) - la poesia deve imboccare, nel linguaggio e nel contenuto, la via celeste della ‘donna gentile’. “Salute” (v. 19) corrisponde inequivocabilmente alla *Beatrice*, “la donna de la salute” (3,4). La salute/salvezza che scaturisce dal suo saluto indica anche il fine della vera poesia.

Il paragrafo 4 presenta un'ulteriore immagine di partenza. L'Io stesso lascia la città nella direzione in cui lo aveva preceduto la donna schermo. A metà strada (sonetto *Cavalcando l'altr'ier*, v. 3) incontra Amore, nei panni di un povero pellegrino, che cammina con gli occhi bassi e di tanto in tanto posa lo sguardo su un corso d'acqua che scorre a valle. In qualità di ‘alter ego’ dell'Io, Amore gli rispecchia lo stato attuale del suo amare e poetare. Abbiamo già nominato la sentenza amorologica implicita in ciò. Qui egli si presenta come consigliere in questioni poetiche: e il discorso che rivolge all'Io serve appunto a definirne la posizione poetica. Voltare le spalle alla città e seguire l'amore-schermo significa rinunciare al luogo della *Beatrice*, centro della doppia esistenza del protagonista. Benché l'Io si trovasse in compagnia di altri, ossia di altri poeti (45), e i suoi sforzi in materia corrispondessero del tutto alle aspettative dell'epoca, Amore sentiva questa via imposta dai ‘fedeli’ al suo poetare come una costrizione sistematica, che lo allontanava dai suoi elevati, seppur ancora vaghi ideali poetici (*Beatrice*). Ora la sua veste ostentatamente misera e lo sguardo abbassato indicano che



Amore è sulla cattiva strada. Il suo atteggiamento segnala all'io che le possibilità aperte dalla lirica stilnovistica possono essergli utili - ma non la sua direzione.

Su questo sfondo va inteso il consiglio che Amore dà al poeta. Per prima cosa gli rivela che difficilmente la donna schermo farà ritorno in città. L'espressione poetica che essa incarna pare quindi esaurita; di conseguenza, Amore propone all'io di correggere il modello del suo amare e poetare, indicandogli un'altra donna schermo ("quello cuore che io te facea avere a lei, io l'ò meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione, come questa era"; 46). L'amore-schermo, il 'celare', i modelli poetici, sono dunque interscambiabili: ciò che conta è che permettano all'io poetante di fare un ulteriore passo verso la *Beatrice*, come aggiunge il §5. Quindi la grande tradizione del ›dire per rima‹ è valida solo nella misura in cui funge da battistrada per l'espressione della signora superlativa. Finché non si sarà inventato un linguaggio a lei adeguato, continua Amore, la poesia dovrà rimanere nei binari della convenzione ('converrà') ("dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore che tu ài mostrato a questa e che ti converrà mostrare ad altri" ; 47).

Ma evidentemente l'io ha interpretato in maniera troppo superficiale le istruzioni di Amore. Infatti intraprende il servizio della nuova donna schermo - ovvero del nuovo modello poetico - con troppo zelo, in maniera esagerata ("soverchievole boce"; 50), violando così il fondamentale dettame della ›cortesia‹. Inoltre la nuova donna schermo non sembra avere un riferimento visibile al punto centrale, cioè alla *Beatrice*. La quale, per entrambi i motivi, non può che reagire secondo la propria natura: all'oltraggiosa smodatezza dell'io risponde negandogli il saluto. In quanto incarnazione di una misura poetica, non avrebbe potuto segnalare più drasticamente l'errata concezione della poesia coltivata dall'io. La privazione del saluto evidenzia il vero punto critico del rito del ›celare‹: in fondo, l'eccezione verbale costituita dalla *Beatrice* (›dolcissimo‹) può esser colta solo in veste di negazione ("mi negò lo suo dolcissimo salutare"; 50/51).

Al più tardi adesso è chiaro che perfino una padronanza eccellente della lirica cortese coeva nelle vesti del Dolce Stil, si esaurisce nel migliore dei casi nei preliminari della *Beatrice*: come essa supera di gran lunga l'intelligenza spirituale dell'io, resta irraggiungibile anche alla sensibilità artistica dello Stilnovismo. Con il §5, 8 si conclude dunque per l'io una prima fase di formazione. Fino ad ora, il poeta si è appropriato dell'arte versificatoria del suo tempo, giungendo al vertice delle sue più raffinate possibilità. Tuttavia ha la sensazione che il suo compito non sia ancora esaurito.<sup>5</sup> Espressioni di malumore (70) e di impotenza ("la mia beatitudine, la quale molte volte passava, e redundava la mia capacitate", 53) manifestano la

necessità di andar oltre la tradizione. Ciò che è accaduto finora sul piano poetologico della *Vita Nova*, rappresenta quindi un inventario critico della lirica cortese nel suo insieme. -

Ma non è tutto. Certi indizi paiono suggerire che il bilancio eseguito da Dante potrebbe aver fatto un ulteriore passo in avanti. Se non sbagliamo, in questa prima tappa della *Vita Nova*, egli ha messo in cifra anche una sottile genealogia della propria formazione poetica. A rischio di rendere, con una simile ipotesi, ancor più difficile un testo difficile, essa ci consentirebbe di leggere in una luce nuova una serie di passi finora oscuri o apparentemente insignificanti. Torniamo al punto di partenza: se la *Beatrice* rappresenta una concezione più alta della poesia, chi sono le due compagne più anziane ai suoi lati, quando entra salutando nella vita dell'Io ("questa mirabile donna apparve a me ... in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade"; 15)? Nel contesto dell'autocommento poetologico, le donne potrebbero incarnare due modelli eccellenti della lirica cortese, sotto la cui guida l'Io si è messo sulle tracce della *Beatrice*, cioè del proprio ideale poetico. Visto che sono più anziane, non potrebbero rappresentare i maestri di Dante nell'arte del 'trobar'? Dato che si limitano ad accompagnare la sublime signora, il loro rapporto con lei non è quello di donne schermo? Il contesto verbale lo conferma: qui, come nell'episodio della prima donna schermo e altrove, la *Beatrice* è introdotta con "in mezzo a", "nel mezzo di", ossia veicolata attraverso enunciazioni antecedenti. Le due dame di compagnia hanno quindi lo stesso rango dei finti amori dell'Io. Al pari di essi, rappresentano allora le stazioni formative della sua vocazione poetica.<sup>6</sup>

Tramite questo nesso, nel § 2, 12 arriviamo a Guittone d'Arezzo. Il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate* aveva citato la forma e il linguaggio arcaici del sonetto rinterzato, caratteristico per Guittone. La prosa di questo capitolo pare confermare, in altra maniera, tali allusioni formali. Secondo la premessa, il sonetto fu scritto come lamento per la partenza della (prima) donna schermo dalla città. Il § 4 (45) aggiunge che fu un addio per sempre. In senso trasposto: la teoria amorosa sostenuta da Guittone aveva preso una direzione che, secondo l'Io commentante, l'aveva tanto allontanato ("paese molto lontano"; 33) dal palcoscenico ("cittade") della poesia cortese, da far praticamente escludere che potesse mai tornare sui suoi passi (Amore: "so che lo suo rivenire non sarà"; 46). Qui viene per lo meno spontaneo un parallelo con la carriera poetica di Guittone. Egli è il capo riconosciuto di una scuola poetica; intorno al 1265 ha una conversione religiosa; tra il 1267/68 entra nell'ordine dei Frati Gaudenti, ripudia la sua precedente lirica amorosa e intraprende una guerra apostolica contro i suoi colleghi laici. Così, nell'impresa di gruppo della lirica cortese, la sua voce viene di colpo a mancare.

Più incerta resta invece l'identità della seconda accompagnatrice. Anch'essa è più anziana della *Beatrice* e ha la medesima funzione di battistrada poetico. È inserita a sua volta nel ciclo della partenza, quindi contribuisce allo sviluppo di una poesia che trascenderà lo stadio poetico da lei rappresentato. Tuttavia l'accentuazione è diversa. Questa ›donna gentile‹ non lascia la sfera della *Beatrice*, ma la precede nella morte, rivelandosi perciò come positivo segnale dell'ascesa di Beatrice stessa alla sede più sublime delle anime (“ver’ lo ciel.../ ove l’alma gentil già locata era”; 41, v. 12/13). Certo, anche lei si trova al fianco, per età *prima*, della *Beatrice*: ma nel senso di una precorritrice che le prepara la strada. Ciò che gli preme, l’Io della *Vita Nova* lo ha evidenziato nei due sonetti a lei dedicati. Si tratta dello sguardo verso l’alto (*Piangete, amanti*, v.12), della direzione della salvezza (*Morte villana*, v. 19/20). Questa donna rappresenta una tendenza della tradizione poetica, che ha già ampliato speculativamente la propria impostazione cortese (“ciò che al mondo è da laudare”; *Piangete amanti*, v. 7, cioè la “cortesìa”, “vertute”, “leggiadria”; *Morte villana*, v. 13-16). Ma tutto ciò può alludere soltanto a Guido Guinizelli. Questi aveva iniziato come ›scolaro‹ (›figlio‹) del ›maestro‹ Guittone (“padre mio”)<sup>7</sup>; nella *Vita Nova* compare quindi dopo di lui. Con la sua canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*, aveva redatto tuttavia il manifesto di uno *stil novo*<sup>8</sup>, che da alcuni seguaci di Guittone, ad esempio Bonagiunta, venne subito interpretato come una sfida alla loro scuola e polemicamente confutato.<sup>9</sup> La propria posizione nei confronti di Guido, Dante l’ha esposta più volte. Nel Purgatorio (XXVI, 97 segg.) lo indica esattamente con la formula, *padre mio*, con cui Guinizelli aveva definito il proprio rapporto con Guittone (*A frate Guittone*; v. 1).<sup>10</sup> La prima poesia della *Vita Nova* si riallaccia esplicitamente al manifesto di Guinizelli,<sup>11</sup> la cui nuova ideologia amorosa viene vistosamente collocata all’inizio della ›via d’Amor‹ dantesca e costituisce il fondamento su cui Dante erigerà la propria Amor-teologia. Che Guinizelli assumesse nella biografia poetica di Dante un rango più alto di quello di Guittone, può essere desunto anche dal fatto che Dante lo menziona in due poesie. Nondimeno anch’egli però è solo una stazione di passaggio. In entrambe le composizioni appare connesso a un - seppur relativamente appianato - contesto di morte: qui non potrebbe celarsi la citazione di un dato biografico? Guinizelli lasciò la comunità dei poeti nel 1276. Guittone dunque gli sopravvisse di molti anni; sotto il profilo poetico, tuttavia, Guinizelli fu più lungamente attivo.<sup>12</sup>

Che particolarmente il sonetto “*Piangete, amanti*” potesse esser letto come lamento per la morte di un collega, pare confermarcelo a posteriori il Petrarca, che riprese miratamente questa poesia (*Piangete, donne, e con voi pianga amore*; *Canzoniere*, XCII, v. 1) per erigere un ›tombeau‹ poetico al defunto Cino da Pistoia.<sup>13</sup> Anche se Dante non fa nomi, Petrarca

evidentemente sapeva ancora benissimo a quale scopo servissero e a chi fossero dedicati questi versi: una citazione di testo che sembra dunque riconnettersi senz'altro alla citazione della sua funzione. -

Questo potrebbe essere quindi il contesto storico-letterario da cui l'Io si allontana. Lasciando la città, abbandona anche una tradizione poetica. Indotto dal suo servizio d'amore, si è messo alla ricerca della propria destinazione poetica ("come peregrino"; 46). Ma pare che anche questo passo non sia stato compiuto senza un patronato lirico. In un ambiente artistico dal lessico talmente ristretto come quello della lirica cortese, ogni parola acquista più peso del consueto. Perciò bisogna considerare attentamente anche le particolari circostanze che accompagnano la partenza dell'Io e il suo successivo ritorno in città. La prosa, che come sempre funge da spiegazione alla poesia, può servirci da guida.

La partenza si svolge tutta nel segno del commiato: il testo dice "partire"; "ire" e due volte "andare" (45). L'incontro con Amore provoca poi una svolta nel viaggio dell'Io - e nel suo atteggiamento ("quasi cambiato nella vista mia", 47). Il ritorno in città avviene perciò sotto nuovi auspici: nella prosa, che riprende il primo verso del sonetto, per ben due volte e unicamente in questo passo della *Vita Nova*, il movimento dell'Io è descritto con il verbo ›cavalcare‹ (47). Sarebbe una negligenza non vedere in ciò un'allusione al ›primo amico‹ di Dante, Guido Cavalcanti! Dunque, non solo la *Vita Nova* è dedicata a lui, e a lui allude la forma metrica del sonetto.<sup>14</sup> Di Cavalcanti Dante ha fatto, e non a caso, anche la figura guida della propria partenza poetica. Seguendo le sue istruzioni, come gli ha consigliato Amore, l'Io abbandona il passato per collegarsi all'attualità del poetare amoroso. Se inoltre nel passaggio dall'›ire‹ al ›cavalcare‹ ci è concesso vedere un'elevazione, allora il ritorno dell'Io al luogo della sua attività poetica inaugura una misura più alta del poetare, coniata sul modello del Cavalcanti. Amore, il consigliere poetico, sostiene a modo suo questa teoria. Sempre lui aveva proposto all'Io, in un momento decisivo, una nuova ›donna-difensione‹, ossia una mutata prospettiva lirica. Le indicazioni che abbiamo rilevato nel testo permettono di supporre in questa ›donna‹ una figurazione di Cavalcanti. Infatti, in cambio del servizio reso a questa signora, Amore fa intravedere all'Io poetante un "novo piacere" (49, v. 12): un nuovo concetto del diletto estetico. Ma questo non significa erigere già - non tanto alla lettera, quanto nei contenuti - un monumento alla modernità di Cavalcanti come figura guida del ›Dolce stil novo‹?<sup>15</sup>

Malgrado quest'ascesa, tuttavia, anch'egli è trattato ancora alla stregua di una donna schermo („donna la quale sarà tua difensione“; 46). Anche a questo modello di una nuova arte poetica l'Io retrospettivo pone subito dei limiti. Di Cavalcanti Dante sarà, per un certo

periodo, un illustre compagno di viaggio. Ma al di là dello Stilnovismo si delineano già i contorni, anche se ancora quasi vuoti, di un'ampliata concezione poetica: e sarà lo stesso Io della *Vita Nova* a riempirla. Dante ha quindi riservato per se stesso la posizione suprema della sua genealogia poetica. Nel § 15 della *Vita Nova* egli si inserisce infine - apparentemente senza alcuna modestia - come ultimo anello di questa catena. Nel frattempo l'Io, nelle stazioni di rinuncia del suo ›cammino delli sospiri‹, si era purificato aprendo il proprio cuore alla pietà, e il proprio linguaggio allo ›stile de la loda‹. In possesso di questa „nuova e più nobile“ concezione (86), poteva concludere il ritratto delle proprie origini poetiche. Per far ciò, ricorre ancora una volta a una figurazione leggiadra: Amore gli appare, giovanile e spensierato. Viene di lontano e si volta indietro a guardare il punto di partenza - gesti di un bilancio conclusivo della formazione poetica. Vede venire verso di sé Giovanna, la ›signora‹ di Cavalcanti, e poi la *Beatrice*. Nella prosa l'Io commenta questa successione in chiave onomastica e allegorica. Giovanna è chiamata Primavera, perchè „prima verrà“, sarà venuta *prima* della *Beatrice*. E inoltre: il nome Giovanna corrisponde a quello di Giovanni (il Battista). La sua ›voce‹ (››vox clamantis in deserto‹‹; 143) aveva preparato la strada al Signore, e così Giovanna, la poesia di Cavalcanti, aveva preceduto la *Beatrice*, l'ideale poetico di Dante. Come il ›dolce stil novo‹ di Cavalcanti aveva superato i suoi predecessori, così lo ›stile de la loda‹ di Dante supera Cavalcanti.<sup>16</sup>

È difficile non vedere, in queste copiose e coerenti allusioni, una guida dell'autore alla lettura della *Vita Nova*. Egli, narrando l'evoluzione della propria lirica, ha enunciato un canone dei suoi autori-modello. La sistemazione delle poesie nella *Vita Nova* si regola, fino a qui, secondo l'ordine degli illustri precursori. In questo modo l'autore non si sottomette solo all'autorità di una tradizione esigente; bensì aggiusta palesemente anche la storia della lirica cortese, in modo da farla culminare nella propria poesia. Un procedimento che oggi può sembrarci poco modesto, ma che a quei tempi non risultava affatto singolare. La poesia non veniva ancora concepita come solitaria prestazione del singolo, né conosceva il nostro concetto di originalità, che spetta all'individuo moderno soltanto a partire dall'epoca del Genio. La poesia d'amore cortese rimane, anche al di fuori delle corti, una lirica di gruppo, che presuppone una reale, o perlomeno immaginata, comunità dei poeti. La reciprocità dei suoi versi non deriva soltanto dalla limitatezza del suo vocabolario, ma ne costituisce addirittura il principio vitale. Chi vuol esser poeta, deve dimostrare, attraverso un preciso colloquio ›filologico‹ con la tradizione, di poter gareggiare con l'abilità artistica e concettistica degli altri. Replica e scambio di sonetti non sono che applicazioni formalizzate di questa concezione. L'originalità del poeta non si mostra tanto in una finzione ingegnosa,

quanto piuttosto nella padronanza e nell'adempimento dello standard vigente. Ciò che gli si richiede è l'emulazione: di potenziare, all'interno di una concordata circoscrizione verbale, la messe dei significati. A partire dal - tardo - trobadorismo l'emulazione costituisce addirittura una necessità sistematica per la concezione poetica che lo sottende. Nei confronti dell'esterno, del mondo reale, la poesia amorosa cortese si distingue ben presto come un cosmo artistico rigorosamente chiuso. Non che non intrattenesse rapporti con l'ambiente cortese-cavalleresco del suo pubblico; ma il suo ritualizzato incontro dei sessi era in larga misura indipendente dal vissuto sociale concreto. La lirica cortese può quindi valere come esempio di un modello letterario a-mimetico. Questa istituzionale rigidità verso l'esterno necessitava in compenso di una grande mobilità all'interno dei confini stabiliti. Essa era in certo qual modo il suo estetico principio vitale, e faceva sì che *una* singola emozione amorosa venisse articolata in maniera sempre più precisa, esplorata con sempre maggior acume, nell'intento di chiarire via via il segreto del suo soggiogante potere: un atteggiamento artistico fondato non sull'analisi estensiva, bensì intensiva della realtà, e interessato soprattutto ai rapporti interiori dell'uomo.

Ma il grosso pericolo è che le variazioni finiscano per appiattirsi in banali ripetizioni. In tal caso la finzione cortese avrebbe esaurito la sua capacità comunicativa: perciò la sua vitalità dipende sostanzialmente dalla regolare volontà di superare il senso ›dicibile‹ con quello ›inteso‹, i significanti con i significati. In essi la lirica cortese realizza un principio di produttività consono alla sua natura. Se dunque poeti come Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Dante o Petrarca (nella canzone delle citazioni *Lasso me*, in *Canzoniere*, n. 70) applicano questo schema di emulazione a se stessi, non è soltanto per assicurarsi una personale gloria postuma. Nel superamento dei predecessori, mantengono in vita proprio il comune sistema discorsivo in sé. Questo procedimento pare richiamarsi alle antiche tenzoni poetiche presso le corti d'amore, dove l'atteggiamento competitivo stimolava il singolo trovatore a un perfezionamento del sistema, che a sua volta confluiva poi nel patrimonio della comunità discorsiva.

La *Vita Nova* ha trovato, per questo suo sistema poetologico, un eloquente spazio simbolico: la ›città‹, scenario della sua ›vicenda‹. Dante non le ha dato un nome. I suoi interpreti si fecero guidare di regola da un ovvio biografismo e la identificarono con Firenze. E qui ci sarebbe poco da obiettare, se da questa semplificazione non risultasse sminuita la ricchezza di allusioni celate nell'immagine. Ogni volta che la *Vita Nova* fa riferimento alla ›città‹, la intende come il luogo in cui la *Beatrice* vive e il poeta ama. In questo senso si potrebbe interpretarla come un simbolo spaziale del poetar cortese, un succedaneo della ›cour d'amour‹. La figura della città rispetterebbe in particolare la svolta borghese della poesia

d'amore avvenuta nel frattempo in Italia: il poeta, un cittadino in una comunità di poeti. Qui anche l'antico rapporto di vassallaggio fra uomo e donna si è socialmente allentato: i contrasti fra l'amante e la sua dama derivano ora da un divario nella nobiltà d'animo. Ma l'idea della città rende soprattutto giustizia alla nuova situazione di lirica e pubblico, ed è un efficace emblema dell'esoterica concezione della comunità dei ›fedeli d'Amore‹: la loro società chiusa accoglie solo chi riconosce che il poetare collima con il pensiero e il discorso cortese. L'immagine della città dantesca è già una lontana prefigurazione della corporazione dei maestri cantori. Un elemento decisivo è che i poeti stessi sono al contempo i primi destinatari delle poesie, e in tal modo si fanno tutori degli specifici criteri qualitativi mediante i quali hanno conquistato il loro rango elitario. A ciò si aggiunge anche l'obbligo scontato, e per questo inespresso, di rendere in qualsiasi momento conto agli altri del proprio operato, cosa che anche l'Io della *Vita Nova* fa ripetutamente, quando si accinge ad uscire dallo spazio definito della lirica cortese (88).

Il vincolo normativo incarnato dalla città è visualizzato perfettamente dai rari movimenti che conducono fuori o dentro le sue mura. Interno ed esterno rappresentano due diverse concezioni di poesia. All'interno regna la tradizione consolidata; all'esterno ha luogo la rischiosa impresa del progresso. Ma comporre lirica cortese al di fuori della cerchia cortese significa imboccare una via senza ritorno - se ciò non avviene sotto la guida della *Beatrice*, supremo ideale dell'Io. A superare veramente i confini sono solo i pellegrini romei (223).<sup>17</sup> Questi arrivano da fuori nella città della Beatrice e nuovamente ne escono: la loro patria poetica non era il poetare amoroso; il loro pellegrinaggio era indirizzato, fin dal principio, a una meta che va oltre quella della lirica cortese. A Roma si manifesterà infine una pretesa poetica che nella passione di Cristo possiede un'analogia con un supremo traguardo di bellezza („*la sua* [i.e. Gesocristo] bellissima figura“; 220). -

La negazione del saluto conclude dunque la prima serie di azioni con cui la *Beatrice* si sottrae all'Io. Poiché il massimo segno di grazia da parte della signora non viene più rinnovato, la cesura nell'immagine che il poeta amante aveva di sé risulta irrevocabile. Fino a questo momento egli aveva interpretato la propria esperienza della *Beatrice* secondo i dettami della dottrina cortese, il cui metro viene adesso recisamente respinto. Ma proprio in queste negazioni si realizza il momento veramente produttivo della lirica cortese. Con l'esaudimento del desiderio amoroso la vicenda sarebbe esaurita: l'amore appagato ›non fa storia‹. Il retrocedere della signora provoca invece un distacco spaziale e mentale fra i due. Lo sguardo retrospettivo dell'Io arresta sbigottito la propria ›storia‹ per riflettere. Ne nasce una digressione sul significato del saluto della *Beatrice* (51 segg.). A posteriori, l'Io comprende

che cosa ha perduto. La figura etimologica del „salute salutava“ (53) gli mostra il saluto come messaggio di salvezza anche per il proprio poetare. Preannuncia infatti una dolcezza e una beatitudine tanto copiosa, che supera di gran lunga le attuali capacità di comprensione dell'Io. Ma chi legge ›Beatrice‹ anche come ›poesia‹, scopre nella ›dolcezza‹ una celata pretesa a un'espressione poetica che va ben oltre il *dolce* stil. Anche il cammino per arrivarci si delinea. L'amore è, come insegnava ancora Cavalcanti, una forza distruttiva; e la *Beatrice* inizialmente non fa eccezione (27). Il suo saluto distrugge il corpo, l'edificio sensibile del sentimento („corpo...cosa grave inanimata“; 53). Dante, con la sua Amor-teologia, volge però al positivo questa vulnerabilità fisiologica dell'amante: soltanto un amore privato dei sensi („distruggendo tutti gli altri spiriti sensitivi“; 52) può aprire gli occhi per riconoscere la sua vera essenza. Ma come i sensi offuscano l'amore („obumbrare“), così le convenzioni del linguaggio ne oscurano i più alti fini.

Questo bilancio intermedio getta l'Io in una profonda crisi. L'amante deve rimproverarsi di aver apparentemente amato la signora in modo tale da provocarne il rifiuto; il poeta, di non aver espresso adeguatamente il proprio amore. Entrambi si abbandonano a una lagrimosa recriminazione. L'Io prende alloggio simbolico negli spazi del corrucio. Come tanti amanti prima e dopo di lui, si ritira nella solitudine („partito me dalle genti in solinga parte“; 54) della ›camera delle lagrime‹. La sua via d'Amor si restringe a un ›cammino delli sospiri‹. L'allontanamento dallo spazio pubblico sta a significare tuttavia il raccoglimento interiore dell'amante: e se l'esterno gli nega la felicità, la via interiore gli offre in compenso uno sbocco. Un sogno amplia la sua visuale<sup>18</sup>: Amore, il suo consigliere, gli si fa incontro di nuovo. Ancora una volta parla il linguaggio straniero, il latino. Ancora una volta l'Io non capisce quasi nulla di queste parole oscure; le comprende invece l'Io retrospettivo, che conosce la fine e quindi il futuro - e con lui il lettore. ›Lascia perdere i tuoi amori fittizi [„simulacra“]‹, gli consiglia Amore, ossia i modelli poetici. ›Se vuoi una poesia che sia a misura della tua signora, esci dalla schiera dei tuoi modelli‹. In chiave retorica, ciò significa: con l'accoglienza nella cerchia dei fedeli d'Amore, il requisito dell'*imitatio* è stato soddisfatto. Ora si richiede l'*aemulatio*, il superamento dei campioni. ›Tu, prosegue Amore, ti sei trattenuto abbastanza con una poesia che della *Beatrice* sfiora soltanto la zona preliminare. È ora che tu faccia di lei il centro stesso del tuo pensiero e della tua poesia‹ (56).

In quel momento, le parole di Amore erano rimaste oscure all'Io. Tuttavia, aveva per lo meno intuito che il suo destino personale seguiva un piano più alto, profeticamente velato. Per alleviare la pena attuale, Amore fornisce una seconda spiegazione, servendosi di un linguaggio che l'Io comprende: il volgare e il vocabolario dell'amor cortese. Che cosa fa un



amante cortese respinto? Il rituale prevede che chieda pietà (prov. ›merce‹). Amore si serve di questa espressione corrente per far capire all'io i suoi interessi più elevati. Ed è interessante che consideri la pietà come un'ovvia misura poetica („voglio“, dice all'io, „che tu dichì certe parole per rima“; 57): la poesia dunque come ›ultima ratio‹ del servizio amoroso („queste parole fa che siano quasi un mezzo“; 58). La prosa e la ballata (59 segg.) fanno derivare questo potere del linguaggio da quella particolare ›soave armonia‹, quel ›dolce sono‹, che distingue l'arte del Dolce Stil. Dante qui si riallaccia evidentemente a Cavalcanti. Questi, nella sua canzone dottrinale *Donna me prega* (v. 71-75) aveva programmaticamente ricondotto il successo della lirica cortese alla sua bellezza formale („adornata“).

Anche Dante crede che una poesia armoniosa e formalmente compiuta possa fare da contrappeso all'influsso dei sensi mutevoli e seducenti („Amore è qui, che...lo [i. e. l'amante] face, come vol, vista cangiare“; 61, v. 21/22). Ma al medesimo tempo va oltre la teoria del Cavalcanti. Ciò che della devastazione del proprio cuore il poeta mette in salvo nella bellezza del linguaggio, non basta a convertire la dama alla pietà. È questo il bilancio delle sue esperienze con la seconda donna schermo. La risposta di Dante a Cavalcanti è egualmente programmatica: adempie alla sua massima destinazione linguistica („tu cante“, v. 3) solo quella poesia (*ballata*), in cui una squisita forma sonora esprime un contenuto perfetto („se tu [i.e. la Ballata] di lui [i.e. Amore] non fossi accompagnata, leggiaramente ti faria disnore“; v. 13/14). Ma questa suprema idea dell'amore, spiegherà in seguito Amore all'io, altro non è che la *Beatrice*: „E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta somiglianze che à meco“! In termini più generali: il Dolce Stile („dolce sono“, „nota soave“, „soave armonia“) - apice dell'arte poetica contemporanea - ha futuro soltanto se la sua bellezza formale si mette decisamente al servizio della bellezza del pensiero di Amore. La tacita riserva di Dante contempla il rischio di un'arte che, nella sua abilità, si abbandona ad un narcisistico autocompiacimento. La poesia cortese, con la sua inclinazione alla »poésie formelle«<sup>19</sup>, era comunque sempre prossima a sconfinare in un'arte per l'arte.

Le ragioni della correzione di Dante vengono sviluppate nel § 6 (64 segg.) in forma di una doppia ›questione d'Amore‹. L'una contiene un autocommento poetico a malapena velato, che smaschera, nel gesto di umiltà dell'amore cortese, un grave squilibrio estetico fra forma e contenuto. Il poeta compone infatti una sublime creazione sonora, che ritrae però un amante ammalato e grottescamente sfigurato („non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi puncti li conviene passare“; 65). Ma se Amore può, da un lato, ispirare al poeta un linguaggio bello e seducente („lo nome d'Amore è sì dolce a udire“), all'io commentante pare impossibile che sull'amante ciò abbia

altro effetto che di lenimento („impossibile mi pare che la sua propria operatione sia ne le più cose altro che dolce“; 66). Dunque Dante valuta una componente basilare del costruito cortese - il gesto di pietà - secondo una delle regole fondamentali della scolastica - »Nomina sunt consequentia rerum« (66) - e scopre all'interno dell'estetica cortese un'insostenibile contraddizione logica. Se Amore si mostra così dolce nei confronti del poeta, come può apparire tanto rozzo all'amante?

Il dissidio dell'Io culmina nel sonetto *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore* (67 segg.).<sup>20</sup> »Vorrei poetare«, si lamenta, »ma non so che dire«. Gli manca la »materia« giusta, ovvero una concezione del tema libera da contraddizioni interiori (v. 9/10). La pietà, in cui già l'amante aveva dovuto riconoscere un amore sbagliato, induce in errore anche il poeta („amorosa erranza“; v. 11). Egli è in cammino senza conoscere la via („mi facea stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde sen vada“; 66). Vista nel suo complesso, la tappa della pietà si è rivelata un passaggio fuorviante - nella giusta direzione.

In questa situazione, come si è visto, l'Io era stato nuovamente colpito da un atto di rifiuto della *Beatrice*. Inaspettatamente la vede (§ 7) e va estaticamente fuori di sé: segnale di un progresso cognitivo. Ma al suo rapimento si risponde con il »gabbo«, la derisione: la sua massima esperienza d'amore provoca dunque un intollerabile gesto di umiliazione. L'incontro avviene in occasione di un matrimonio; la *Beatrice* è in mezzo al corteo nuziale. Sotto la guida di un »amico« - Cavalcanti, il primo dei suoi amici-poeti? - l'Io riprende il vassallaggio cortese („al servizio de le donne“; 70) nelle modalità previste dalla convenzione („ch'elle siano degnamente servite“). Per i testimoni di questa scena, la *Beatrice* era fino a quel momento solo una fra le tante. Ma la reazione di lui ha rivelato a tutti che è lei la segreta dama del suo cuore. E che ai suoi occhi valgono quindi per lei tutt'altri parametri - dell'amare e del poetare - di quelli tradizionali, come osservano espressamente i circostanti („molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione“; 72).

Che cosa era accaduto? La nuova vista della *Beatrice* aveva provocato una rivoluzione nella percezione dell'Io. Una volta di più, la sua apparizione lo aveva soggiogato al punto da far ammutolire tutti i suoi sensi („fuoro sì distructi li miei spiriti...che non ne rimasero in vita“; 71/72). Soltanto la vista (»li spiriti del viso«) sopravvive a questo sconvolgimento: ora l'Io non ha definitivamente più occhi che per lei („solo rimane a veder voi [i. e. la dama]“; 75, v. 11). Tutto lo sbigottimento amoroso è concentrato nel guardare. Colui che guarda si è per così dire coniugato con l'oggetto del suo guardare (scena nuziale!). Le conseguenze sono notevoli. L'occhio, l'organo sensitivo umano più stimato nel Medioevo, ha assunto la guida

esclusiva nell'esperienza della signora. Questo ›cambiamento di senso‹ prepara una svolta generale nella teoria poetica. Nel Dolce Stil contava soprattutto la bella e soave musicalità del linguaggio, la quale si rivolgeva soprattutto all'udito. Se a dominare è invece la vista, la comprensione si trasferisce esattamente su quella soglia tradizionale in cui la percezione esteriore si muta in esperienza interiore. L'Io insiste quattro volte sulla visibile trasformazione del proprio aspetto („mia trasfigurazione; mio trasfiguramento; io vi rasembri sì figura nova; io mi cangio in figura d'altrui“; 72 segg.) - quattro segnali di un mutamento della visuale poetica.<sup>21</sup> Dante ha dato alla lirica cortese una svolta decisamente speculativa. La vista della signora, non più adombrata da alcuna donna schermo, ha trasformato l'Io (›trasfigurazione‹; ›cangio‹). Il suo amare - e poetare ha acquistato una nuova qualità (›figura nova‹). Questo ›nova‹ indica che egli è già in cammino verso una ›Vita nova‹.

Il ›gabbo‹ porta a compimento questo distacco dall'atteggiamento amoroso tradizionale (73). Esso fa sì parte dei convenzionali malintesi delle schermaglie amorose. Ma in questa situazione, svaluta complessivamente l'atteggiamento di umiltà dell'Io („altri dovrebbe avere pietà, e cioè per la pietosa vista che negli occhi mi giugne; la quale vista pietosa è distrutta, cioè non pare altrui, per lo gabbare di questa donna“; 81). La pietà appare dunque un atteggiamento sbagliato, poiché punta su una poesia che si fida troppo delle regole stabilite dalla tradizione. La mirabile bellezza della *Beatrice* invece trascende tutte le prescrizioni della lirica cortese („la sua mirabile bellezza...uccide e distrugge nella mia memoria ciò che contra lui si potesse levare“; 77 seg.). Chi vuole raggiungerla poeticamente, deve spezzare („distrugge“) i legami della tradizione („memoria“). Segnale esteriore di questa volontà di un nuovo orientamento: l'Io ha fatto della sua *Ballata i' vo'* (59 segg.) il portavoce del proprio amore, affinché interceda presso la *Beatrice*. Per la prima volta entra in contatto verbale con la signora - nell'opportuna forma della ballata e in un linguaggio elevato („dolce sono“, v. 15; „nota soave“, v. 38), ma ancora con il gesto della pietà, che coltiva soprattutto il dolore dell'amante, non la bellezza della dama (v. 21). Il Dolce Stil - cui alludono ›dolce sono‹ e ›nota soave‹ - indica sì in direzione del futuro. Peraltro solo a condizione che - come chiarisce la prosa - la sua bellezza formale si sottometta decisamente alla natura di Amore, ossia alla bellezza del pensiero. Altrimenti si esaurirebbe in un compiaciuto narcisismo. A questo punto l'Io, per la prima ed ultima volta, si rivolge in tre sonetti (*Con l'altre donne; Ciò che m'incontra; Spesse fiate*) direttamente alla signora. Ma anche questi rimangono ostinatamente legati al rituale della pietà („vienmene pietà“; 83, v. 3). Di conseguenza la *Beatrice* non se ne sente apostrofata. Il poeta, con la sua arte del dire per rima, è arrivato un

po' più vicino alla meta prefissa nella figura della *Beatrice*; ma ciò che ha raggiunto, è al massimo la consapevolezza della distanza che lo separa da lei.

