



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne
Classe L-10

Tesi di Laurea

Tasselli essenziali:
un'analisi delle prime quattro liriche
della *Vita Nova*

Relatore
Prof. Emilio Torchio

Laureando
Francesco Bonso
n° matricola 1199510 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	5
1. <i>Finalità, metodo, limiti</i>	5
2. <i>Il percorso del lavoro passo per passo</i>	8
3. <i>Un invito al confronto con i testi</i>	12
Capitolo I.....	13
L'esordio.....	13
1.1 Una questione di datazione	13
1.2 La contestualizzazione: il rapporto poesia-prosa	24
1.3 Modelli formali: fra <i>ars dictandi</i> e <i>visio</i>	31
1.3.1 <i>Prassi e strutture di inquadramento generale</i>	31
1.3.2 <i>Fenomenologia di una moda effimera: il primato conteso</i>	33
1.3.3 <i>I precedenti occitanici: suggestioni oniriche e suggerimenti strutturali</i>	44
1.4 Modelli tematici: il pasto del cuore e la figura del poeta	47
1.4.1 <i>Le implicazioni duecentesche di un topos</i>	47
1.4.2 <i>Il pasto del cuore prima della Vita Nova</i>	50
1.4.3 <i>Il pasto del cuore nella Vita Nova</i>	55
Capitolo II	59
L'«altro intendimento»	59
2.1 Le due intenzioni alla base della poesia vitanoviana	59
2.1.1 <i>Un presupposto fondamentale: la creazione di interstizi beatriciani</i>	59
2.1.2 <i>Simulazione e mistificazione di un lamento</i>	62
2.2 Ipotesi cronologiche: fra <i>A ciascun'alma presa</i> e Cavalcanti.....	69
2.3 L'artificio dello schermo: l'utilità di un espediente cortese.....	72

2.4 Le <i>Lamentazioni</i> : il lutto in filigrana.....	77
Capitolo III.....	81
Il primo confronto con la Morte	81
3.1 Un dittico in guiderdone.....	81
3.1.1 <i>La prosopopea fra Beatrice e Amore «in forma vera».....</i>	81
3.1.2 <i>Parole a «indifinita persona»: un comune destino di salvezza</i>	87
3.2 La spezzatura del dittico: analisi dei due tasselli	90
3.3 Ipotesi sull'identità delle defunte: fra Beatrice e Giovanna	100
3.3.1 <i>Il privilegio di un pianto.....</i>	100
3.3.2 <i>Una misteriosa reticenza</i>	105
3.4 La formazione del dittico: riscrittura e aggiornamento.....	108
3.5 L'importanza dei testi: l'innovazione formale e tematica	111
Conclusione.....	115
1. <i>Uno sguardo sul lavoro svolto: sintesi e interpretazione.....</i>	115
2. <i>Una proposta di datazione</i>	122
3. <i>Tasselli essenziali</i>	123
Bibliografia	127

Introduzione

1. Finalità, metodo, limiti

Come noto, la *Vita Nova* è un'opera con cui Dante seleziona e rilegge, orientandole ideologicamente, le liriche composte nell'arco di circa un decennio, – uno spazio temporale che ha come termini di inquadramento ideali ed approssimativi il 1283, data presunta della prima lirica ufficiale, e il 1290, anno della morte di Beatrice, evento su cui riposano, in ultima istanza, le ragioni stesse del libro¹. Quest'opera di selezione e rilettura, compiuta alla luce dell'idealità beatriciana, comporta, in primo luogo, una ridefinizione del senso, e, in secondo luogo, una possibile ridefinizione dell'originaria cronologia di composizione. Ogni testo, dunque, essendo inquadrabile in un prima e in un poi, sfugge ad una lettura univoca, e, in ragione di ciò, finisce col comunicare il senso di una verità parziale, inducendo ogni lettore più o meno specializzato a muoversi in una zona di incertezza, – una zona grigia che rende ogni interpretazione partecipe sia del retroscena indistinto che precede la composizione del libello sia della luce chiara che da esso promana. Di fronte ad una situazione di questo tipo, che non può che propiziare la tendenza – insita alla critica dantesca – a trasformare l'opera di Dante nella sede privilegiata di un'esegesi talvolta fantasiosa, rimane sempre attuale l'esigenza di un lucido pragmatismo, lo stesso pragmatismo inaugurato a suo tempo da Michele Barbi e da esso efficacemente sintetizzato in relazione alle «questioni infinite»² sorte intorno al primo sonetto della *Vita Nova*:

Chi legge il sonetto in quest'opera deve naturalmente intenderlo secondo l'interpretazione che n'ha fatto Dante stesso nella prosa, seguendo l'ispirazione e i propositi del momento; ma

¹ Si ricordino a questo riguardo le pregnanti pagine scritte da Roberto Antonelli, che vede nella prospettiva memoriale della *Vita Nova*, – prospettiva resa possibile dalla morte di Beatrice, e funzionale a dare sviluppo, unità e coerenza ad un variegato trascorso poetico –, la nascita della lirica moderna (cfr. Antonelli 1994): «La “struttura della storia” sarà [...] per la prima volta possibile, e unitaria, grazie alla morte, prematura, di una giovane donna, forse esistita, ma per noi reale solo in quanto personaggio e *funzione* di una grandiosa operazione letteraria» (*ivi*, p. 55).

² *Barbi-Maggini*, p. 6.

a noi che studiamo il Canzoniere, e quindi la genesi, la data e il significato originario di ciascuna poesia, e se vi siano stati cambiamenti e adattamenti posteriori, è concessa piena libertà d'indagine³.

Ebbene, queste parole esemplificano lo stesso approccio che sostanzia il presente lavoro, e si rivelano dunque particolarmente adatte a delinearne fisionomia e finalità: esso consiste infatti in un'indagine, svolta attorno alla prime quattro liriche del libello dantesco (*A ciascun'alma presa e gentil core, O voi che per la via d'Amor passate, Piangete, amanti, poi che piange Amore, Morte villana, di Pietà nemica*), la quale, partendo dall'interpretazione fornita da Dante nella prosa, mira a sviluppare una serie di ipotesi su datazione e significati originari dei testi, mettendo in luce eventuali cambiamenti e adattamenti posteriori. Tentare di ristabilire datazione e significati originari non ha lo scopo di delegittimare la matrice beatriceana della poesia dantesca o di mettere in luce le eventuali falsificazioni d'autore e la natura artefatta del racconto vitanoviano, fatti di per sé in qualche misura scontati data la natura finzionale dell'opera; ripristinare i significati originari di un testo consente innanzitutto di metterlo in relazione ai modelli culturali caratteristici della sua epoca, comprendendo in questo modo come esso a tali modelli si conformi e come da essi differisca; in modo analogo, determinare la datazione di un testo consente di metterlo in relazione ad altri testi, dello stesso autore e di autori differenti, in una ideale cronologia che permetta di comprendere la complessa fenomenologia di ripresa, sviluppo, ed innovazione di forme e significati: questo è il fine implicito al nostro lavoro di analisi.

La libertà di indagine di cui ci serviremo non comporterà una completa svalutazione dell'attendibilità documentaria del racconto vitanoviano; non va infatti dimenticato che tale racconto presenta una vicenda che ha come protagonista Dante e che è ambientata in un luogo e in un tempo i cui contorni, seppure sfumati dalle reticenze dell'autore, circoscrivono una porzione di realtà storicamente determinata, – una realtà sfuggente ai nostri occhi più di quanto non dovette essere agli occhi degli originari destinatari del libello; quel luogo e quel tempo, ossia la Firenze dell'ultimo ventennio del Duecento, rappresentavano il primo contesto di ricezione dell'opera, ed è lecito supporre che i fatti in essa narrati, per quanto evanescenti, potessero subire sì una trasfigurazione letteraria,

³ *Ibidem*.

ma non una totale falsificazione. Per tale motivo il punto di partenza della nostra analisi sarà sempre il macrotesto in cui Dante ha voluto collocare i suoi componimenti, e dunque la cronologia ed i significati da esso imposti; da tale macrotesto cercheremo di ricavare, laddove possibile, degli indizi per sviluppare delle ipotesi circa cronologia e occasioni di composizione. Procedendo ad un confronto tra quanto raccontato nella prosa e quanto realizzato poi nei versi, mireremo ad individuare eventuali forzature o incongruenze che legittimino lo sganciamento dei testi dal racconto, al fine di poterli considerare in sé e per sé, ipotizzandone così datazione e significati originari. Per fare ciò, cercheremo di rintracciare la filiera intertestuale a cui i componimenti sono riconducibili, valutandone dunque modelli tematici, formali e figurativi. Questo non comporterà una completa eclissi del macrotesto vitanoviano; esso, infatti, rimarrà sempre sullo sfondo della nostra analisi: nello scarto tra significati originari e significati indotti, e, laddove presente, tra datazione originaria e datazione certificata dall'autore, proporremo delle ipotesi sui motivi alla base del recupero dei testi e del loro inserimento nel libello. In questo senso, la nostra analisi procederà su un doppio binario: le liriche in relazione al macrotesto che le ospita, e le liriche considerate in sé e per sé.

L'orizzonte della nostra indagine sarà circoscritto e limitato, come accennato, alle prime quattro liriche della *Vita Nova*, e alle liriche soltanto; ciò implica che non ci addenteremo, se non indirettamente, nelle questioni relative alla natura costitutiva del prosimetro, ossia struttura, modelli e fonti; né tratteremo delle varie questioni circa i tempi della sua composizione, accettando implicitamente come base per le nostre ipotesi di lavoro una datazione oscillante tra il 1292 e il 1294⁴. Essendo infatti le liriche l'oggetto della nostra indagine, è su di esse che focalizzeremo in modo esclusivo la nostra attenzione, considerando il libello solo dal punto di vista contenutistico, e primariamente in relazione ai primi quattro testi. Questo comporta che le restanti ventisette liriche, e i relativi paragrafi, verranno presi in considerazione solo quando funzionali a sviluppare le nostre argomentazioni circa i testi che staremo analizzando. La nostra prospettiva si colloca dunque ai primordi della poesia vitanoviana, ben prima, stando alla cronologia

⁴ Ci atteniamo, infatti, alla lettera del testo, pur consapevoli delle problematiche che questo comporta in ragione dell'interferenza con la testimonianza del *Convivio*; poniamo dunque come termine *post quem* l'ultima data esplicita, ossia l'8 giugno 1291, data di composizione di *Era venuta nella mente mia*, il sonetto di anniversario (vedi VN, par. 23), aggiungendo ad essa circa due anni e mezzo per dare spazio agli episodi che seguono e all'ideazione del progetto (per un quadro sintetico dei termini della questione cfr. *Gorni*¹, pp. XVII-XXI; e Santagata 2011, pp. 114-118).

del libello, delle «nove rime» (*Purg.* XXIV, v. 50) che verranno inaugurate nel par. 10 con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*; e ben prima della tematizzazione del lutto che risentirà della svolta della poesia beatriciana. Dalla nostra posizione, quindi, della fase più bassa della poesia di Dante noi non scorgeremo che dei barlumi funzionali ad illuminare la nostra trattazione sulla fase “cortese” di cui ci occuperemo; della fase più evoluta, dunque, parleremo come di qualcosa ancora di là da venire. Ciò che avremo tuttavia modo di dimostrare nel corso del nostro lavoro, sarà che i testi oggetto della nostra analisi, – per quanto alla luce della svolta si possano considerare delle tappe oramai superate –, rappresentano dei presupposti imprescindibili non solo della poesia dantesca in senso ampio, in quanto episodi fondamentali di un variegato apprendistato poetico, ma anche, attraverso la rilettura messa in atto nel libello, della poesia vitanoviana, di cui costituiscono una sorta di «umbriferi prefazi» (*Par.* XXX, v. 78). Per tale motivo abbiamo titolato il presente lavoro *Tasselli essenziali*, considerando queste poesie nella duplice ambivalente accezione di elementi costitutivi tanto minimi quanto fondamentali⁵.