## 2. *Al culmine della ›lode della donna‹*

L'Io accetta la sfida. Che cosa ciò significasse gli era chiaro: le poesie scritte finora gli apparivano improvvisamente antiquate, *vecchie rime*. Un progresso era possibile solo rinunciando all'appoggio sicuro della tradizione. Al principio del § 10 prende dunque una risoluta decisione: è l'inizio di una poesia amorosa di nuovo genere, la *seconda* grande fase della sua evoluzione.<sup>21</sup> La poesia della donna schermo, l'arte del dire per rima, aveva rivelato i propri limiti. Ora s'imponeva un'arte della parola che avesse il formato della *Beatrice* stessa. Non poteva peraltro trattarsi di *apostrofarla* ancora, solo meglio di prima: la poesia migliore, il Dolce Stil, si era infatti dimostrato inefficace. Adesso si trattava invece di *pronunziarne* nella maniera giusta ›il nome‹. Qui l'amante aveva già spianato il cammino al poeta, smantellando l'interesse dell'›amor sui‹. Soltanto a questo punto il poeta era veramente libero di occuparsi della donna in se stessa (v.s.).

Egli inizia subito con un deciso mutamento della disposizione discorsiva. L'impotenza della tradizionale poesia dell'amore-pena lo induce a prendere le distanze dalle convenzioni trobadoriche - in due sensi. Innanzitutto si congeda dall'autorappresentazione finora praticata: ›Tutto ciò che c'era da dire di me, l'ho detto‹ - invano. Risolutamente egli sgombera la propria posizione tradizionale al centro del parlare amoroso. Finora in fondo si era trattato sempre di lui, dell'effetto che la donna aveva su di lui; ora il poeta si fa da parte, capovolgendo il centro dell'interesse. Via da sé, verso di lei, è anche il nuovo motto del suo dire. Ma dove la poesia non è più costretta ad affrontare le devastazioni di Amore, si crea lo spazio per una "materia nuova e più nobile che la passata" (86). Questa materia si concreta nella *Beatrice*, il concetto più alto dell'amore di cui l'Io dispone in quel momento. Poiché tuttavia né il cuore, né il linguaggio sono per ora alla sua altezza, l'Io si vede indotto a un secondo, radicale distacco dal tradizionale rituale dell'incontro: delibera che d'ora in poi non parlerà più *a* lei, ma soltanto *di* lei ("sempre poi tacesse di dire a.llei"). Il seguito della vicenda mostra cosa ciò significhi: l'amante sottrarrà completamente i propri sensi all'impressione fisica della *Beatrice* - per visitarla esclusivamente col pensiero. D'ora in poi la sua assenza è per lui la pregiudiziale della sua presenza. In futuro l'incontro con l'amata non avrà più luogo nella realtà, ma solo nell'immaginazione.

Con ciò l'Io ha radicalmente modificato il suo rapporto con la donna, distogliendosi dalla sua bellezza esteriore, così difficile da sostenere, per dedicarsi alla sua bellezza interiore.

L'amore inesaudibile è divenuto un amore rinunciatario. Ma ciò che in contesto cortese portava alla cessazione del servizio amoroso, diventa qui il punto di partenza di un consistente ampliamento dello spazio poetico.<sup>22</sup>

Già il § 10 ne getta le nuove basi.<sup>23</sup> Anche in questo caso Dante rimane fedele al suo procedimento: usa la storia d'amore di facciata per inserirvi dei significati traslati. Le dame, che al suo ultimo incontro con la Beatrice avevano ancora sorriso del comportamento estatico dell'Io, si mostrano adesso guardinghe. Esigono dall'Io una spiegazione. »A quale fine ami la tua signora, se poi non sei in grado di reggerne la presenza?« Dietro un tale comportamento deve celarsi un »amore novissimo« (88). La domanda delle dame evidenzia il problema della finalità ("lo fine di cotale amore"): l'amante finora si era espresso nel linguaggio comprensibile del poetar cortese; e le stesse donne interpretano il fenomeno Amore secondo il modello trobadorico. Ora l'»amore a distanza« scelto autonomamente dall'Io deve sembrare alle dame un oltraggio ermeneutico, poiché, derogando alla norma, egli continua ad amare la sua donna senza più far dipendere la propria felicità dal favore di lei. »Il contenuto del mio amore«, egli spiega alle dame che lo esaminano, »consiste in ciò che anche una signora assente non può sminuire« (ivi). »In che cosa consiste?«, insistono loro: "In quelle parole che lodano la donna mia" (89).

La sua nuova 'dichiarazione d'amore' è tanto sorprendente quanto logica: il massimo adempimento dell'amor cortese è il poetar cortese. Si rivela qui l'influenza di un elemento centrale della filosofia del linguaggio di allora. Ciò che né una Beatrice assente, né - possiamo aggiungere in anticipo - una Beatrice defunta possono togliergli, è l'immagine interiore che la sua memoria ha dedotto dall'apparenza esteriore di lei. Ma anche di quest'immagine conta solo ciò che può essere tradotto nella forma vincolante del linguaggio: »Nomina sunt consequentia rerum«, aveva spiegato in precedenza il poeta dotto, ancorando la propria attività linguistica al medievale realismo dei nomi.<sup>24</sup> Il suo amore è divenuto veramente realtà solo nel momento in cui la sua essenza ha ricevuto i »nomi« ad essa pertinenti. La parola - e soprattutto quella poetica - deve per principio mettersi al servizio della cosa a cui si riferisce - e non viceversa. In maniera indiretta, Dante conferma ancora una volta le proprie riserve nei confronti della lirica cortese, in cui l'amore può facilmente sfociare in un virtuosismo formale. Ma oltre a ciò introduce, nel cosmo linguistico trobadorico, un nuovo principio vitale. Finora esso si nutriva in prevalenza dell'arte di combinare un numero piuttosto limitato di elementi espressivi in modo da farne progressivamente scaturire i possibili significati. D'ora in poi, invece, l'Io vuole affidarsi non tanto al lavoro sul *signifiant*, quanto a quello sul *signifié*. Questa decisione riguarderà soprattutto il futuro del poeta. Già qui tuttavia si delinea

in fondo la svolta verso una poetica figurativa.<sup>25</sup> Alla fine della *Vita Nova*, l'idea sarà divenuta un vero e proprio concetto. Allora è piuttosto la forma ad adeguarsi al contenuto affidatole, e non il contenuto a sottomettersi a delle misure prestabilite. Nel caso concreto: l'Io insegue, nel linguaggio dei trovatori, un'idea amorosa che già all'inizio di questa seconda fase esige un volume espressivo più adeguato di quello attualmente a disposizione ("materia nuova e più nobile che la passata").

Un'ulteriore misura sottolinea con quanta decisione Dante si avventuri in questo nuovo territorio poetologico. L'Io non solo si ritrae dalla *Beatrice*: al distacco dalle proprie origini poetiche, unisce un altrettanto spettacolare cambiamento del suo pubblico. Finora il poeta si era rivolto ai ›fedeli d'Amore‹: scambiando sonetti con essi, aveva ratificato le loro opinioni sull'arte di amare e di poetare. I membri di questa cerchia erano interessati a una perfetta padronanza dello strumento della poesia d'amore, e il rispetto delle norme determinava essenzialmente il loro agire. Ciascuna delle loro poesie era una vittoria culturale su un volgare ancora giovane e imperfetto. Il § 10, 12, in cui l'Io abbandona ancora una volta, ma senza compagnia, la città - il parlar d'amore regolamentato -, fa perciò presagire una nuova partenza: vale a dire una riflessione su una nuova teoria poetica ("io cominciai a pensare lo modo che io tenessi"; 91).

Come prima condizione, gli pare necessario cambiare interlocutore: decide di indirizzare d'ora in poi le proprie poesie solo alle "gentili donne". Queste possiedono il dono di pensare con il cuore (*Donne ch'avete intellecto d'amore*; 93, v. 1). E di loro Amore ha fatto una concreta pietra di paragone della bellezza dell'amore. Se quindi il poeta le cita espressamente a nuovi arbitri della sua arte, significa che il suo interesse estetico si è fondamentalmente modificato. Infatti le dame sono interessate prima di tutto alla ›verità‹ delle sue parole ("Se tu ne dicessi vero"; 90), e solo in secondo luogo al loro valore artistico. Quindi, una finalità basata sul contenuto precede quella basata sulla forma. Il baricentro della concezione poetica si è visibilmente spostato: più importante dell'adeguatezza alle norme è l'adeguatezza all'oggetto.

Ma qual'è questo nuovo oggetto? Il poeta sa già dirne qualcosa di più dell'amante. Il miracolo della bellezza della signora, ormai soltanto immaginato ("io ymagino la sua mirabile bellezza"; 77), subisce la trasfigurazione che il ricordo esercita sui suoi contenuti: lì - come osserva l'Io - tutto ciò che si potrebbe obiettare a sfavore della signora, viene cancellato; le pene passate tacciono (ivi); la ›memoria‹ rielabora le informazioni fornite dai sensi, attenua i lati avvilenti dell'amore, predilige quelli sublimi. In questo Amore chiarificato, il citatissimo Andrea Cappellano aveva individuato addirittura un programma virtuoso. Colui che ama in tal

senso „non può essere avaro, e quelli ch'è aspro e non adorno e quelli ch'è di vil gente, sì 'l fa (...) vertudioso e bon costumato“.<sup>26</sup> Boccaccio ha mitologicamente incarnato questo effetto civilizzante nella *Venus magna* (*Genealogie deorum gentilium*, libro III, 22-24).

Con questo spostamento dell'atto poetico sul materiale tratto dalla memoria, anche lo stato della sua finzione si modifica. È vero che da sempre la letteratura ha la propria sede nell'immaginazione umana, e che anche la poesia del vissuto è solo una simulata deviazione da questa origine. Ma se Dante fa della memoria addirittura la condizione del poetare, significa che qualcosa di fondamentale era accaduto nell'immagine che la poesia amorosa aveva di sé. Con il Dolce Stil, la sua precedente comunanza di ambiente con la vita di corte si era dissolta e, con essa, anche ogni interazione diretta con una ›cortesia‹ socialmente controllata. Anche Dante ne mantiene il concetto (›gentili donne‹); ma il carattere pubblico della sua poesia è più che altro citazione: un richiamo finzionale di ciò che nella realtà è svanito. L'impulso del suo poetare cortese, tuttavia, è introverso. La performance della ›corte d'amore‹ era diventata un'incombenza della memoria, il cui giudizio ha però domestichezza con i concetti della nobiltà d'animo piuttosto che di schiatta.<sup>27</sup> Il risultato apparente potrebbe essere la stessa emozione, poeticamente abbellita. Ma le motivazioni differiscono notevolmente. In un caso, l'amore inappagabile risarcisce con una ricompensa sociale, nell'altro invece con una cultura mentale. Non a caso Petrarca trasferì la propria poesia in questo luogo della rimembranza: è presumibile che, da fine conoscitore della *Vita Nova*, ne avesse ben compreso la portata estetica.

Del resto, Dante stesso aveva contribuito con rara trasparenza a facilitare ai suoi lettori la comprensione di questo punto chiave, escogitando prontamente una formula poetologica per la poesia nuova che aveva in mente: d'ora in poi avrebbe fatto oggetto del suo dire amoroso solo ciò “che fosse lode di questa gentilissima” (89; 90). Di per sé, questa ›lode della donna‹ non è una novità. Anche qui Dante si basa su uno schema ben noto, che risale ai provenzali. Già allora la descrizione della bellezza aveva il compito di elogiare la dama e additare così una ragione inconfutabile della sua amabilità. Encomio e lode della donna valgono come suprema giustificazione di un servizio amoroso<sup>28</sup> altrimenti dominato, sul piano lirico, dal lamento d'amore. Dante tuttavia rompe nettamente con questa tradizione, sottraendosi all'alternanza di lode e lamento, per dedicarsi esclusivamente alla lode della donna (“sempre mai”).<sup>29</sup> Voler soltanto lodare la signora significa, poetologicamente, adeguare completamente il linguaggio agli aspetti mirabili della sua natura. L'io della *Vita Nova* non esita a classificare far competentemente questo suo nuovo oggetto come “alta materia”. Ma un oggetto più alto esige un altro modo di parlare.

In proposito, la formula conclusiva ‘stile de la lode’ ha già preso posizione, seppure in maniera indiretta. Decifrata nel senso della retorica, enuncia infatti un esauriente programma stilistico.<sup>30</sup> Il ›laudare‹ come obiettivo di una messa in discorso ha motivato un apposito genere, il ›genus demonstrativum‹. Quintiliano ne puntualizza il compito definendolo addirittura ›genus laudativum‹.<sup>31</sup> Ma secondo la dottrina retorica, la sua funzione si realizza proprio nella lode della bellezza!<sup>32</sup> E ciò non coincide appunto con la dichiarata intenzione dell’Io di dedicare le proprie rime esclusivamente alla divina grazia della Beatrice?

La retorica prevede peraltro che i nobili soggetti del ›genus laudativum‹ provochino nel pubblico un’emozione altrettanto nobile: il linguaggio solenne deve contribuire a suscitare ammirazione, *admiratio*, per la cosa rappresentata.<sup>33</sup> Quindi, l’elogio e l’ammirazione interagiscono. Con quanta stupefacente densità compositiva Dante abbia impostato la *Vita Nova* a questo scopo, si rivela nella prima consapevole entrata in scena della *Beatrice*: già allora era apparsa all’Io quale “*mirabile donna*” (15). Se in quel frangente e in seguito poteva passare per un complimento convenzionale - in questo passo successivo la percezione spontanea della *Beatrice* diventa decifrabile come asserzione a favore di un alto concetto di stile. Nell’effetto da lei prodotto sull’Io poetante (›mirabile‹) si esprime il suo generale diritto a un linguaggio di ammirazione (›admiratio‹). La *Beatrice* incarnava dunque fin dal principio un concetto poetico. Ma soltanto a questo punto l’Io, e con lui il lettore, la comprendono finalmente come tale. Alla fine della *Vita Nova*, quest’idea poetica racchiusa in lei si sarà rivelata in maniera ancor più evidente. Il libro si conclude come aveva iniziato: con una ›mirabile visione‹ della *Beatrice* (230). Collocata nella prospettiva finale del ›libello‹, essa ha tutto il carattere di un lascito spirituale. E proprio lì ›mirabile‹ designa direttamente e innanzitutto la visione di una poesia completamente nuova! Con lo ›stile de la lode‹ si delineano perciò i punti di fuga di una concezione poetica di più vasta portata.

Ma tra intuizione ed azione, ecco ripresentarsi il familiare *topos* dell’impotenza (“pensando molto a.cciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me”; 90 seg.). Infatti, di cosa può disporre l’Io? Del Dolce Stil, che tuttavia retoricamente appartiene anch’esso allo stile medio; qui si richiedeva invece un tono più ›nobile‹ del precedente. Come arrivarci? I § 10,12 -11 abbozzano una risposta che va molto al di là della *Vita Nova*. L’Io persegue una rivalutazione del proprio discorso tramite un ›più nobile‹ oggetto - l’›amore novissimo‹. Esso viene approfondito in tre poesie centrali: *Donne ch’avete intelletto d’amore* (93 segg.), *Amore e’l cor gentil sono una cosa* (108 segg.) e *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (111 segg.).<sup>34</sup> La trasfigurazione interiore dell’amore aveva distolto l’Io dai suoi effetti avviliti, consentendogli di vedere la sua signora come nuova, per la prima volta solo per se



stessa e liberata dal desiderio sensuale che l'Io aveva proiettato sulla sua immagine. La grande canzone *Donne ch'avete* (93 segg.) intona quindi per la prima volta la lode della sua virtù scevra dagli interessi dell'osservatore ("pensando 'l suo valore", v. 5). L'assenza fisica della donna accresce l'attenzione per la sua attrattiva spirituale: la sua visibile, addirittura sconvolgente bellezza non è che la facciata sensibile di un'angelica bellezza dell'anima ("Angelo clama .... ›Sire, nel mondo si vede / meraviglia nell'acto che procede / d'un' anima"; v. 15-18). Il rapporto, almeno quello con la *Beatrice*, ha la sua ragione ultima nel pensiero divino ("Divino Intellecto", v. 15); la parvenza terrena della donna è solo uno spunto sensibile ("atto") per pensarne la potenza celeste. Le terzine di *Amore e 'l cor gentil* (109; v. 9-14) ricostruiscono del resto proprio questo procedimento del pensiero amoroso.

Quindi l'amore ha definitivamente abbandonato la finzione delle garbate schermaglie amorose. La sua portata amor-teologica garantisce la presenza di un nobile interesse vitale ("la nobilitade de la sua anima"; 104). L'Io poetante della *Vita Nova* ha subito valutato questo ›amore novissimo‹ sotto il profilo poetologico, classificandolo come un soggetto talmente ›alto‹ ("parlar sì altamente"; 95, v. 9), da fargli apparire al confronto troppo ›lieve‹ ("leggieramente", v. 12) la propria arte poetica. Sarà quindi necessario uno stile ›grave‹, uno ›stilus gravis‹. Amore ne trae una conseguenza poetologica decisiva. Domanda: come può un'apparizione terrena ("cosa mortale) sì adorna e sì pura", v. 44) venir tradotta in una figura verbale che possegga un ornato retorico (›adorna‹) e una correttezza linguistica ("pura": ›sermo purus‹) sufficienti? E risponde: la via per arrivarci è (solo) quella dell'immersione contemplativa nella sua essenza ("Poi la riguarda"; v. 45). È allora che si rivela la nuova poesia ("far cosa nova"; v. 46) collegata alla donna ("Dio ne 'ntenda"). L'amore interiorizzato dell'Io scopre nella signora una nobiltà d'animo tale, che quando viene affidata all'arte della rima disponibile, le comunica una bellezza intellettuale mai raggiunta finora. È vero che lo ›stile della lode‹ riprende quasi intatto lo schema linguistico del Dolce Stile. Ma con un supremo compimento ideale ne trae tuttavia una ben diversa nobiltà di contenuto. In termini retorici: il nuovo, alto soggetto gli conferisce una nuova, alta dignità linguistica.

Questa scelta profitta del fatto che la *Beatrice* desta Amore perfino in quei cuori che per natura non possiedono una cultura sentimentale ("per lei si sveglia questo Amore; e (...) non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potentia"; 110 seg.)! In senso traslato: è addirittura l'ispiratrice di una poesia per la quale non ci sono modelli ("ella, mirabilmente operando, lo fa venire"; ivi). La miglior conferma di ciò l'aveva già data l'Io poetante con la sua canzone *Donne ch'avete*. Al momento di avviare questo primo elogio della sua dama, gli mancano le parole. Ma mentre sta riflettendo sul da farsi ("pensare lo

modo ch'io tenessi"; 91) accade un poetico miracolo pentecostale: la sua lingua comincia a parlare come da sola (92) - gli dei gli hanno regalato il primo verso. Un'idea precisa del contenuto evoca una forma adeguata, poiché, ancora, »Nomina sunt consequentia rerum«.

Dante dà al primo documento della sua lode della donna la veste di canzone, e anche questa scelta formale è significativa, come già rivela la collocazione della poesia nell'insieme. La *Vita Nova* infatti contiene solo tre esempi di questa forma lirica maggiore,<sup>35</sup> e ciascuno occupa una posizione chiave. *Donne ch'avete* (§ 10) inaugura lo »stile de la loda«, una nuova vetta dell'amare e del poetare. *Donna pietosa* (§ 14), la sedicesima lirica della *Vita Nova*, e quindi centro simmetrico delle 31 poesie,<sup>36</sup> segnala la svolta della trascrizione di figure terrene in una prefigurazione ultraterrena.<sup>37</sup> La terza canzone *Gli occhi dolenti* (§ 20) apre il terzo stadio della vicenda dell'Io »in morte di madonna Beatrice«. Questa posizione di rilievo data alla canzone non è casuale. Le opere seguenti, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, confermeranno che si tratta del »superbissimum carmen«, la quintessenza della perfezione formale in lingua volgare (*De vulgari eloquentia*, II, III, 3 segg.; 8).<sup>38</sup> Al di fuori del latino, solo la canzone possiede uno stile elevato (ivi II, II, 9 e altri). Che in via di principio fosse davvero all'altezza del compito, Dante lo aveva poi dimostrato nel *Convivio*, le cui canzoni ebbero l'onore di una sistematica interpretazione allegorica.

Effettivamente, le canzoni e i sonetti della lode (soprattutto *Tanto gentile* o *Vede perfettamente*; entrambe § 17) possono essere considerate un culmine della poesia d'amore prima del Petrarca. Non senza ragione l'Io poetante si vedeva perciò al primo posto della classifica stilnovistica (cfr. § 17 e sopra p.156 segg.) La prosa e i versi ne lasciano intravedere i motivi più profondi. La *Beatrice*, dice l'Io, ha conquistato i cuori della gente in misura tale da suscitare pubblico scalpore (156). Chi la vede, la considera una bellezza angelica (157). Riceve lode da ogni parte ("sentendosi laudare"; 159, v. 5); nella cerchia delle altre dame si rivela tutt'intera la sua perfezione ("Vede perfectamente ogni salute / chi la mia donna tra le donne vede"; 162, v. 1/2). Nell'episodio nuziale (70 seg.), l'attenzione generale era ancora appuntata sulla sposa; la *Beatrice* era una fra le tante. Adesso però si trova al centro della stima generale. Ma la causa di tutto ciò, altro non è che la lode della donna formulata dall'Io. La *Beatrice* è rimasta quello che era fin dal principio. È cambiato invece ciò che vien detto di lei. L'Io può dichiarare la sua piena soddisfazione per quest'effetto della sua parola poetica ("onde mirabile letizia me ne giungea"; 156), perché la sua poesia serve soprattutto alla gloria della signora, non alla sua.

Senza dubbio l'Io (e il suo autore) valuta lo »stile de la loda« come un progresso anche nel contesto storico-letterario. La lirica cortese era predisposta alla dialogicità e

all'emulazione. Chi segue dunque l'esempio della ›lode della donna‹ (“Sua bieltade”), adempie massimamente ai valori cortesi di ›gentilezza‹, ›amore‹ e ›fedelitate‹ (*Vede perfettamente*; 163, v. 5-8). Dal potenziamento dantesco della lirica cortese trae vantaggio l'intera comunità dei poeti. L'io sottolinea più volte che attraverso la *Beatrice* - attraverso la lode della donna - si accrescono l'›onore‹ e la ›grazia‹ complessivi della poesia amorosa (condensato nella frase: “questa mia donna venne in tanta gratia, che non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte”; 161).

Notevole è anche come la nuova qualità dello ›stile de la loda‹ venga ripetutamente munita del concetto di ›onesto‹. Anche questo termine definisce una precisa posizione poetologica. Dante tuttavia ne ha spiegato il nesso solo nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*, dove mette il linguaggio in relazione con la dottrina aristotelico-scolastica della triplice natura umana che era già alla base della *Vita Nova* (§ 1).<sup>39</sup> Egli spiega che la facoltà sensitiva trova il suo massimo appagamento nell'amore. Su di essa si regge a sua volta la facoltà intellettuale (*essere rationale*), base della massima aspirazione umana all'onore e alla virtù (›*honestum*‹, ›*virtus*‹). Solo grazie ad essa l'uomo può svincolarsi dalla sua inclinazione creaturale e partecipare della natura degli angeli (*De vulgari eloquentia*, II, II, 6-7). Ma degna d'onore è appunto anche la *Beatrice* della ›lode‹ (a partire dal § 17). Di lei, proprio in questo connesso si dice che non è propriamente “una femina, anzi è de' bellissimi angeli del cielo” (157). Il suo aspetto angelico è quindi un'equivalenza visibile dell'alto concetto di ›onesto‹ che le appartiene. Per suo tramite, il nuovo amore a distanza (“amore novissimo”) dell'io si spinge fino a quella regione intellettuale in cui regna la ›luce divina‹ (*Convivio*, III, II, 14). Lo ›stile de la lode‹ dunque altro non è che la forma verbale di questa ascesa. Dante ne aveva fornito, nel medesimo passo, anche una definizione retorica. Si trattava solo di darle voce in maniera adeguata. L'io dice che tutti coloro che la guardavano - la nuova *Beatrice* della ›lode‹ - provavano “una dolcezza *onesta* e soave” (158): lo ›stile de la loda‹ è, se vogliamo tradurre, musicalità stilnovistica della parola (›dolcezza soave‹), ma mediante l'impiego di un sentire moralmente sublimato (›onesta‹).

L'io poetante ha dunque saputo rinnovare emulandolo il sistema cortese. E non a torto ritiene di trovarsi al vertice del canone. Eppure anche adesso il lamento per la propria insufficienza poetica non vuol cessare. Il suo progresso rispetto al punto di partenza è certo considerevole, ma rispetto a *quell'arte* che la *Beatrice* esige (da lui), le sue conquiste sono ancora molto arretrate. Questo stato di cose trapela da una corrispondenza di immagini sicuramente non casuale. Inizialmente ‘l'amore novissimo’ era in grado di sciogliere la ›lingua‹ dell'io per consentirgli un canto nuovo (92). Ma alla fine, ormai padrone dello ›stile

de la lode», era prevalsa ancora una volta la consapevolezza che il saluto della signora parla al cuore (>gentile<) e alla ragione (>onesta<) in un modo tale che, per l'emozione, ogni lingua ammutolisce - di nuovo: "Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta, / ch'ogne lingua deven tremando muta" (159, v. 1-3). Questa lode della donna quindi non era ancora il traguardo, ma solo una tappa dell'itinerario additato.

A ben guardare, la *Vita Nova* non fa mistero delle cause di questa persistente precarietà del parlare poetico ("pareami defectivamente avere parlato"; 164). Ancor prima della canzone *Donne ch'avete*, il linguaggio figurato della prosa (19, 1-3) aveva già annotato delle limitazioni discrete. Per la seconda volta, l'Io lasciava la città - ma senza accompagnatori. Uscendo dalla comunità di pensiero e di parola dei fedeli, egli si lascia alle spalle anche il severo legame di gruppo. E proprio in tale momento riflette per la prima volta su come enunciare la sua nuova e più nobile materia ("io cominciai a pensare lo modo ch'io tenessi"; 91). Qui, al di fuori della tradizione, l'inibizione linguistica dell'Io si scioglie. Eppure, per realizzare il suo >stile nuovo<, torna nuovamente in città ("ritornato alla sopradetta cittade")! Questo passo ha carattere segnaletico. Idealmente, la nuova poesia si distingue già dalle convenzioni vigenti (>cittade<), ma per il momento la sua prassi non può ancora fare a meno di esse.

Questo sbalzo fra interno ed esterno introduce una serie di simboliche allusioni tra loro imparentate. In fondo tutte accennano a questo 'carattere misto' dello >stile de la loda<, che da un lato ripiega su un parlar cortese collaudato, e dall'altro s'incarica tuttavia di anticipare uno sconfinamento. Il secondo verso di *Donne ch'avete* dichiara: "i' vo' con voi [i. e. le donne] della mia donna dire" (93), e dà un rendiconto figurato del tentativo dell'Io di descrivere il suo amore nuovo con i mezzi tradizionali della poesia cortese ("Donne"; "con voi"). Anche il successo ("ond'è laudato chi prima la vide", cioè l'Io; 113, v. 11) di aver rinnovato una vecchia forma mediante contenuti nuovi ("la mia donna.../ fa gentil ciò ch'ella mira"; 111, v. 2), conta solo secondo il metro corrente. Sebbene agli occhi dell'Io la sua signora sia troppo nobile per essere confrontata con altre donne, egli continua a indirizzare i suoi versi alle graziose dame che circondano la *Beatrice*. Dunque gli preme ancora che l'eccezionalità della sua donna - ovvero della nuova lirica - venga riconosciuta dai rappresentanti di quella tradizionale. In questo senso lo >stile de la loda< non intacca la poesia dell'amor cortese in sé. Sotto questo profilo, il poeta si comporta del resto esattamente come l'amante. Questi si era congedato dall'apparenza sensibile della *Beatrice* per percepirne meglio l'aspetto spirituale ("suo valore"), ma continua ad amarne la bellezza interiore in grazia di quella esteriore. Anche come poeta, l'Io non aveva propriamente abbandonato la comunità dei fedeli - si era

soltanto posto al suo vertice. Il suo ›amore novissimo‹ lo aveva messo in condizione di poetare in un modo certamente nuovo, ma non ancora fundamentalmente diverso. -

Molto prima della conclusione di questo secondo stadio, sul piano della vicenda amorosa gli avvenimenti avevano cominciato infatti ad acuirsi drammaticamente. In un lasso di tempo brevissimo, avevano nuovamente trasformato l'›oggetto‹ del poetare, la *Beatrice*, in maniera tale, da rendere inevitabile un'ulteriore correzione del parlare amoroso. La sequenza dei fatti è nota: la morte del padre di Beatrice, la malattia dell'Io e la sua terribile visione della finitezza della signora, nonché la fine della vita stessa di lei. La fase dello ›stile de la lode‹ si scompone dunque in due momenti, intervallati dalle immagini funebri. Già prima dell'apice conclusivo della lode della donna, le sue premesse vengono dunque scosse e messe in discussione. Anche se l'Io se n'era vietata la vicinanza, l'assenza della signora era solo di carattere spaziale, non di principio. La sua rinuncia continuava in fondo a coltivarne sensibilmente la presenza nell'immagine di lei custodita nella memoria. Ma quando passo passo la donna era stata raggiunta dalla sua fine terrena, il costruito amorologico dell'Io era definitivamente crollato. Dante ha collocato questo capitale evento della via d'Amor a metà del suo libro, contrassegnandolo dunque come un punto di svolta. La sua configurazione poetica è affidata alla canzone *Donna pietosa* (131 segg.).<sup>40</sup>

Questa peripezia era stata preannunciata dalla ›Beatrice piangente‹. ›Chi ha sentito le sue espressioni di lutto, come potrebbe continuare a poetare nello stile tradizionale?‹ (“Chi dèe mai essere lieta di noi, che avemo udità parlare questa donna così pietosamente?”; 118). Perlomeno l'Io poetante aveva subitaneamente afferrato il doloroso effetto di questa trasformazione della *Beatrice* in ›donna pietosa‹. “Vedi questi”, si giudica dal punto di vista della tradizione (›Donne‹), “che non pare esso, tale è divenuto” (119). Il sonetto *Se' tu colui c'ài tractato sovente* (121 segg.) illumina acutamente la sua situazione poetologica. A giudicare dalla voce (“alla voce”) tu rassomigli a colui che ci ha spesso parlato della *Beatrice*‹, l'Io fa dire alla dama, ossia al suo pubblico. ›Dall'aspetto (›la figura‹) pare però trattarsi di un altro‹ (v. 2-4). Già nella prima fase culminante dello ›stile de la lode‹ germoglia la consapevolezza che basta poco - una signora in lacrime - per minacciare la sua precaria conquista.

La successiva visione della morte della signora lo evidenzia ancor più drasticamente. Anche qui Dante si rifà al consueto repertorio del rituale cortese. Quante volte, speculando sulla compassione, si è evocata la morte per le pene d'amore? Fin nel mondo galante delle pastorellerie arcadiche, essa rimase lo strumento supremo di ricatto degli amanti respinti. Ma come fatto reale non era contemplata dalle regole del gioco cortese. Prendendo seriamente in

considerazione la morte fisica della signora, Dante osa perciò qualcosa di doppiamente inconsueto. Da un lato esce dal ruolo prescritto; dall'altro riscatta appunto non la vittima, bensì il motivo dell'amore. Le reazioni dell'amante sono note: egli entra, attraverso la malattia, in una vita nuova. La sua sofferenza - che dura nove (!) giorni - gli fa sperimentare una catarsi melanconica che avvia una radicale svolta di tutto il suo modo di vedere. Il pensiero della morte pone spietatamente amante e amata di fronte alla domanda di quanto sia duraturo, e quanto effimero, nella loro vicenda.

La *Vita Nova* dibatte la questione in forma di psicomachia. Nella morte, ›corpo‹ e ›anima‹ si separano, confessando le loro diverse competenze. Il corpo serve all'anima solo da involucro ("lo corpo nello quale era stata quella nobilissima e beata anima"; 127), mediante il quale la sua bellezza ideale viene velatamente comunicata in maniera sensibile. Ma la morte interrompe ogni ponte materiale con l'idea dell'amore.

La libera del suo rivestimento sensibile e la rende essenziale, rendendo inessenziale la sua forma. Nell'amante ciò aveva necessariamente provocato un effetto contraddittorio: di suprema soddisfazione per lo spirito, di supremo sconvolgimento per i sensi. Ed entrambi si ripercuotono in ultima analisi sulla parola del poeta. La lingua dell'Io delle poesie è soffocata dal pianto ("Era la voce mia sì dolorosa / e rotta sì dall'angoscia del pianto"; 133, v. 15-16). Non gli rimane che il lamento d'amore, nel cui linguaggio tuttavia la morte compare solo come nemica. D'altro canto, al di là di quella disponibile, esiste già una cultura linguistica che dà espressione al piacere spirituale dell'amore. Gli angeli avevano trasportato l'anima della Beatrice ("una nebulletta bianchissima"; 127) nell'alto dei cieli. La sua ascesa si ripete nel linguaggio: "[...] questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole [...] mi pareva udire che fossero queste: *Osanna in excelsis*." (127). L'Io poetante peraltro sperimenta in tal modo il punto più profondo della sua insufficienza ("mi giunse tanta umiltade"; 128). Al sublime canto degli angeli egli può contrapporre soltanto la sua precaria ›lode della donna‹. La morte della *Beatrice* significherebbe perciò abbandonare senza riserve la posizione poetica appena conquistata per far spazio a un linguaggio della 'donna angelicata'. Tanto l'amante che il poeta evadono in un fervido desiderio di morte ("Dolcissima Morte, vieni a me", 128).

Tuttavia, il declino della voce poetica soffocata dalle lacrime ("la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere, che queste donne non mi pottero intendere"; 130) appare un'afasia solo se visto dal di fuori, con gli occhi della tradizione. È il delirio stesso a suggerire all'Io le prime parole per l'amata oltre la soglia della vita. "Oì anima bellissima, com'è beato colui che ti vede" (129). Mentre il suo corpo parla - ancora - la lingua delle lacrime, la sua anima intona

- già - un inno di lode. Il dramma poetico consiste tuttavia nel fatto che l'Io non è in grado di tradurre in una poesia di carattere comunitario ciò che percepisce nel suo intimo.

Quando la *Beatrice* era infine effettivamente uscita dalla sua esistenza di creatura, l'impensabile appariva già previssuto a livello affettivo e verbale. L'Io non era più esclusivamente impegnato ad affrontare il fatto in sé. Dunque nessuno sfogo emozionale per la perdita del sommo bene; né lacrime che soffocano le parole. La morte non interessa più di per sé; con inattesa lucidità, l'Io si mette invece ad esaminarne subito le conseguenze. E, cosa ancor più stupefacente, cerca innanzitutto di chiarire le ripercussioni linguistiche di questo evento! Il suo amore non era solo diventato ,vedovo', bensì completamente smaterializzato. Tanto all'amante che al poeta era stato radicalmente sottratto il concetto, secondo cui avevano fino a qui indirizzato il sentire e l'agire. Per entrambi era quindi necessario elaborare un nuovo progetto.

A ciò la *Vita Nova* risponde con tre posizionamenti di vasta portata, peraltro cifrati. Il primo è espresso nell'incipit delle lamentazioni di Geremia: »Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium« (166). La citazione dall'Antico Testamento crea un ponte doppio che, dalla sua »civitas«, conduce alla »città« della *Vita Nova*. In questo modo la vicenda accaduta nella città della *Beatrice* perde qualsiasi parvenza di incidente amoroso, e si inserisce invece addirittura in un contesto escatologico. Le lamentazioni di Geremia erano state accolte nella liturgia della Passione.<sup>41</sup> »Civitas« poteva così identificarsi con Gerusalemme: a modo suo allegoria di un mondo reso vedovo dalla morte di Cristo e ventura visione della Gerusalemme celeste. Il commiato della *Beatrice* dalla sua città si colloca con ciò in una prospettiva verticale. La sua vita e morte sono una miniatura del passaggio dalla vecchia alla nuova Gerusalemme - e al tempo stesso un lontano preannuncio del pellegrinaggio a Roma menzionato alla fine della *Vita Nova*.

Questa appena accennata conversione della sua perdita terrena in una compensazione spirituale, è tradotta dal § 19, 4 in un secondo segnale simbolico. Anche la seconda reazione dell'Io non è affettiva, bensì ragiona in chiave allegorica. La vita e la morte della donna si compiono sotto il segno del *nove*, la cui radice è la Trinità divina: la *Beatrice* si è rivelata come un principio sacro-simbolico (»,questo numero fue ella medesima«; 171). Così si è giunti peraltro al capolinea assoluto della sua smaterializzazione. Se nell'amore a distanza dell'Io aveva già acquisito i tratti della visione interiorizzata, adesso la sua morte costringe a una definitiva spiritualizzazione della sua immagine. Come spiega la canzone frammentaria *Quantunque volte* (188 segg, v. 20 seg.), »il piacere - sensuale - della sua bellezza è divenuto, quando sparì dalla nostra vista, una bellezza puramente spirituale, che dispiega nel cielo la

luce dell'amore». La metamorfosi della *Beatrice* poggia in fondo su una struttura mitica, che vede l'uomo come un essere doppio: in quanto corpo e spirito egli partecipa contemporaneamente di due realtà.<sup>42</sup> La morte della signora si rivela così come un passaggio in chiave cristiana da una dimensione ctonia a una dimensione apollinea dell'esistenza. D'ora in poi essa non ha definitivamente più nulla in comune con le trobadoriche dame del cuore. Anche per lo »stile de la loda« infatti la *Beatrice* rimaneva pur sempre un idolo. Aveva dovuto morire per poter essere percepita del tutto come un ideale.<sup>43</sup> In questo modo, l'oggetto del poetare dell'Io ha subito peraltro un'ulteriore e fondamentale trasformazione. Egli sa bene che cosa significhi: dovrà superare ancora una volta la soglia che conduce a una „nuova materia“ (113), a una nuova concezione della poesia.

La beatificazione della signora rende perciò necessario, secondo la norma retorica dell'»aptum«, un mutamento del suo ritratto poetico. Ma poiché l'amata non abbandona il mondo uscendo all'esterno, come aveva fatto in precedenza la donna schermo, bensì librandosi verso l'alto, il futuro della poesia non sta al di fuori, in un ampliamento della sua sfera discorsiva, bensì al di sopra, nella sua elevazione. Le previsioni sul futuro poetico vengono concluse da un terzo tentativo di definire la propria posizione dopo la morte della signora.

In questo punto-chiave della vicenda, l'Io si rifà alla sua significativa gerarchia dello sguardo (29 segg.) per decifrarvi il mutamento avvenuto nel frattempo. Ricordiamo: l'Io aveva diretto lo sguardo su ciò che gli era vicino: la donna schermo quale tappa prima della *Beatrice*, ossia il traguardo. Ma dietro a questa, si profilava già allora un fine ultimo, non più visibile, del guardare: la Regina dei cieli. E questo ordine visivo aveva rappresentato al contempo un ordine stilistico. Nel frattempo, i rapporti si sono notevolmente spostati con la morte della *Beatrice*, che viene comunicata così:

„Io Signore de la iustitia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedecta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata“ (167).

L'Io si è lasciato alle spalle la donna schermo, la tradizione del dire per rima. Con lo »stile de la lode« si è rivolto alla *Beatrice* stessa e ha tentato di farne un ritratto lirico. Ma la fine della sua vita terrena lo ha costretto a un nuovo spostamento dello sguardo. Da questo livello stilistico, ora acquista profilo un ultimo e supremo orizzonte del sentire e del poetare: la »regina della gloria« - un orientamento della vicenda in una prospettiva lontana, che inizialmente era stata appena accennata. L'Io compila dunque un velato bilancio provvisorio del proprio precedente - e futuro sviluppo. Con la morte del suo idolo, il suo ordine discorsivo



ha preso una direzione che trascende la *Beatrice*. Inversamente, solo così l'Io arriva a una fondamentale scoperta: l'essenza di colei che ha oggettivato nella propria „lode della donna“ consiste a sua volta in una forma più alta di detta lode, l'elogio della „Regina della gloria“ („gloriare“; „lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice“)! La signora, che finora era tutto per l'Io, viene di colpo relativizzata. Si rivela a sua volta come mera prefigurazione di un concetto ancora più alto del poetare.

Tutte le esperienze che attendono l'Io dopo la morte della *Beatrice* seguono in fondo un piano prestabilito, secondo il quale la sua scomparsa esige dal poeta un ultimo, definitivo sforzo: abbandonare anche lo ›stile de la lode‹, orientare la propria poesia a una meta che trascende la *Beatrice*. Ma per il momento ciò può solo significare un'arte che va al di là della lirica d'amore cortese. Per ossequiare le massime verità celesti, „l'arte del dire per rima“ non è più sufficiente. Per usare il linguaggio del libro: come la poesia-Beatrice di Dante ha superato la poesia-Giovanna di Cavalcanti, anche la poesia-Beatrice dev'essere superata a sua volta mediante un'arte nello stile della Regina celeste.

Solo dopo questi tre chiarimenti preliminari, l'emozione accumulata può finalmente trovare sfogo (§ 20). Ma in fondo è già stata segretamente incanalata. L'Io cade nel lungo e tormentoso torpore del lutto, che culmina poeticamente nella canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core* (176 segg.). Da questa seconda, mortale ferita del cuore si esprime tuttavia un coinvolgimento diverso: adesso si tratta di affrontare la morte della donna sul piano mentale - e soprattutto verbale („Poi che li miei occhi...tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristitia, pensai di voler disfogarla con alquante parole dolorose“; 174). Ma ›da quando la mia signora è passata nell'altro mondo‹, si duole la canzone, ›mi manca il linguaggio per dirlo‹ (183, v. 60-62). Una poesia ›in morte di madonna Beatrice‹ non può scaturire semplicemente dall'innalzamento e dal potenziamento della ›lode della donna‹. È necessaria invece una modifica dell'ordine discorsivo stesso. Non si tratta in fondo di parlare, nella lingua materiale della poesia, di uno stato immateriale della signora? Solo una poesia allegorica può risultare adeguata a una *Beatrice* che avvia alla comprensione di somme verità. Ciò che manca all'Io è una poetica che consenta di esprimere l'invisibile e l'indicibile; e per di più in lingua volgare (173). Al più tardi da qui, la storia di un'idea della poesia si configura sempre più esplicitamente come ricerca di un allegorismo letterario. Visto dal finale, il libro fa anche un decisivo passo in avanti nella scoperta di ciò che velatamente esso stesso rappresentava fin dal principio: un simbolo interpretabile in più sensi.

Ma per il momento l'abisso tra il dare e l'avere poetico pare insormontabile. Se si considera *Donna pietosa* come un punto di svolta della *Vita Nova*, la canzone *Gli occhi*

*dolenti* si trova in corrispondenza simmetrica<sup>44</sup> con *Donne ch'avete intelletto d'amore*: riscontriamo la medesima, in parte identica apostrofe delle ›donne‹ quali destinatarie („*Donne ch'avete*“ v. 2, v. 13/14 e *Gli occhi dolenti* v. 9/10); in ambedue i congedi, l'apostrofe della canzone e della sua funzione di mediatrice da parte dell'io; nell'insieme poi, una risposta a tratti letterale alla canzone dottrinale *Donna me prega* di Cavalcanti. Ma soprattutto, entrambe si occupano della qualità divina della *Beatrice*. All'epoca di *Donne ch'avete*, la signora era ancora presente in terra: il suo rapimento celeste aveva ancora il valore di una sublime metafora, come nel Guinizelli. Il suo essere angelico era un superlativo dello ›stile de la lode‹, un paragone poetico, dunque una finzione, per indicare una realtà. Con la morte invece i rapporti si capovolgono fondamentalmente: a questo punto ciò che era l'immagine della ›donna angelicata‹ (119, v. 15 segg.) è diventato un fatto. Quello che prima era finzione poetica si è rivelato la realtà vera e propria; e quello che comunemente è considerato reale - la signora dell'amore - è ›in realtà‹ solo un'immaginazione consona ai sensi.

Ma è altrettanto vero che l'ascesa al cielo della *Beatrice* è la ›prova‹ di come l'apparenza finita e l'essenza infinita si fondino direttamente l'una sull'altra, costituendo un sistema di reciproci rimandi. Platonisticamente vista, la bellezza sensibile della *Beatrice* ha il valore di una copia rispetto alla sua primigenia immagine ideale. La donna schermo, ossia la poesia d'amore convenzionale, nella cui forma l'io si avvicina inizialmente alla dama, sarebbe allora la copia di una copia, e quindi nella posizione più distante dalla verità. In un'ottica scolastica, le loro esistenze terrene e celesti intrattengono un rapporto di ›analogia entis‹ in senso tomistico. L'amore della *Beatrice* coltivato finora, e la relativa versione poetica dello ›stile de la loda‹, non sono che i precursori di una futura poesia amorosa. Per l'io ciò significa una nuova emulazione, questa volta tuttavia come superamento del suo stesso ›stile della loda'.

Questo sovvertimento dell'ordine discorsivo è dapprima sentito una volta di più come una catastrofe retorica. Alienato a se stesso („non vi saprei io dir ben quel ch'io sono“; *Gli occhi dolenti*, v. 64) e senza parole, l'io volge lo sguardo al passato, ricadendo in valutazioni e concezioni artistiche da lungo superate. Cerca nuovamente rifugio nella vecchia modalità del ›celare‹, nell'arte della simulazione, come ai tempi della donna schermo. Il sonetto *Venite a intender* è convenzionale poesia dei ruoli („propuosi di fare uno sonetto nel quale mi lamentasse alquanto (!), e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi facto“; 185).<sup>45</sup> La *Beatrice*, pur segretamente intesa, viene coerentemente sottaciuta. Come in passato, vengono apostrofati i ›fedeli d'Amore‹ (ivi), i custodi della tradizione. Dall'aspetto terreno della dama, la poesia stessa non sa trarre che un lamento stereotipato. L'io occupa di

nuovo la posizione centrale; l'evento in sé serve soprattutto all'autocommisurazione. Ma perfino nel contesto tradizionale il sonetto appare insignificante („povero“; „nudo“; 187).

Privato del punto d'orientamento costituito dalla *Beatrice*, l'Io soggiace, com'era da prevedersi, al fascino di una nuova ›donna gentile‹.<sup>46</sup> Poiché questa concede all'Io ciò che la *Beatrice* gli aveva negato („tutta la pietà pareva in lei accolta“; 197), il suo smarrimento si accresce fino alla ›viltate‹, l'esatto contrario della ›gentilezza‹ (*Videro li occhi*; 200, v. 8). Il suo stato è ›terribile‹ soprattutto per il fatto che, *dopo* l'esperienza di un amore disinteressato (›amor proximi‹) e dello ›stile de la loda‹, vive coscientemente questa sua ricaduta („questa battaglia che io avea meco“; 205). È un tradimento („i' fosse dal mio lato si fellone“; *L'amaro lagrimar*; 207, v. 6) del livello di formazione ormai raggiunto dal cuore e dalla lingua.

Le irritazioni in campo poetico non sono da meno. L'Io non può impedire che la confusione del suo animo si ripercuota, almeno in tre casi, anche sul suo linguaggio. Dopo la morte della signora - dice il commento alla sua prima reazione lirica (*Gli occhi dolenti*) - il suo poetare non sarebbe stato altro che un ›piangere in parole‹ („ne la quale [i. e. canzone] piangendo ragionassi di lei“; 174). La stessa grande canzone di lutto insiste<sup>47</sup>: „convenemi parlar traendo guai“ (v. 6, 12, 32, 71). Ma ciò sminuisce la vicenda della *Beatrice*: la sua morte ha reso ›vedova‹ l'origine poetica dell'Io („la...cittade quasi vedova“; 172). Una seconda reazione sottolinea ostinatamente questa fuga nella convenzione. Chi vuol cercare di comprendere - dice la canzone *Gli occhi dolenti* (v. 38 segg.) - la scissione della *Beatrice* in corpo e anima (v. 29 segg.), a parte l'espressione delle lacrime (verbali) ha soltanto il linguaggio dei ›sospiri‹ (v. 39/43 segg./ 57 segg.): un linguaggio che appartiene al repertorio di ogni esperto del poetar cortese, ma che lì si trova al servizio della pietà egoistica (*Venite a intender li sospiri miei*; v. 1/2). Poiché come gesto fa parte delle regole del gioco, viene compreso, anche se in fondo si serve di un parlare senza parole. Perciò ›parlando‹ in sospiri della sua dama defunta, l'Io si affida ad un'inappropriata ›esternazione‹ tratta dal repertorio tradizionale di Amore („Amor...dicea: „Andate fore!“; *Era venuta nella mente mia*, v. 5-7). In rapporto a quanto è accaduto, i sospiri amorosi sono quindi espressione del fatto che l'Io è per il momento senza parole - poetiche. Indicano la sua (attuale) incapacità di verbalizzare il loro vero motivo. Il sonetto *Era venuta nella mente mia* si pronuncia precisamente al riguardo. Le terzine descrivono per così dire una reazione a prima e a seconda vista. Il primo sospiro era la risposta istintiva al pensiero della signora perduta (›piangere‹; ›petto‹; ›lacrime dogliose‹; ›occhi tristi‹; ›sospiri‹; 195, v. 9-11). La seconda reazione invece è più profonda („quelli [sospiri] che n'uscian con maggior pena“; v. 12). Superata la prima bufera delle emozioni, con un grande sforzo da parte del poeta anche il rovescio spirituale („nobile

intellecto“, v. 13) della natura caduca può farsi intendere poeticamente („dicendo“). Per ora tuttavia predomina ancora l'Amore ferito, con il suo linguaggio cortese di sensualità.

La terza, e più violenta manifestazione di turbamento del linguaggio poetico, si è riversata in un passo apparentemente periferico del testo. Solo considerando il grande valore che, nella cerchia dei ›fedeli‹ e nella poesia trobadorica in genere, veniva attribuito alla compiutezza della forma, ci si rende conto di quanto significativa ne fosse la violazione. L'Io ricorre proprio a questo mezzo per esprimere il proprio sconvolgimento. Nel momento in cui gli era giunta la fatale notizia, era impegnato nella stesura della canzone *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (165 segg.). Repentinamente la interrompe dopo la prima stanza.<sup>48</sup> Dopo la morte, fatta eccezione per la grande canzone di lutto *Gli occhi dolenti*, questa alta forma della poesia amorosa è ormai destinata a fallire. Che cosa ciò significhi, lo spiegheranno più tardi il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*: solo nella canzone è possibile realizzare un ›volgare illustre‹, un sommo grado stilistico della lingua volgare. Nella *Vita Nova*, comunque, la *Beatrice* beata deve per il momento rinunciare a questa elevazione linguistica. La sensibilità stilistica dell'Io si abbassa al pari del suo atteggiamento amorologico.

Un ulteriore tentativo di scrivere una canzone („*Quantunque volte, lasso!*“, 188) non va oltre le prime due stanze, rimanendo quindi in uno stato di evanescenza. Il sonetto successivo (*Era venuta ne la mente mia*; 193) presenta due differenti quartine introduttive. Il poeta lascia, accanto alla poesia compiuta, una versione iniziale poi rigettata. Ma il fatto che la *Vita Nova* non sopprima questa correzione, ma anzi la esibisca pubblicamente, risponde a un'intenzione ben precisa. Nulla meglio di questa messa in scena di difficoltà linguistiche potrebbe dimostrare in via formale il fallimento dell'espressione coltivata finora. Dinanzi al grado celeste della *Beatrice*, tutta la lirica cortese appare un abbozzo.

Ma come trovare una via d'uscita da questo dilemma di impotenza („lingua non è che dicer lo sapesse“, *Gli occhi dolenti*, v. 62) e di promessa futura („nuova materia“)? Un vero cambiamento poteva prodursi solo nel momento in cui l'Io fosse riuscito ragionando a intendere la scissione della *Beatrice* in essere corporeo ed essere spirituale come manifestazione di un unico, ininterrotto desiderio. In questo senso, il § 27 pone fine alla fase di lutto e di smarrimento. Secondo l'Io, ciò è il risultato di una „battaglia de' pensieri“ (210). L'erotica della sofferenza e il rispettivo *lamento* d'amore corrispondono all'amore inesaudibile della poesia cortese, il quale si occupa della - sublimata - natura istintiva dell'uomo („appetito“). La ›donna pietosa‹ ne è l'espressione figurata. A lei si oppongono le esigenze dell'uomo in quanto essere dotato di ‚Ragione‘, impersonate dalla *Beatrice*. L'Io le riconduce a due fondamentali attività del pensiero: da una parte il vedere, come percezione

sensibile dell'amore istintuale; dall'altra il guardare della memoria (>ricordarsi<). Quest'ultima, ripensandole, trasforma le percezioni in pensieri. In sostanza, la *Vita Nova* esplicita qui il proprio compito. Non si era forse definita, fin dal principio, come >libro de la memoria< che voleva indagare (>assemblare<) sulla quintessenza (>sententia<) di un curriculum amoroso nuovo (>vita nova<)?

Il passaggio da un registro stilistico all'altro dipende quindi in maniera decisiva dal superamento del trobadorico >amore degli occhi< („la vanitade de li occhi“; „maladetti occhi“; 204 seg.). Altrettanto vale per il linguaggio, che reclama la negazione del desiderio sensuale. Quindi l'immagine esteriore deve essere superata a favore del ricordo interiore; solo allora la signora defunta può continuare a vivere nella poesia. E il colore degli occhi arrossati dal pianto („uno colore purpureo“; 216) diventa un segnale di vittoria: *li occhi son vinti* dice il sonetto *Lasso! per forza* (v. 3). La sconfitta della vista ha dato inizio a una percezione che, per conoscere, non ha più bisogno di basarsi sul visibile. Nei sospiri dolorosi (della terzina) appare adesso una nuova, ancora implicita espressione („elli [sospiri] ànno in lor, li dolorosi, ...scripto“; v. 12/13), della nuova *Beatrice* („quel dolce nome di madonna“; v. 13). La sua morte luminosa comincia a liberarsi dell'orrore dell'afasia. L'io si avvicina alla soglia della sua dicibilità poetica („li sospir' ...ànno in lor...della morte sua molte parole“; v. 9-14).

### 3. *La prospettiva di un >poema sacro<*

La *Beatrice* doveva morire perché dietro la sua affascinante immagine potesse finalmente rivelarsi la sua essenza. Ma perfino per questo Dante aveva tempestivamente predisposto un paragone adeguato: come la *Beatrice* aveva preceduto l'io sulla strada celeste dell'amore, così la >regina de la gloria< aveva fatto da modello alla *Beatrice*. Questa concatenazione analogica si ripete per la vicenda poetica inscritta sullo sfondo della *Vita Nova*. Con la prospettiva della >regina della gloria<, si inaugura per l'io il terzo e ultimo stadio del suo poetare, che velatamente („Beatrice beata“) e apertamente („nuova materia“), era stato preannunciato da tempo.

Sguardi e parole si sono catarticamente purificati nel martirio amoroso. Per la prima volta è dunque possibile avviare un'elaborazione positiva dell'immagine - verbale - della donna sublimata. La forma che un'idea poetica altrettanto elevata potrebbe assumere ci viene proposta anche in questo caso in tre significativi segni.

La prima compare già - e soltanto - nella prosa del § 23. Il primo anniversario della ›naturalizzazione celeste della *Beatrice*‹ è per l'Io un momento di intensa rimembranza („ricordandomi“; „pensare“; 191 seg.). Come nel § 2,6, anche in questo caso l'Io non pensa in parole, ma in immagini: disegna „figure d'angeli“ (192). Lo fa in pubblico, sotto lo sguardo di uomini onorevoli che lo osservano; ma tutto immerso nei suoi pensieri, non se ne accorge. Che i disegni di angeli alludano alla *Beatrice*, lo aveva già fatto presagire la canzone *Gli occhi dolenti* („Ita n'è Beatrice in l'altro cielo, / nel reame ove li angeli àno pace, / e sta co.loro“; v. 15-17). Con questa raffigurazione, l'Io cerca di trasferirsi nel presente di colei che in realtà è assente. E non certo a caso il poeta usa il linguaggio del pittore. Qui il suo problema poetologico stesso è divenuto parabola: per poter ridisegnare liricamente la *Beatrice* spiritualizzata, occorre niente di meno che una ›poetica dell'invisibile‹ - un modo di parlare che renda visibile l'invisibile. Secondo la concezione medievale, è precisamente questa la funzione di una rappresentazione allegorica:<sup>49</sup> materializzare l'astratto nel concreto. Per dirla con Dante: proporre il mondo delle idee in figure dell'arte poetica („io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustantia ... intelligentia, ma sì come fosse sustantia corporale“; 146 seg.); l'essenza deve rivelarsi nell'apparenza.

L'incontro dell'Io con i cittadini è senza dubbio un incontro fra poeti. Il rango di uomini onorevoli („uomini a li quali si convenia di fare onore“; 192), in questa città della poesia può spettare solo ai ›fedeli d'Amore‹. Anche l'Io fa ancora parte di questa comunità poetica; anzi, visto che sono loro a venire da lui, si trova addirittura al suo vertice. Ma è talmente assorto (›pensava‹) da perdere la cognizione dello spazio e del tempo („elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse“, 192). Di fatto il poeta si tratteneva ancora nei confini urbani della tradizione, ma con la mente era già altrove („Altri era testé meco“; ivi). Nella sua dolce estasi, si era già accinto a seguire la *Beatrice*: da questa città a quella eterna degli angeli („cittadini di vita eterna“; 1). Ma lo ›stile de la loda‹, che finora gli aveva fatto da guida linguistica, evidentemente non bastava più per una tale impresa.

Con quanta coerenza Dante intrecci tra loro proprio i livelli di significato più profondi del suo libro, lo mostra bene il secondo segno che compare in questo contesto. Dopo molti preliminari e segnali, nel terz'ultimo paragrafo (29) l'orizzonte figurativo della *Vita Nova* si era alla fine decisamente ampliato. La latente atmosfera di partenza si intensifica fino a divenire l'evento dominante. Ricapitoliamo prima l'episodio sul piano della vicenda esteriore: di nuovo, e non a caso, lo scenario è costituito dalla città e si ricollega così direttamente all'immagine precedente. Dei pellegrini<sup>50</sup> la attraversano proprio nel punto che, per via della nascita, vita e morte della *Beatrice*, era diventato il suo centro („peregrini passavano ... quasi

mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna“; 220). Vengono „di lontana parte“, e la loro meta si situa molto oltre la città. Il motivo del loro viaggio dunque non scaturisce dalla *Beatrice*. Ma poiché il loro cammino li conduce proprio attraverso il suo sacrario, anche le esperienze della via d’Amor fanno parte del loro arduo programma. L’Io lo sottolinea espressamente, dicendo: »Se avessi l’occasione di recitare loro le canzoni del mio amore per Beatrice, di certo li farei piangere lacrime di commozione« (221). Essi dunque possiedono senz’altro la sensibilità di cuore postulata dalla concezione cortese. Come l’Io, anch’essi si trovano in una condizione di „servigio“ (223, 7). La loro servitù tuttavia non si esaurisce nel servizio della dama.

La data del loro pellegrinaggio rivela qualcosa di più sul loro »signore«. Raggiungono infatti la città della *Beatrice* nel periodo in cui il sudario della Veronica viene esposto alla pubblica venerazione (219), ossia nella settimana santa.<sup>51</sup> Ma poiché questa reliquia viene conservata a Roma, e proprio Roma è la meta del loro pellegrinaggio, questa città entra nell’ultima, dominante prospettiva finale della *Vita Nova*. Per escludere ogni malinteso, il testo spiega che i pellegrini sono „al servizio dell’Altissimo“ (223). Questa apertura spaziale e temporale apre di colpo uno squarcio mentale nella storia dell’Io. Infatti, alla fine del pellegrinaggio sta la conclusione della vicenda quaresimale, la Pasqua. E la concezione pasquale è il modello per eccellenza di un’interpretazione della morte come inizio di una »vita nuova«. All’Io ciò doveva apparire come una rivelazione. I pellegrini romei trasferiscono la sua vicenda personale in una trama di significati di più vasta portata. Nella loro ottica, la catastrofe amorosa appare una stazione necessaria della ,via crucis’ che conduce a riconoscere in Dio il fondamento ultimo di ogni amore. Il pellegrinaggio si svolge quindi in base a una geografia spirituale:<sup>52</sup> al di sopra della città dell’amor cortese si erge, in lontananza, la città dell’amore divino. La prima prepara la strada alla seconda. Roma annuncia l’adempimento di ciò che nella città della *Beatrice* è presente solo come promessa. Le vicende della città suggeriscono in miniatura un’analogia con il grande piano provvidenziale che si è manifestato storicamente in Roma.

Dante ha fornito nel *Convivio* (IV, IV) un commento rivelatore di ciò che nella *Vita Nova* è ancora in nuce. Il potere e la grandezza dell’antica Roma erano previsti dal »consiglio divino«, per rivelare nel regno terreno quello ultraterreno. Roma antica divenne così l’antesignana della nuova, della »città eterna« (»la santa cittade«). Questa »translatio imperii«, accenna la *Vita Nova*, era tuttavia garantita a sua volta da un’auspicio. Con erudito puntiglio Dante distingue, accanto ai romei, i pellegrini diretti in Terra Santa e a Santiago di Compostella (223). Gli ultimi due gruppi hanno di nuovo in comune una città: Gerusalemme.

L’apostolo Giacomo, fratello dell’evangelista Giovanni, ha portato la novella del Nuovo Testamento da Gerusalemme fin nella lontana Galizia. Dopo il suo martirio in Giudea, secondo la leggenda agiografica, i suoi resti mortali sarebbero miracolosamente tornati in Spagna. Per il Medioevo Gerusalemme è il simbolo per eccellenza dell’Antico Testamento. Ma con la morte e resurrezione di Cristo la Gerusalemme storica assumeva al contempo la rappresentanza terrena del venturo regno di Dio, della Gerusalemme celeste.<sup>53</sup> La nuova città sorge sul fondamento dell’antica, l’una è, secondo Agostino (*De civitas Dei*, XVII, 3), prefigurazione dell’altra. La relazione spirituale fra le due città è dunque analoga a quella che intercorre fra Roma antica e Roma eterna.

I pellegrini hanno conferito alla città della *Vita Nova* e a tutto ciò che vi accade un interesse del tutto diverso. Roma non ha fatto quindi intravedere anche all’arte poetica quella sublime idea di poesia che l’Io sta cercando da quando l’amata è morta? Il passaggio dei pellegrini si riallaccia dapprima a movimenti precedenti di uscita ed entrata nella città del Dolce Stil. Ma il messaggio che recano ai cittadini è che il loro modo di vedere e trattare l’amore non ne esaurisce affatto l’argomento. Le condizioni per un trattamento esauriente di tale materia possono essere desunte dall’aspetto dei viandanti. Per raggiungere la loro meta, hanno dovuto lasciarsi alle spalle la patria, l’originaria appartenenza („fuori...della...patria“; 222). Il concetto di poesia esemplificato nei pellegrini esige dunque un radicale distacco dalle origini poetiche. Nella prospettiva della *Vita Nova* ciò significa: una poesia che voglia afferrare l’idea iscritta nella ›divina Beatrice‹ deve rinunciare senza riserve a tutte le limitazioni stilnovistiche. Anche per i pellegrini non era stato facile („molto pensosi“) congedarsi dalla loro comunità poetica e di pensiero („delli loro amici lontani“; 221). L’azzardo di questa nuova partenza poetica tuttavia non è vano, se si lascia guidare dall’idea giusta. Dei pellegrini si dice che si sono posti al ›servizio dell’Altissimo‹. Riferito all’Io: l’oggetto del suo poetare, il motivo divino dell’amore, porterà sulla retta via anche il suo linguaggio. Un progresso si ha dunque a partire dal contenuto, non dalla forma: ancora una riserva critica nei confronti del formalismo della lirica cortese. Dove si trova però questo futuro poetico?

Anche qui i pellegrini forniscono i primi indizi, a loro volta cifrati in chiave figurativa. La relazione fra il presente e il futuro della poesia sembra essere analoga a quella tra la città dei ›fedeli‹ e la città eterna. Ma quale concezione poetica viene additata con Roma? Come si è già visto in senso spirituale, Roma è una città con due facce. Il che dovrebbe valere anche per il suo profilo poetologico. L’antica ›urbs‹, sinonimo di dominio e potere terreno, aveva una corrispondenza sul fronte letterario? Un’unica opera poteva sostenere il paragone: l’*Eneide* di



Virgilio!<sup>54</sup> Essa rappresenta la massima visione poetica di Roma dell'antichità, il *pendant* della sua grandezza politica. Ciò che Roma significava per l'Imperium Romanum, era, perlomeno per il Medioevo, il poema di Virgilio per il mondo della poesia antica. Tuttavia questa Roma antica aveva soltanto la funzione escatologica di far sorgere, sui propri fondamenti, la Roma eterna del regno di Cristo.<sup>55</sup> La vecchia deve dunque sminuirsi per far crescere la nuova. Ma che tipo di poesia corrisponde a questa nuova idea di Roma? La risposta di Dante nella *Vita Nova* è inequivocabile: una tale poesia non è stata ancora realizzata - i romei non sono ancora giunti alla meta. Hanno appena lasciato la ›città dolente‹ (224, v. 6), riflettendo su questa futura concezione poetica („forse di cosa che non v'è presente“; v. 2) che nella città della *Beatrice* è presente soltanto come mancanza. Dirigendosi tuttavia verso la ›nuova Roma‹, evocano per la prima volta in maniera cifrata la visione poetica finale della *Vita Nova*. Anche in campo letterario il nuovo deve basarsi sul vecchio. L'*Eneide* assume così il rango di un modello prefigurativo: la misura di una poesia nuova è il poema! Come la Roma pagana si era pienamente compiuta soltanto in quella cristiana, il preliminare antico avrebbe raggiunto la perfezione solo in un epos della Roma nuova. La *Vita Nova* non dà mai un nome a questo progetto. Ma nelle relazioni tipologiche del testo esso è già latentemente prefigurato come una forma ancora da riempire: il ›poema sacro‹.

Già qui si delinea anche il modo in cui l'antico epos dovrà confluire nel nuovo poema universale. In Virgilio regnava la visione dell'adempimento dell'Impero romano nella ›pax romana‹, del ritorno di un'età dell'oro.<sup>56</sup> Nel frattempo questa gerarchia della storia mondiale era stata ›superata‹ dal modello provvidenziale di una storia<sup>57</sup> successiva alla ‚svolta epocale incarnata in Cristo‘ (Ohly). Il mito terreno della storia poteva essere ›assunto‹ in una escatologica storia della salvezza; i simboli profani si schiudono e mediano un ulteriore ordinamento spirituale del mondo. Il riferimento alla Roma antica contiene così il tacito accenno a un poema cristiano. Che la *Vita Nova* potrebbe effettivamente mirare a una tale ›translatio‹ della storia poetica, pare sottolineato dall'immagine dei pellegrini diretti in Terra Santa. Gerusalemme, il punto di fuga per eccellenza delle storie bibliche, è a sua volta una città con una duplice figura linguistica: l'Antico Testamento ha annunziato e si è adempiuto nel Nuovo.<sup>58</sup> Gerusalemme ha dunque già realizzato il proprio rinnovamento linguistico e, a modo suo, prospetta il compito che la ›Roma sacra‹ dovrà portare a termine. Nella città della *Beatrice* appare per la prima volta un modello che non è più costretto a dichiarare come errato il travalicamento dei confini urbani. Il suo esterno si mostra invece a sua volta orientato gerarchicamente su una città che gli fa da centro. Chi esce dalla comunità dei poeti e teorici cortesi può ora rivolgersi ad un'altra, seppur lontana meta.

Prima della terza e conclusiva annuncia, la *Vita Nova* ritorna però innanzitutto sull'Io. L'episodio dei pellegrini aveva interrotto la sua speculazione su un giusto concetto per la *Beatrice* beata. Ma la ripresa di questo problema avviene proprio sotto gli auspici dei romei! Si può addirittura leggere il § 30 come una risposta alla visione tracciata nel § 29: l'Io applica il loro modo di vedere al proprio caso personale. I pellegrini gli esemplificano che la sua via d'Amor è solo un segmento di un itinerario più vasto. E così lo confrontano con la necessità di riorganizzare complessivamente la sua ›storia‹.

A tal scopo egli allestisce appositamente un piccolo ciclo di poesie all'interno del grande ciclo della *Vita Nova* (225 segg.): tre sonetti, di cui *Venite a 'ntender* e *Deh peregrini* guidano al conclusivo *Oltre la spera*. Ma dietro questa triade si cela un triplice passo mentale, che sembra basarsi su un procedimento finale di tesi, antitesi e sintesi. Ciò conferisce al posizionamento dell'Io una sostanzialità addirittura poeto-logica. L'argomento delle tre poesie è, a ben vedere, sempre lo stesso connesso di pensare e parlare amoroso. Il punto di riferimento comune è il ›cor dolente‹ (*Oltre la spera*, v. 11; risp. „sfogasser lo cor“; *Venite* v. 8; „città dolente“; „lo cor d'i sospiri“; *Deh peregrini* v. 6; 10). La sua ›ferita‹ si manifesta ogni volta in due reazioni correlate fra loro. La prima segnala lo sgomento istintivo di un cuore malato d'amore: le lacrime onnipresenti (*Venite*: v. 5-8; *Deh peregrini*: v. 5, 11, 14; *Oltre la spera*: v. 3/4). Ma queste non bastano a estinguere la sofferenza: necessitano del complemento dei ›sospiri‹ (*Venite*, v. 4: „e se non fosser, di dolor morrei“; *Deh peregrini*, v. 10; *Oltre la spera*, v. 2-4). Essi tuttavia, scaturendo dal ›cuore che ragiona‹ (i.e. *Amore*), sanno qualcosa di più delle lacrime. Ciò che esprimono equivale a una delizia negata. Infatti il loro lamento non è che il rovescio di un desiderio inesaudito; in questo senso, i sospiri sono già sulle tracce dell'amore vero („intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui [i.e. sospiro], pur sù lo tira“; *Oltre la spera*, v. 3/4). Tutto dipende tuttavia dal fatto che vengano percepiti nel modo giusto, e quindi compresi: due condizioni necessarie, entrambe cifrate nella parola-chiave *intendere* (*Venite*: „Venite a'ntender li sospiri“, v. 1; *Deh peregrini*, al negativo: „non piangete...come quelle persone che neente / par che 'ntendesser la sua [i.e. città dolente] gravitate“, v. 5-8; *Oltre la spera*, v. 3/4: „lo peregrino spirito [i.e. 'l sospiro]...Vedela tal [i.e. una donna], che...io no.llo ,ntendo“, v. 8-10; v. 14). Con ciò peraltro, un movimento mentale che parte dal cuore non sarebbe ancora arrivato al suo traguardo amoroso. Per raggiungerlo, il pensiero deve farsi linguaggio. *Venite a 'ntender* culmina nell'appello ai fedeli d'Amore (186, v. 2: „cor' gentili“). L'Io li rende testimoni di una canzone di lamento („Voi udirete lo chiamar sovente / la mia donna gentil“, v. 9/10). *Deh peregrini* ribalta questo processo: l'Io ha riversato già tanta parte del proprio ›cammino delli

sospiri« („le parole ch’om di lei pò dire“; 225 v. 13) nel linguaggio, da metterlo in grado di provocare a sua volta quel pianto („virtù di far piangere altrui“; 225, v. 14) da cui esso stesso proviene. Nell’ultima testimonianza poetica della *Vita Nova* infine (*Oltre la spera*), questo atto di verbalizzazione acquista la chiarezza di un riepilogo e si inserisce significativamente nella tematica cifrata del libro. Il ›cor dolente‹ (v. 11) si sfoga (›fa parlare‹) sospirando (›sospiro‹): il giudizio emozionale riesce perlomeno a tracciare un’immagine in negativo della signora della luce („una donna ... che ... luce sì“; 229, v. 6/7). Ma ciò che la facoltà intellettuale („peregrino spirito“, v. 8) ne trasmette all’Io („l mi ridice“, v. 9) è talmente sublime („sì parla sottile“, v. 10) - dal punto di vista retorico - che l’Io non è in grado di seguirlo adeguatamente con il proprio linguaggio („io no.llo ’ntendo“, v. 10). Capisce solo quanto („io lo ‘ntendo ben“, v. 14) il suo linguaggio dice nel metro adeguato alla *Beatrice* („So io che parla [i. e. spirito = sospiro] di quella gentile“, v. 13) - ossia lo ›stile de la lode‹.