2. Il percorso del lavoro passo per passo

Il primo di questi tasselli, *A ciascun'alma presa*, sarà l'oggetto d'analisi del primo capitolo. Il punto di partenza sarà la problematizzazione della data certificata dell'autore; valuteremo in che termini questo sonetto si possa considerare il testo d'esordio di Dante e come il carattere fattuale del contesto tenzonistico in cui esso trova la sua ragion d'essere possa costituire un solido appoggio per radicarne la composizione nel 1283. A questo punto, passati al vaglio i sonetti di risposta di Terino da Castelfiorentino (o Cino da Pistoia) e di Guido Cavalcanti, e confermata l'indicazione cronologica fornita dal racconto, passeremo a valutare il modo in cui il sonetto viene contestualizzato nel macrotesto vitanoviano e come ciò contribuisca a radicare la vicenda narrata nella storia reale; rilevando sottili ma significative forzature interpretative messe in atto dalla prosa, e rese possibili dalla natura enigmatica e indeterminata del componimento, osserveremo

⁵ Per il significato di «essenziale», cfr. GDLI, vol. V, p. 414: «2. Sommamente utile, particolarmente conveniente; necessario, indispensabile; obbligatorio, doveroso; inevitabile; esclusivo»; e «4. Ridotto alla massima semplicità, sintetico, compendiato; spoglio di ogni inutile ornamento (con particolare riferimento a espressioni artistiche e letterarie); conciso, concettoso (un discorso)».

i significati che vengono ad esso sovrapposti, e misureremo implicitamente la distanza tra il testo compreso nel sistema di valori del libello e il testo considerato al di fuori di esso. A questo punto, messa in evidenza l'opera di rilettura attuata dalla prosa, passeremo a considerare il testo in sé e per sé, per coglierne significati e valori originari. Per fare ciò, partiremo col ricondurre il sonetto ai modelli formali che lo sostanziano; a tal proposito, dopo aver dimostrato come il testo risenta, sotto il profilo strutturale, della più ampia prassi panromanza della poesia di corrispondenza, influenzata dalle regole dell'*ars dictandi*, restringeremo il campo di indagine all'ambito specifico a cui esso è riconducibile: la prassi poetica della visione allegorica con sollecito di interpretazione. Qui ci addentreremo nella questione dei rapporti cronologici fra i sonetti toscani che attestano questa prassi, passando quindi al problema del primato di importazione in Toscana di una moda che trae origine dalla poesia occitanica; il trattamento di tali questioni avrà lo scopo di definire ulteriormente la cronologia di *A ciascun'alma presa*, ponendolo in relazione alla fase più alta della poesia dantesca. Dopo aver sviluppato una serie di ipotesi circa il primato di importazione chiamando in causa il rapporto tra Dante e il suo omonimo da Maiano, nell'impossibilità di dirimere la questione faremo una digressione sui più probabili antecedenti provenzali di tale prassi, mostrando come tali antecedenti contengano *in nuce* tutti gli elementi tematici e formali che troveranno poi sviluppo nei sonetti di visione toscani. Esaurita la trattazione sui modelli formali, dedicheremo l'ultima parte del capitolo ai modelli tematici, concentrando l'attenzione sul *topos* del cuore mangiato e sulla complessità di significati che il recupero di questo motivo chiama in causa. Dopo aver individuato la fonte più probabile per il recupero del *topos*, metteremo in luce un possibile canale di intermediazione per il trasferimento e l'innesto dell'immagine del cuore mangiato nella dinamica tradizionale dei rapporti tra amante, amata e Amore; passeremo quindi a riflettere sull'originaria valenza di questa immagine nel sonetto dantesco, fra semplice volontà di estremizzare la dinamica in questione e consapevole problematizzazione dell'amore impossibile della poesia cortese. Infine, ragionando sulla valenza che l'immagine del cuore mangiato assume in relazione al libello dantesco, concluderemo proponendo un'interpretazione sul motivo dell'inserimento del testo, – proprio in ragione di tale immagine –, in esergo alla *Vita Nova*.

Il secondo capitolo si aprirà seguendo attentamente il racconto che introduce il secondo tassello oggetto della nostra analisi, *O voi che per la via*; da tale racconto ricaveremo infatti dei dati di capitale importanza per inquadrare non solo il sonetto, ma anche la poesia di Dante successiva la pubblicazione di *A ciascun'alma presa*: l'introduzione della «donna schermo» (2. 8) nella vicenda narrata nella *Vita Nova*, la donna destinataria di un amore fittizio nonché di alcune «cosette per rima» (2. 9), ci porterà infatti a valutare la consistenza della figura beatriciana nella fase alta della poesia dantesca, e conseguentemente nelle liriche vitanoviane che a tale figura sono ricondotte attraverso le allusioni della prosa. Messo in evidenza il sistema escogitato da Dante per promuovere a testo componimenti apparentemente estranei a Beatrice, – consistente nell'alludere ad una intenzione compositiva, di matrice beatriciana, rilevabile solo da pochi intendenti, e celata da un'intenzione apparente –, passeremo ad una prima valutazione del sonetto con cui tale sistema viene collaudato. Dopo alcuni preliminari rilievi sugli aspetti formali e contenutistici, osserveremo attentamente il testo alla luce delle indicazioni fornite dal racconto vitanoviano; rilevando alcune significative incongruenze fra prosa e versi, – non da ultimo l'impossibilità di cogliere allusioni a Beatrice –, isoleremo il sonetto dal macrotesto che lo ospita, per riflettere su cronologia di composizione e ragioni alla base del suo inserimento nel racconto. Cominceremo dal problema della cronologia, fornendo una valutazione basata sugli aspetti tematici e formali, nonché su alcuni dati ricavabili dal racconto della *Vita Nova*; proporremo quindi una prima possibile ragione alla base del recupero del testo: ossia il suo adattarsi, sia sotto il profilo cronologico, che dal punto di vista tematico, all'evento raccontato nella prosa. A questo punto, faremo una digressione sull'artificio dello schermo, dal momento che è su di esso che riposa, in ultima istanza, il recupero del sonetto. Mostreremo come tale artificio sia riconducibile ai *topoi* della *fin'amor* e al sistema di valori dell'ideologia cortese, e osserveremo come il recupero del testo possa essere stato in parte propiziato dalla presenza in esso, in forma embrionale, di alcuni motivi legati a quel sistema di valori, – motivi poi sviluppati ed articolati nella prosa. Per concludere, proporremo un'ultima ragione alla base del recupero, concentrando la nostra attenzione sull'ipotesto su cui è modulato l'attacco del sonetto, ossia le *Lamentazioni* del profeta Geremia. Evidenziando come le *Lamentazioni* ritornino in alcuni passi cruciali della *Vita Nova*, passi connessi alla dimensione pubblica e collettiva del dolore per la morte di Beatrice,