*Oltre la spera* non fa che esporre più dettagliatamente quello che unisce tutti i componimenti di questa piccola antologia poetica. Il susseguirsi di ›cor dolente‹, che provoca il pianto (›piangere‹, ›lacrime‹), e questo a sua volta ›sospiri‹, che reclamano la comprensione altrui ed esigono che l’amante ›intenda‹ se stesso, il tutto adeguatamente espresso in forma verbale, quindi oggettivato: tutto questo ha un significato che va oltre il consueto repertorio di un semplice amante cortese. Al suo interno Dante fa luce su un nesso funzionale, i cui singoli elementi, collocati così l’uno dietro l’altro, mostrano come l’emozione si trasformi in poesia. La concezione trobadorica, secondo cui l’amore è compiuto soltanto nella canzone, qui è diventata essa stessa poetologia lirica.

Questa unità strutturale delle tre poesie non è tuttavia fine a se stessa. Dante puntava piuttosto ancora una volta sulla loro differente attinenza. Ciò che hanno in comune è il punto di partenza: la sofferenza amorosa. La questione è come affrontarla, come superarla amorologicamente. *Venite a intender* e *Deh peregrini* danno due risposte fondamentalmente diverse: hanno addirittura il valore di due modelli opposti di soluzione. *Venite a intender* si esprime a favore della soluzione arcaica. Nella prosa introduttiva (§ 21) l’Io sottolinea che si tratta di un lavoro su commissione. E l’arrangiamento è infatti convenzionale: l’interesse parte dall’Io e vi rimane incentrato; lacrime e sospiri servono semplicemente ad alleviare la sua tensione nervosa (v. 5, 8). Se indicano al di là di sé, mirano al massimo alla pietà (v. 2), all’autocommiserazione. Perciò trovano il loro giusto destinatario nei „fedeli d’Amore“ (186), i custodi di una poesia dedicata al dolore. Tutto ciò che l’Io può dir loro si esaurisce nello stilnovistico gesto del lamento („chiamar sovente / la mia donna gentil“, v. 9). *Venite a intender* rappresenta dunque lo stadio delle ›vecchie rime‹.

*Deh peregrini* sostiene invece una soluzione che, rispetto alla posizione attuale dell'Io, è altrettanto avanzata quanto *Venite a intender* è arretrata. Con la scelta dei destinatari, Dante sottolinea subito la sua eccezionalità: è l'unica poesia della *Vita Nova* che non si rivolge né ai ›fedeli‹, né alle ›donne gentili‹. L'alto rango che l'Io le conferisce emerge dalla disposizione discorsiva: l'amante rimane sullo sfondo come nei momenti più disinteressati della lode della donna (cfr. *Tanto gentile* e *Vede perfettamente*; 162), ed è confrontato con qualcosa di stupefacente: il caso della *Beatrice* non induce i pellegrini a trattenersi. I loro pensieri e sentimenti conoscono altre misure, diverse da quelle della città e molto al di là della sua attuale concezione di amore e di poesia. *Venite a intende*“ aveva citato ancora una volta le origini cortesi dell'Io; *Deh peregrini* invece gli apre una prospettiva futura. Il suo presente dunque si situa fra queste due posizioni. Adesso l'Io sa dove si trova e che cosa deve fare: dal punto di vista sentimentale, completare il passaggio da un ›Amor cortese‹ a un ›Amorteologia‹; da quello poetico, progredire dall'attuale padronanza del linguaggio poetico fino a quella che gli viene richiesta.

La sua risposta è la conclusione lirica della *Vita Nova*, *Oltre la spera*. Ciò che finora era stato pensato solo nel recondito di sottili allusioni, qui diventa esplicito.<sup>59</sup> L'Io stabilisce un collegamento diretto tra il proprio cammino sulla via d'Amor e il pellegrinaggio dei romei (*Oltre la spera*, v. 8). Si è quindi appropriato della loro parabola. Il suo punto di partenza, il servizio d'amore cortese, e il lontano traguardo, il servizio dell'Altissimo, si congiungono come inizio e fine dello stesso cammino.<sup>60</sup> Retrospectivamente, la via d'Amor, malgrado tutte le esteriori erranze e disorientamenti, aveva seguito un percorso rettilineo. La vita amorosa dell'Io ha acquisito, attraverso l'imitazione della *Beatrice*, una singolare coerenza. Le sue proprietà celesti hanno distolto il trobadorico ragionare del cuore dalle angustie della sensualità e del dolore. L'amore pericoloso, come la lirica cortese lo aveva inteso fino al Cavalcanti (*Donna me prega*), si è rivelato in ultima analisi solo il gradino più basso di un più elevato evento spirituale. *Oltre la spera* (e la prosa complementare) proclamano la vittoria di questa nuova cognizione („intelligenza nova“, v. 3). Se ritornano ancora una volta sull'Io („narra del mio stato“, 226) e sull'orizzonte cortese („donne mie care“, v. 14), è solo per mostrare come entrambi additino qualcosa che li trascende („oltre la spera che più larga gira“, v. 1).<sup>61</sup> Le espressioni del cuore dolente („l sospiro che esce del mio core“, v. 2) sono soltanto il materiale con cui si fabbricano i pensieri („lo peregrino spirito“, v. 8 e commento). Ciò può essere inteso sia nel senso del contenuto che della forma. L'ascesa del cuore offuscato alla chiarezza („luce, lo suo splendore“, v. 7) di una visione luminosa („vede una donna“, „la mira“, v. 6; 8), è espressione figurata delle conoscenze di cui l'amore è capace.

Ma per poterle comunicare, bisogna fissare nel linguaggio la sua inconcepibile visione. Anche per questo problema di traduzione, *Oltre la spera* prevede in linea di massima una soluzione: la scala amorologica degli enunciati (v. 9-11). Infatti anche il ragionare del cuore si riversa alla fine nel linguaggio („lo spirito peregrino...sì parla sottile“; v. 8/10).

Queste parole peraltro non riescono sufficientemente comprensibili all'Io e al suo linguaggio convenzionale (v. 10). Pare quindi che la *Vita Nova* finisca com'era iniziata. È ancora il cuore a sapere di più di quanto la lingua sia in grado di esprimere! Ma rispetto all'inizio l'Io ha fatto dei notevoli progressi. Perlomeno si è impadronito del proprio problema linguistico in quanto tale, lo ha colto riflessivamente come poetica ›questione della lingua‹. Le difficoltà sono rimaste, ma ora l'Io è anche in grado di chiamarle con il loro nome: rendere comprensibile ciò che sorpassa la ragione, esprimere nondimeno distintamente l'inesprimibile („l sospiro...vede; lo spirito...mira“, v. 6/8).

Per la prima volta l'Io intravede come potrebbe liberarsi da questo dilemma („So io“, v. 12). La chiave sta nell'intuizione che esiste un capire senza comprendere („lo peregrino spirito ... mira - io no lo intendo“, v. 8/10) - una ›docta ignorantia‹. A ciò fa tuttavia riscontro un comprendere („io lo 'ntendo ben“, v. 14) che capisce sì in maniera imperfetta, ma riesce a porsi almeno indirettamente in relazione con l'incomprensibile. Gli occorre peraltro una forma illustrativa efficace. Ma questa - e qui culmina l'ascesa cognitiva dell'Io - altro non è che la *Beatrice* stessa („so io che parla di quella gentile“, v. 12 e segg.). Nella sua immagine, l'indicibile si era trasformato in attraente parabola. La sua morte aveva costretto l'Io a leggere l'ideale della donna amata come un'allegoria dell'amore. Finché era ancora materialmente presente, poteva essere spiritualizzata senza pericolo. Ora che si era tramutata del tutto in bellezza spirituale, bisognava in primo luogo renderla sensibile. E qui conta appunto la sensualità dei simboli messi fuori. In fondo, questa dottrina era già contenuta nell'episodio delle figure d'angeli.

Che un tale parlare improprio potesse avere inoltre un successo travolgente, era già stato suggerito all'Io dall'entrata dei pellegrini nella sua città. Il momento temporale viene descritto con la seguente perifrasi:

„Dopo questa tribulazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella ymagine benedecta la quale Gesocristo lasciò a.nnoi per exemplo de la Sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente“ (219 seg.).

La Settimana Santa è incentrata su un atto di commemorazione! Il sudario della Veronica serba una parvenza visibile dell'aspetto terreno del figlio di Dio - come il suo farsi uomo aveva a sua volta reso accessibile alla cognizione sensitiva umana il suo concetto divino. Ma

ascendendo al cielo, egli ha revocato la propria visibilità e ha imboccato per primo quel percorso di smaterializzazione su cui lo seguirà poi sua Madre, a sua volta seguita dalla *Beatrice*. Nel sudario tuttavia il ricordo della figura terrena è ritenuto in un'immagine: esso è quindi divenuto una forma illustrativa (>exemplo<), che garantisce della sua ormai invisibile realtà. Una forma che serve da appoggio sensibile all'immaginazione umana, quando questa si confronta con gli inconcepibili misteri della fede. Inoltre il sudario è un felicissimo esempio di questa mediazione sensibile: evidentemente ha qualcosa da dire a „molta gente“. Proprio questo può rappresentare per l'Io una prova che la dote umana del parlare >in vece< vale in generale: un buon auspicio quindi per la propria impresa. Se dalla contemplazione del panno, la devozione popolare è manifestamente in grado di farsi un'immagine del trasfigurato Signore dei cieli, non potrà anche l'Io, immergendosi nell'immagine interiorizzata e memorizzata della *Beatrice*, giungere egualmente alla suprema idea del proprio amore? Verso la fine della sua via d'Amor, l'Io è reso dunque partecipe di una grande scoperta: distingue i primi contorni di un futuro concetto poetico. Dal punto di vista del contenuto, ha compreso l'origine divina del suo amore; da quello formale, ha riconosciuto nel parlare allegorico un procedimento per interpretare le cose terrene, ossia la propria vicenda, come una parabola poetologica.

Su questa base può infine esplicitarsi l'ultima delle tre immagini guida citate (§ 31). Essa contiene per così dire il legato poetico della *Vita Nova*. La visione di una nuova poesia era presente finora solo nel profondo dell'allegoria di Roma. Adesso l'Io ne fa una dichiarazione di intenti: l'auspicio diventa un fermo proposito. Come accade sempre per ogni decisivo passo in avanti, anche questo viene esposto dall'autore con una doppia rappresentazione: prima con un commento, poi emblematicamente. Un'ultima volta, l'amante è preso da una >mirabile visione< (230) che lo priva dei sensi. Come in precedenza, anche in questo caso quanto ha visto resta indicibile: questa non-coincidenza di vista e parola permane quindi anche al di là di *Oltre la spera*. Ma allora, tutto il cammino stilistico della *Vita Nova* era in fondo solo una partenza senza arrivo? Una differenza c'è - ed è decisiva. L'iniziale impotenza del linguaggio è diversa da quella che affiora alla fine del libro: adesso l'Io è finalmente in grado di qualificare questa discrepanza fra l'intuizione del cuore e il linguaggio del cuore! In fondo, il progresso poetologico della *Vita Nova* è tutto qui. All'Io esso era parso peraltro sufficientemente significativo: non appena lo aveva afferrato, prendeva una decisione stupefacente, quella di porre fine al suo poetare della *Beatrice* („di non dire più di questa benedecta“, 231)! La *Vita Nova* termina dunque con un gesto di silenzio. Ma come l'Io in passato si era sottratto alla contemplazione fisica della *Beatrice* (86) solo per avvicinarlesi

tanto più nel linguaggio, anche questo tacere è semplicemente il raccoglimento che precede una più degna espressione („infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei“; 231). Questo intervallo deve servire all’elaborazione di un progetto poetico che possa rendere in forma adeguata il volo mentale del suo cuore. Al riguardo, l’ultimo paragrafo formula per la prima volta tre postulati essenziali.

Il primo riguarda l’esperienza che la scienza stilnovistica dell’amore non è sufficiente a decifrare la *Beatrice* celeste. Ci vogliono anni („alquanti anni“; 232) di intenso studio („io studio quanto posso“) per misurare la nobiltà d’animo di cui è dotata („sì com’ella sae, veracemente“). Già qui si annuncia niente di meno che una svolta paradigmatica della lirica cortese. L’Io riconosce che l’oggetto della sua poesia, prima di poter trovare una perifrasi poetica adeguata, deve essere sottoposto a un’indagine scientifica che va molto al di là di quella dei fedeli. Ancora una volta, Dante potenzia l’idea del poetare come scienza. Poiché qui si tratta soprattutto di cognizione dell’essenza („com’ella sae, veracemente“), l’interesse mostra chiari tratti filosofici; a ciò allude anche il ›trattare di lei‹, che in questo contesto significa in pratica ›trattare filosoficamente‹.<sup>62</sup> L’autore della *Vita Nova* rivendica dunque per la sua nuova scienza della poesia una dignità gnoseologica che la filosofia dell’epoca appunto le negava. Infatti la filosofia quale scienza delle cause prime è metafisica: trattando di cose divine, essa faceva tutt’uno con la teologia.<sup>63</sup> La pretesa di verità della scienza teologica e le ›menzogne‹ della poesia entravano quindi in reciproca concorrenza. Già alla fine della *Vita Nova*, Dante sembra poter conciliare le loro diseguali premesse, facendo del poeta un ›poeta theologus‹.<sup>64</sup> La sua Amor-teologia gliene fornisce appunto le basi.

Tutto questo è affiancato da un secondo postulato. L’Io aveva interrotto il suo parlare amoroso („non dire più“), non da ultimo perché il livello stilistico di cui poteva disporre („degnamente tractare“) si era evidentemente esaurito senza essersi, anche solo in modo approssimativo, appropriato verbalmente dell’amabilità di una ›Beatrice beata‹. Per essere alla sua altezza, ci voleva un’espressione che superasse tutte quelle precedenti. Così recita in ogni caso la conclusione dell’Io. Il comparativo del „più degnamente tractare di lei“ si rivela in realtà un superlativo, che conclude un nesso con precedenti valutazioni. La prima misura linguistica della *Vita Nova* era stata l’›arte della rima‹ dei fedeli d’Amore (22). Ma per il Dante retrospettivo della *Vita Nova* questa rappresentava solo il primo gradino di un ulteriore sviluppo. L’amore a distanza (86) dell’Io aveva dato inizio a un più alto concetto del contenuto e dello stile („materia nuova e più nobile che la passata“): la ›lode de la donna‹ stilnovistica. Ma ancora una volta, il ›più degnamente trattare di lei‹ nell’ultimo paragrafo della *Vita Nova* revoca questa conquista poetica, fissando espressamente per la poesia futura

un grado di nobiltà che superi, per così dire sistematicamente, lo ›stile de la lode‹. Tratterà dunque delle più alte cose umane, appunto di quelle questioni primarie di cui già la pretesa filosofica di questa nuova arte poetica si era attribuita la competenza. Dal punto di vista retorico, solo la dignità stilistica del massimo ›genus dicendi‹ appare adeguata. E in quanto al genere poetico: nell'ottica di allora poteva trattarsi d'altro che di quello epico?

Ad ogni modo, le aspettative circa l'effetto di questa poesia futura, il suo terzo postulato, vanno precisamente in questa direzione. È pur vero che l'Io non si sente in grado di riferire *che cosa* contenga la sua visione finale - ma non lascia alcun dubbio su *come* essa agisca su di lui. Il suo contenuto gli appare meraviglioso (›mirabile‹): egli adotta quindi per la propria impressione un concetto retorico fondamentale. Solo il meraviglioso - soprattutto in poesia - poteva garantire l'ammirazione. Esso s'impadronisce del cuore umano, portandolo stupefatto oltre la soglia della percezione abituale. Visto che l'Io - sul piano letterario - ammutolisce, pare che nella sua esperienza della *Beatrice* esso sia giunto nel frattempo fino a questo punto. Ma in quanto messaggero di una tale visione, ha ora il compito di esprimere verbalmente il proprio stato d'animo ›mirabile‹ in modo tale da suscitare negli altri le medesime emozioni. Per questo necessita peraltro di una poesia del tutto inedita: „dire di lei [i. e. di Beatrice] quello che mai non fue detto d'alcuna“ (232). Considerando che, con la signora, si intende sempre al medesimo tempo anche la poesia, si può dire che l'Io riesca infine a decifrare per la prima volta il permanente effetto mirabile che essa ha su di lui (cfr. già il § 1) in chiave poetologica: nel concetto retorico dell'›admiratio‹.<sup>65</sup>

Nella sua brevità, l'ultimo capitolo della *Vita Nova* imposta tutti i principi essenziali di una nuova poesia.<sup>66</sup> A ben vedere, il procedimento seguito da Dante si rivela altamente sistematico: le sue indicazioni rispondono alle basilari questioni del cosa, del come e del perché di quest'arte; ne schizzano insomma il concetto di contenuto, stile ed effetto. L'affinità con il sistema retorico salta subito all'occhio. E non deve stupire: l'arte retorica e quella poetica tendevano da sempre a convergere l'una nell'altra, tanto più che la *Poetica* di Aristotele non era disponibile.<sup>67</sup> Inoltre, tutti e tre i postulati di Dante si risolvono in un denominatore comune: la nobile materia, il genere sublime con il suo stile grave, l'effetto mirabile - una perfetta definizione della grande forma poetica dell'epos, vista con gli occhi della retorica. L'Io ha riformulato così in chiari termini poetologici ciò che l'allegoria di Roma gli aveva oscuramente indicato.

Questo commento conclusivo è tuttavia affiancato da una suggestiva versione figurata in forma di diagramma. Con questa immagine prospettica si conclude la rivelazione simbolica



di una nuova poesia, che era stata precedentemente avviata dalle figure degli angeli e dei pellegrini. La visione finale della *Vita Nova* dice:

„E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedicta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di Colui „qui est per omnia secula benedictus”“ (232).

Nell’ultima frase del suo libro Dante riprende una costellazione visiva ben nota, che aveva già impiegato due volte: la prima dopo il suo innamoramento; poi dopo la morte della signora. Ora la pone alla fine della sua via d’Amor. Il significato di quest’ultima immagine è quindi determinato in misura decisiva dalle sue coincidenze e divergenze rispetto alle altre due. Come in precedenza, la gerarchia dello sguardo ha il suo punto di partenza nell’Io. La prima presa di coscienza del suo amore si era compiuta nella figura della donna schermo; essa aveva condotto alla *Beatrice*. Ma con la ›regina de la gloria‹ (29) si accennava tuttavia discretamente a un prolungamento della linea visuale oltre la *Beatrice*, ancor prima che questa venisse veramente afferrata con lo sguardo dall’Io.

Nella successiva ripresa (86 segg.), i rapporti si erano considerevolmente modificati. L’Io si trovava già oltre la tappa della donna schermo e si era rivolto direttamente alla *Beatrice* (§ 7). La morte gli faceva scoprire che, come la donna schermo aveva prefigurato la *Beatrice*, così quest’ultima era solo un preannuncio della ›Regina benedetta virgo Maria‹! Ma non è tutto. Nuovamente, dietro la catena di relazioni appena stabilita di Io/Beatrice/Regina benedetta, si profilava un punto ancora più alto: il „Signore de la iustitia“ (167). Ancora una volta, come in precedenza, veniva stabilita una gerarchia visiva composta di tre stazioni e al contempo già sottilmente contrassegnata dalla provvisorietà.

Nell’immagine finale della *Vita Nova* questo accenno diventa chiaro. La ›mirabile‹ visione consente all’Io di assumere il suo ultimo e più alto punto di vista: viene assorbito dalla visione della *Beatrice* („gire a vedere la gloria della sua donna“), che a sua volta è assorta nella „faccia di Colui „qui est per omnia secula benedictus”“. Con la versione finale dello schema è emersa la ragione più profonda dell’attenzione amorosa rivolta alla *Beatrice*. L’ultima sequenza visiva ha rivelato uno spostamento inconfondibilmente spirituale dei rapporti. La donna schermo aveva fatto da mediatrice alla *Beatrice*, questa alla Regina celeste, e questa a sua volta al Signore dei cieli: in lui ogni movimento dello sguardo arriva al traguardo finale. Egli è il compimento di tutta la conoscenza a cui può giungere un cuore amoroso. L’ultimo verso della *Divina Commedia* estenderà questa prospettiva finale della *Vita Nova* fino a farne il principio motore del mondo. Uno schema può visualizzare questa trasposizione ascendente nel complesso delle tre immagini prospettiche.

## [schema]

Questa rivoluzionaria ascesa mentale dell'Io al seguito della *Beatrice* fa saltare la cornice della convenzionale dottrina amorosa. Il contenuto stesso della sua Amor-teologia è però ortodosso: concilia semplicemente l'amore con i dogmi della fede. Per questo, il compito dell'amante era più facile di quello del poeta, il suo obiettivo più chiaro. Il secondo invece non trovava nel volgare dei modelli esemplari in cui poter inscrivere gli alti ragionamenti del cuore. La pionieristica conquista della *Vita Nova* avviene perciò nel campo poetico; non c'è dunque da stupirsi se i tre diagrammi si risolvono soprattutto in un ordinamento stilistico. La donna schermo, incarnazione dell'arte del ›dire per rima‹, prepara allo stadio della *Beatrice*, ossia lo ›stile de la lode‹, dalla cui altezza stilistica, con la mediazione della ›regina de la gloria‹, si è rivelata infine un'ultima dignità espressiva. Anche questa era lode della donna (›gloriare‹), ma una volta di più potenziata a *genus laudativum*.

Alla fine, la riflessione ha raggiunto la proiezione che da molto tempo la precedeva. In un raffinato aggancio, l'immagine finale allude per la prima volta alla possibilità di una felice consonanza di forma e contenuto. Nel momento in cui l'Io ha infine realizzato la propria poesia (›dicer‹), che in seguito non avrà eguali in lingua volgare („mai non fue detto d'alcuna“), l'iniziale accidente della signora (›gloriosa‹) si è rivelato come la vera essenza (›gloria‹). Ciò può valere senz'altro anche a livello poetologico. Tramite la sua attività affettiva ed estetica, l'Io trova la forma pertinente alla natura stessa della propria attività: il ›genus laudativum‹. La ›gloria‹ della signora è perfetta quando viene detta ›bene‹ (,bene-detta Beatrice'). Il passo dal ›non ancora detto‹ al ›bene-detto‹ misura esattamente lo stacco tra ciò di cui l'Io è al momento capace e ciò che gli viene propriamente richiesto. Che ›benedetto‹ intenda in effetti un massimo grado linguistico, lo suggerisce la sua vistosa corrispondenza con l'ultima parola del libro, ›benedictus‹. Per la prima ed unica volta il volgare naturale<sup>68</sup> coincide con il latino ›consacrato‹.<sup>69</sup> Un'espressione perfetta („benedetto“) della divina *Beatrice* contiene dunque la promessa di prestare con ciò voce letteraria alla stessa sublimità del divino.

Quest'interpretazione ha altri notevoli punti di sostegno. ›Benedicere‹ non contiene anche la definizione basilare del discorso retorico, l'›ars bene dicendi? Il percorso sempre più evidente dal ›mai fue detto‹ al ›benedetto‹ e ›benedictus‹ sviluppa gradualmente un ideale di perfezione concepito in termini retorici. La sua qualità primaria è il suo carattere di arte (,ars'). Brunetto Latini, il maestro di Dante, distingue espressamente tra linguaggio ›naturale‹

e linguaggio ›artisticamente erudito‹ („per enseignement et per art“; *Tresor*, III, 1, 10 “). Solo il secondo eleva la retorica a scienza (Quintiliano II, 15, 34): rappresentare ogni cosa in un linguaggio appropriato alla sua natura. Così, l’immagine finale della *Vita Nova* completa suggestivamente la visione di una nuova poesia. Il suo orientamento all’›ars bene dicendi‹ la vincola ai massimi obiettivi della padronanza linguistica umana, il cui punto di riferimento è costituito dall’epos.

Ma la *Vita Nova* - e questa è una delle sue singolari sorprese - aveva predetto fin dall’inizio un tale esito! Bisognava però conoscere tutta la sua vicenda per poter riconoscere anche questo. In fondo l’Io ripete l’esperienza fatta con il concetto amoroso: già alla prima apparizione della *Beatrice* (5), era giunto al traguardo della propria felicità; ma ci era voluta tutta la via d’Amor per comprenderlo. Non altrimenti si era svolta la prima esperienza linguistica dell’Io. La ›gloriosa donna‹ (ivi) lo aveva lasciato senza parole - con un’unica eccezione; ossia: „certo di lei [della *Beatrice*] si potea dire quella parola del poeta Homero: ›Ella non pareva figliuola d’uomo mortale, ma di Dio‹“ (12). Molto prima che si risvegliasse la vocazione poetica dell’Io amante, istintivamente egli aveva già valutato poeticamente l’amata - puntualizza l’Io retrospettivo della *Vita Nova*. Fin dal primo momento, aveva percepito la sublime nobiltà della *Beatrice* („figliuola...di Dio“). Soltanto un Omero, il progenitore della poesia epica, sarebbe stato verbalmente alla sua altezza.<sup>70</sup> Si tratta solo di ornato iperbolico, di un superlativo retorico?

Il richiamo di Dante alle autorità ha sempre un carattere strategico, e anche il riferimento a Omero quale padre dell’epos non pare casuale. Tutta la futura carriera poetica dell’Io vi era già anticipata in nuce! Anche qui, la ›storia‹ della *Vita Nova* scopre alla fine solo ciò che fin dall’inizio era previsto come tacita meta: la visione di un genere maggiore epico in lingua volgare. Omero dà il segnale poetologico, che a quanto sembra non manca di suscitare un’eco ben programmata. Nel momento in cui, con lo ›stile de la lode‹, aveva acquisito una nuova consapevolezza professionale, l’Io interrompeva senza alcun motivo apparente la ›storia‹ della sua *Vita Nova* per lanciarsi in un’imponente divagazione teorica sul ›poetare in volgare‹ (§ 16)! L’Io commentante ritorna ancora una volta sui Greci in generale e su Omero, ma adesso li intende piuttosto come gli inizi storici della cultura poetica occidentale. Infatti, quando si tratta di consolidare le proprie idee sull’arte poetica con le voci delle autorità, si richiama di fatto ai modelli dell’antichità romana. Non più Omero: come suo primo testimone egli cita adesso Virgilio con la sua *Eneide*, appoggiato da Lucano, Orazio, Ovidio (153 segg.). Ciò può essere letto come un indizio di transizione a un altro modello storico. Non per nulla fa la sua comparsa proprio nel momento in cui l’Io, con la ›lode della donna‹ (›Beatrice‹),

supera dal canto suo lo spazio tradizionale della lirica cortese (»Giovanna«). Così il rapporto fra Omero e Virgilio si colloca a sua volta in una sequenza tipologica di emulazione: ciò che l'Io compie in piccolo, trasferito al livello della grande poesia, si conferma come un passo storicamente consequenziale.

Ma Virgilio e l'*Eneide* indicano anche il futuro delle vicende poetiche. Retrospectivamente diventa chiaro che qui, in sottofondo, si sta già preparando la svolta poetologica della *Vita Nova* raffigurata nell'allegoria di Roma. Già per il Medioevo l'*Eneide* rappresentava indiscutibilmente la quintessenza dell'epos antico, il poema che aveva fatto dell'antica Roma un mito. Ma se si fosse riusciti con sensibilità artistica antica a costruire l'idea di una »nuova Roma«, ciò avrebbe significato la nascita del modello epico dell'età moderna.<sup>71</sup> Questo poema dell'era cristiana si sarebbe da un lato incastonato perfettamente nella tradizione epica occidentale; dall'altro, avrebbe avuto al medesimo tempo la prospettiva di superare mirabilmente ciò che lo precedeva (»,translatio'). Come la Roma cristiana aveva recepito elevandola quella pagana, e il Nuovo Testamento l'Antico, anche un'elevazione cristiana del mito antico avrebbe portato l'»epos della nuova Roma« al vertice dello sviluppo.<sup>72</sup>

Alla fine dunque, la *Vita Nova* non ha solo acquisito l'idea di un sublime poema in volgare: la sua possibilità è già celata fin dall'inizio nell'ordine di una »,traditio' storica. Omero, Virgilio, [Dante] era la sua successione poetica: in essa un poeta si basa sull'altro e lo supera. Questa gerarchia addita al contempo un concetto di progresso nell'ambito della tradizione; a ben vedere non si tratta di un movimento in avanti, bensì verso l'alto. Virgilio aveva miticamente intrecciato storia e trascendenza. Nella visione dantesca di un »poema sacro«, tutto si sarebbe ulteriormente elevato in senso filosofico-teologico. Così tuttavia la modalità di rappresentazione epica avrebbe subito dei cambiamenti decisivi. Chi, come Virgilio, ha iscritto il proprio poema nella storia, rimane in ultima analisi legato a una concezione storica degli avvenimenti. Con la spada in mano, Enea »conquista« un ideale profetico. Questa epica mitica si nutre dunque di un idealismo dell'atto sanguigno. L'anticipazione dantesca di una forma poetica maggiore fa intuire invece degli ideali completamente diversi. Il messaggero del suo - nuovo - eroismo, l'Io della *Vita Nova*, vede nella materia della storia, della propria storia, non tanto l'orizzonte complessivo, quanto piuttosto il punto di partenza della propria missione. Non è uno strumento mediante il quale la storia si compie fattivamente; la sua »storia« lo stimola piuttosto a superarla nella riflessione. In lui si preannuncia un idealismo del pensare. Dove l'eroe antico conquistava, quello nuovo riflette: un eroismo devoto, che non cerca più la sua realizzazione in terra, a un livello

sanguigno, bensì spiritualmente. Dante ha realizzato questo ›poema cristiano‹ nella *Divina Commedia*; la *Vita Nova* ne ha scoperto la possibilità.

## VII. Poesia sulla poesia

Le ›storie‹ della *Vita Nova* sono giunte alla fine. Ma non si può dire altrettanto del loro significato. I ›sensi sottili‹ che Dante aveva saputo inserire raffinatamente nella propria lirica, non ne hanno soltanto potenziato il senso: nel suo complesso, il libro della *Vita Nova* ha anche modificato in modo considerevole la concezione dell'arte poetica. Per la sua vocazione di base, la *Vita Nova* si presenta come un libro dell'amor cortese e, da questo punto di vista, partecipa di una vasta dinamica responsoriale che consente di allinearla ai canzonieri<sup>1</sup> di Guittone, Guinizelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia o Petrarca, lettore del libello. Ma la sua singolarità rispetto ai testi suddetti emerge già dall'atteggiamento calcolato che assume nei riguardi della tradizione della lirica cortese. Nessuno inoltre, né prima né dopo Dante, ha scandagliato la lirica amorosa con maggior puntiglio sostanziale. Tuttavia l'eccezionalità del libello risiede fondamentalmente nella sua qualità artistica. Tutto quello che Dante aveva da dire sul modello poetico e teorico trobadorico, lo ha riversato in un libro che è a sua volta un'opera d'arte poetica: la *Vita Nova* riflette sulla poesia amorosa avvalendosi della forma della poesia amorosa. Qui sta la sua grandezza - e la sua chiave. Cinque aspetti meritano una considerazione conclusiva.

1. Il fondamento della sua unità era costituito dalla finzione di un'autobiografia generica all'insegna di Amore. Nulla meglio del prosimetro può mettere in risalto la

differenza fra un canzoniere tradizionale e la *Vita Nova*. Le poesie, in fondo, erano soltanto la ›materia‹, il piano dell'*histoire*; il racconto in prosa, invece, la vera e propria struttura d'insieme, il piano del *discours*.<sup>2</sup> Per darne una prova, basterà dire che la prosa, letta da sola, convergerebbe senz'altro in una ›storia‹ coerente, le poesie no. Con l'aiuto della prosa, Dante inaugura un secondo livello discorsivo al di sopra delle testimonianze liriche. Così vengono a incrociarsi due prospettive nettamente differenti. Mentre l'ottica delle canzoni coincide di volta in volta con quella della momentanea vicenda amorosa, la prosa può giudicarle dal traguardo finale della via d'Amor, quando l'Io si era lasciato già tutto alle spalle. In questo modo, il presente delle poesie poteva contemporaneamente partecipare al futuro che esse stesse avevano creato. Tutto sommato, la loro storia si compone in un'efficace figura inversa della progressione analitica: vista dall'inizio, la via d'Amor procede in progressione cronologica; ma secondo la prospettiva finale, questa si rivela sempre di più come una mera parusia allegorica di ciò che era deciso fin dal principio.

Con questa prospettiva bilinguale, l'autore si appropria considerevolmente di un nuovo campo dell'arte dell'amor cortese. Nella sesta generazione della lirica trobadorica, tutti i gesti significativi fra il servitore amante e la signora amata erano stati ormai passati in rassegna e fissati in schemi poetici. Anche le canzoni della *Vita Nova* furono composte secondo questo repertorio. Ma grazie alla cornice in prosa, Dante riuscì a perfezionare in maniera ineguagliabile il paesaggio verbale del ,fin'amors'. Il suo primo provvedimento: le ›Rime‹ scelte riunivano tutti i momenti per lui importanti delle esperienze di un amante lirico. Così da momenti vissuti nasceva un curriculum amoroso. Al contempo, i singoli avvenimenti si componevano in una storia. Da tutto ciò, l'interesse per la vicenda amorosa usciva fondamentalmente modificato: non si occupava più tanto degli stati d'animo dell'amore, quanto piuttosto della sua evoluzione. La questione non era più come si presenta l'amore, bensì che cosa lo movesse. In questo modo, la *Vita Nova* scriveva l'insolita storia di una poesia che a sua volta aveva immortalato la storia di un amore. In altre parole: la prosa tratta ciò di cui la poesia trattava.

Ciò era reso possibile dall'impostazione autoriflessiva del libro, il cui ›parlare su due piani‹ creava il presupposto per una specie di plurilinguismo, che il testo stesso aveva definito ›senso sottile‹. L'Io retrospettivo, commentando la propria via d'Amor, poteva così scoprire nelle sue espressioni liriche precedenti e nelle relative situazioni amorose, un senso più profondo. Tra la poesia antecedente e la prosa più tarda si creava dunque una relazione: la prima stava alla seconda come il retroscena alla ribalta. Una differenza temporale poteva essere intesa anche in senso qualitativo. Alla fine, la lirica giovanile di Dante si trovava

sovrascritta in un contesto più alto, rivelatosi solo tramite suo. Ma questo libro acquista un pregio tutto particolare dal fatto che, nella sua esteriore vicenda d'amore, l'autoesegesi stessa dell'Io era riuscita poco a poco a celare due importanti significati profondi.

In sostanza ne emergeva una duplice ›critica‹ della tradizionale poesia amorosa come sistema di pensiero e di parola. Voleva verificare fino a che punto il suo schema esplicativo più avanzato, il Dolce stil, fosse sufficiente per misurare l'emozione elementare chiamata ›amore‹. A ciò si legava l'altro interrogativo: in quale misura il suo schema di rappresentazione poetica consentiva di riversare adeguatamente questa ›res‹ in un ›nomen‹ - letterario? Le riposte di Dante alla fine della sua analisi sono chiare e fondamentali.

2. Vediamo innanzitutto il ›sistema‹ dell'amore, che Dante aveva inscenato come ›storia‹ di una passione trobadorica. All'inizio stava l'inconcepibile evento della *Beatrice*. Corpo e anima dell'amante ne erano stati completamente invasi. Per comprendere che cosa gli fosse successo, egli si era rivolto alla scienza allora dominante in materia d'amore: la patologia degli umori dei ›fedeli d'Amore‹. Ma quanto la loro dottrina considerasse ancora l'amore un mistero, lo mostrava il loro rituale del celare. La persona veramente emozionante, la dama del cuore, doveva rimanere segreta. Di ciò, l'Io della *Vita Nova* aveva dovuto sopportare le conseguenze esemplari. Benché nell'arte cortese dell'amore fosse ascenso fino al livello dei migliori poeti coevi, la dama non aveva accettato il suo servizio amoroso. Evidentemente fra uomo e donna era in gioco qualcosa di più di quanto previsto dal modello esplicativo dei ›fedeli‹. Proprio il rifiuto aveva procurato all'amante una fondamentale illuminazione: in realtà non desiderava la donna per amore di lei, bensì di se stesso (›amor sui‹). Se dunque voleva interessarsi veramente a *lei*, era *lui* a dover cambiare il proprio atteggiamento. Aveva perciò osato compiere questo passo, distogliendo la propria attenzione da sé e rivolgendola alla signora. Dante ha tradotto questo cambiamento interiore in un segnale visibile: l'›amore a distanza‹ scelto volontariamente dall'Io. Esso faceva apparire la signora in una luce molto diversa. Alleggerita dall'immediata impressione sensuale, la sua immagine pensata poteva accrescersi. Solo adesso l'Io era nelle condizioni di interrogarsi sui motivi che avevano scatenato la sua violenta passione. Non perché glielo avessero ordinato i sensi, egli doveva amarla, bensì per la sua amabilità. Quando poco dopo la signora del suo cuore era divenuta la ›dolorosa‹, egli stesso, che prima si attendeva pietà da lei, aveva imparato a dispensarla (›Amor proximi‹). L'amante era divenuto un altro; trasfigurato, come dice il testo.

Ma il fondamentalismo amoroso di Dante non si ferma qui. Che accadrebbe se la donna non fosse solo lontana, ma addirittura mancasse del tutto? Questo terzo gradino

propositivo si concretizza nella morte della *Beatrice*, che liberava definitivamente il problema amoroso del suo lato sensibile, scoprendone il nocciolo spirituale. Ciò che aveva reso così meravigliosa la signora agli occhi dell'Io, era la sua bellezza interiore. Ma come l'aspetto esteriore di lei serviva soltanto all'espressione della sua immagine spirituale, anche questa si dimostrava alla fine solo rappresentante della somma idea dell'amore incarnata in lei (»amor Dei«). La *Vita Nova* aveva intuito che il vero movente del legame amoroso consisteva in un'armonia naturale delle creature con il loro Creatore. Scandagliando l'amore alla maniera di Dante, esso si rivela in ultima analisi come caso particolare di un onnipresente principio, l'atto terreno di una potenza ultraterrena. Perciò il »pensare del cuore« praticato dall'amor cortese non coglie che un segmento del fenomeno 'Amore'. La *Vita Nova* propaganda dunque la nuova convinzione che al fondo di questa emozione elementare si celi un basilare processo gnoseologico. Come ogni intuizione, tuttavia, anche questa aveva il suo prezzo. La *Vita Nova* lo quantifica trascrivendo l'erotica della sofferenza trobadorica in una storia quaresimale dell'amore-rinuncia. L'Io doveva imparare che avrebbe potuto comprendere l'essenza dell'amore (nelle spoglie della *Beatrice*) soltanto a costo di sminuire essenzialmente se stesso.

Tuttavia la »critica« di Dante non intendeva affatto abolire la capacità di giudizio stilnovistica. La *Vita Nova* chiedeva piuttosto di elevare il »pensare del cuore« a strumento ultimo di conoscenza. L'amore vero, ossia disinteressato, confina con verità ultimative. Il contenuto dell'amore è dunque molto più di quanto la dottrina cortese fosse solita esporre. Dante volle dargli perciò una nuova base filosofico-teologica. La sua svolta speculativa risolve il massimo concetto terreno dell'amore in quello cristiano. In ciò si può leggere un ultimo perfezionamento dell'amor cortese. D'altro canto quest'ultimo veniva collegato così a un ideale che lo superava radicalmente. Con la *Vita Nova* l'amor cortese era giunto in un certo senso a un culmine speculativo - e al tempo stesso alla sua fine. Dal lato contenutistico non poteva in alcun modo essere ulteriormente superato. Dante perlomeno ne era fermamente convinto, e anche in seguito non fece più ritorno alle »vecchie rime«. Il testo - incompiuto - del *Convivio* finì del resto per vedere nelle sue tre canzoni soltanto uno spunto, non lo scopo della rappresentazione. La *Vita Nova* invece era concepita come poesia sulla propria poesia; in tal modo, dalla storia di un amore cortese poteva emergere la vicenda escatologica di un »itinerarium amoris in deum«.

Ma questa spiritualizzazione lancia a sua volta dei segnali estetici che non vanno sottovalutati. La *Vita Nova* prende chiaramente posizione su una delle questioni più controverse del Medioevo. Si tratta delle competenze specifiche della filosofia, della teologia e della poesia.<sup>3</sup> L'aristotelismo dell'epoca non conosceva ancora la *Poetica*. Una definizione



della poesia con riguardo a una mimesi, a una verosimile ,imitazione della natura (umana)', era pertanto esclusa: la si giudicava perciò in primo luogo secondo il suo contenuto di verità. Ma poiché la poesia scaturisce »soltanto« dall'immaginazione umana, veniva notoriamente sospettata di menzogna.<sup>4</sup> Di conseguenza era costantemente confrontata con il problema di giustificare il piacere sensibile con cui attrae il suo pubblico, anche con una valenza morale che le desse autorità. In questo senso i poeti si dimostrarono notevolmente ingegnosi. Fino alla fondazione dell'estetica quale disciplina autonoma, la loro strategia prevalente era di conferire a se stessi e alle proprie opere precisamente quei predicati di cui la teologia e la filosofia si avvalevano nella loro lotta per l'egemonia. Ad esempio attribuendo al poeta un'ispirazione divina; o asserendo che nella rappresentazione dei dogmi di fede e nelle finzioni poetiche operava la medesima sensibilità artistica; o anche che il senso letterale della poesia era altrettanto capace di significati più profondi quanto quello delle Sacre Scritture. L'epoca della *Vita Nova* doveva soprattutto confrontarsi con la svalutazione scolastica dell'arte poetica, retrocessa a ultima di tutte le »scienze«.<sup>5</sup> Dimostrando nel suo »libello« che l'oggetto e l'espressione della lirica cortese sono in relazione con le supreme verità della fede, Dante conferiva quindi alla poesia un sommo attestato filosofico, ossia scientifico.<sup>6</sup> La *Vita Nova*, anche se non lo enuncia esplicitamente, è di fatto una difesa delle Muse contro lo scetticismo dei filosofi, e rivendica per la letteratura - in volgare - un intento gnoseologico altrettanto serio di quello della filosofia (teologica). Secondo la concezione di Dante, i loro diversi percorsi convergevano comunque nella verità unica del Cristianesimo. La poesia è filosofia volgare con strumenti poetici: è questa la lezione estetica della *Vita Nova*. -

3. A questo riguardo Dante prese posizione in maniera molto più esplicita nella seconda »storia« della *Vita Nova*, il suo secondo »senso sottile«. Se l'amor cortese veniva inteso come poesia vissuta, e il poetare come servizio amoroso, un drammatico approfondimento del significato di un tale amore non poteva restare senza conseguenze per il suo modo di parlare. Il comportamento di entrambi era analogo. Così la vicenda d'amore con la *Beatrice* narrava anche la vicenda di una progressiva concettualizzazione della poesia. Un »controllo normativo« del pensiero amoroso comportava inevitabilmente un controllo analogo del linguaggio amoroso. Anche in questo caso, la prosa aveva assunto la guida del senso. Almeno dal tempo di Guglielmo d'Aquitania, gli accenni all'insufficienza linguistica facevano parte della posa trobadorica. Ma solo la prosa della *Vita Nova* ha riunito per prima questi topoi, intessendo da essi una propria »trama«. Ancor più della storia d'amore, questa era un risultato di quel suo »doppio parlare«. Certamente l'Io si era attenuto alla tradizione medievale della

»razo« (»ragione«) e aveva commentato personalmente il proprio artigianato linguistico. Ma come »romanzo d'artista«, la *Vita Nova* poteva rivelarsi solo nel momento in cui si fosse palesata come la storia recondita di un'evoluzione poetica. Eppure, vista a posteriori, la regola da seguire pare così semplice: bastava intendere »poesia« ogni volta che l'Io amante parlava di »donna«. Nella *Beatrice* infatti si era incarnato non solo »Amore«, bensì anche la »Signora Poesia«. L'amata celava dunque molteplici significati, assai più di quanto l'Io non avesse scorto all'inizio. Su questa traccia, la retrospettiva sulla materia della sua vicenda amorosa lo portava a scoprire anche la storia di una nuova poesia.

Per via dello stretto collegamento del »sistema« cortese con la relativa poetica, questa seconda azione si svolgeva a sua volta in tre tappe principali. Anche in questo caso, era avviata dalla irresistibile e incomprensibile comparsa della *Beatrice* nella vita del poeta. Ma come avrebbe potuto quest'ultimo chiarire a se stesso e al suo ambiente il proprio turbamento poetico? Solo la migliore nomenclatura dell'epoca pareva appropriata: il Dolce stil, che come nessun'altra arte coeva, aveva studiato il fenomeno dell'amore, traducendolo in parole. Soprattutto, aveva anche saputo educarsi un suo pubblico intelligente. Nella seconda metà del Duecento la lirica aveva cessato di essere l'avvenimento di una »corte d'amore«. La poesia di società era divenuta poesia d'arte. I poeti scrivevano prevalentemente per i propri pari, i soli che disponessero in fondo della sensibilità necessaria per seguire il gioco sempre più raffinato di concetti e parole. Anche la *Vita Nova* partiva proprio da qui. Nella prima parte, si rivolgeva con ovvietà ai »fedeli d'Amore«, ai maggiori intenditori (22 segg.); ma questo indirizzo era già una perifrasi di una precisa concezione della poesia. Non trattandosi ormai più di intrattenere una squisita comunità cortese, l'arte poetica poteva dedicarsi assai meglio ai propri interessi - in un certo senso nutrire un poetico »amor sui«. Il Dolce stil - l'autocritica della *Vita Nova* lo aveva evidenziato - vedeva nell'amore soprattutto lo spunto per una manifestazione linguistica dal suono armonioso (»dolce«). Non che l'amore, di per sé, non fosse più un tema attuale. Cavalcanti ne aveva appena nobilitati gli effetti in termini scolastici (*Donna me prega*).<sup>7</sup> Ma per professionisti del suo genere, il progresso in amore significava innanzitutto un progresso della sua dicibilità. Senza dover immediatamente rendere conto a un pubblico, l'interesse dei »fedeli d'Amore« poteva dedicarsi in prima linea all'aspetto artistico della lirica amorosa. La loro sensibilità per la bellezza sonora celebrava tacitamente una sorta di magia del linguaggio. L'obiettivo era di trasmettere, con l'astratto incantesimo della bella parola, ciò che altrimenti vien reso in concetti.<sup>8</sup> Più tardi, la lirica del Simbolismo e quella delle Avanguardie - ricalcitante - vollero fare di questo principio sonoro addirittura il proprio fondamento esclusivo.

Quindi, sebbene nel Dolce stil, da cui la stessa *Vita Nova* partiva, il contatto dinamico con le corti si fosse praticamente esaurito, esso disponeva pur sempre di una peculiare funzione sociale. La sua poesia era graziosa, e tuttavia ostica; esigente, destinata agli intenditori, non cosa da dilettanti. Piuttosto che costruire ponti verso il grande pubblico, la sua alta artificiosità creava distanze. Ma in compenso, proprio per questo i poeti potevano introdursi nella società come un'elitaria eccezione: quali detentori del potere estetico sul linguaggio. Così, la ritirata storico-culturale della lirica amorosa dal contesto di vita cortese, soprattutto in Italia, poté ancora essere funzionalizzata in senso sociale e intellettuale, permettendo ai poeti la fondazione di una società nella società. Ma il prezzo da pagare era la consistente perdita del compito educativo originariamente svolto dalla lirica amorosa: la formazione cortese. Era proprio questo latente narcisismo che Dante aveva smascherato nella prima parte della *Vita Nova*. Il comportamento della *Beatrice* funge da parabola. Ostentatamente, aveva rifiutato la trascrizione poetica che l'Io, facendo ricorso a tutti gli strumenti della propria arte, aveva fatto di lei. Al Dolce stile un tale ritratto poteva bastare; ma non alla vera natura della signora. La negazione del saluto, che cosa significa se non l'interruzione del contatto linguistico con l'amante - un gesto significativo in un libro sulla poesia. La *Beatrice* non voleva dunque indicare che lo sviluppo della lirica cortese stava mettendo a repentaglio la funzione comunicativa della poesia?

L'Io della *Vita Nova*, perlomeno, l'aveva inteso così e in questo senso aveva reagito. Il secondo stadio del suo poetare (§ 19 segg.) corregge proprio quei difetti che la critica del primo aveva individuato. La soluzione era lo ›stile de la loda‹, che non si limitava a sviluppare l'espressione lirica nello spirito dell'emulazione, ma soprattutto ne rivedeva proprio la funzione. Il primo provvedimento equivaleva già a una doppia presa di distanze dallo standard fino a quel momento in vigore. L'Io non aveva ritenuto opportuno parlare ancora di sé, né continuare a rivolgere la parola alla *Beatrice*. Ma prescindere da sé significava abbandonare l'egocentrismo dell'amante (nell'›amor sui‹) e della poesia (nel senso dei ›fedeli‹ elitari). Così, il pensare e parlare del cuore diventava libero di spostare l'attenzione dagli effetti dell'amore alle sue cause. Da quel momento, le canzoni dell'Io non avevano più parlato *alla*, bensì *della* Beatrice. Dietro questa decisione stava una decisa svolta sul piano tematico. All'amante, l'amore irrealizzato poteva facilmente apparire uno "stato crudele e imperioso" (Cavalcanti, *Donna me prega*, v. 2/3). Ma se si considerava l'origine del potere di Amore - come voleva la stilnovistica lode concepita da Dante -, si poteva scoprire nella signora perfetta un'idea del perfetto in quanto tale. Non a caso, lo ›stile de la lode‹ additava il ›genus laudativum‹.

Il secondo provvedimento appoggiava efficacemente il primo. Il cambiamento di prospettiva si accompagnava ad un brusco orientamento su un altro destinatario. Invece che ai compagni di fede, le canzoni erano dedicate adesso alle ›donne gentili‹ (§ 10), la cui relazione con la lirica amorosa aveva però tutt'altre premesse. Le donne rappresentano in fondo un altro ideale poetico. La loro capacità di giudizio è ›gentilezza‹, cultura del cuore; ›ragionano‹ con sentimenti puri, al contrario dei ›fedeli‹. La cultura razionale di questi ultimi procedeva in maniera ›scientifica‹: essi scrivevano dunque per gli ›happy few‹. Con le donne gentili invece la poesia veniva obbligata a una nuova comprensibilità. Richiamandosi a tale pubblico, Dante aveva più volte difeso l'italiano quale lingua letteraria. I suoi argomenti avranno un posto fisso in quell'annosa ›questione de la lingua‹ che egli stesso aveva sollevato (nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*). Dunque, l'intenzione di farsi capire da questi circoli colti, si discostava miratamente dall'inclinazione stilnovistica alla dottrina esoterica, esigendo al contrario una maggiore vicinanza alla vita culturale quotidiana. Come risulta dalla lettura della stessa *Vita Nova*, ciò non significava peraltro una professione a favore di uno stile dell'›amore paritario‹ (favorito da Walther von der Vogelweide). Soprattutto le grandi canzoni della ›lode della donna‹ avevano piuttosto raffinato che semplificato la loro qualità estetica. Evidentemente la questione era un'altra. Il passaggio dagli specialisti dotti agli amanti sensibili mutava il contesto referenziale della lirica: la vicenda formativa di un'élite doveva ridiventare una faccenda pubblica. In questo modo lo ›stile de la loda‹ voleva riconquistare una porzione di quell'immediatezza pubblica che la lirica amorosa aveva perso, nella misura in cui non faceva più parte della vita cortese.

Le possibili conseguenze la *Vita Nova* le aveva esposte fin dal principio di questa seconda fase: le donne sottopongono il poeta a un pubblico esame (88 segg.). Egli deve render loro conto, assumere la responsabilità sociale della propria parola poetica. Per le donne non conta tanto il valore artistico del suo parlar per rima quanto la sua veridicità (›vero‹). In termini poetologici: benché le sue poesie siano ›res fictae‹, devono servire il principio della verità. Esse fanno da ponte di congiunzione con il pubblico, come insegnava già la retorica.<sup>9</sup> E l'Io poetante aveva rapidamente compreso la lezione. Per raggiungere questo obiettivo, doveva accordare ciò che provava per la *Beatrice* con quanto diceva di lei. Solo un linguaggio elevato era degno del suo alto valore. Questa retoricamente studiata armonia di forma e contenuto poteva sperare in cambio in una risonanza retorica anche a livello di pubblico. Perciò con lo ›stile de la lode‹ l'Io si pronunciava a rigor di termini in favore di un programma poetico riveduto e corretto. Di per sé, il carattere artificiale della letteratura non è sconveniente: solo nel momento in cui, a causa sua, l'arte trascura il proprio nesso con la vita,

mette a repentaglio il suo impegno nei confronti del senso comune, da cui invero trae la propria ragione d'essere. La poesia - nella funzione assegnatale con lo ›stile de la lode‹ - era lavoro culturale, una specie di ›amor proximi‹ estetico. Nel caso concreto, la lode della *Beatrice* significava: esaltazione delle sue virtù e dei loro effetti virtuosi sul poeta esemplarmente amante. Con lo ›stile de la loda‹ Dante avviava dunque un positivo distacco dall'egoistico esoterismo stilnovista. La poesia non doveva più vivere *della*, ma *per la* società; la *Vita Nova* le prescriveva di assumersi un incarico morale: la sua bellezza linguistica doveva rendere sensibili alla bellezza dei suoi concetti. Una variante medievale dell'educazione estetica del genere umano: "Vede perfectamente ogni salute / chi la mia donna - la poesia - tra le donne vede" (162, v. 1/2).

Ma con questo secondo provvedimento Dante non considerava affatto conclusa la revisione della teoria poetica coeva. La morte della signora aveva anzi richiesto al poeta una terza e conclusiva reazione. Il pensiero di una *Beatrice* presente doveva far posto a quello di un'amata irrevocabilmente assente. Il linguaggio, tanto più quello empatico della poesia, non poteva non risentirne le conseguenze. E c'era poi voluta quasi tutta la *Vita Nova* perché l'Io potesse elaborare poeticamente il suo shock sentimentale. Anche come poeta si ritrovava più o meno al punto di partenza: né il suo Dolce stil novo, né un altro tipo di poesia in volgare erano preparati ad affrontare seriamente questa estrema eventualità. Con la morte della signora, il poetare diveniva perciò definitivamente un'impresa azzardata, e il poeta un battistrada lirico.

Dopo il passaggio martirologico attraverso il dolore, si era infine verificato un ulteriore ampliamento di prospettiva. La riflessione del poeta su un'arte adeguata iniziava a prendere forma. Significativamente, la svolta esteriore veniva inaugurata dal passaggio a un terzo destinatario delle canzoni: i pellegrini romei. Ad essi era stata dedicata in realtà una sola canzone - l'ultima tornava a rivolgersi alle donne gentili. Ma ciò era sufficiente a provocare nel mondo della *Vita Nova* uno spostamento d'orizzonte di vasta portata. In maniera molto eloquente, i pellegrini avevano oltrepassato i confini della città che l'Io poetante aveva eletto a scenario di un dramma sul potere e valore della parola poetica. La poesia stilnovistica ne costituiva lo statuto, i ›fedeli d'Amore‹ i membri del consiglio. L'autore non avrebbe potuto trovare una parabola migliore per esprimere il carattere collettivo, ma severamente limitato del sistema poetico vigente. La morte della *Beatrice* ne disturbava sensibilmente l'ordine, perché equivaleva a un abbandono della città, se non verso l'esterno, comunque verso l'alto. Per restare poeticamente sulle tracce della sua donna, il poeta amante doveva abbandonare

anche le teorie amorose di cui era detentore lo 'stile della lode'. Nei pellegrini aveva riconosciuto allora le sue nuove guide linguistiche.

La loro meta era Roma, all'epoca la somma città. Dal punto di vista letterario, ad essa si associava una suprema concezione dell'arte poetica: l'epos, come culmine dell'edificio poetico antico. Il poema epico si rivelava dunque la cornice, in cui il pensiero di una *Beatrice* trasfigurata - ossia del massimo concetto d'amore (»amor Dei«) - avrebbe potuto realizzarsi. Ma in che senso il genere maggiore dell'epica sarebbe stato migliore dello »stile de la lode«? Anche qui la risposta era data da Roma e dalle sue conseguenze. La città eterna celava, non meno della città dei »fedeli«, un peculiare concetto della funzione della poesia. Come, secondo l'interpretazione di Dante, il declino di Roma pagana aveva preparato il terreno per l'ascesa di quella cristiana, l'*Eneide* di Virgilio poteva suggerire alla nuova Roma l'idea di un analogo epos cristiano. In esso, ad un'interpretazione mitica della storia doveva subentrare il piano divino di salvezza, in cui ogni evento terreno è previsto. La forma maggiore antica - ma anche una forma futura - acquistano così la levatura di un poema universale, che interpreta complessivamente la vita nella sua globalità storica, totalizzando il pensiero e il sentire dell'uomo. Mentre la »lode de la donna« doveva esporre le virtù dell'agire umano, il poema epico avrebbe dovuto visualizzare le idee che ne stanno precedentemente alla base.

In questa sua espressione sublime, la poesia poteva concepire se stessa come un'arte al servizio dell'ideale. Ma allora anch'essa avrebbe potuto rivendicare una conoscenza metafisica, al pari della filosofia. Rimaneva tuttavia la - vecchia - controversa questione se di ciò che la poesia rivelava in proposito, le altre discipline non fossero in grado di occuparsi in maniera più competente. Al riguardo la risposta della *Vita Nova* si limitò ad allusioni, che comunque suggerivano concezioni in seguito esplicate nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*. Oltre alla retorica, la *Vita Nova* pare aver già avuto come punto di riferimento la scolastica. Tommaso insegnava che il *bene*, fine della filosofia teologica, e il *bello*, fine delle arti, coincidono nella cosa.<sup>10</sup> Vengono percepiti peraltro in maniera estremamente diversa - e qui si prospetta un passaggio diretto alla dottrina degli effetti della poetica retorica. Il fatto »abbellito« nell'arte poetica, aggiunge al »bene« un suo peculiare, enfatico potere gnoseologico, in quanto attiva non solo la facoltà razionale dell'uomo, ma anche quella sensitiva.<sup>11</sup> Poiché la poesia, secondo Dante, altro non è che una musica impostata retoricamente (*De vulgari eloquentia*, II, IV, 2), essa agisce in particolare sulla percezione acustica e visiva, le immagini poetiche essendo quasi la musica degli occhi. Il Dolce stil appare in questo senso l'applicazione esatta di questa teoria. La massima forma dell'arte poetica e la filosofia possono ben concordare nella cognizione del medesimo »summum

bonum». Completamente differenti sono tuttavia i percorsi e gli strumenti per arrivarci. Proprio da questo l'alta poesia poteva dedurre il suo particolare diritto: la verità che espone in veste di bella menzogna (*Convivio*, II, 1), rappresenta la perfezione - che essa condivide con la severa filosofia - fondamentalmente come qualcosa di sensorialmente soddisfacente. Il suo peculiare potere è di manifestare il vero, e perciò il buono, in forma esteticamente attraente.<sup>12</sup>

Qui funge da complementare giustificazione il suo rapporto con la retorica. Questa è essenzialmente una dottrina dell'effetto, che non si accontenta di rappresentare i fatti, ma vuol anche convincere e persuadere in maniera piacevole (,delectare'). Soprattutto il »genus illustre« si può vantare di soddisfare il desiderio di perfezione dell'orecchio e dell'occhio in misura tale, da metterli in grado di estrapolarsi dall'ambito prefissato del quotidiano. In questo modo gradevole ai sensi, dice Dante, il »volgare illustre« acquisterebbe il potere di »mutare i cuori umani«, di »trasformare i nolenti in volenti«.<sup>13</sup> La bellezza delle arti può dunque fare appello al giudizio sensitivo dell'uomo e appagarlo. Esso dispone quindi di uno speciale accesso alla conoscenza, reso possibile solo dai sensi; la particolarità consiste nel fatto che questa conoscenza avviene esteticamente, ossia al di fuori del controllo razionale: la poesia - una »scienza« di avviamento »dilettevole« della verità eludendo la ragione. Ma i massimi pensieri esigono anche il massimo dispiego artistico (»ornatus«).<sup>14</sup> Tutto ciò può essere realizzato solo nella forma maggiore dell'epos, che perciò rappresenta il luogo in cui le idee più nobili trovano la loro più accattivante realizzazione letteraria (,delectatio').

La struttura portante della *Vita Nova* - una poesia sulla (propria) poesia - rendeva dunque possibile un'emulazione della lirica dell'amor cortese che, in ultima analisi, conduceva al superamento della sua funzione. La riflessione del libro, procedendo con mezzi letterari, aveva portato alla luce una nuova, onnicomprensiva concezione dell'amore. Ma quest'ultima poteva a sua volta venir espressa solo con una forma epica nuova (visione di un »poema sacro«).<sup>15</sup> Solo questa infatti avrebbe potuto attribuirsi, dal punto di vista filosofico e retorico, la competenza »scientifica« di una sublime conoscenza per mezzo dei sensi. -

4. Ma la predestinazione di una futura grande poesia in volgare non era ancora conclusa. Con disinvolta naturalezza, Dante ne completò il profilo a partire dalla direzione opposta. Fino a questo momento aveva motivato una nuova poesia fondandosi su ciò che essa dice. Forma e contenuto dovevano giustificarsi mutualmente. Se l'opera d'arte riuscisse effettivamente a soddisfare l'incarico che le era stato assegnato, nella concezione medievale dipendeva in misura decisiva dall'arte dell'esegesi.<sup>16</sup> Il poeta poteva spontaneamente adeguare la propria opera alle scienze della filosofia/teologia e conferirle un alto intendimento poetico. Ma il

pubblico doveva possedere un pari intendimento per poter successivamente penetrare il suo messaggio. Sotto questo profilo, il Dolce stil e i ›fedeli d'Amore‹ si integravano esteticamente in modo perfetto. Dal canto suo, il ›trobar leu‹, il ›poetar lieve‹ dei trovatori, voleva rispettare proprio le esigenze del pubblico ingenuo - ma appunto con ciò non faceva che confermare la stretta correlazione tra direttiva e interpretazione del senso.

Nell'epoca moderna, l'autore e il lettore restano di regola anonimi l'uno all'altro; il loro contatto è democratizzato, come diceva Balzac. L'intesa fra testo e pubblico non è arbitraria, resta tuttavia in larga misura aperta. L'autore può scrivere per una determinata clientela, ma deve preventivare che questa farà del suo messaggio ciò che vuole. Dante e la sua tradizione ragionavano invece in senso quasi opposto. La stretta e mirata sintonizzazione di testo e destinatario aveva tendenzialmente lo scopo di controllare preventivamente lo scambio di significati. Ossia, tanto la produzione quanto l'esegesi di testi poetici dovevano essere organizzate come una ›scienza‹. Anche a questo proposito la *Vita Nova* aveva una ›storia‹ da raccontare: quella della sua stessa interpretabilità.

Ancora una volta la chiave sta nella struttura portante del libro. Alla fine della *Vita Nova*, l'Io era un altro rispetto al principio. Per questa ragione - dice la finzione - era ritornato sui suoi appunti lirici di quel tempo, per capire quello che gli era accaduto. Sia l'amante che il poeta avevano fatto così una scoperta vitale. In retrospettiva, l'agire di Amore si era rivelato nient'affatto cieco. L'accaduto possedeva al contrario una sua coerenza; presupposto per poterlo ricostruire come la ›storia‹ di un ›martire dell'amore‹. Lo stesso era valso per la protratta indigenza dell'Io poetante: alla fine, anche lui aveva capito che i suoi sforzi per formulare un adeguato ritratto verbale della *Beatrice* avevano fin dal principio ›sistema‹: il suo poetare era maturato, dal Dolce stil attraverso la stilnovistica lode della donna, fino alle soglie del supremo ›genus dicendi‹. Per poter portare alla luce tutto ciò, l'Io aveva dovuto fare peraltro una scoperta pregiudiziale, la premessa che in sostanza rendeva possibili queste ›storie‹: che i testi poetici possono in linea di massima essere interpretati in senso traslato allo stesso modo delle Sacre Scritture! La *Vita Nova* era dunque diventata possibile solo grazie all'intuizione programmatica di una ›allegoria dei poeti‹.<sup>17</sup> Che fosse stato così difficile scoprirla, era dovuto ancora una volta alla caratteristica auto-messinscena di questo ›libello‹. Per poterla riconoscere come tale, la prospettiva allegorica che l'Io della *Vita Nov* scopre alla fine, avrebbe dovuto venir applicata al libro stesso fin dal principio. La prima lettura dell'opera equivale dunque a una introduzione ermeneutica nei presupposti su cui fondare la sua esegesi autentica.<sup>18</sup>



Come in precedenti occasioni, Dante stesso aveva esplicitamente accennato anche a questa prospettiva allegorica. Fin dalla prima poesia, l'Io aveva voluto richiamare l'attenzione sulla presenza di un ›senso sottile‹ dietro la lettera della sua poesia amorosa.<sup>19</sup> Anche questo veniva annunciato in una scena-chiave che anticipava in nuce tutti gli ulteriori sviluppi. Nell'episodio del saluto (15 seg.) l'Io era già giunto alle soglie di una ›vita nuova‹; ma c'era poi voluta tutta la *Vita Nova* per afferrare la portata di questo incontro. Per la prima ed unica volta *expressis verbis* la *Beatrice* gli aveva rivolto lo sguardo, trasmettendogli una felicità euforica che - anche dal punto di vista linguistico - sarebbe stata coscientemente raggiunta di nuovo soltanto nel ›Paradiso‹ (*Paradiso*, VI, v.35-36). Qualcosa di paragonabile era accaduto sul piano linguistico: quando le “parole” di saluto della signora avevano raggiunto per la prima volta il suo “orecchio”, l'Io aveva percepito un suono soave (“dolcissimo”) che gli era parso “mirabile”: tutti i segnali riconoscono fin d'ora, seppure cifratamente, la *Beatrice* quale quintessenza di un sublime concetto del poetare. Il capitolo chiude con un'ultima velata anticipazione. L'Io aveva elaborato la scena del saluto in una misteriosa poesia (*A ciascun' alma presa*), la prima della *Vita Nova*. Nessuno, “allora”, l'aveva veramente compresa, nemmeno lo stesso Io. “Oggi”, tuttavia, nella retrospettiva della *Vita Nova*, la poesia ha rivelato interamente il suo ricco significato (“ora è manifestissimo”; 27).

Alla fine il libro poteva risolvere l'interrogativo iniziale, quello del proprio significato. Indicazioni simboliche rivelano che la *Vita Nova* è - anche - la scoperta di un'esegesi. L'›homo hermeneuticus‹ della vicenda aveva saputo ›leggere‹ i pellegrini quali figure esemplari del proprio comportamento. Con *Oltre la spera* e il relativo commento (230 seg.), infine, anche la sua comprensione della *Beatrice* era perfetta: aveva imparato a vederla come un simbolo. Il personaggio delle sue poesie era diventato una figura della Poesia.<sup>20</sup> Sotto le sue spoglie, gli incommensurabili concetti di una grande poesia ventura avrebbero potuto offrirsi alla contemplazione. Ma in questo modo, anche la lettura della *Vita Nova* poteva gloriarsi di una conquista: l'›intelligenza nova‹ subentrata con *Oltre la spera*, proclama la scoperta di un procedimento allegorico che permette di illuminare tutti i significati inizialmente oscuri. Dante dimostra esemplarmente nella propria lirica che i testi ›inventati‹ possono a modo loro essere allegoricamente decifrati in maniera altrettanto sistematica degli scritti dei teologi, basati sui fatti della fede. Così la *Vita Nova* diveniva in una elaborazione e documento di un'›allegoria dei poeti‹.

Il suo autore ha quindi preso chiaramente e coraggiosamente posizione su una questione della medievale teoria del testo,<sup>21</sup> dibattuta sin dai tempi di Agostino e Gregorio Magno. Dante non esita a servirsi al riguardo di preliminari conquiste della sua epoca, alle

quali si è accennato nell'introduzione. Sul fronte della scrittura, già i trovatori provenzali della seconda generazione distinguevano fra un poetar oscuro, chiuso, e un poetar lieve, accessibile (>trobar clus< ovvero >trobar leu<).<sup>22</sup> Il Medioevo conosceva una tale >estetica dell'obscuritas< sin da Agostino, peraltro riservata completamente agli scritti non-pagani.<sup>23</sup> Senza dubbio la comprensione del linguaggio artistico ne risultava più difficile; ma lo sforzo della lettura veniva ricompensato da un plus-valore di significato.<sup>24</sup> Con l'aiuto dello >stile oscuro< era quindi possibile potenziare il contenuto semantico dei segni linguistici: ed è proprio così che essi cominciarono a evadere dalla prigione dell'uso quotidiano. E quell'altra regola del >celare<, tanto cara a tutta la lirica cortese - non serviva forse allo stesso scopo? La dama del cuore veniva elevata a intimo segreto; la sua altezza - morale - era quindi rispecchiata solo indirettamente, nell'impeccabile cultura e nel linguaggio cortese dell'amante. Il >celar< poteva dunque essere considerato a sua volta come una tecnica, che d'altro canto invitava a cifrare nel testo un senso recondito.

Ma chissà se la lirica dell'amor cortese avrebbe avuto questo successo, se non avesse anticipato al suo pubblico dei contributi aggiuntivi anche sul fronte della percezione. La dantesca >allegoria dei poeti<, perlomeno, si ritenne in dovere di farlo. L'enigma del >cuore mangiato< nella prima poesia aveva rivelato il problema: quanto più oscuro è il testo, tanto maggiore sarà l'obbligo di impedire che la sua polivalenza aumenti fino a significare tutto - e quindi nulla. Le misure prese da Dante sono energiche e tradizionali insieme. Egli voleva guidare la percezione, in qualche modo pre-significarla, per proteggerla da interpretazioni selvagge. Un modello gli veniva già fornito dai manoscritti dei trovatori, diffusi nell'Italia settentrionale.<sup>25</sup> Lontano dalle sorgenti linguistiche, sociali e storiche, la recita delle loro canzoni in forma di >razos< e di >vidas< doveva appositamente ricostituire buona parte del sapere di base, che nel frattempo era divenuto culturalmente estraneo. Questa tradizione, la *Vita Nova* la >citava< vistosamente - nelle parole e nei fatti. Ma Dante riuscì a dare a tali modelli letterari una base >scientifica<. Come testimonia non solo il § 16 della *Vita Nova*, il suo procedimento aveva ambizioni retoriche considerevolmente più alte, ed esigeva che il poeta fosse in grado di tradurre, in qualsiasi momento, i propri enunciati velati poeticamente in una prosa chiaramente razionale (>aprire per prosa<).<sup>26</sup> Qui si può scorgere senz'altro un riferimento alla categoria retorica dell'>interpretatio<: l'>aprire per prosa< vuol consentire la decifrazione del significato di un testo oscuro, ma solo nella misura in cui il commento (>ragione<) può ancora controllarla.

Senza il modello del molteplice senso della scrittura sviluppato dall'esegetica, peraltro, la dantesca >allegoria dei poeti< sarebbe stata impensabile. Con questo modello egli

cercava, già nella *Vita Nova*, di garantire alla letteratura un procedimento adeguato a scoprire le verità nascoste nelle sue invenzioni. Non è da escludere che in qualche modo il *Roman de la Rose* gliene avesse già fornito un esempio.<sup>27</sup> In ogni caso, senza la premessa illuminante della *Vita Nova*, sarebbe molto difficile immaginarlo in grado di esplicitare questa tecnica con la maestria e la sicurezza che si riscontrano nel *Convivio*.<sup>28</sup> In fondo, anche l'allegorismo è un sistema d'interpretazione, addirittura il più esauriente di cui disponesse il Medioevo. Anch'esso suggerisce di cercare nel testo un senso che vada oltre quello letterale - solo che fin dal principio stabilisce come e che cosa si debba cercare.

Ancora più imponente della competenza intellettuale,<sup>29</sup> è la prestazione poetica del giovane Dante. Appena acquistata padronanza della lirica cortese, egli vi aveva individuato un modello discorsivo con cui dimostrare allegoricamente che anche le ›belle menzogne‹ dei poeti consentono in via di principio di esprimere un significato allegorico.