avanzaremo la possibilità che sia proprio la presenza esplicita del versetto ad aver spinto Dante, intento a cogliere, durante la stesura del libello, presagi del destino celeste della gentilissima, a recuperare il testo, in quanto funzionale alla futura tematizzazione del lutto.

Ed è proprio sulla tematica del lutto che si focalizzerà l'ultimo capitolo del nostro lavoro, centrato sull'analisi degli ultimi due tasselli oggetto della nostra indagine, *Piangete, amanti* e *Morte villana*. Essendo presentati dal loro autore come parti di un dittico inscindibile, in quanto prodotto della medesima ispirazione, i due testi verranno da noi analizzati parallelamente, in un costante raffronto: lo scopo sarà quello di giungere, una volta messe in evidenza le inconciliabili difformità, a valutarli come tasselli autonomi e autosufficienti. Il punto di partenza sarà dunque sempre il racconto vitanoviano, e la prima parte dell'indagine consisterà in un'attenta lettura dei testi secondo le indicazioni di tale racconto, alla ricerca delle allusioni a Beatrice che dovrebbero giustificare l'inserimento nel macrotesto. Rilevate le aporie che l'interpretazione della *Vita Nova* comporta, sganceremo i due sonetti dal contesto delineato nella prosa, per considerarli nella loro indipendenza, senza pregiudizi interpretativi, al fine coglierne caratteristiche tematiche e formali. Evidenziando preliminarmente l'inconciliabilità fra i due testi, passeremo a considerarli separatamente, in un approfondito esame degli aspetti metrici, stilistico-retorici, tematici e figurativi, mettendoli al contempo in relazione ai modelli tradizionali del genere; attraverso questo serrato raffronto giungeremo a dimostrare come essi appartengono a fasi cronologicamente distinte della poesia dantesca, ad una fase arcaica *Morte villana* ed ad una fase più evoluta, di marca cavalcantiana, *Piangete, amanti*. A questo punto, spezzata l'unità del dittico, e quindi riconoscendo i testi come il prodotto di occasioni di composizioni differenti, ci addentreremo nella questione relativa alle originarie destinatarie. Problematizzando l'impianto ideologico che caratterizza i testi scritti per la morte di Beatrice, ed analizzando l'aspetto figurativo e l'immaginario funebre che sostanziano *Piangete, amanti*, dimostreremo come si possano ricavare persuasivi argomenti per ritenere quest'ultimo uno dei primi testi scritti per la morte della gentilissima; dimostrato ciò, valuteremo la verosimiglianza di un'ipotesi circa la destinataria di *Morte villana*. A questo punto, ragioneremo sul modo in cui prove così difformi sul medesimo tema, scritti in periodi diversi e per donne diverse, siano stati uniti a formare un dittico inscindibile; rilevando stretti legami fra i due testi, evidenzieremo il

rapporto di derivazione che li lega, e forniremo un'interpretazione sul motivo del loro affiancamento e sulla ragione della loro collocazione nella cronologia del libello. Per concludere, valuteremo l'importanza di questi testi nel trascorso poetico dantesco: avizzeremo l'ipotesi che essi rappresentino i primi componimenti in assoluto con cui Dante si confronta, in periodi distinti della sua carriera poetica, con la tematica del lutto, e porremo in luce gli elementi di innovazione tematica e formale che li caratterizzano. Osservando come questi aspetti costituiscono già di per sé delle ragioni forti per la promozione a testo dei due sonetti, chiuderemo sottolineando come tale promozione dialoghi opportunamente con le esigenze narrative e con la progressione dell'impianto ideologico della *Vita Nova*.

3. Un invito al confronto con i testi

Vorremmo chiudere questa introduzione con un'avvertenza: la nostra indagine, come ovvio, seguirà strade già battute, e, fermo restando quanto sopra dichiarato, non avrà lo scopo primario né di aprire nuove vie, né tantomeno di proporre ipotesi innovative a soluzione di antichi enigmi. Il nostro fine, infatti, è di passare al vaglio quanto dato per assodato, confrontandoci con le interpretazioni vulgate per rimetterle in discussione, e per dimostrare, lì dove possibile su nuove basi, i dati acquisiti, confermando o confutando, qualora vi siano i legittimi presupposti per farlo, vecchie o nuove prospettive. Riteniamo infatti che un'espressione come quella da noi utilizzata – dato per assodato – sia in qualche misura manchevole se posta in relazione alla ricchezza e alla complessità dell'opera dantesca, tanto quella giovanile quanto quella matura. La distanza che ci divide da Dante e il suo tempo, e i pochissimi dati documentari di cui disponiamo, costituiscono infatti uno scarto incolmabile in rapporto al quale ogni tentativo di coprire la distanza si trasforma, a discapito delle certezze su cui poggia, in un atto interpretativo che fa di ogni dato un indizio. Questa considerazione, per quanto non autorizzi a delegittimare ogni interpretazione, ed anzi evidenzia l'esigenza di un metodo rigoroso, ha il pregio di lasciare aperto un orizzonte vitale, ossia lo spazio di un costante possibile rapporto con i testi che è quanto ci incoraggia – e ci ha incoraggiato – a confrontarci con essi.