Dante prese quindi precocemente posizione a livello poetologico. Come già accennato, il fronte su cui all'epoca si combatteva, vedeva da una parte la verità dei poeti, dall'altra quella dei teologi.<sup>30</sup> Nell'interpretazione da lui stesso suggerita, la *Vita Nova* costituiva addirittura un'arringa a favore della specifica pretesa di verità dei testi finzionali. Se, come Dante aveva dimostrato con la propria opera, è possibile garantire un ›sensus allegoricus‹ anche tramite fantasiose costruzioni poetiche, ciò significava in definitiva, per il poeta e la poesia, per l'immaginazione e la finzione, la conquista di un grado considerevolmente più alto di autostima. Nel momento in cui, rifacendosi alla *Vita Nova*, Dante differenziò anche sul piano teorico la sua ›allegoria dei poeti‹ dall'›allegoria dei teologi‹, la poesia si era definitivamente conquistata una propria via alla verità. Le Sacre Scritture, poggiando sicuramente sui fatti di una fede rivelata, sono fin dal principio in possesso della verità. Leggerle allegoricamente significa perciò attingerne ciò che comunque è già garantito in esse. L'allegoria poetica invece compie un'impresa maggiore. Il suo materiale, linguaggio fabbricato dall'uomo, può agire in sostanza solo attraverso quello che fa apparire: è un mero strumento. Ma dalle sue proprietà e dall'uso che si fa di esso, si può dedurre la cosa stessa di cui il linguaggio si è messo al servizio. Per dirlo nei termini scolastici della *Vita Nova* (109 seg.): la parola non-rivelata è ›actus‹; ha ridotto l'idea retrostante (›potentia‹) alla misura dei sensi. Il ›miracolo‹ della poesia consiste nel rendere, con queste sue finzioni, nondimeno plausibili le cose reali. Ma ciò si realizza grazie alla sua ›bella parvenza‹ (›Biltate appare‹; 109, v. 8-11),<sup>31</sup> che riesce a purificare il carattere menzognero delle sue storie. La bellezza della veste artistica è per così dire una promessa della bellezza dell'idea a cui si riferisce. Al contempo, l'allegoria poetica agisce sull'esigenza estetica, e dice con la ›delectatio‹ ciò che

l'esegesi delle Sacre Scritture cerca di raggiungere precipuamente attraverso la via intellettuale dell'edificazione.<sup>32</sup> Alla fine, la finzione poetica - soprattutto dove dispiega tutta la propria arte, come nell'epos - ha acquisito una nuova intelligenza dei propri effetti: per via estetica, può stabilire le più sublimi connessioni mentali.

5. Ciò di cui Dante invece difficilmente si rese conto è che, anche nella storia della letteratura, la sua *Vita Nova* si sarebbe dimostrata un'opera che in certo senso si colloca *sistematicamente* fuori dell'ordinario. Egli aveva lottato per fare di essa un superamento della norma vigente. Ma proprio questa costruttiva deviazione si sarebbe a sua volta rivelata una norma! Naturalmente questo aspetto ›moderno‹ del libro poté emergere solo nel momento in cui opere posteriori ripeterono a modo loro il suo procedimento, togliendogli così il carattere di unicità. La *Vita Nova* è pionieristica perché, se non ci inganniamo, è il primo testo in volgare che fa dell'opera poetica stessa l'oggetto di un'opera poetica. Oltre alle ripercussioni su forma e contenuto della lirica cortese, qui è in fondo coinvolto il sistema vitale stesso della letteratura. Non che Dante abbia radicalmente rivoluzionato l'arte poetica. Ma è stato il primo, dopo l'antichità, a realizzare una possibilità che in via di principio è insita nel sistema della letteratura.

Con la *Vita Nova* ebbe inizio un filone autonomo della letteratura post-antica, la cui famiglia è pressoché inesplorata, anche se le sue singole opere sono contraddistinte da vistosi tratti comuni. L'autoriflessione poetica, la loro prima caratteristica, fa di esse un Narciso che mette in questione se stesso. Ovviamente anche queste opere sfruttano la libertà della finzione per farsi un'immagine del mondo. Ma, nel loro caso, non interessano tanto le vicende del mondo, quanto piuttosto quelle dell'arte che, primariamente, presta al mondo una determinata veste linguistica.

Un altro tratto distintivo vieta di prendere la particolarità di tali testi per un puro capriccio. Ciò che vale per la *Vita Nova*, vale anche in altri casi: il loro apparire è un attendibile segnale che l'edificio poetico su cui poggiano, non è più sufficiente. Si potrebbe chiamare questo punto critico una crisi. In questo senso, la *Vita Nova* esamina lo stato ultimo della lirica cortese riguardo alla sua competenza in questioni d'amore. Ma né ella stessa, né altre opere paragonabili, si limitano di regola ad un tale inventario. La loro ›critica‹ va oltre; esse elaborano i termini di un programma nuovo.<sup>33</sup> La *Vita Nova* ne fornisce addirittura due: con la ›lode de la donna‹ stabilisce una nuova misura per la lirica cortese: il ›dolce stil nuovo‹.<sup>34</sup> E la riflessione complessiva sfocia nella visione di un poema epico. Le opere di questo tipo, quindi, anche se mettono in questione ciò che esse stesse sono, non lo fanno con

un intento autodistruttivo, bensì per aprire alla tradizione da cui provengono nuovi sbocchi futuri.

La *Vita Nova* fornisce inoltre un primo esempio di come una finzione letteraria, staccandosi dal mondo per occuparsi di se stessa, si prepari in ultima analisi ad un passaggio di funzione. Concretamente: il ‚libello‘ creava appositamente le condizioni che avrebbero permesso di giungere al traguardo di comprensione finale da essa stessa fissato. In questo modo, abbandonava la tradizionale funzione di ruolo prevista dal repertorio poetico cortese, guadagnandosi in compenso la prospettiva di una inedita funzione di modello letterario. Non facendo più parte di quella vita cortigiana che la riduceva a una mera formula cortese, la poesia può finalmente rappresentare il proprio mondo come un intero; non partecipa più alla sua realtà modellandola - bensì le fornisce un modello. Solo con questo presupposto l'alta prestazione gnoseologica che Dante nella *Vita Nova* riconosceva alla poesia, diveniva possibile. Più essa si atteneva coscientemente alle leggi della propria finzionalità, più incondizionatamente poteva dedicarsi alla funzione di verità che le spettava. Dante sicuramente non pensava ancora in termini così radicali. Ma, a modo suo, diede una conferma indiretta di questo postulato, assimilando le intuizioni delle sue ›belle menzogne‹ a quelle delle Sacre Scritture.

Accanto alla suggestiva unità del significato tipicamente medievale, la *Vita Nova* possiede dunque un lato poetologico altrettanto notevole. È una precoce testimonianza di come la letteratura possa tenere autonomamente sotto controllo la propria funzionalità.<sup>35</sup> Si equipara volentieri la storia delle opere poetiche a un organismo vivente, spiegandola in senso biologico. Generi e stili, temi e modi di scrittura ›nascono‹, ›fioriscono‹ e ›muoiono‹. Di regola le prospettive di vita di un'opera vengono fatte dipendere dalla durata della sua comunicatività, ossia dalla sua capacità di suscitare l'interesse del pubblico. È quindi il suo contesto storico a decidere in ultima analisi della sua vitalità. Perciò una delle teorie poetiche più influenti ha addirittura elevato a canone questa interazione di arte e realtà: è la dottrina della mimesi. Forse fu un vantaggio che Dante stesso non ne conoscesse ancora il testo più famoso, la *Poetica* di Aristotele, e i relativi commentari. Magari l'autorità del filosofo avrebbe deciso a priori tutte le questioni di cui la *Vita Nova* si occupa - e impedito con ciò che il libro fosse scritto. Così invece, l'opera divenne una preziosa testimonianza di come la letteratura - non solo nel suo rapporto con l'esterno, ma anche nella riflessione su di sé - disponga di un grande principio regolatore, per mantenere in vita la propria capacità comunicativa. La poesia stessa vigila dunque affinché finzione e funzione rimangano in un equilibrio per così dire omeostatico. Così, l'istituzione culturale ›letteratura‹ si garantisce un

marginale vitale di autonomia dal mondo di cui tratta. Solo in questo modo infatti ha la possibilità di decidere ciò che *essa stessa* vuole e ha da dire - al di là delle attese del pubblico e di una 'Weltanschauung' dottrinale. La sua estetica immaginazione della realtà può così mutarsi in una vera e propria formazione di realtà. È vero che normalmente questa autotematizzazione viene svolta in massima parte separatamente dai testi letterari. Ma *quelle* opere che in veste poetica riflettono sulla poesia, occupano nondimeno una posizione doppiamente privilegiata. Quando compaiono, danno per lo più un segnale attendibile della tensione critica che si è instaurata nel rapporto fra letteratura e vita. E inoltre, a modo loro, hanno già fissato le soglie, i punti di transito e i momenti di svolta, molto prima che il grosso della letteratura canonica li raggiunga e la teoria di ruolo etichetti tali fenomeni. Così questi libri rappresentano al medesimo tempo il sintomo e la diagnosi di un processo letterario di autoregolamento.

La *Vita Nova* di Dante si trova quindi all'inizio di una lunga ›serie‹ di opere poetiche che si oppongono in maniera particolare alla tradizione da cui provengono. Il fatto che questi libri abbiano riscosso stupefacenti attestazioni di stima - anche se di regola solo a posteriori - può meravigliare solo in un primo momento. Di solito, erano talmente avanti rispetto al proprio tempo da non trovare subito degli imitatori spontanei. La loro vocazione è piuttosto quella di infrangere tradizioni preesistenti; spetta invece ad altri coronarle con opere esemplari. Un'occhiata ad alcuni campioni di questa serie può contribuire perciò alla valutazione a tutto tondo del rango esemplare della *Vita Nova*.

In questa particolare visuale, i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca non rientrano nel tema. Vanno tuttavia menzionati, in quanto rappresentano un'evidente reazione alla *Vita Nova*,<sup>36</sup> anche se le conclusioni derivate da questa referencia sono poi assolutamente autonome. Lo sforzo di Petrarca di dare al suo *Canzoniere* un'unità architettonica<sup>37</sup> rispecchia l'impressione suscitata dal modello curriculare dantesco. Dal punto di vista spirituale, peraltro, la *Vita Nova* era ormai difficilmente superabile. Al contrario: per chi non possedeva l'intenzione programmatica dell'Amor-teologia dantesca,<sup>38</sup> non solo le fatiche dell'ascesa spirituale, ma anche l'obiettivo stesso di una sublimazione cristiana dell'amore potevano rappresentare una tortura - con esito incerto. Dove all'amore inappagato si aggiunge una coscienza religiosa in conflitto, e si sente inoltre l'esigenza di armonizzare l'escatologia cristiana con la saggezza degli antichi, il 'lamento' diventa facilmente il tono di base del poetare. Il sentimento di una carenza spirituale preferirà perciò riversare la sete di perfezione nell'espressione, piuttosto che nell'idea dell'amore. La *Vita Nova* di Dante aveva conquistato una nuova coscienza estetica del poetare; ma nel *Canzoniere* petrarchesco essa venne

realizzata a guisa di nuovo standard poetico. Per Petrarca la finzione di un amore era già concepita in funzione dell'opera poetica<sup>39</sup>, mentre in Dante quest'ultima continuava a restare in alto grado subalterna all'idea d'amore.

Del Petrarchismo (platonicheggiante) che si richiamava appunto al Petrarca, Giordano Bruno fece direttamente un falò. La sua opera *De gli eroici furori* (1585) cita da un lato il genere del prosimetro, come impiegato da Dante nella *Vita Nova* e nel *Convivio* ("parlo...ne gli Dialoghi formati sopra gli seguenti articoli, sonetti e stanze"; 497) - ma solo per mettere a nudo il suo intento allegorizzante, nonché la "pertinace pazzia" (498) della concezione petrarchistica dell'amore. Chi sulla via dell'amore come avvenimento sensibile vuol giungere alla conoscenza e alla verità, deve sottrarsi anche qui a una trasformazione della sensualità, senza peraltro eludere la *natura naturans* stessa. Essa, per mantenersi nella parola (poetica), non può forzatamente piegarsi alle regole dell'imitazione, scadendo in un mero 'scimmiettamento'. Pneuma, entusiasmo sono gli alati consiglieri della sua poetica. Il simbolo di questo vitalistico modo di conoscenza è l'appassionato Atteone. Audacemente Bruno ne capovolge il mito: è solo fuggendo dai cani della propria passione che il cacciatore cacciato riesce a lanciarsi in un movimento che gli dischiuderà nuovi e superiori orizzonti – come la poesia, che si libera dall'impaccio di generi, regole e allegorie: una posizione sovratemporale dello Sturm und Drang.<sup>40</sup>

Un'autocorrezione poetica simile a quella di Dante ha luogo in altra maniera intorno al 1500, nel prosimetro lirico di Jacopo Sannazaro, l'*Arcadia*. Non senza allusione all'*Ameto* di Boccaccio, a sua volta responsivo nei confronti della *Vita Nova*, essa riunisce dodici canzoni pastorali sul modello allora fiorente dell'egloga; una cornice prosastica le collega nel racconto coerente di un amore infelice. Ma nel corso della vicenda, l'impiego dell'egloga tradizionale sfocia in una conversione di modello che farà dell'*Arcadia* uno dei libri più influenti della letteratura mondiale: dal costume pastorale, Sannazaro estrasse il ›nuovo mondo‹ dell'*Arcadia*. Per secoli il mito arcadico della vita semplice offrirà rifugio agli scetticismi culturali delle varie epoche.<sup>41</sup>

Non può mancare in questa serie il *Don Chisciotte* (1605/1615): un romanzo cavalleresco sul romanzo cavalleresco. L'avventurosa vita dell'ingegnoso nobiluomo della Mancia è in fondo la storia di un lettore che, volendo realizzare le finzioni delle proprie letture, finiva per finzionalizzare la realtà. Al medesimo tempo Cervantes non si limitò a presentare la vicenda solo dalla visuale di un narratore; il seguito del 1615 può essere considerato una vera e propria autointerpretazione della prima parte e quindi dell'intera opera, che da ciò traeva un'alta consapevolezza della propria finzione. È soprattutto per merito di

questa coscienza che, dall'imbarbarimento dei tardi romanzi cavallereschi, poté sorgere una forma di romanzo che in qualche senso anticipava già la narrativa moderna. La grandezza di Cervantes sta in particolare nel fatto che, senza ricusare in alcun modo l'ingordigia contenutistica del genere cavalleresco, seppe anzi disciplinarla in un duplice senso. Da un canto sottomise il flusso sregolato delle storie al controllo di un narrare che si era autointrodotta nella narrazione come istanza ben strutturata. Dall'altro ricondusse le loro peripezie all'intenzione originaria delle ›avventure‹, che era quella di fornire all'›eroe‹ l'occasione di mettere di volta in volta alla prova i suoi ideali di virtù cavalleresca. La cervantesca parodia del romanzo cavalleresco rivela quindi quanto in basso fosse precipitato l'epos eroico; ma dalle sue macerie estrae al contempo i prodromi di un'epopea ›moderna‹.

Un altro caso da registrare in questa serie sarebbe *Jacques il fatalista e il suo padrone* di Denis Diderot (circa 1775; apparso nel 1796). Al centro del libro, un rapporto fra servo e padrone non privo di vaghe allusioni al *Don Chisciotte*. Ma a differenza di questo, l'energia di Diderot si appunta molto più netta sul rapporto di narrare e narrato. Il suo *Jacques il fatalista* è una partita critica con la moda del romanzo d'avventure eroico-galante, le cui aspettative vengono regolarmente ›citate‹, ma poi maliziosamente deluse. In questo modo Diderot può smascherare, dietro l'illusione di realtà del suo genere, una modalità di svuotamento del reale. Le casuali vicende dei suoi ›eroi‹ scaturiscono ›in realtà‹ da una provvidenziale improbabilità. L'ingegnosa dissoluzione del mondo narrato delle avventure serve all'autore proprio per restituire una nuova oggettività al narrato.

Con un procedimento simile a quello di Diderot, i romanzi di Christoph Martin Wieland contribuiscono dal canto loro al passaggio al romanzo ›moderno‹ del diciannovesimo secolo. Qui, in maniera particolare, ›il mondo della lettura diventa la matrice della finzione poetica‹.<sup>42</sup> Il *Nuovo Amadigi* e l'*Agathon*, pur richiamandosi rispettivamente alla letteratura eroico-galante e al romanzo barocco di stampo ellenistico, non avviano propriamente un dialogo con la tradizione. Essa è piuttosto un'occasione per introdursi in un mondo dell'intertestualità assolutamente artificiale. Un narratore onnisciente si serve di questo spazio culturale a libera disposizione per esperire, giocando con il convenzionale schema dell'avventura, il futuro del romanzo; non scaricando l'intima distanza dai suoi futuri episodi solo in arguzia e ironia, bensì inserendo in essi un interesse filosofico e uno sviluppo psicologico inediti.

Un'altra opera di ›soglia‹ della stessa corrente potrebbe essere *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust. Rispetto a Diderot e a Wieland, ma anche rispetto alla *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel, la riflessione sulla letteratura all'interno della letteratura si è acuita. Evidentemente non basta più far ricorso alla solidità di modi discorsivi collaudati



per avviare, con una deformazione della tradizione, l'allestimento di qualcosa di nuovo. La crisi dell'individuo conchiuso, agli inizi del secolo, ha investito anche il suo portavoce fittivo, il narratore superiore e onnisciente. Nell'unità della sua figura ovvero della sua attività, si prospettava fino all'ultimo una specie di garanzia estetica che il romanzo fosse organizzato per la fabbricazione di realtà. In Proust questa certezza si è per così dire capovolta nel suo contrario. Egli intraprende la sua *Ricerca* confidando che, con l'aiuto dell'arte narrativa, dai suoi ricordi si formerà una vita. Alla fine deve prendere atto che, in tal modo, la sua vita aveva finito col divenire - al massimo - un'opera d'arte narrativa. La mimesi della poesia si è ribaltata in una preconfigurazione della realtà.

Più o meno nello stesso periodo, l'autoanalisi della letteratura assume toni ancor più squillanti nel dramma di Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in cui si smentisce, a scena aperta, l'illusoria unità del teatro borghese. I personaggi inventati dall'autore escono dal loro ruolo, si sostituiscono agli attori che dovrebbero rappresentarli, forzandoli ad assumere (per la durata della recita) la loro natura di figure. Questo drammatico scambio di ruoli trasforma il teatro in una demistificante partita con i presupposti del teatro, costringendo l'ordine dell'arte a confessare la sua equivoca artificialità. Eppure proprio questo inscenato smascheramento del carattere dell'opera teatrale ha ampliato considerevolmente i confini del teatro, non da ultimo in vista di una poetica dello straniamento.

Per fare un ultimo esempio, non meno radicale, solo più sommesso, vorremmo menzionare la trilogia di romanzi di Samuel Beckett (*Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile*; 1951-1953). Qui non è più un genere letterario, il romanzo, il teatro, a parlare di sé. Queste opere riflettono sull'ultimo sistema ancora rimasto alla letteratura, il linguaggio. Anch'esso rappresenta una certezza; proprio il linguaggio, anzi, fornisce per primo l'illusione di un *continuum* (semantico). I romanzi di Beckett avviano un'azione che procede strisciante e con sinistra coerenza, nella quale l'irrefrenabile impulso discorsivo affoga gradualmente nell'afasia. Così il fallimento del linguaggio diventa l'oggetto di un'autodisamina letteraria. Questa ›critica‹ dell'impotenza della lingua, tuttavia, può essere vista allo stesso tempo come un graffiante appello a salvaguardarne la funzione.

La *Vita Nova* di Dante ha fornito un primo paradigma per questa capacità di autocritica quale autoconservazione della letteratura. Forse gli esempi che sono apparsi più tardi, ma nella medesima scia, possono contribuire a confermarle in che misura essa fosse in anticipo sul proprio tempo.

## Note

### Capitolo I

1. Vittorio Russo si è impegnato nel tentativo di elucidare le strutture di genere delle opere letterarie di Dante in base alla loro omologia con la realtà socio-culturale (*Strutture innovative delle opere letterarie nella prospettiva dei generi letterari*; in "L'Alighieri" II, 1979, pp. 46-63). In linea teorica, il postulato parallelismo tra l'istituzione Letteratura e l'istituzione Società si fonda su modelli storico-sociologici di spiegazione dell'arte, come quelli sviluppati in più stretto contesto da Maria Corti (*Generi letterari e codificazioni*; in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976; pp. 151-181) o da Cesare Segre (in *Semiotica, storia e cultura*, Padova 1977; 31 segg.). Il loro principio: un cambiamento della società storica determina un cambiamento degli schemi letterari (generi; stili).
2. Il concetto di 'autorappresentazione' emerso nell'orbita della teoria francese del testo di Tel Quel e di Roland Barthes, pare tuttavia inammissibile in questo connesso, dato che esso si orienta programmaticamente contro una ›rappresentazione‹ del testo in senso mimetico, e lo intende invece come una scrittura che continua a produrre se stessa.
3. Hans Robert Jauss ha proficuamente rinnovato questa proposizione nell'ottica del genere, schizzando per la letteratura del Medioevo una teoria che ne approfondisce sistematicamente le caratteristiche condizioni storiche di vita; cfr. *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*; in *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, a cura di Hans Robert Jauss, Heidelberg, Winter, 1972, p. 107. In una prospettiva spiccatamente semiologica cfr. le interessanti riflessioni teoriche sui generi di Maria Corti (*Generi letterari e codificazioni*, cit.).
4. Benedetto Croce aveva parlato di una ›atmosfera di famiglia‹ dei generi, per distinguere un errato concetto logico del genere in senso di ›classe‹, dai gruppi di somiglianza storici; cfr. *Estetica*, Bari, Laterza, <sup>7</sup>1941; I, IX (p. 81 seg.).
5. Neanche nella concezione teorica (ma anche ideologica) della dialogicità introdotta negli studi letterari da Michail Bachtin, che vi insisteva sì come condizione generica dei testi letterari, però nel senso di una critica ideologica diretta verso ogni linguaggio monolitico. Il termine 'responsione' invece rispetta meglio l'intenzione produttiva dei poeti di allora, che volevano allargare il campo semantico di un volgare alla ricerca della sua potenzialità.

6. Una simile normatività va applicata addirittura come condizione fondamentale di ogni forma di discorso, come sviluppato da Wolf-Dieter Stempel (*Pour une description des genres littéraires*; in *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique romanes*, Bukarest, 1968; p. 565 segg.).
7. Per il periodo preumanistico già dimostrato da Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Parigi, Champion, <sup>2</sup>1971, p. 99 segg. Resta peraltro da chiedersi se l'accostamento alle autorità-guida concepito in termini di rapporti tipologici, caratteristico del Medioevo, sia immediatamente equiparabile alla dottrina umanistica dell'imitatio.
8. Concetto in concordanza con Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Ricciardi, 1980 e dell'ed. a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 26. - Come tecnica fondamentale della lirica cortese, analizzato da Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar, Untersuchungen zur Struktur u. z. Entwicklung des occ. und franz. Minnesangs des 12. Jh.*, Tübingen, Niemeyer, 1983 (ZrP Beih. 194).
9. Cfr. Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001. Sulla dialogicità della poesia italiana delle origini sono fondamentali gli studi di Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo e Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, rispettivamente 2002 e 2005. – Ma si veda anche Furio Brugnolo, *Le Rime*, in *Leggere Dante oggi*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2012, pp. 58-81.
10. Per il presente contesto cfr. la concisa sistematizzazione storica di Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, Monaco, Hueber, 1967 (MRA 19), pp. 13-56, ivi compreso il dantesco ›autocommento‹ della V. N. (p. 50 segg.), il primo del genere di un'opera poetica in italiano.
11. Cfr. Hans Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig/Berlin 1926 (Studien der Bibliothek Warburg IV).
12. Questo con uno sguardo - critico - a una teoria di decostruzione come quella sviluppata da Jacques Derrida. Ciò che avviene, non è una decostruzione, bensì una ›rielaborazione‹, in quanto la lettura/percezione vengono a loro volta preparate dalla finzione e guidate da precedenti griglie di creazione di nessi. Perlomeno per modelli precoci di costituzione di significato come nel caso di Dante, la percezione ha il compito di un adempimento di senso opportunamente predisposto (cfr. in proposito cap. VII,4 di questo studio).
13. Benedetto Croce, nella sua campagna intuizionista contro una normativa poetica dei generi, aveva messo soprattutto in campo l'argomento che ogni vera opera d'arte rappresenta una violazione di un genere definito e in tal modo amplia il genere stesso (*Estetica, cit.*, I, IV, p. 42).
14. La *Struttura delle rivoluzioni scientifiche* (Torino, Einaudi, 1999) elaborata da Thomas Kuhn vale in via di principio in misura ancora maggiore per i procedimenti di standardizzazione culturale, dato che anche i modelli scientifici di spiegazione si dimostrano quali risultati di una cultura del sapere.
15. Proprio per il contesto medievale, Hans-Robert Jauss ha riformulato in maniera pregnante questo ancoramento sociale, mettendo in risalto la funzione della letteratura in rapporto al suo insediamento nella vita (*Theorie der Gattungen*, cit. p. 129 segg.), senza per questo ammettere una scorciatoia sociologico-letteraria della questione.
16. Una funzione senz'altro paragonabile è stata individuata da Niklas Luhmann anche nell'evoluzione socioculturale delle idee. Proprio nelle forme più alte dell'evoluzione, cui va annoverata anche la variazione culturale, le condizioni interne della capacità evolutiva acquisterebbero maggiore importanza rispetto a quelle esterne

- (*Gesellschaftsstruktur und Semantik*, vol.1, Francoforte, Suhrkamp, 1980, p.46 segg.; trad.it.: *Struttura della società e semantica*, Bari/Roma, Laterza, 1983).
17. Concetto ripreso da Hans Blumenberg, *Mimesi della natura. Sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo*; in *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1987.
  18. Edizione usata: Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, cit. - I rinvii al testo secondo questa edizione, pagine in parentesi. Ricco commento e parafrasi dei capitoli (p. 243-279). – Vale anche per l'edizione di Domenico De Robertis: Dante Alighieri, *Vita Nuova*, cit.
  19. Cfr. Michele Barbi, *La data della V. N. e i primi germi della »Commedia«*; ancora in id., *Problemi di critica dantesca* (1<sup>a</sup> serie), Firenze, Sansoni, 1934, pp. 99-112, come pure lo studio di Salvatore Santangelo, *La composizione della V. N.*; in id., *Saggi danteschi*, Padova, Cedam,, 1959, pp. 21-91.
  20. Nel senso di Erich Auerbach, *Figura* (1939), ancora in *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970; Roma, Editori riuniti, 1987. Una lettura verticale in tal senso è quella di Corrado Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, Petrose e Commedia*; Roma, Salerno, 1998.
  21. Cfr. *Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno (3 vol.), Firenze, La Nuova Italia, <sup>7</sup>1974, vol. II, *Purgatorio XXXI*, e il commento p. 328 segg.
  22. Cfr. Gianfranco Contini (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, Torino, Einaudi, 1939, p. 9.
  23. In un breve saggio, Michelangelo Picone ricorda pur sempre questo fondamentale dato di fatto: »Il codice della letteratura cortese è la sola chiave che ci mette in condizione di penetrare il significato dell'amoroso libello«; in: *Modelli e struttura nella V. N.*; in "Studi e problemi di critica testuale", XV, 1977; pp. 50-61; p. 52. – Questa prospettiva è sviluppata ottimamente da Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo di Dante tra Guido, Lapo e Cino*, Roma, Aracne, 2013.
  24. Messo in risalto da Mario Pazzaglia, art. *Vita Nova* in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma <sup>2</sup>1984, p. 1086 col. destra.
  25. Edoardo Sanguineti è stato uno dei pochi a riconoscere a grandi linee questa particolare predisposizione del libro »come teoria e storia di una poetica«; (*Per una lettura della »Vita nuova«*, pref. a Dante, *Vita Nuova*, Milano, Garzanti, <sup>3</sup>1982 [<sup>1</sup>1977]; p. XVI segg.). – Dopo De Robertis (ed. cit. p.4), di nuovo sottolineato da Gorni (ed.cit., p. XLVI), interpretando però i rapporti dei due livelli discorsivi come „autoparodia e palinodia“, che svaluterebbe il dispiego di uno stile di lode e di un „dire di lei (...) che mai non fue detto d'alcuna“ (p. 232). – Il doppio piano è recentemente di nuovo messo in rilievo da Marco Santagata (*L'io e il mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p.140 segg.): „la storia d'amore che [è] anche la storia della sua poesia d'amore“ (p.143), ma insiste che fra i due livelli „non c'è interferenza“, con la conseguenza che „L'io narrante [della prosa] non ha un ruolo protagonista“!
  26. La persistente propensione dantesca alla sperimentazione è sottolineata da Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976. - Vittorio Russo rileva da parte sua il carattere decisamente innovativo delle opere letterarie di Dante; che peraltro costituisce per lui una necessità, a sostegno della tesi che Dante acquisì in tal modo un diritto di guida ideologica (*Strutture innovative*, cit. p. 49).

## Capitolo II

1. Edizione commentata a cura di Anna Maria Chiavacci-Leonardi, 3 vol., Milano, Mondadori, 1991-1997 (I Meridiani); Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1994 (Ed. nat. della Soc.

- Dant. Ital.); e l'ed. Dante Alighieri, *Commedia multimediale*, a cura di Riccardo Bruscagli / Gloria Giudizi, Bologna, Zanichelli, 2011.
2. Concisamente riassunte in Mario Pazzaglia, cit. p. 1092 segg.; altrettanto in De Robertis nell'*Introduzione* alla sua ed. della V.N., cit., p. 3 segg. - Inoltre, per limitarci soltanto alla letteratura critica più recente, si veda ad esempio Michelangelo Picone, *La Vita Nuova fra autobiografia e tipologia*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987. Sui rapporti col successivo modello del *Canzoniere* petrarchesco, cfr. Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998. Sui rapporti col genere elegiaco, cfr. Stefano Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita Nuova*, Firenze, Olschki, 2006.
  3. Ed. Gorni, commento p. 6.
  4. Sedotti dalla - simulata - impostazione autobiografica, molti la sfruttarono, soprattutto in un'ottica positivista, come documento per indagare la lacunosa biografia dell'autore e ricostruirne un'evoluzione »psicologica«. Cfr. in proposito le obiezioni già mosse da Charles Singleton (*An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, <sup>2</sup>1958, ristampa Londra 1977, p. 30 segg.) con l'indicazione di singole posizioni. - Cfr. part. le chiarificazioni del notevole studio di Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria*; cit. p. 41 segg.
  5. Sul campo semantico di »novo« e la sua relazione con il rituale iniziatico nonché con il »dolce stil novo« cfr. Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, Milano, Mursia, 1974 (Strumenti per una nuova cultura 13), p.48 seg.
  6. Il particolareggiato e stimolante studio di Domenico De Robertis (*Il libro della V.N.*, 2. ed. ampl. Firenze, Sansoni, 1970), in una specie di risposta di principio a Singleton (*An Essay on the V. N.*), ha letto la V. N. in senso univoco come la »storia di una poesia« (p.177), fino al saccheggio parodistico (! p. 40) di collegamenti strutturali agiografici e biblici - una conseguenza del fatto di non aver decifrato la V. N. come un libro dell'amor cortese. In questo tipo di amore ('Minne'), l'amare e il poetare non si pongono in un'opposizione funzionale (cfr. cap.V). Cfr. anche l'osservazione di Giorgio Bárberi-Squarotti, *Introduzione alla Vita Nuova*; in *Opere minori di Dante Alighieri*, a cura di id. et al., Torino, Einaudi, 1983, p. 24 seg., 46 seg.; peraltro non posta a fondamento della sua interpretazione. Ciò che maggiormente si avvicina alla nostra visione dell'opera, è pur sempre il parere di Francesco Tateo (*La »nuova materia« e la svolta critica della V. N.*, in *Studi di filologia romanza, offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 629-653), che ricollega lo sviluppo del concetto d'amore dantesco a una contesa sulla tradizione della lirica cortese.
  7. Nel senso di queste condizioni, Francesco Tateo ha impostato la sua lettura »poetologica«: "La V. N. come ricerca dell'espressione adeguata delle sue poesie" (*La nuova materia*, cit.; p. 630).
  8. Ed. Gorni, commento p. 244.- Fioretti, *Ethos*, cit., p. 158 segg.
  9. Sulla fisiologia aristotelico-avicenniana sottesa a tale visione dell'amore cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977. Fondamentali, in proposito, anche gli studi di Natascia Tonelli, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in AA. VV., *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo anniversario della morte. Atti del convegno internazionale, Barcellona, ottobre 2001*, a cura di Ramon Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
  10. Cfr. in proposito Robert Klein, *Spirito peregrino*; in id. *La forma et l'intelligibile*, Parigi, Gallimard, 1970, pp. 31-64; in part. p. 44 segg. Sulla canzone *Donna me prega* e i suoi rapporti con la filosofia naturale aristotelica cfr. in part. Bruno Nardi, *L'averroismo del 'primo amico' di Dante*, in: „Studi danteschi“, XXV, 1940, pp. 43-

- 79 e Maria Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, che interpretano il pensiero del *primo amico* in chiave averroista. Alberto Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e l'«amoroso regno»*, Macerata, Quodlibet, 2004, estende questa chiave all'interpretazione complessiva delle *Rime* di Cavalcanti. Un'interpretazione diversa in Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria*, cit., che rilegge *Donna me prega* alla luce della psicologia avicenniana. – La dottrina dell'anima triplex si fonda principalmente sul commento di Avicenna del *De anima* aristotelico, arricchito dell'antropologia fisiologica. Cfr. Dag N. Hasse, *Avicenna's 'De anima' in the Latin West*, London/Torino, Nino Aragno, 2000.
11. In sostanziale coincidenza con il »Dolce Stil« e la sua relativa evoluzione a »Dolce Stil nuovo«. Dettagliatamente in Mario Marti, *Storia dello Stil nuovo* (2 vol.), Lecce, Milella, 1973, nonché in Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, sebbene quest'ultimo neghi in fondo allo Stilnovismo uno scambio lirico collettivo (cfr. pp. 333-343).
  12. Cfr. Andrea Capellano, *De amore*, lat./it.; a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 6/7. – Il libro era talmente influente, che nel 1277 venne addirittura proibito. In precedenza ne è comprovata una conoscenza a vasto raggio nell'ambito della lirica amorosa italiana. Anche dopo la messa al bando Cavalcanti lo cita come autorità. Cfr. il commento di Ruffini, p. XXII segg.
  13. Una recente corrente di pensiero ha invertito i termini cronologici del rapporto tra le due opere, vedendo viceversa in *Donna me prega* una risposta alla *Vita nova* (in part. dopo Giuliano Tanturli, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzoni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 3-13. La tesi è stata sostenuta da Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la «Vita nuova» e il disdegno di Guido*, Roma, Salerno, 1997 ed Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999). Vedi però le obiezioni di Giorgio Inglese, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000 e Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria*, cit., p. 147 segg.
  14. Cfr. *Veggio negli occhi de la mia donna*; in Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico de Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (Nuova Racc. di Class. Ital. annot.), p. 85 segg, con il commento di Marsilio Ficino (p. 89).
  15. Per il rapporto prosa - poesia cfr. Edoardo Sanguineti, *Per una lettura*, cit., p. XVI; per il significato di questa innovazione Vittorio Russo (*Strutture innovative*, cit. p. 50).
  16. Il termine »romanzo« è impiegato con espressa riserva. La V. N. non può essere comparata con l'omonimo genere dominante in epoca moderna. Quali problematiche conseguenze risultino dal fatto di mobilitare il genere del romanzo adducendo a prova le parti in prosa della V.N., è ben visibile nella citata analisi di Vittorio Russo (*Strutture innovative*). Secondo l'autore, la messa in scena narrativa sarebbe la prova di un'ideologia borghese.
  17. Cfr. in proposito Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Parigi, Ed. du Seuil, 1972, p. 75 segg., che ha applicato con successo teorie testuali moderne alla letteratura medievale, dal canto suo particolarmente adatta allo scopo.
  18. Si veda al riguardo l'analisi di carattere storico di Alfonso Ricolfi, *Studi sui »Fedeli d'Amore«. Dai poeti di corte a Dante. Simboli e linguaggio segreto* (1939), ristampa Foggia 1983 (Altair 22).
  19. Ne fornisce un'esauriente dimostrazione il saggio di Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, Roma, Storia e Letteratura, 1980 (Temi e Testi 31), che illustra i raffinati collegamenti trasversali e le lotte di posizione.