Capitolo I

L'esordio

1.1 Una questione di datazione

Stando al racconto della *Vita Nova*, il 1283 segna l'ingresso di Dante nella vita letteraria fiorentina. A propiziare l'esordio, una «maravigliosa visione» (1. 14) che il giovane poeta, appena diciottenne, avrebbe avuto in sogno in seguito al secondo incontro con Beatrice, – in occasione del quale la gentilissima gli concede per la prima volta il suo saluto. È nello stato di euforia generato da questo episodio che Dante, ritiratosi nella solitudine della sua stanza, ed assopitosi al pensiero della grazia ricevuta, assiste alla tanto inquietante quanto enigmatica visione che lo induce a scrivere a «molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo» (1. 20). Il testo d'esordio si configura infatti come l'esposizione, in forma di sonetto, dell'oscuro contenuto del sogno, proposto all'interpretazione dei «fedeli d'Amore» (1. 20).

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescriva 'n suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore. 4

Già eran quasi che aterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore. 8

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e nelle braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo 12
lei paventosa umilmente pascea.
Apresso gir lo ne vedea piangendo.

Il carattere pubblico di questo sonetto, costruito secondo tecnica epistolografica funzionale a proporre un tema da sviluppare in un dibattito a più voci, ha un valore fondamentale dal punto di vista documentario, in quanto radica il componimento in un contesto di riconoscimento collettivo che ne attesta, per così dire ufficialmente, la veridicità storica e cronologica. Infatti, che questo si possa considerare, se non il primo, almeno uno dei primi componimenti fatti circolare pubblicamente da Dante, possiamo desumerlo dal riscontro che il testo ebbe nella comunità letteraria fiorentina. Di ciò veniamo a conoscenza, in prima battuta, attraverso il racconto della *Vita Nova*, quando Dante afferma che «a questo sonetto fu risposto da molti» (2. 1). E a conferma di tali parole vi sono poi le testimonianze superstiti di tre sonetti di risposta, tutti con lo schema rimico della proposta, in linea con gli usi delle tenzoni poetiche¹: *Vedeste, al mio parere, onne valore* di Guido Cavalcanti, *Naturalmente chere ogni amadore* di Terino da Castelfiorentino (o Cino da Pistoia), e infine *Di ciò che stato sei dimandatore* di Dante da Maiano. Non è senza rilievo che Dante nella *Vita Nova* faccia esplicita menzione, con tanto di citazione estesa dell'*incipit*, solo del testo di Cavalcanti, quasi a certificare il carattere fattuale di uno scambio poetico in occasione del quale si pone «lo principio dell'amistà» (2.1) tra lui e quello che al tempo si presentava come il più prestigioso poeta d'amore fiorentino²; come non è senza rilievo che proprio a quest'ultimo Dante dedichi, o indirizzi, come dirà più avanti («questo mio primo amico a cui ciò scrivo»³, 19. 10) la *Vita Nova*. Questi elementi si rivelano fondamentali per stabilire un primo punto fermo rispetto alla datazione del testo. Se infatti si possono mettere in dubbio le circostanze di composizione per come sono presentate nella prosa, relativamente affidabile risulta invece la cronologia di composizione. Come osserva Michele Barbi:

¹ «Le due caratteristiche formali più tipiche e più evidenti delle tenzoni sono (1) l'omoestensione delle battute e (2) la ripresa, nel testo responsivo, delle rime della proposta. La prima caratteristica riguarda la struttura esterna dei testi: il genere metrico al quale appartengono, il numero dei versi. La seconda caratteristica riguarda la struttura interna: lo stile» (Giunta 2002², p. 123; per un approfondimento sulla questione, cfr. *ivi*, pp. 181-188).

² «Lo specialissimo incontro e l'amicizia [...] che ne nasce esplicitano due fatti la cui natura è squisitamente critico-letteraria. Anzitutto Guido è opposto, in una tavola ideale di valori poetici, a tutti gli altri "risponditori": ovviamente perché la sua persona rappresenta per Dante la punta avanzata dello schieramento lirico contemporaneo [...]. Inoltre la poesia del giovanissimo Dante ha modo di subordinarsi a quella del tanto più autorevole Guido, inserendosi così in una sequenza (Guido-Dante) la cui vitalità e importanza si manifesteranno soltanto nel seguito della narrazione» (Picone 1979, p. 30).

³ *Gorni*¹, p. 174: «In virtù di questa frase, Guido è indicato, se non proprio come dedicatario, almeno come destinatario ufficiale del libro».

Che Dante, a distanza di parecchi anni potesse nella *Vita Nuova*, dove ogni determinazione di tempo e di luogo è così vaga, far oscillare le date del sonetto di qualche po' per farla cadere sul "nove" o per altra ragione è ammissibile (un po' prima o un po' dopo non avrebbe dato nell'occhio a nessuno), ma non che potesse e volesse sovvertire ogni ordine cronologico, tanto da non apparire più dei primi anni del suo poetare quello che realmente era stato, e da legare l'origine dell'amicizia del suo Guido a fatto non vero⁴.