20. Già Erich Auerbach teneva a non confondere la cronologia interna della 'storia d'amore' con la biografia dell'autore. Cfr. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971, p.55.- Confrontandosi da parte sua criticamente con modelli interpretativi precedenti, Mario Pazzaglia ha avuto il merito particolare di ricondurre la V. N. alla sua basilare struttura di autobiografia *letteraria-cortese* in: "Letture classensi" VI, 1977, pp. 189-210). Per un'introduzione storico-letteraria a vasto raggio cfr. Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977; con riserbo nei confronti di modelli correnti (cfr. p. 72). – La tentativo di ricostruire una 'autobiografia possibile' di Dante da Marco Santagata (*L'io e il mondo*, cit.) parte dalla premessa che Dante nel curriculum della V.N. sia "condizionato dalla sua stessa biografia" e s'incentra su un "progetto di contestualizzazione" con la realtà (di Firenze). Fa corrispondere dati, gesti e motivi, soprattutto della *Vita Nova* (p.113-224) con "certificazioni storiche" secondo un principio "di doppia verità" fra un "autobiografismo impersonale" e un "autoritratto intellettuale" per arrivare a una costruzione ibrida del suo personaggio, reale e immaginario (219).
21. Cfr. la concisa e precisa esposizione di De Robertis, ed. *Vita Nuova*, p. 13 segg. in riferimento al suo studio dal titolo *Il libro della ›Vita Nuova‹*, cit. - Esaurientemente preceduto da Singleton, *An Essay on the V. N.*, cit., p. 38 segg., nonché da Vittore Branca, che mette particolarmente in risalto le relazioni esemplari con l'agiografia (*Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.*; in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 123-148).
22. Generalmente su Boezio: Pierre Courcelle, *La Consolation de la philosophie dans la tradition littéraire*, Parigi, Bibl. de l'école des chartes, 1967. - Boezio, punto di partenza dominante anche in De Robertis (*Il libro*, p. 18 segg.; 94 segg.; 125 segg.). Sul rapporto Dante-Boezio cfr. l'articolo *Boezio* di Francesco Tateo in *Enciclopedia dantesca*, vol I, Roma <sup>2</sup>1984, p. 654 segg., con riserve nei confronti di una decisiva influenza sulla V. N. (655).
23. De Robertis, *Il libro della V. N.*, p. 45.
24. Bárberi-Squarotti, Ed. V. N., cit., *Introduzione*, p. 16.
25. Secondo Bárberi-Squarotti la V.N. sarebbe un processo che parte dall'autobiografia (Agostino; Boezio) e la traspone in uno schema agiografico (*Introduzione*, pp. 62/63). In ciò preceduto da De Robertis, *Il libro*, p. 35; 116, con riferimento a San Bernardo e al *De spirituali amicitia* di Aelredo.
26. Sanguineti, *Per una lettura*, cit., p. XVII. Di parere contrario Bárberi-Squarotti, *Introduzione*, p. 23.
27. Da valutare nell'edizione di Guido Favati, *Le biografie trobadoriche. Testi provenzali dei sec. XIII e XIV* (Ed. crit. vol. I, Bologna, Biblioteca degli Studi mediolatini e volgari, 1961), benché Salvatore Santangelo avanzi dubbi sulla storicità dei testi tramandati (*Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Vincenzo Gianotta, 1921, in part. p. 14 segg.).
28. In accordo con De Robertis, *Introduzione*, p. 18. – Santagata invece conchiude che, rispetto a uno sviluppo dell'io, "l'unica sua vera evoluzione sentimentale non è collegata a Beatrice, ma alla Donna Pietosa"(p.218), perché, benché sconosciuta, abbia "quasi certamente un fondamento biografico"(p.140)!
29. E contro una concezione della V. N. quale "leggenda di Santa Beatrice", come proposto da Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova, Ed. degli Orfini, 1934, p. 133; seguito dall'interpretazione agiografica di Vittore Branca (*Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.*, cit. p. 140). -

30. R. Hollander lo chiama perciò anche “scriba Beatricis” (*Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980; p. 18).
- 30a Vale anche già per la poesia singola, come fu giustamente dimostrato da Furio Brugnolo rispetto a una canzone che è considerata antecedente alla scena dell’innamoramento della V.N. Cf. *Le Rime*; cit., pp. 57-79.
- Il primo e più deciso riferimento in proposito fu fatto da Singleton (*An Essay*, cit., p. 34), peraltro con due considerevoli limitazioni: egli distingue solo due, non tre istanze dell’Io; e si orienta eccessivamente secondo la metaforica del § 1.
31. Questo ordine segue la storia simulata della nascita della V.N. ed è una guida decisiva per la comprensione. Tutt’altra questione è la storia reale della sua nascita, nonché le ipotesi avanzate in proposito, partic. per quanto concerne le congetture su un ‘rifacimento’ della V.N., come sostenuto da Ulrich Leo (*Zum »rifacimento« der Vita Nuova*; in “Romanische Forschungen”, LXXIV, 1962; pp. 281-317).
32. Ad esso Guglielminetti ha dedicato la debita attenzione (*La Vita Nuova fra memoria e scrittura*; in id., *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977; pp. 42-72), senza peraltro sviscerare completamente l’ordine locutorio; cfr. p. 48 segg.
33. Molto chiaro in proposito Alberto del Monte nell’introduzione alla sua edizione delle *Opere Minori*, Milano, Rizzoli, 1960; p. 10 seg.
34. Con il commento di Kenelem Foster / Patrick Boyde, *Dante’s Lyric Poetry* (2 vol.) Oxford, Clarendon Press, 1967; vol. II, p. 22 seg.
35. Al riguardo cfr. la storia del motivo da Tommaso Casini, in id., ed. *V. N.* (1885), nuova presentazione di Cesare Segre, Firenze 1962, p. 17. Per le analogie cristiane De Robertis, *Il libro*, cit., p. 123 seg.
36. Cfr. in part. Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., p. 39 segg.
37. Nell’ed. di De Robertis, cit., erano 12 su 42.
38. Con Michelangelo Picone, *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella V. N.*; in “Modern Language Notes” XCII, 1977; p. 123 segg.; parimenti Francesco Tateo, *Aprire per prosa: le premesse della poetica dantesca*; in *Studi in onore di A. Corsano*, Bari, Laterza, 1970; pp. 765-776; De Robertis, *Il libro*, cit., p. 6.
39. Cfr. il commento di De Robertis, ed. *V. N.*, pp. 221/222. Su ciò insiste particolarmente Tateo (*La »nuova matera«*, cit., p. 636). Una tesi estrema a proposito della reinvenzione del prosimetro, con particolare riguardo proprio ai componimenti sulla “donna gentile” e a tutte le canzoni contenute nel libello, è stata sostenuta da Roberto Leporatti, *Ipotesi sulla ‘Vita nuova’ (con una postilla sul ‘Convivio’)*, in “Studi Italiani”, IV, 1, 1992, pp. 5-36, seguito nella sostanza da Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999. Più prudente Stefano Carrai, *Dante elegiaco*, cit.
40. Da tempo ci si è chiesti se la loro sequenza rispecchi una cronologia interna, ispirata dall’autobiografia di Dante o viceversa. Cfr. le ragionate chiarificazioni di Francesco Fioretti, *Ethos*, cit., p.30-50.
41. Cfr. in proposito la dimostrazione di Manfred Hardt, che esibisce per l’ordinamento delle poesie un raffinato schema numerico-poetico (*Zur Zahlenpoetik Dantes*; in *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, a cura di Richard Baum / Willi Hirdt, Tübingen, Stauffenburg, 1986; pp. 149-153). Si vedrà peraltro che la posizione numerica delle poesie acquista una durevole valenza semantica solo attraverso la prosa. Questa composizione numerica era già stata anticipata da Charles Singleton (*An Essay on the V.N.*, cit., p. 18 segg.). – ed. Gorni, p. XXIV segg.
42. Cfr. l’art. *Scrittura* di G. D. Sixdenier, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. V (Roma 1984; p.99 segg., che peraltro non considera la V.N. e il suo avviamento di una ‘allegoria dei poeti’.



43. Al riguardo cfr. gener. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, Hueber, 1973: citazioni secondo i suoi paragrafi; (ed. ital.: *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 2002), con l'indicazione dei reperti antichi. - Per il rapporto di Dante con la retorica all'epoca conosciuta, cfr. Giovanni Nencioni, *Dante e la retorica*; in: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 91-112, nonché specialmente Kenelem Foster, *Introduzione*, in id. / Patrick Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, cit., vol. I, pp. IX-XLIII.
44. Hans-Robert Jauss aveva fatto presente che la poesia allegorica in volgare romanzo nacque 'da una progressiva mondanizzazione e letterarizzazione dell'esegesi biblica' (*Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in id. / Erich Köhler [eds.], *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI, Heidelberg, Winter, 1968, p. 152 segg.).
45. Una ricostruzione della teoria dantesca dell'allegoria è stata eseguita da Manfred Lentzen (*Zur Konzeption der Allegorie in Dantes »Convivio« und im Brief an Cangrande della Scala*; in *Dante Alighieri 1985*, cit., pp. 169-190). La lettura della V. N. di Giorgio Bárberi-Squarotti (*Introduzione*, cit., p. 17) aveva individuato, quale complemento del suo carattere visionario, la chiave di decifrazione in un'allegoresi, svolgendola peraltro solo in senso cristologico e puntuale.
46. Trattato e documentato da Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1961; p.es. p.127 segg.; applicato sistematicamente al problema dell'allegoria da Uta Ebel (*Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol.VI, 1, cit., p. 185 segg.).
47. Cfr. in proposito Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Parigi, Vrin, 1970, p. 11 segg.
48. Cfr. in proposito il fondamentale bilancio di Hans-Robert Jauss, *Entstehung u. Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, cit. p. 146 segg., con part. evidenziazione del »modus dicendi«, comune a tutte le forme allegoriche: 'aliud verbis, aliud sensu ostendit'. Molto giustamente Gerhard Kurz ha dal canto suo ricondotto la definizione dell'allegoria a questa originaria determinazione retorica di »atto locutorio indiretto«, che si presenta come sequenza narrativa (cfr. *Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie*; in *Formen und Funktionen der Allegorie*, a cura di Walter Haug, Stuttgart, Metzler, 1979, pp. 12-24; ivi p. 14).
49. In questo senso anche Bárberi-Squarotti (*Introduzione*, ed. V.N., pp. 16/17), che in questo paragrafo vede addirittura la chiave allegorica - cristiana - di tutto il libro.
50. Individuato come costitutivo già da Erich Auerbach, *Studi su Dante*, op.cit., cap. *Dante poeta del mondo terreno*.
51. Con buoni argomenti Francesco Fioretti poteva ritenere: "Il Dolce stil novo non consiste che nelle sue performances" (*Ethos*, op.cit. p.304).

### Capitolo III

1. *Convivio* II, I, 9 (Ed. critica a cura di Maria Simonelli, Bologna, Patron, 1966, p. 32).
2. Con Alberto del Monte (ed. *Opere minori*, pp. 12/13).
3. Per questo cerimoniale, già Andrea Cappelano, *De amore*, op.cit. p. 218/219.
4. Per il retroscena tradizionale Michelangelo Picone, *Vita Nova e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979, pp. 101-119. La sua interpretazione (gabbo = negazione del »riso« come massimo valore positivo) non tiene tuttavia conto della posizione del gabbo nella »trama« della V.N.

5. Sul motivo della morte e della sua figura spiritualizzante prima di Dante, in part. in Cavalcanti, cfr. Maria Corti, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti*, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 347/1950, pp. 530-552; nonché G. G. Ferrero, *Per l'interpretazione di alcune rime di G. Cavalcanti*, in id. *Scritti vari II*, ed. Piero Pieri et al., Torino, Ciappichelli 1966, p. 185 segg. Per il ruolo precursore di Guinizelli cfr. Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del »dolce stil nuovo«*, Firenze, Le Monnier, 1983, cap. VI, part. p. 83 segg.
6. Poco considerato è il possibile collegamento dello schema episodico della V.N. e la sua creazione di un contesto all'insegna di un emblematico »cammino« (»via d'Amor«), con la struttura senz'altro paragonabile del »cammino« del romanzo cortese, soprattutto dove esso si dedica alla casuistica amorosa. Infatti la disposizione pre-epica della V.N. non è certamente spiegabile solo con il rimando a modelli biblici e agiografici: anche la »aventure« del romanzo cortese non si sottraeva all'inserimento di significati religiosi. È solo l'io della V.N. a trasformare il significato della »via d'Amor« in quello di una »peregrinatio«, un mutamento peraltro già preannunciato in *Cavalcando l'altr'ier* (ed. Gorni, p.47 seg.). Oltre a ciò, il cammino di formazione dell'io è stato ricollegato, non senza buoni motivi, a una »quête« (Mario Pazzaglia, art. *Vita Nova* in *Enciclopedia Dantesca*, vol.V, p. 1089 col. sin.).
7. Sull'ipotesi morbosa che quelli descritti in tale sede siano "tutti i sintomi di un attacco apoplettico o epilettico" cfr. Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 29-35.
8. Edoardo Sanguineti, *Per una lettura*, cit., p. XXX.
9. Cfr. in proposito Hans-Robert Jauss, *Poesie des Unsichtbaren*; in id., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Monaco 1977 (UTB), part. pp. 28-34. Sull'altro criterio, dell'ineffabilità, cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München, Francke 1967, citato secondo i capitoli e paragrafi; qui cap.8 § 5. (trad.it.: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995); generalizzato in *Ineffability. Naming the unnamable from Dante to Beckett* (a cura di Peter S. Hawkins/Anne H. Schotter), New York 1984 (AMS Ars poetica 2). – Rudolf Otto vede, nelle rappresentazioni del mistero invisibile degli 'ideogrammi' (*Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München, Beck, 2004 (<sup>1</sup>1917).
10. È stupefacente constatare in quale misura la »vicenda gnoseologica« dell'io praticata da Dante nella *V. N.* coincida con i filosofemi di Alberto Magno. Cfr. id., *Ausgewählte Texte*, ed. e trad. Albert Fries, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, con la norma che riconosce ad ogni manifestazione una duplice essenza (p.151/152), sensibile e soprasensibile, fisica e metafisica (138/139).
11. Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, cit., p. 36 seg., con il chiarimento del lungo retroscena storico.
12. Cfr. art. *Enthusiasmus* in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. II, a cura di Joachim Ritter, Basel, Schwabe, 1972, col. 525 segg. (A. Müller).
13. Sull'idea che tale ultima svolta della lirica dantesca sia suggerita all'autore della *Vita nova* dalla canzone consolatoria di Cino da Pistoia a Dante, *Avegna ched el m'aggia più per tempo*, cfr. Michelangelo Picone, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della 'Vita nova'*, in "Dante", I, 2004, pp. 39-54.
14. In part. Hans-Georg Gadamer, *Rhetorik und Hermeneutik*; in: id., *Kleine Schriften IV*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1977, pp. 148-164.
15. Il fondamentale »aspetto ermeneutico« del procedimento allegorico è stato evidenziato da Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, cit., p.12.
16. Cfr. Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, cit.

17. Per l'evoluzione sociale, Niklas Luhmann muove da una differenziazione (equivarrebbe all'innovazione culturale) del sistema sociale, la cui ›semantica curata‹ assume la funzione di stabilizzatore (equivalente alla norma); cfr. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, vol. I, Francoforte, Suhrkamp, 1980.
18. Elaborato in maniera particolarmente acuta, in quanto concentrato sulla sistematica intraletteraria, nel Formalismo russo e nello Strutturalismo ceco. Cfr. *Texte der russischen Formalisten*, vol. I, ed. Jurij Striedter, Monaco, Fink, <sup>2</sup>1971, e vol. II, ed. Wolf-Dieter Stempel, Monaco, Fink, 1972. Per lo strutturalismo ceco cfr. Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Francoforte/M., Suhrkamp, 1970, in part. p. 35 segg.
19. Niklas Luhmann (*Gesellschaftsstruktur*, cit. p.42), in adeguamento alla natura dei processi di mutamento sociale, non parla d'innovazione, bensì di un ›concetto di differenziazione sistemica‹. Dato che i ›sistemi‹ culturali posseggono un grado più alto di mediatezza rispetto ai sistemi sociali, e quindi regolano la propria evoluzione non tanto sull'impatto esterno quanto sulle loro condizioni interne, hanno senz'altro, come dimostra la storia, la possibilità di evolvere il proprio sistema in maniera saltuaria-spontanea, non solo tramite la differenziazione.

#### Capitolo IV

1. Accennato anche da De Robertis (ed. V.N., p. 243, nota).
2. Al centro dell'argomentazione - cristologica - di Vittore Branca, (*Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V. N.*; cit. p. 129 segg).
3. Cfr. l'esemplare e intensa analisi di Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, cit., p. 57 segg. (*Doctrines poétiques de l'amour*) con riguardo agli accenni di un elevamento speculativo a partire dal Guinizelli, precursore di Dante.
4. Considerata come base e stazione necessaria di un amante, in Marziano Guglielminetti, *La V.N.*, cit., pp. 52, 56, 59.
5. Così Leo Spitzer caratterizza l'atteggiamento cortese in Jaufré Rudel (*L'Amour lointain de J. R. et le sens de la poésie des troubadours*; in: id., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-417).
6. In accordo con Singleton, *An Essay*, cit., p. 96 segg. Le diverse interpretazioni del ›gabbo‹ vengono discusse da Michelangelo Picone, *V.N. e tradizione romanza*, cit., p. 99 segg.; il suo posizionamento nella tradizione letteraria dei trovatori rimanda a ragione al repertorio trobadorico di questa situazione standard (101).
7. Come già messo esemplarmente in evidenza da Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, cit. p.128 segg.
8. Cfr. in proposito il commento di Foster / Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, cit., t.II, p. 104 segg. nonché l'art. *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* in *Enciclopedia dantesca* I, p. 236 seg.
9. Particolarmente evidenziato da Singleton, *An Essay*, cit., p. 55 segg.
10. Cfr. complessivamente: Gudrun Schleusener-Eichholz (ed.), *Das Auge im Mittelalter* (2 vol.), München, Fink, 1984 (Münstersche Mittelalterstudien 35). Per il nesso con l'amorologia medievale cfr. Marc-René Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France*, Berna, Francke, 1971, p. 143.
11. Sulla scoperta medievale della vista interiore e della natura fantasmatica di Amore cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op.cit.
12. Cfr. Winfried Wehle, *Il codice arcadico ovvero Venus magistra vitae*; in: "La Rassegna della Letteratura Italiana", IX, 2010; pp.22-47.

13. Con il commento di De Robertis (ed. V.N., p. 194). Per il linguaggio dei numeri dantesco cfr. gener. Manfred Hardt, *I numeri nella poetica di Dante*, in “Studi Danteschi”, LXI, 1989.
14. Sui segnali cristologici cfr. De Robertis (ed. V.N. p. 237).
15. Espressione in accordo con Marc-René Jung, *Etudes sur le poème allégorique*, cit., p. 141 segg.; De Robertis, *Il libro*, cit., p. 116; sui preesistenti modelli trobadorici cfr. Alfonso Ricolfi, *Studi sui »Fedeli d'Amore«*, cit., p. 273 segg.
16. Riecheggiando con una modifica Bárberi-Squarotti (*Introduzione*, cit., p. 23), che intende la V. N. come uno spirituale “Itinerarium mentis in Deum” dell’ “evangelista” Dante. Egli si riallaccia a sua volta al modello teorico agiografico di Singleton e Branca.
17. Visualizzata nella spettacolare reincarnazione teologale della *Beatrice* nel Paradiso terrestre. Cfr. Winfried Wehle, *Ritorno all’Eden. Sulla scienza della felicità nella Commedia*, in “L’Alighieri / Rassegna dantesca”, n.s.XXII, 2003; p.27-68.
18. Nota Roberto Antonelli (*La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, Fiesole, Cadmo, 1994) come la morte dell’amata, per quanto cantata sporadicamente dai trovatori, comporti di norma per essi, a differenza che in Dante, la fine dell’amore.
19. Sempre valido al riguardo Raymond Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Londra, Warburg Institute, 1937.
20. Inconciliabile con ciò è la tesi di Edoardo Sanguineti, che in permanenza presuppone tra i due poli l'esistenza di un rapporto di “antinomia” che nel corso della ‘storia’ verrebbe appunto superato (*Per una lettura*, cit., p. XLII).

## Capitolo V

1. Con riferimento a Francesco Tateo (*La »nuova matera«*, cit.), che sottolinea decisamente questa concezione.
2. Cfr. Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*; in: *Oeuvres complètes*, ed. Guy Raynaud, vol. VII, Parigi, Firmin Didot, 1891, p. 395 b: la poesia appartiene alla settima delle arti liberali, la musica. Per la stessa V. N. dantesca, Hugo Friedrich, *Epoche della lirica*, cit. p. 101 segg.; in part. Mario Pazzaglia, *La V. N. fra agiografia e letteratura*, cit., p. 193 seg., 200 seg.
3. Pierre Guiraud, *Les structures étymologiques du »trobar«*; in: “Poétique”, II, 1971, pp. 417-426, nonché, nel medesimo senso, Paul Zumthor, *La circularité du chant courtois*; in “Poétique”, I, 1970, pp. 129-140.
4. Per motivo e atteggiamento, cfr. gener. Luzius Keller, *Solo e pensoso, seul et pensif, solitaire et pensif; mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste*; in *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*, a cura di L.K., Stoccarda, Metzler, 1974.
5. Cfr. Mario Pazzaglia che, in maniera convincente sotto il profilo storico, ha stabilito il nesso »semiologico« (*La V. N. fra agiografia e letteratura*, cit., p. 200 seg.). Dante stesso si era espresso in proposito; cfr. *Convivio* I, XIII, 6 (rima e ritmo come elemento ordinatore).
6. Sul poeta come detentore di una dote divina, cfr. Ernst-Robert Curtius, *Europäische Literatur*, cit., cap. 18 §5 “divinus poeta” e “poeta theologus”, con riferimenti alla genealogia antica.
7. Immediata corrispondenza al »Manifesto« di Guido Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore* (in: *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini (2 vol.),

- Milano/Napoli, Ricciardi, 1960; vol. II, p. 460 (con commento). Per il contesto stilnovistico cfr. Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., pp. 11-50.
8. Cfr. Erich Auerbach, *Dante poeta del mondo terreno*, cit.
  9. In questa direzione indica anche la tesi di Francesco Tateo, secondo cui l'esplorazione del ›vero‹ amore si configura come ricerca dell'espressione lirica più nobile e veritiera (*La nuova materia*, cit., p. 630).
  10. Già Michele D'Andria aveva espresso la tesi: "Beatrice per Dante è la Poesia" (p. 40), motivandola con una conclusione-analogia: come la "donna gentile" del *Convivio* è la Filosofia, anche Beatrice non incarna un dato biografico, bensì una determinazione figurativa del poeta. Cfr. *Beatrice simbolo della poesia*, Roma, Coll. di Cultura 29, 1979; pp. 17-42.
  11. Cesare Segre ha analizzato questo problema nell'ottica della stilistica, constatando nel passaggio dalla V.N. al *Convivio*, un paragonabile progresso verso un'articolazione più consapevole e virile (*Lingua, stile e società*, Milano, Nuova ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 227 segg.).
  12. Barbéri-Squarotti vi ha fatto cenno, senza peraltro sviluppare l'osservazione (ed. V. N., *Introduzione*, cit., pp. 46/47).
  13. La poesia successiva *O voi che per via d'Amor* (ed. Gorni, p.35 segg.) sembra riprendere questa discrepanza, nella misura in cui Dante si affida ancora a una reminiscenza tradizionalistica nello stile di Guittone, prima di imboccare, tramite Guinizelli e rispettivo 'antiguittonianismo' (Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., p.38), la sua personale 'via'. Cfr. De Robertis, ed. V.N.; p. 51, e Furio Brugnolo, *Il cuore leggendario del giovane Dante. Commento al sonetto 'O voi che per la via d'amor passate'*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella*, Padova, CLEUP, 2012, pp.119-132.
  14. Cfr. in proposito part. *De vulgulari eloquentia*, sotto l'influsso di Brunetto Latini, il maestro di Dante, e della sua *Rettorica* (Ed. Francesco Maggini, Firenze, Galletti e Cocci, 1915, p. 98 segg.). Per il ›sistema‹ degli stili medievali, spec. delle ›artes dictaminis‹, cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur*, cit. cap.8, §3. - Per Dante, Hugo Friedrich, *Epoche*, cit. p.81 segg., che ha il merito di aver messo in luce la trasponibilità dell'antica dottrina dei gradi stilistici su un repertorio linguistico inteso in senso cristiano, come un processo di rivolgimento e spostamento di senso di modelli antichi.
  15. Cfr. Wolf-Dieter Stempel, *Die Anfänge der romanischen Prosa im XIII. Jh.*, in *Grundriß der roman. Literaturen im Mittelalter*, vol.I, cit., pp. 585-600.
  16. Basali le osservazioni in proposito in Lino Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo 1998. Cfr. anche Marina Vitullo, *The Heritage of the 'Song of Songs' in three Italian poets of the thirteenth century (Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli and Dante Alighieri)*, Diss. Univ. of Wisconsin, Madison, 2005 (in part. i paragrafi 2 e 4, „Beatrice ed il percorso della salvezza“ e „L'allegoria della "sponsa"/ „Maria“).
  17. ›Figura‹ nel senso di Erich Auerbach (cit.), sviluppata come tipologico modello scalare, che Dante riprende nel ›paradiso terrestre‹ per drammatizzare la calata della Beatrice celeste.
  18. Con Michelangelo Picone, *V. N. e tradizione romanza*, cit., p. 95 seg.; Michele D'Andria, *Beatrice simbolo* (cit.), interpreta invece la ›gentile donna‹ già come figurazione della filosofia (p. 74).
  19. Senza riferirsi all'autoesegesi del testo, questa tripartizione è già stata più volte menzionata anche a proposito della vicenda stilistica, p.es. da Mario Pazzaglia (*La V. N. fra agiografia e letteratura*, cit., pp. 199, 202, 204) e nuovamente nell'art. *Vita Nova* in *Enciclopedia Dantesca*, vol.V, cit., p. 1088 col. des.

## Capitolo VI

1. Cfr. al riguardo l'osservazione di Edoardo Sanguineti che il gesto del celare rappresenterebbe una ›poesia dello schermo‹ (*Introduzione*, cit., p. XXIII). Le difficoltà nella ricostruzione di questa storia poetica e poetologica, si manifestano non da ultimo nel fatto che né la prosa, né - a partire da essa - le poesie della V. N. sono state sistematicamente analizzate. Di conseguenza nei commenti ai testi difficilmente si trovano osservazioni utili in tal senso. Il miglior commentario in proposito è la V. N. stessa.
2. Cfr. il conciso riassunto delle più importanti considerazioni fatte intorno a questa poesia e la sua valutazione da parte di Mario Pazzaglia, art. *O voi che per la via d'Amor*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. 4, p. 237 col. sin. Cfr. anche il commento nell'ed. della V. N. in *Opere minori*, a cura di Bárberi-Squarotti et al., cit., p. 79; ugualmente De Robertis, ed. V.N., p.51. – La discussione è sottilmente arricchita da Furio Brugnolo, *Il cuore ,leggiadro' del giovane Dante. Commento al sonetto „O voi che per la via passate“*; in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella*, a cura di Chiara Schiavon /Andrea Cecchinato, Padova, CLEUP, 2012; p.119-132.
3. Paolo Trovato suggerisce plausibilmente che, nelle sue non numerose risposdenze alla V.N., Petrarca abbia accreditato questi due sonetti al tono di lamento dominante della propria poesia - uno degli indizi della conoscenza che egli aveva dell'intero libello (*Dante in Petrarca*, Firenze, Olschki, 1979, Biblioteca dell'Archivium Rom. vol. 149; p. 126 segg.; sul riferimento alla V. N. spiccatamente p. 152 seg.). Per i collegamenti letterari di Dante in queste poesie nonché per la loro topografia stilistica, cfr. il commento riassuntivo di De Robertis, ed. V. N., pp. 56-61). – Cfr. più in generale Peter Kuon, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei „Rerum fragmenta“ di Francesco Petrarca*, Firenze, Cesati, 2004.
4. Cfr. il commento di De Robertis, ed. V. N., pp. 56-58. Nel senso di un confronto ›teorico‹ di principio, Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., p. 51 segg. – *Cavalcando l'altrier* allude (secondo Marco Santagata, *L'io e il mondo*, cit., 157 seg.) a una pastorella di Giraut de Borneil; nel contempo però il primo verso sembra indicare lo stato lirico da superare che rappresenta il Dolce Stil di Cavalcanti.
5. Cfr. l'osservazione in questo senso di Michelangelo Picone (*Strutture poetiche*, cit. p.125): „Alla prosa sarà affidata la funzione di scoprire la *senefiance* latente nella poesia“, cioè „la Verità ultima“ (126), „Dio“ (129).
6. Per questa questione, circostanziato e convincente Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., peraltro non nel contesto di un'integrata autotematizzazione della storia di formazione poetica nella V. N.
7. Cfr. *Poeti del Duecento* vol. II, op.cit., pp. 484/5, nonché Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del ›dolce stil nuovo‹*, cit., cap. V, p. 64 segg.
8. La controversa questione di quando e come distinguere il ›Dolce Stil‹ dal ›Dolce stil nuovo‹, prende il via, proprio riguardo a Dante, praticamente sempre da Guinizelli. Cfr. Carlo Salinari (ed.), *La poesia lirica del Duecento*, Torino, Utet, 1951, p. 29; Contini (ed.) *Poeti del Duecento*, II, cit., p. 445 segg.; Mario Marti, *Storia dello Stil nuovo* I, cit., p. 235 segg. La canzone è interpretata in questo contesto da Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli*, cit., pp. 148-188. – Francesco Fioretti, *Ethos*, cit., mette in considerazione anche Bonagiunta (p.86 segg.)

9. Con Mario Marti (ed.), *Poeti del Dolce stil nuovo*, cit., p. 95. Le intricate intertestualità vengono chiarite da Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, ivi p. 34 seg. Buonagiunta rimprovera a Guinizelli di aver „mutata la mainera/ de li plangenti ditti de l'amore" (*Sonetto I*, ivi, p. 94). Per la posizione di Guinizelli nell'ambito della sua tradizione cfr. Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli*, cit., cap. IV, p. 46 segg.
10. Cfr. le pregnanti osservazioni di Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento* vol. II, cit., p. 447 seg.); anche il commento di Natalino Sapegno (ed.), *Divina Commedia*, cit., vol. II, p. 283 segg. e Riccardo Bruscagli (ed.), *Commedia*, cit., p.595 segg.
11. Riconosciuto espressamente come precursore nel „sonetto definitorio“ di Dante *Amore e l'cor gentil*: „sì come il saggio in suo dictare pone“ (p.108, v.2)
12. Per il retroscena biografico cfr. Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli*, cit., cap. I, pp. 9-17.
13. Petrarca, *Canzoniere*, ed. Santagata, cit., p.448 segg.
14. Sul reciproco rapporto, cfr. Gianfranco Contini, *Cavalcanti in Dante* in *Rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G.C. Verona, Bondoni, 1966, pp.85-104; nonché Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, che esamina attentamente le dipendenze interne ed esterne delle relazioni di gruppo.
15. Generalmente sul rapporto Guinizelli, Cavalcanti, Dante cfr. Gianfranco Contini (ed.), *Poeti del Duecento II*, cit., p. 445.
16. In accordo con Maria Corti (*Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1982; p. 73): „Beatrice-Amor è simbolo della poesia dantesca che va oltre Giovanna - Primavera, oltre cioè la poesia dell'amico Cavalcanti“. Comparabile la tesi di sostituzione di Guido Favati nell'art. *Amore* in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol.I, p. 231.
17. In proposito, con riguardo alla ricca storia medievale del significato di questo motivo, Michelangelo Picone, *Vita Nuova e tradizione romanza*, cit., cap. V: „Peregrinus amoris: la metafora finale“ (i.e. della *V. N.*), pp. 129-192.
18. Guglielminetti (*La V. N.*, cit., p. 60) vede qui una cesura nello sviluppo dell'io, in particolare per l'esaurimento del punto di partenza autobiografico.
19. Questo carattere di ›responsione‹ così importante per la lirica d'amore cortese, è stato sistematicamente esposto da Robert Guette, *D'une poésie formelle en France au moyen âge* (1949); ristampa Parigi, Nizet, 1972; ricondotto a una poesia che lavora non sull' „énoncé“ bensì sull' „énonciation“.
20. Interpretato nella cornice di una ›responsione‹ emulativa al trobar provenzale da Michelangelo Picone, *V. N. e tradizione romanza*, cit., p. 27 segg.
21. Questa svolta netta è indiscussa, come espone con particolare chiarezza Francesco Tateo (*La nuova materia*, cit., p. 631).
22. Cfr. Roberto Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*. Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, Fiesole, Edizione Cadmo, 1994, pp.34-56.
23. Francesco Tateo esamina l'interazione di nuovo amore e nuova poesia (*La nuova materia*, cit., p. 638 segg.).
24. Cfr. in proposito Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, p. 149 segg.
25. Nell'amore a distanza e nello ›stile de la loda‹, Francesco Tateo individua già il rivolgimento della storia d'amore in una fabula allegorizzante (*La nuova materia*, cit., p. 642 seg.). Ciò tuttavia è vero solo a patto di distinguere tra l'io poetante e quello commentante, cioè di aver preventivamente chiarito la struttura che rende possibile questa successiva allegorizzazione.
26. Andrea Cappellano, *De amore*, cit., p.12/13.
27. Cfr. Vittore Branca, *Poetica del rinnovamento*, cit., p. 129.

28. Preparato specialmente nel senso di Dante da Guido Guinizelli, che dal suo canto aveva già sviluppato in abbozzo una ›poetica della lode‹ e, in questo connesso, il motivo della donna angelicata. Cfr. Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizelli*, cit., p. 180 segg.; part. Vincent Moleta, *Guinizelli in Dante*, cit., p. 51 segg.
29. Tutt'al più trae spunto dalla polemica sulla lode tra Guittone d'Arezzo e Guido Guinizelli, se tale è la successione di testi ricostruita in catena dialogica da Michelangelo Picone: *Guittone, Guinizelli e Dante*, in "L'Alighieri", XVIII, 2001, pp. 5-19, poi in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla "Vita nova"*, Firenze, Edizione Cadmo, 2003.
30. Boccaccio l'ha già fatto presente nel suo *Comento alla Divina Commedia*, equiparando non solo 'il modo di parlare in lode' alla 'preghiera degli dèi', ma anche il raffinato parlare allegorico ('artificiosamente composto in versi e che celava gli alti misteri della divinità sotto fabuloso velame'; in: Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, vol I, Bari, Laterza, 1918, p. 141 segg. - Per il concetto medievale di stile, Ernst Robert Curtius, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*, in „Romanische Forschungen“, LXIV, 1952, pp. 57-70.
31. Quintiliano, *Institutionis Oratoriae Libri XII* (2 vol.), ed. e trad. da H. Rahn, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, vol. I, libro III, 7, 28 (p. 358).
32. Sistemizzato secondo le fonti antiche in Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, vol.I, München, Hueber, § 62,3 e § 239.
33. Ivi, vol.I, §336.
34. Valutato come un confronto critico-emulativo con il sonetto di Cavalcanti *Chi è questa che vén* (in *Poeti del Duecento*, II, cit., p. 495) da Michelangelo Picone (*V. N. e tradizione romanza*, cit., p. 65 segg.).
35. Ci si riferisce qui naturalmente soltanto alle tre canzoni di cinque o sei stanze, alle quali vanno aggiunte la stanza isolata di *Sì lungiamente m'è tenuto Amore* (interrotta alla morte di Beatrice) e le due stanze scritte per il fratello di Beatrice di *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*. Sull'idea di una composizione in morte di tutte e cinque le prove (anche di quelle collocate *in vita*) cfr. Roberto Leporatti, *Ipotesi sulla «Vita nuova» (con una postilla sul «Convivio»)*, in "Studi Italiani", IV, 1, gennaio-giugno 1992, pp. 5-36.
36. Sul raffinato impiego del simbolismo numerico già nella *V.N.*, cfr. Manfred Hardt, *Zur Zahlenpoetik Dantes*, cit., p. 151 (con ulteriore letteratura). Anch'egli cita *Donna Pietosa* quale punto mediano delle liriche della *V.N.* (p. 152). – Cfr. Gorni, ed. *V.N.*, p. XXIV segg.
37. Cfr. De Robertis, *Il libro*, cit., pp. 131-135, che in proposito segue Charles Singleton (*An Essay*, cit., 18 segg.); confermato anche da Mario Pazzaglia, art. *V.N.* in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. V, p. 1088.
38. Citazione secondo l'ed. *Opere Minori*, a cura di Bárberi-Squarotti et al., cit., p. 473 segg.
39. *De Vulgari Eloquentia* (in *Opere Minori*, a cura di Alberto Del Monte, cit., II, II, 6-7) p. 470; con riferimento alla dottrina aristotelico-scolastica, come impiegata anche da Brunetto Latini, *Tresor*, cit., vol. II, VI, 1 segg. (p. 178). Parimenti già nel *Convivio* (a cura di Maria Simonelli), ed. cit., III, II, 10 segg. (p. 76 seg.).
40. Cfr. Charles Singleton, *An Essay*, cit., p. 18 segg., nonché Mario Pazzaglia, art. *Donna pietosa*, in *Enciclopedia dantesca* vol. II, cit., p. 577 segg., con considerazione dei precedenti commenti al riguardo. Per lo più prevale l'aspetto cristologico.
41. Cfr. *V. N.* ed. Bárberi-Squarotti, cit., commento p. 130, nota 1.



42. Accanto a Robert Klein (*Spirito peregrino*, cit.) cfr. in proposito gener. Claude Lévi-Strauss *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2009 (sull'esempio del mito di Edipo).
43. Un pensiero simile è già stato espresso da Gianfranco Contini (e.d.), Dante, *Rime*, Torino, Einaudi, 1939, *Introduzione*, p. 11.
44. Cfr. lo schema di Manfred Hardt, *Zahlenpoetik*, cit., p. 151, che esplicita questo ordine. Mario Pazzaglia, art. *Li occhi dolenti* (in *Enclopeddia dantesca*, cit., vol. III, p. 666), nonché Singleton, *An Essay*, cit., p. 18 seg., erano già in precedenza della stessa opinione.
45. Con Pazzaglia, art. *Venite a intender*, in *Enclopeddia dantesca*, IV, p. 942 col. d.) con indicazioni della letteratura.
46. Dante ne riprende espressamente la figura nel *Convivio*, dando così adito a una prolissa discussione sull'identità di questa >donna pietosa< partic. nella *V.N.* Si tratta qui ancora di una figura della Pietà o già di un'allegoria della consolazione filosofica nel senso di Boezio? Cfr. in proposito a. e. Francesco Tateo (*La nuova matera*, cit., p. 645 segg.) che vede in lei una generale iniziazione.
47. Sostenuto dal comm. di De Robertis (ed. *V. N.*, p. 199).
48. Sull'artificiosità dell'espedito cfr. Stefano Carrai, *Introduzione a Dante Alighieri, Vita nova*, a cura di S.C., Milano, Rizzoli, 2009.
49. Cfr. in proposito le osservazioni precedenti p. segg.
50. Sul significato metaforico di questo motivo familiare alla lirica amorosa, cfr. la circostanziata decifrazione di Picone, *V. N. e tradizione romanza*, cit., p. 129 segg., in part. p. 184 segg., in senso cristologico, non tuttavia poetologico. – Cfr. anche Winfried Wehle, *Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. Augustin, Dante, Petrarca*; in *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, a cura di Walter Haug / Dietmar Mieth, München, Fink, 1992, p.247-274.
51. Così già Pio Rajna, *Per la data della V. N. e non per essa soltanto*; in: „Giornale storico della letteratura italiana“, VI, 1885, pp. 113-156, peraltro con riguardo alla decifrazione >realistica< e >biografica< dei dati; i commentatori posteriori concordano.
52. Sulla dimensione spirituale di poesia e relativa >razo<, cfr. E. Chiarini, che in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, 339 segg., discute i più importanti aspetti interpretativi e sottolinea il ponte simbolico tra Roma terrena e cristiana. La portata poetologica non viene menzionata.
53. Con Bárberi-Squarotti, *Introduzione*, p.62. Per il contesto storico-religioso cfr. *Dictionnaire de spiritualité*, a cura di Marcel Viller, vol. 8, Parigi 1974, art. *Jérusalem céleste*, in part. pp. 945-954, nonché spec. Robert Konrad, *Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken*; in *Speculum historiale*, a cura di Clemens Bauer / Laetitia Boehm / Max Müller, Friburgo/Monaco, Karl Alber, 1965; pp. 523-539. È possibile che Dante si riferisse al riguardo al poemetto religioso di Giacomino da Verona, *De Jerusalem celesti*.
54. Per il rapporto Dante - Virgilio, cfr. l'art. *Virgilio* (Domenico Consoli) in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. V, p. 1030 segg. In che misura, all'epoca della *V.N.*, Virgilio fosse ancora un modello di alto stile poetico o rappresentasse già anche un battistrada ideologico, è una questione spinosa. Pare che Dante abbia già distinto in tale fase i contorni generali del ruolo di Virgilio nella storia del pensiero (cfr. p. 1032 col. de.).
55. Walter Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken* (Lipsia 1930), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 37 e a.; cfr. art. *Virgilio*, *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 1035 col. sin.
56. Virgilio, *Eneide* IV, 791 segg., VI, 851 segg.; in: *Opere* a cura di Carlo Carena, Torino <sup>2</sup>1976 (Classici latini 26), S. 572 ovv. 576.

57. Cfr. art. *Geschichte* in *Geschichtliche Grundbegriffe*, a cura di Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, vol. II, Stoccarda, Klett-Cotta, 1975, (art. *Antichità* da Christian Meier; p.595-610; *Medioevo*, da Odo Engels; pp. 610-624).
58. Il rapporto figurale era stato decisamente interpretato - anche - come prefigurazione real-profetica; in tal senso già da Erich Auerbach (cfr. *Figura*, cit., p. 69 segg.).
59. In accordo con l'osservazione di Bárberi-Squarotti che questa poesia sia il punto di partenza del „nuovo modo di vedere“ Beatrice (ed. *V.N.*, *Introduzione*, cit., p. 58). Sull'importanza, per la nuova svolta, della canzone consolatoria a Dante di Cino da Pistoia per la morte di Beatrice (*Avegna che del m'aggia più per tempo*) cfr. Michelangelo Picone, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della «Vita Nova»*, in „Dante“, I, 2004, cit., pp. 39-54.
60. Riferendosi a *Oltre la spera*, Robert Klein afferma che essa contiene un'evidente analogia con la *Divina Commedia* e la sua ascesa al Paradiso (*La forme et l'intelligible*, cit., p. 31) proprio nel ricorso metaforico al motivo del pellegrino (»spirito peregrino«).
61. Vistoso, sebbene non ancora analizzato, è il nesso concettuale di questa „intelligenza nova“ con quella che probabilmente è la prima allegoria autonoma in italiano dell'amore, *Intelligenza* (ed. Giuseppe Petronio, *Poemeti del Duecento*; Torino, Utet, 1951, C.I.T., 8), che viene attribuita a Dino Compagni e diverge considerevolmente dall'allegoria del *Roman de la Rose*, non da ultimo perché spiritualizza già la dama a »figura angelica«.
62. Cfr. Robert Hollander, *V.N.: Dante's Perceptions of Beatrice*, in: id., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980; p. 1 segg., ivi p. 26.
63. In proposito Brunetto Latini, *Tresor*, cit., I, III, 2 (p. 19): „la premiere et la plus haute des .iii. sciences ki sont estraites de theorique est theologie, ki trespasse le ciel et nos moustre les natures des choses ki n'ont point de cors (...) en tel maniere ke par li cognoissons nous Deu le tot poissant“.
64. Sul rapporto poesia e scienza cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur*, cit. cap. 12, § 3 e excursus VII.
65. Cfr. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., vol. I, § 64.3 e § 241.
66. R. Hollander vede in esso un »prologo« al grande poema (della *Divina Commedia*), senza per questo collegarvi - a ragione - la spesso dibattuta questione se Dante avesse avuto in mente già allora la *Commedia*.
67. Qui cfr. al riguardo Giovanni Nencioni, *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di lettere e filosofia dell' Università di Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 91-112. Cfr. anche Brunetto Latini, *Tresor*, cit., III, 10 (p. 327): „La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme. Mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambes .ii. (etc.)“.
68. Le concezioni di Dante in *De Vulgari Eloquentia*, cit., I, I, 1 (p. 376).
69. Secondo Brunetto Latini, dopo la babilonese confusione delle lingue, l'ebraico, il greco e il latino hanno assunto il carattere di „lingue consacrate“ (*Tresor*, cit., III, I, 3; p. 317). L'uso di Dante del latino nella *V. N.* corrisponde proprio a questa concezione (Amore; visioni) - al contrario di concezioni posteriori (cfr. *Convivio*, cit., I, V, 14 e *De Vulgari Eloquentia*, cit., I, I, 4).
70. L'interpretazione di Omero come metro dell'epica concorda con Michele D'Andria, *Beatrice simbolo*, cit., p. 66 seg.
71. L'analisi di Vittorio Russo, sotto alcuni riguardi univocamente fissata su ideologia e romanzo borghesi (*Il romanzo teologico. Saggi sulla »Commedia« di Dante*; Napoli, Liguori, 1984), ha richiamato l'attenzione sul rapporto prefigurativo tra l'*Eneide* e la

*Commedia* quale suo corrispondente per la nuova era (p. 33 segg.). Che con questo però si sia già prodotto *de facto* l'archetipo del romanzo - borghese -, è in Russo solo conseguenza della sua impostazione.

72. A questa scala tipologica alludeva già Erich Auerbach, *Studi su Dante*, cit., p. 11 segg.

## Capitolo VII.

1. Si usa qui ovviamente il termine 'canzoniere' in un senso generico di 'collezione di rime', perché altrimenti a rigore si dovrebbe impiegarlo solo a proposito di Petrarca e, forse, di una frazione del *corpus* di Guittone (Guittone d'Arezzo, *Canzoniere*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994).
2. Dicotomia introdotta da Emile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Parigi, N.R.F., 1966).
3. Una delle proposizioni centrali in Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur*, cit., cap. 12: "Poesia e Teologia", che considera anche la posizione di Dante.
4. Cfr. Gioacchino Paparelli, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in "Filologia Romanza", VII, 1960; pp. 1-83.
5. Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa theologica*, a cura di Josef Bernhart, vol. 1 Stoccarda, Kröner, <sup>3</sup>1985; I, I, 9 ad. 1. Al riguardo Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur*, cit., cap. 11.
6. Che in ciò egli abbia già ripreso una tendenza precedentemente avviata da Cavalcanti, nella quale poesia e filosofia si alleavano in forma di testo lirico e commento, è stato dimostrato esemplarmente da Karl August Ott (*Guido Cavalcantis ›Canzone d'Amore‹*, in: *Philologische Untersuchungen*, a cura di Alfred Ebenbauer, Wien, Braumüller, 1984, pp. 312-339).
7. Ivi. - Peraltro non sono mancati tentativi di interpretare la presa di distanze dantesca da *Donna me prega* anche a livello intellettuale, come condanna di una posizione averroistica nel contesto degli sforzi coevi di riconciliare la dottrina cristiana e l'aristotelismo. Cfr. non meno Maria Corti, *La Felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.
8. Questa ›estetica della parola‹ in Dante viene puntualizzata da Rosario Assunto, *La critica d'arte*, cit., p. 102 seg.
9. Che il Rinascimento non vada in alcun caso valutato solo come un fenomeno di rottura nei confronti del Medioevo, lo dimostra proprio questa richiesta. La dottrina umanistica intensifica solo una massima della dottrina poetica medievale: la credibilità come condizione per l'ammirazione! (cfr. Cicerone, *De oratore*, III, 84; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, pro.). Conclusioni simili possono essere tratte dall'indagine storico-teorica di Peter Dronke su *Medieval Rhetoric* (1973); ancora in id., *The Medieval Poet and his World*, Roma, Storia e Letteratura, 1984, pp. 7-38.
10. *Summa theologiae*, ed. J. Bernhart; cit., I, 5, 4 ad 1 (p. 54).
11. Ivi, I, II, 27, 1 ad 3, p. 184; Dante, *V. N.* § 10, soprattutto nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (ed. Gorni, p.93 segg.), nonché *De Vulgari Eloquentia*, cit., II, II, 4-5.
12. Tommaso vedeva qui la differenza decisiva con l'esegesi scritturale; 'allegoria dei poeti', precisa Dante riallacciandovisi. Cfr. in proposito Manfred Lentzen *Zur Konzeption der Allegorie*, cit., p. 189.
13. *De Vulgari Eloquentia*, cit., I, XVII, 4, p. 452.
14. Recisamente così Quintiliano, *Institutio oratoria*, vol. I, libro III, 7,6: "propriū laudis est res amplificare et ornare". Al suo seguito *Convivio*, II, XI, 9 (ed. Simonelli, cit., p. 57) nonché *De Vulgari Eloquentia*, cit., II, I, 8 (p. 464). Questa regola rimane in

- vigore anche dopo Dante, e viene addirittura rafforzata negli ›Studia humanitatis‹; cfr. Alfred Noyer-Weidner, *Poetologisches Programm und ›erhabener‹ Stil in Petrarca's Einleitungsgedicht*, in "Italienische Studien", VIII, 1985, p. 17.
15. Discutibile appare invece la conclusione che Vittorio Russo trae dall'evoluzione poetica di Dante. Tutti i suoi esperimenti gli sembrano tesi alla - inconscia - costituzione del romanzo come archetipo dell'era moderna, che di conseguenza avrebbe inizio con Dante medesimo. L'approccio storico-sociologico di Russo provoca una tale interpretazione, poiché sotto il profilo del genere, un primato ideologico-borghese di Dante si cristallizzerebbe nel romanzo, in quanto ›epopea borghese‹ per antonomasia (*Strutture innovative*, cit., pp. 60/61). Ciò significherebbe che il superamento della forma epica era già iniziato nella coscienza storico-sociale di Dante, quando il poeta e scienziato Dante cominciava solo a indagare su detta forma.
  16. La mutualità di espressione e interpretazione come due diverse operazioni di una costituzione di senso alleg. era stata sottolineata da J. Pépin (*Dante et la tradition de l'allégorie*, cit., p. 12 segg.).
  17. Secondo una distinzione in *Convivio* II, I, 4 (Ed. Simonelli, p. 31); discussa da J. Pépin (*Dante et la trad. de l'allég.*, p. 53 segg.); portata avanti da M. Lentzen (›Zur Konzeption der Allegorie‹). Pazzaglia, in un distinguo della *V. N.* dalle *Confessiones* di Agostino, parla di una ›allegoria in dictis‹, ossia del linguaggio poetico (*La V.N.*, cit., p. 207).
  18. Con Gerhard Kurz, che ha definito l'allegoria come 'una direttiva del testo finalizzata alla sua interpretazione allegorica', assegnandole in tal modo un sotteso 'modello ermeneutico' di interpretazione (*Zu einer Hermeneutik der Allegorie*; cit., p. 21).
  19. Partendo da questi indicatori, Klaus Hempfer aveva concluso che essi 'pre-scrivano' forzatamente una lettura allegorica (*Allegorie und Erzählstruktur in Dantes Vita Nuova*, in: "Deutsches Dante-Jahrbuch, 57, 1982, S.7-39; in part. pp. 39 e 30). Ma la sua esecuzione necessiterebbe peraltro dell'intuizione costitutiva della strategia testuale del ›doppio parlare‹.
  20. Già nella *V.N.* si profila una trasformazione che, nella *Divina Commedia*, avrebbe fatto di lei uno 'speculum' analogico, come ha dimostrato Francesco Mazzoni (cfr. *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1965, in part. pp. 16-30).
  21. Curtius, *Europäische Literatur*, cit., cap.4, § 6. - Lentzen, *Zur Konzeption der Allegorie*, cit., p. 184.
  22. Cfr. in proposito Erich Köhler, *Zum ›trobar clus‹ der Trobadors*; in "Romanische Forschungen", LXIX, 1952, p. 71 segg., che mette in collegamento questo ›stile oscuro‹ con l'›ornatus difficilis‹ dei retorcici latini.
  23. Reinhart Herzog ha il merito di aver esplicitato nell'esegesi testuale tardoantica e paleocristiana una notevole proposizione estetica (cfr. *Exegese-Erbauung-Delectatio*; in *Formen und Funktionen der Allegorie*, cit., pp. 52-69; ivi p. 55).
  24. Proprio Petrarca farà di questo ›plusvalore estetico‹ dei segni linguistici con alta sensibilità poetica una norma del Petrarchismo. Cfr. la dimostrazione in Alfred Noyer-Weidner, *Poetologisches Programm*, cit., pp. 5-26, qui p.17-17.
  25. Presentato da D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961.
  26. Per la posizione nel complesso e per la funzione di questo § nella *V.N.*, cfr. Francesco Tateo, *Aprire per prosa*, cit.
  27. Dalla prospettiva di Dante, cfr. L. Vanossi, *Dante e il 'Roman de la Rose'. Saggio sul 'Fiore'*, Firenze, Olschki, 1979. A proposito della controversa attribuzione a Dante dei due florilegi *Il Fiore* e *Detto d'Amore* di un Ser Durante, cfr. da ultimo Luigi Peirone, *Tra Dante e 'il Fiore'*, Genova, Tilgher, 1982, che ricapitola la proposizione riformulata da Gianfranco Contini e mette di nuovo in discussione la paternità di

- Dante. – Ulteriormente discusso da Paolo Allegretti in Dante Alighieri, *Fiore/Detto d'Amore*, a cura di P.A., Firenze, Le Lettere, 2011 (*Le Opere di Dante Alighieri*, ed.naz., vol.VIII; p. 95 segg.)
28. Cfr. in proposito Rainer Stillers, *Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes ,Convivio'*; in „Deutsches Dante-Jahrbuch“, LVII, 1982, pp. 85-107.
  29. S. Battaglia ha sottolineato come prominente proprio questo aspetto di Dante. Con lui sarebbe entrato nella cultura ital. il prototipo dell'intellettuale. Questo giudizio si rifà a una considerazione ›critico-ideologica‹ della cultura, che individua la causa nell'ascesa della classe borghese e vede nel letterato il suo avvocato ideologico (cfr. *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968; part. p. 516 segg. e a.). Per quanto concerne Dante, naturalmente è discutibile se il tipo dell'intellettuale vada applicato in senso così immediatamente moderno, o se piuttosto non sia dominante il modello dello 'scienziato' medievale. Questi è primariamente responsabile dell'unità del sapere umano, e meno al servizio di una pretesa di guida ideologico-borghese.
  30. Cfr. Erich Auerbach, *Figura*, cit., p. 68 segg., che caratterizza la proposizione medievale della poetica come “imitatio veritatis” (p.72) ed evidenzia con ciò la sua differenza dalla ›imitatio naturae‹ aristotelica. In fondo una vertenza che, sotto segni cristiani, porta avanti l'antica opposizione tra poesia e scienza.
  31. Esplicitamente in *Convivio*, cit., II, XI, 9. Diversamente da quanto avviene in Cavalcanti (*Donna me prega*, v. 71 segg.), per Dante in collegamento con il giusto concetto di contenuto (cfr. *Donne ch'avete*, v. 62 segg.).
  32. Per questo connesso Reinhart Herzog ha saputo destare un interesse poetologico fino al momento scarsamente coltivato (*Exegese-Erbauung-Delectatio*, cit., p. 52 segg.).
  33. Ciò che H. Rosenberg (*The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959) rilevava come una tendenza consolidata proprio dell'epoca moderna, ossia la tecnica di una sistematica autocorrezione, aveva trovato, in quanto fondamentale possibilità del sistema letterario, un'applicazione consona al suo tempo già nella *V. N.* di Dante.
  34. Cfr. l'autovalutazione di Dante nella *Divina Commedia*, *Purgatorio* XXIV, v. 49-57.
  35. A più antiche concezioni organologiche, il Formalismo russo e lo Strutturalismo ceco diedero un fondamento sistematico con la loro teoria della ›serie‹ letteraria ovvero della ›norma estetica‹. Il loro approccio era peraltro più interessato al chiarimento del problema del progresso; e la dinamica della letteratura, inoltre, non costruita su una interazione di autorappresentazione e rappresentazione dell'oggetto.
  36. Cfr. esaurientemente Paolo Trovato in *Dante in Petrarca*, cit.
  37. Cfr. Winfried Wehle, *Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarca's ,Canzoniere'*; in *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, a cura di Paul Geyer / Kerstin Thorwart, Bonn, University Press, 2009; p.73-108.
  38. Karlheinz Stierle, *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes ,Commedia'*, München, Fink, 2007) vede invece nell'atto di poetare di Dante l'unica uscita dall'abisso gnoseologico che, già all'epoca, minacciava l'unità del mondo spirituale, cioè la contingenza (p.102-119).
  39. Con Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, cit., p. 144 segg.
  40. Testo in *Opere italiane di Giordano Bruno*, vol. II, a cura di Giovanni Aquilecchia; *Introduzione* Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2002 (Classici Italiani), p. 487 segg. – Cfr. Nuccio Ordine, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2009.
  41. Cfr. Winfried Wehle, *Il codice arcadico ovvero Venus magistra vitae*; in “Rassegna della Letteratura Italiana”, IX, 2010, p.22-47.
  42. Con Wolfgang Preisendanz, *Die Muse Belesenheit: Transtextualität in Wielands ,Neuem Amadis'*; in „Modern Language Notes“, IC, 1984, p. 539-553; ivi p.542.

## Bibliografia essenziale

(ulteriori indicazioni nelle note)

I.

Albertus Magnus, *Ausgewählte Texte*, lat.-dt., ed. e trad. a cura di Albert Fries, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Andrea Capellano, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini; Milano, Guanda, 1980.

Giordano Bruno, *Opere Italiane*, vol.II, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, (UTET), 2002 (Classici Italiani).

*Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, a cura di Edmond Faral, Parigi, Champion, 1971.

*Le biografie trobadoriche*, testi provenzali dei sec. XIII e XIV, ed. crit. a cura di Guido Favati, vol. I, Bologna, Biblioteca degli Studi mediolatini e volgari, 1957.

Giovanni Boccaccio, *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. a cura di Domenico Guerri, vol. 1, Bari, Laterza, 1918.

Brunetto Latini, *Li livres dou Trésor*, ed. a cura di Francis J. Carmody (1948); ristampa Ginevra, Slatkine, 1975.

Id., *Rettorica*, ed. a cura di Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1914.

Dante Alighieri, *Convivio*, ed. crit., a cura di Maria Simonelli, Bologna, Patron, 1966.

- Id., *Divina Commedia* (3 vol.), a cura di Natalino Sapegno Firenze, La Nuova Italia, <sup>7</sup>1974.
- Id., *La commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1994 (Ed. nat. della Società Dantesca Italiana).
- Id., *Divina Commedia*, 3 vol., ed. comm. a cura di Anna Maria Chiavacci-Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997 (I Meridiani).
- Id., *Commedia multimediale*, a cura di Riccardo Bruscelli / Gloria Giudizi; Bologna, Zanichelli, 2011.
- Id., *Fiore / Detto d'Amore*, a cura di Paola Allegretti, Firenze, Le Lettere, 2011 (Le Opere di Dante Alighieri, ed.naz. vol. VIII).
- Id., *Opere minori*, ed. a cura di Alberto del Monte, Milano, Rizzoli, 1960.
- Id., *Opere minori*, vol. 1: *Vita Nova*, ed. a cura di Giorgio Bárberi-Squarotti et al., Torino, (UTET), 1983.
- Id., *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, in *Opere Minori*, a cura di Domenico De Robertis / id., Milano/Napoli, Ricciardi, 1984.
- Id., *Vita Nuova*, a cura di Tommaso Casini (1885), presentazione Cesare Segre, Firenze, Sansoni, 1962.
- Id., *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009.
- Id., *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano/Napoli, Ricciardi, <sup>2</sup>1980.
- Id., *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996 (Nuova Raccolta di Classici italiani annotati)
- Id., *Vita nuova*, a cura di Edoardo Sanguineti (Note di A.Berardinelli), Milano, Garzanti, 1977 (I grandi libri 176).
- Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*; in *Oeuvres complètes*, ed. a cura di Gaston Raynaud, vol. VII, Parigi, Firmin Didot, 1891.
- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (Nuova Raccolta di Classici Italiani annotati 10).
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. a cura di Gianfranco Contini, Torino <sup>9</sup>1982 (Nuova Univ. Einaudi 41).
- Id., *Canzoniere*, ed. comm. a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (I Meridiani).
- La Poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, Utet, 1951
- Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Poeti del Duecento*, ed. a cura di Gianfranco Contini, 2 vol., Milano/Napoli, Ricciardi, 1960.
- Quintiliano, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, 2 vol., ed. e trad. da Helmut Rahn, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972.
- Tommaso d'Aquino, *Summa theologia* (3 vol.), ed. Josef Bernhart Stoccarda, Kröner, 1985.
- Virgilio, *Eneide*; in *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, <sup>2</sup>1976 (Classici latini 26).

## II.

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Antonelli, Roberto, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, In: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*, Fiesole, Cadmo, 1994 (Atti del Convegno Internazionale 1990).
- Assunto, Rosario, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlino/Lipsia 1929; trad.it.: *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971.

- Id., *Figura*, in „Archivium Romanum“, XXII, 1939; ancora in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna/Monaco, Francke, 1967, pp. 55-92.
- Bárberi-Squarotti, Giorgio, *Introduzione*, in id., *Opere minori di Dante Alighieri*, cit., pp. 11-63.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (2 vol.), Paris, Gallimard, 1966/74.
- Bertelli, Italo, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del ›dolce stil nuovo‹*, Firenze, Le Monnier, 1983.
- Bologna, Corrado, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra ›Vita Nova‹, ›Petrose‹ e ›Commedia‹*, Roma, Salerno, 1998.
- Branca, Vittore, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella V.N.*; in *Studi in onore di I. Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 123-148.
- Brugnolo, Furio, *Le Rime*, in *Leggere Dante oggi*, a cura di Enrico Malato / Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2012, pp. 57-79.
- Id., *Il cuore leggiadro del giovane Dante. Commento al sonetto ›O voi che per la via d'amor passate‹*, in *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella*, Padova, CLEUP, 2012, pp. 119-132.
- Buck, August, *Dante als Dichter des christlichen Mittelalters*, Amburgo, Nölke, 1949.
- Cappello, Giovanni, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998.
- Carrai, Stefano, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la ›Vita nova‹*, Firenze, Olschki, 2006.
- Contini, Gianfranco, *Cavalcanti in Dante*; in *Rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G.C., Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1966.
- Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976.
- Corti, Maria, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti*; in “Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei”, 347, 1950, pp. 530-552.
- Id., *Generi letterari e codificazioni*; in id., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 151-181.
- Id., *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Id., *La Felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.
- Croce, Benedetto, *Estetica*, Bari, Laterza, <sup>7</sup>1941.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München, Francke, 1978 u.ö.
- Id., *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*; in „Romanische Forschungen“, LXIV, 1952, pp. 57-70.
- D'Andria, Michele, *Beatrice simbolo della poesia. Con Dante dalla terra a Dio*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1979 (Collana di cultura 29).
- Dante Alighieri 1985*, a cura di Richard Baum / Willi Hirdt, Tübingen, Stauffenburg, 1986.
- De Robertis, Domenico, *Il libro della V. N.*, Firenze, Le Lettere, <sup>2</sup>1970 (<sup>1</sup>1961).
- Dronke, Peter, *Medieval Rhetoric* (1973) ancora in id., *The Medieval Poet and his World*, Roma, Storia e Letteratura, 1984, pp. 7-38.
- Elwert, Theodor W., *Die italienische Literatur des Mittelalters*, Monaco 1980 (UTB 1035).
- Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, 2. ed. riv. (6 vol.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (<sup>1</sup>1970-1978).
- Favati, Guido, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.



- Fenzi, Enrico, *La Canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999.
- Fioretti, Francesco, *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo dialogico di Dante, Guido e Cino*, Roma, Aracne, 2013.
- Formen und Funktionen der Allegorie*, a cura di Walter Haug, Stoccarda, Metzler, 1979.
- Foster, Kenelem / Boyde, Patrick, *Dante's Lyric Poetry* (2 vol.), Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Friedrich, Hugo, *Epoche della lirica italiana*, Milano, Mursia, 1974 (Strumenti per una nuova cultura 13).
- Geschichtliche Grundbegriffe*, a cura di Brunner Otto / Werner Conze / Reinhart Koselleck (ed.), Stoccarda, Klett-Cotta, 1975.
- Gessani, Alberto, *Dante, Guido Cavalcanti e l' "amoroso regno"*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, XI vol., a cura di Hans Robert Jauf / Erich Köhler; Heidelberg, Winter, 1972-1993.
- Guglielminetti, Marziano, *La Vita Nuova fra memoria e scrittura*; in id., *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 42-72.
- Guiette, Robert, *D'une poésie formelle en France au moyen âge* (1949); rist. Parigi, Nizet, 1972.
- Guiraud, Pierre, *Les structures étymologiques du »trobar«*; in « Poétique », II, 1971, pp. 417-426.
- Hardt, Manfred, *Zur Zahlenpoetik Dantes*; in *Dante Alighieri 1985*, cit., p. 149-167.
- Hasse, Dag N., *Avicennas 'De anima' in the Latin World*, London/Torino, Warburg Institute / Nino Aragno, 2000.
- Hempfer, Klaus, *Allegorie und Erzählstruktur in Dantes V.N.*; in „Deutsches Dante-Jahrbuch“, LVII, 1982, pp. 7-39.
- Herzog, Reinhart, *Exegese - Erbauung - Delectatio*; in *Formen und Funktionen der Allegorie*, cit., pp. 52-59.
- Hollander, Robert, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.
- Inglese, Giorgio, *L'Intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Jauss, Hans-Robert, *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*; in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, cit., vol. VI, 1, Heidelberg 1968, pp. 146-244.
- Id., *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*; in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. I, cit. pp. 107-138.
- Jung, Marc René, *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berna, Francke, 1971.
- Keller, Luzius, *Solo e pensoso, seul et pensif, solitaire et pensif; mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste*; in *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*, a cura di L.K., Stoccarda, Metzler, 1974.
- Klein, Robert, *Spirito peregrino*; in id., *La forme et l'intelligible*, Parigi, Gallimard, 1970, pp. 31-64.
- Köhler, Erich, *Zum »trobar clus« der Trobadors*; in « Romanische Forschungen », LXIV, 1952, pp. 71-101.
- Kuhn, Thomas, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*; Torino, Einaudi, 1999.
- Kuon, Peter, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Francesco Petrarca*, Firenze, Cesati, 2004.
- Lazzerini, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (2 vol.), München, Hueber, 1973 (ed.ital.: *Elementi di retorica*)

- Lentzen, Manfred, *Zur Konzeption der Allegorie in Dantes ›Convivio‹ und im Brief an Cangrande della Scala*; in *Dante Alighieri 1985*, cit.; pp. 169-190.
- Leporatti, Roberto, *Ipotesi sulla 'Vita nuova' (con una postilla sul 'Convivio')*; in "Studi italiani", IV/1992, p.5-36.
- Liebeschütz, Hans, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig/Berlin 1926 (Studien der Bibliothek Warburg IV).
- Luhmann, Niklas, *Struttura della società e semantica*, Bari/Roma, Laterza, 1983.
- Malato, Enrico, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il disdegno di Guido*, Roma, Salerno, 1997.
- Marti, Mario, *Storia dello Stil nuovo* (2 vol.), Lecce, Milella, 1973.
- Mazzoni, Francesco, *Il canto XXXI del Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1965 (Lectura Dantis Scaligera).
- Moleta, Vincent, *Guinizelli in Dante*, Roma, Storia e Letteratura, 1980 (Temi e Testi 31).
- Nardi, Bruno, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942.
- Id., *L'averroismo del 'primo amico' di Dante*, in "Studi Danteschi", XXV, 1949, p. 43-79.
- Nencioni, Giovanni, *Dante e la retorica*; in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università, Bologna 1967, pp.91-112.
- Noyer-Weidner, Alfred, *Poetologisches Programm und ›erhabener‹ Stil in Petrarca's Einleitungsgedicht zum Canzoniere*; in „Italienische Studien“, VIII, 1985, pp. 5-26.
- Ohly, Friedrich, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Ott, Karl August, *Guido Cavalcantis ›Canzone d'Amore‹ in M. Ficinos Kommentar zu Platos Symposion*; in *Philologische Untersuchungen*, a cura di Alfred Ebenbauer, Vienna, Braumüller, 1984, p. 312-339.
- Otto Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (<sup>1</sup>1917), Nachdruck Beck, München, 2004.
- Pazzaglia, Mario, *La V. N. fra agiografia e letteratura*, in *Lecture classensi VI*, 1977 (Ravenna, Longo), pp. 189-210.
- Id., art. *Vita Nuova*; in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, cit., p. 1086 segg.; nonché ivi, div. art. sulle *Rime della Vita Nova*.
- Peirone, Luigi, *Tra Dante e »il Fiore«*, Genova, Tilgher, 1982.
- Pépin, Jean, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Parigi, Vrin, 1970.
- Pertile, Lino, *La puttana e il gignate. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo 1998.
- Picone, Michelangelo, *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella V. N.*; in "Modern Language Notes", XCII, 1977, pp. 117-129.
- Id., *Vita Nuova e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979.
- Id., *Guittone, Guinizelli e Dante*, in "L'Alighieri", XVIII, 2001, p.5-19; poi in: *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla 'Vita nova'*, Firenze. Cadmo, 2003.
- Id., *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della Vita Nova*; in "Dante", I, 2004, p.39-54.
- Ricolfi, Alfonso, *Studi sui ›Fedeli d'Amore‹. Dai poeti di corte a Dante. Simboli e linguaggio segreto* (1939), rist. Foggia, 1983 (Altair 22).
- Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, New York, Thames and Hudson, 1962.
- Russo, Vittorio, *Strutture innovative delle opere letterarie nella prospettiva dei generi letterari*; in "L'Alighieri", II, 1979, pp. 46-63.
- Id., *Il romanzo teologico. Saggi sulla ›Commedia‹ di Dante*, Napoli, Liguori, 1984.
- Sandkühler, Bruno, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, Monaco, Hueber, 1967 (MRA 19).
- Sanguineti, Edoardo, *Per una lettura della ›Vita nuova‹*, Introduzione a Dante, *Vita Nuova*, a cura di E.S., Milano, Garzanti, 1982; pp. XV-XLIII.

- Santagata, Marco, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Id., *L'Io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Id., *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- Santangelo, Salvatore, *La composizione della V. N.*; in id., *Saggi danteschi*, Padova, CEDAM, 1959, pp. 21-91.
- Id., *Dante e i trovatori provenzali* (1921), rist. Ginevra/Parigi, Slatkine, 1982.
- Segre, Cesare, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Id., *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1977.
- Singleton, Charles S., *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge/Mass. <sup>2</sup>1958, trad.it. *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, Il Mulino, 1968.
- Sixdenier, G.D., art. *Scrittura*; in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, cit., p. 99 segg.
- Spitzer, Leo, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*; in id., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-417.
- Stempel, Wolf-Dieter, *Pour une description des genres littéraires*; in *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique romane*, Bukarest 1968; p. 565 segg.
- Stierle, Karlheinz, *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes Commedia*, München, Fink, 2007.
- Stillers, Rainer, *Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes Convivio*; in „Deutsches Dante-Jahrbuch“, LVII, 1982, pp. 85-107.
- Tateo, Francesco, *Aprire per prosa: le premesse della poetica dantesca* (1970); ancora in id., *Questioni di poetica dantesca*, Bari, Laterza, 1972, pp. 51-76.
- Id., *La »nuova matera« e la svolta critica della V. N.*, in *Studi di filologia romanza, offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 629-653.
- Tonelli, Natascia, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in: AA.VV., *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, a cura di Ramon Arquès, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p.63-118.
- Trovato, Paolo, *Dante in Petrarca*, Firenze, Olschki, 1979 (Bibl. dell'Archiv. Rom., vol. 149).
- Vanossi, Luigi, *Dante e il Roman de la Rose. Saggio sul »Fiore«*, Firenze, Olschki, 1979.
- Vitullo, Marina, *The heritage of the 'Song of Songs' in three Italian poets of the thirteenth century (Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli and Dante Alighieri)*, Diss. Univ. of Wisconsin, Madison 2005.
- Wehle, Winfried, *Il codice arcadico ovvero Venus magistra vitae*; in “Rassegna della Letteratura italiana”, IX, 2010, p.22-47 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/5601/> )
- Id., *Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarca's Canzoniere*; in *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, a cura di Paul Geyer / Kerstin Thorwarth Bonn, Bonn Univ.Press, 2009, pp.73-108 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/1954/> ).
- Id., *Ritorno all'Eden. Sulla scienza della felicità nella Commedia*; in “L'Alighieri”, XXII, 2003, pp.27-68 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/4312/> )
- Zumthor, Paul, *La circularité du chant courtois*; in « Poétique », I, 1970, pp. 129-140.
- Id., *Essai de poétique médiévale*, Parigi, Ed. du Seuil, 1972.