Se dunque non si può essere certi che *A ciascun'alma presa* sia effettivamente un testo d'esordio, certo è che la dimensione pubblica in cui esso trova diffusione e riconoscimento e il valore testimoniale ineludibile che assumono, direttamente, i testi di risposta, e, indirettamente, l'amicizia con Cavalcanti, sono tutti elementi che concorrono a dare attendibilità documentaria al racconto di Dante, confermando la collocazione del sonetto agli esordi della sua carriera e ad un'altezza storica non troppo discosta dal 1283. Se ciò è vero, si può ritenere a giusta ragione questo sonetto «il più antico databile che di Dante si conosca»⁵. Naturalmente, il più antico «databile», non il più antico; lo stesso Dante nel momento in cui dichiara il suo proposito di scrivere ai famosi rimatori del tempo lascia trasparire un fatto di rilevanza non trascurabile; egli afferma: «e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto» (1. 20). Egli ha «già veduto per sé medesimo», ossia, seguendo Domenico De Robertis, ha già «conosciuto [...], appreso per esperienza»⁶ la tecnica della versificazione volgare, e lo ha fatto «per sé medesimo», cioè da sé, per suo conto, intendendo «non tanto da solo, ma per diretta esperienza, praticando tale arte»⁷. Dunque vi è un'esperienza poetica pregressa rispetto al nostro sonetto, presumibilmente non confinata alla sola sfera privata, che Dante qui, in modo non dissimile da come farà per la poesia scritta per la donna schermo, come vedremo, decide di lasciare appena trasparire, relegandola tuttavia in una zona d'ombra. Sotto questo profilo, se di esordio si può parlare, esso starebbe non tanto nella messa in circolazione di un testo, quanto piuttosto nell'atto di un poeta poco conosciuto che prende autonomamente parola per stabilire un dialogo con poeti più conosciuti; o, in altri termini, considerata la natura tenzonistica dello scambio, nell'assunzione, da parte di un poeta esordiente, del ruolo di

⁴ *Barbi-Maggini*, p. 7.

⁵ *Gorni*¹, p. 246.

⁶ *De Robertis*¹, p. 40.

⁷ *Ibidem*.

proponente di una tenzone, ossia di colui che stabilisce i termini della questione da definire, in un atteggiamento propositivo rispetto ai risponditori che sono chiamati alla sfida ermeneutica⁸. Ciò spiegherebbe in parte l'importanza che Dante attribuisce a questo sonetto, tanto da collocarlo al primo posto nella progressione cronologica dei testi inseriti nel libello.

Quanto sin qui considerato non rende tuttavia immune la datazione certificata dall'autore da ragionevoli perplessità, tanto più che le indicazioni ricavabili dal racconto della *Vita Nova* sembrano rispondere, più che a un'effettiva volontà documentaria, alla logica interna del libello, tutta giocata sulle miracolose coincidenze del numero nove, per cui la pubblicazione del sonetto coinciderebbe con la data del secondo incontro con Beatrice, avvenuto nove anni dopo il primo, a sua volta avvenuto all'insegna del numero nove⁹. Sotto questo profilo, gli stessi argomenti probanti più solidi della data di composizione, vale a dire i sonetti di risposta, possono essere utilizzati per metterla in discussione. È quanto ha fatto di recente Raffaele Pinto¹⁰, proponendo una possibile postdatazione di *A ciascun'alma presa* principalmente a partire da una sottile analisi del sonetto *Naturalmente chere ogni amadore*, che egli toglie a Terino da Castelfiorentino e attribuisce a Cino da Pistoia¹¹, nonché del sonetto *Vedeste, al mio parere, onne valore* di Guido Cavalcanti. Relativamente a *Naturalmene chere*, Pinto osserva come «nella interpretazione del sonetto di Dante l'autore» faccia «riferimento a testi che appartengono al Dante maturo, che erano, quindi, sicuramente più tardi (rispetto alla data del 1283)»¹².

⁸ Da questo momento in poi, ogni qualvolta in riferimento a *A ciascun'alma presa* parleremo di testo d'esordio o di prima lirica ufficiale lo faremo secondo questa accezione.

⁹ Scrive a questo proposito Harold Bloom: «Nella *Vita Nuova*, siamo trascinati dall'irresistibile corrente dell'amore del poeta per una fanciulla che appena conosceva. S'incontrarono per la prima volta a nove anni: un ammonimento a non prender alla lettera nulla di quanto sarà raccontato» (Bloom 2002, p. 129; per l'obiezione di Santagata a questa affermazione, cfr. Santagata 2011, p. 113).

¹⁰ Cfr. Pinto 2016.

¹¹ Per ciò che concerne il problema attributivo, i termini della questione si possono riassumere in estrema sintesi come segue: il sonetto presenta una tradizione bipartita; da un lato vi sono i codici che fanno capo al Chigiano L VIII 305, in cui il sonetto è assegnato a Cino, dall'altro vi è il solo codice Magliabechiano VII 1060, in cui la rubrica recita «terino da castel fiorentino». Uno dei più grandi scogli per l'attribuzione a Cino è la data di nascita di quest'ultimo, tutt'altro che certa, ma tradizionalmente fissata al 1270; ciò renderebbe il pistoiese troppo giovane (appena tredicenne) per corrispondere al sonetto dantesco; da cui l'attribuzione a Terino, autore poco noto, di professione mercante di panno, ma all'epoca della tenzone in età già matura. Fra gli argomenti spesso utilizzati per “restituire” il sonetto alla paternità ciniana vi sono la possibile postdatazione del sonetto dantesco e l'ipotesi di una risposta tardiva da parte di Cino. Ambedue questi argomenti sono impugnati da Raffaele Pinto, per il quale dunque l'annoso problema dell'età del pistoiese non rappresenta un ostacolo insuperabile. Per un *excursus* aggiornato sulla questione cfr. Rigo 2017.

¹² Pinto 2016, p. 61.

Ora, a meno che non si voglia ipotizzare una risposta tardiva, scritta alla luce degli sviluppi della poesia di Dante, ciò comporterebbe un abbassamento della datazione di *A ciascun'alma presa*, e conseguentemente delle relative risposte. Riportiamo qui il sonetto in questione al fine di considerare attentamente le osservazioni di Pinto:

Naturalmente chere ogni amadore
di suo cor la sua donna far saccente,
e questo per la vision presente
intese di mostrare a te l'Amore 4
in ciò che de lo tuo ardente core
pascea la tua donna umilmente,
che lungamente stata era dormente,
involta in drappo, d'ogne pena fore. 8
Allegro si mostrò Amor, venendo
a te per darti ciò che 'l cor chiedea,
insieme due coraggi comprendendo;
e l'amorosa pena conoscendo 12
che ne la donna conceputo avea,
per pietà di lei pianse partendo¹³.

Secondo l'autore del sonetto, Amore avrebbe dato il cuore del poeta in pasto all'amata per realizzare ciò che ogni innamorato desidera: far conoscere il suo sentimento alla donna che ama. Amore, in principio allegro, poiché veniva a corrispondere al desiderio dell'innamorato unendo i due cuori degli amanti, se ne sarebbe poi andato in lacrime in quanto avrebbe conosciuto il tormento a cui la donna, svegliatasi all'amore, era destinata. Infatti, prima che giungesse Amore, la donna «lungamente stata era dormente, / involta in drappo, d'ogne pena fore» (vv. 7-8). Secondo Pinto questi versi rimanderebbero «alla già guinizzelliana distinzione, nella dinamica del desiderio, fra potenza e atto»¹⁴; questa distinzione, giocata sulla metafora del sonno di Amore, si può rilevare in testi come *Io mi senti' svegliar dentro allo core* («Io mi senti' svegliar dentro allo core / un spirito amoroso che dormia», vv. 1-2) e *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* («Falli natura quand'è amorosa, / Amor per sire e 'l cor per sua magione, / dentro la qual dormendo si riposa / tal volta poca e tal lunga stagione», vv. 5-8); va osservato che in

¹³ Citiamo da *Barbi-Maggini*, pp. 19-20.

¹⁴ Pinto 2016, p. 62.

quest'ultimo sonetto il risveglio d'amore non coinvolge solo l'uomo, ma viene esteso anche alla donna («E simil face in donna omo valente», v. 14). Scrive a questo riguardo Pinto:

Se l'autore di *Naturalmente chere* non era al corrente dello sviluppo, in Dante, della metafora del sonno di Amore, dovremmo dedurre che fu Dante a ricavare da quel sonetto la metafora, applicandola estensivamente all'amata. È molto più logico pensare che l'autore, cioè Cino, conosceva tale sviluppo e lo applicava interpretativamente ad una immagine che sembrava la verifica sperimentale del teorema già guinizelliano e poi dantesco (oltre che cavalcantiano)¹⁵.

Il perentorio *aut aut* posto da Pinto, che non sembra contemplare nello sviluppo della metafora del sonno di Amore alcun canale di intermediazione al di fuori del rigido rapporto di derivazione Dante-Cino, – e prima dei due sonetti *Io mi senti ' svegliar dentro allo core* e *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* –, sembra discutibile. In primo luogo va osservato, certo un po' tautologicamente, che la guinizelliana distinzione fra potenza e atto è una distinzione reperibile, come è ovvio, in Guinizelli stesso, da quest'ultimo sviluppata in particolar modo nella canzone *Al cor gentil rimpaira sempre amore*¹⁶, un testo che, come scrive Pirovano, «frastornò Bonagiunta e indispettì Guittone» e «suscitò una vasta eco tra i rimatori toscani»¹⁷. Viene dunque naturale pensare che la canzone, con le sue novità, tra cui il ravvivamento dell'idea fondante della *fin'amors* grazie a un più solido impianto speculativo basato anche sulla dialettica aristotelica potenza-atto, fosse accessibile ai poeti della generazione di Dante senza la necessaria intermediazione di quest'ultimo. Inoltre la distinzione in questione, sviluppata secondo la dinamica sonno e risveglio d'amore, se è vero che è rilevabile nel sonetto *Naturalmente chere*, è altrettanto vero che essa è implicita nel sonetto di Dante; qui, infatti, Amore «nelle braccia avea / madonna involta in un drappo dormendo. / Poi la svegliava, e d'esto core ardendo / lei

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Per l'idea della donna che nel processo amoroso traduce in atto una disposizione potenziale già implicita nel cuore dell'uomo, si vedano, nella seconda stanza, i vv. 11-14: «Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in pietra preziosa, / che dalla stella valor no i discende / anti che 'l sol la faccia gentil cosa»; e i vv. 18-20: «così lo cor ch'è fatto da natura / asletto, pur, gentile, / donna a guisa di stella lo 'nnamora»; mentre per l'idea dell'amore che trova nel cuore gentile la sua sede naturale, sviluppata poi da Dante in *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, oltre all'*incipit* della canzone, si considerino i vv. 8-10: «prende amore in gentilezza loco / così propriamente / come calore in clarità di foco».

¹⁷ Pirovano 2014, p. 278.

paventosa umilmente pascea» (vv. 10-13); come si vede, anche qui si passa da una condizione di sonno ad una condizione di veglia, ossia si verifica un mutamento di stato posto in essere da Amore (potenza-atto). Sembra evidente dunque che l'autore di *Naturalmente chere* abbia sviluppato nella sua interpretazione elementi già presenti nell'ipotesto dantesco, al quale a ben vedere rimane piuttosto aderente; infatti, l'essere «d'ogne pena fore» (v. 8) da parte della donna addormentata sembra derivare, come una sorta di logica conclusione, da quel «paventosa» che in *A ciascun'alma presa* descrive lo stato della donna dopo essere stata svegliata da Amore; in altri termini, l'interprete avrebbe potuto benissimo leggere nel timore e nell'esitazione della donna una conseguenza di quel risveglio, ossia il principio di quell'«amorosa pena» (v. 12) che Amore «ne la donna conceputo avea» (v. 14). Come si vede non sembra necessario ipotizzare che l'interprete fosse a conoscenza dello sviluppo di una metafora, quella del sonno di Amore, che di fatto era già *in nuce* nel sonetto dantesco, tanto più che questa metafora rimane implicita anche in *Naturalmente chere*, che dunque non sembra risentire dei più espliciti sviluppi successivi. D'altra parte i sonetti indicati da Pinto come appartenenti al Dante più maturo, benché siano sviluppati su presupposti differenti, presentano un dato di fondo comune: una visione ottimistica e vitale dell'amore, tanto che Dante li collocherà nel libello all'ombra del nuovo stile inaugurato con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Così *Amore e 'l cor gentil* verrà collocato nel par. 11, subito dopo la canzone manifesto, proponendo la tradizionale *questio* sulla natura di Amore, secondo un'astrazione teorica di marca vistosamente guinizelliana, «in un sonetto che è», come scrive Gorni «un'abile sintesi di luoghi comuni»¹⁸, dunque ben distante dal presentarsi come sede privilegiata per lo sviluppo di una metafora che poteva trarre origine in modo indipendente da una materia condivisa. In modo analogo, *Io mi senti' svegliar* troverà collocazione in un passaggio fondamentale, nel par. 15, tra la parentesi luttuosa dei parr. 13-14 e la ripresa dello stilo della loda, presentando una mutata immagine di Amore, tanto che Dante scriverà: «vidi venir da lungi Amore / allegro sì, che appena il conoscea» (vv. 4-5); un Amore ridanciano («ciascuna parola sua ridea», v. 6), ben distante dal quell'Amore «cui essenza membrar mi dà orrore» (v. 8). Ora, se l'autore di *Naturalmente chere* avesse scritto la sua risposta facendo riferimento a questi testi, viene da pensare che una parte di quello slancio ottimistico si sarebbe riflesso nella sua

¹⁸ Gorni^l, p. 259.

interpretazione, la quale invece, agganciandosi all'immagine finale del sonetto dantesco che presenta Amore che se ne va in lacrime, sembra risentire piuttosto di una concezione dolorosa dell'amore-passione di matrice cavalcantiana. Sotto questo profilo, va osservato che la stessa dinamica potenza-atto è riconducibile prima che a Dante, a Cavalcanti. A questo proposito De Robertis, in riferimento al risveglio de «lo spirito d'Amore» (v. 13) di *Amore e 'l cor gentil*, osserva: «qui il modello (o il tipo) è cavalcantiano»¹⁹; e cita *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* («Voi che per li occhi mi passaste 'l core / e destaste la mente che dormia, / guardate a l'angosciosa vita mia, / che sospirando la distrugge Amore», vv. 1-4) e *Pegli occhi fere uno spirito sottile* («Pegli occhi fere uno spirito sottile, / che fa 'n la mente spirito destare, / dal qual si move spirito d'amare, / ch'ogn'altro spiritel fa[ce] gentile», vv. 1-4)²⁰. D'altronde, se si dà per buona la datazione del sonetto dantesco, sembra naturale che l'autore di *Naturalmente chere* avesse come riferimento un poeta già affermato come Cavalcanti, colui che, fra l'altro, «per primo ha intuito le potenzialità e i fermenti di novità della poesia di Guinizzelli»²¹.

Tutte queste considerazioni ci conducono in definitiva ad un unico punto: l'apparente infondatezza di un'ipotesi di postdatazione basata sul contenuto del sonetto *Naturalmente chere*; in altri termini, non sembra necessario, né legittimo, postdatare il sonetto di Dante per avvicinarlo a una risposta scritta alla luce di testi che non risultano essenziali per lo sviluppo dell'interpretazione in essa contenuta.

Come accennato, Pinto, per dimostrare come *A ciascun'alma presa* sia un testo più tardo di quanto asserisca la *Vita Nova*, prende in esame anche la risposta di Cavalcanti, il quale, dal suo punto di vista, «interpreta il sonno della donna come presentimento della sua morte»²². Come vedremo, infatti, sarà questo il significato che Dante vorrà scorgere, *ex post*, nell'enigmatica visione, ossia un preannuncio della morte di Beatrice, tema centrale, nonché fondativo, della poetica che verrà sviluppata nella *Vita Nova*. Per ora

¹⁹ De Robertis¹, p. 136.

²⁰ Per tutte le citazioni dei versi cavalcantiani, ci rifacciamo all'ed. De Robertis 1986.

²¹ Pirovano 2014, p. 73. Sul ruolo imprescindibile di intermediario assunto da Cavalcanti in relazione alla poesia del rimatore bolognese, scrive Michelangelo Picone: «non sarebbe del tutto errato attribuire proprio a lui la responsabilità della “scoperta” di Guinizzelli fatta a Firenze nei primi anni '80, e quindi l'iniziativa di costituire un movimento (chiamato poi da Dante “dolce stil novo”) sulla base appunto dell'*imitatio* di alcune liriche che il rimatore bolognese aveva composto un decennio prima per contrastare la predominanza della vecchia scuola guittoniana. È anzi molto probabile che sia stato il Guido fiorentino ad attirare l'attenzione del giovane Dante e dei suoi amici sulle novità che arrivavano da Bologna, sulla maniera mutata colla quale il Guido bolognese aveva trattato “li plagenti ditti de l'amore”» (Picone 2003, p. 185).

²² Pinto 2016, p. 62.

basti tenere presente che, se Cavalcanti nella sua risposta pensasse effettivamente alla morte reale di Beatrice, significherebbe che egli era al corrente non solo di quella morte, ma anche degli sviluppi della poetica di Dante in prospettiva della tematizzazione del lutto, fatti naturalmente ben più tardi di quel 1283 in cui si colloca, stando alla *Vita Nova*, la composizione di *A ciascun 'alma presa*, la cui datazione, escludendo la possibilità di una risposta tardiva, dovrebbe dunque essere notevolmente abbassata. Riportiamo il testo di Cavalcanti al fine di valutare attentamente la questione:

Vedeste, al mio parere, onne valore
 e tutto gioco e quanto bene om sente,
 se foste in prova del signor valente
 che segnoreggia il mondo de l'onore, 4
 poi vive in parte dove noia more,
 e tien ragion nel cassar de la mente;
 sì va soave per sonno a la gente,
 che 'l cor ne porta senza far dolore. 8

Di voi lo core ne portò, veggendo
 che vostra donn'a la morte cadea:
 nodriala dello cor, di ciò temendo.
 Quando v'apparve che se 'n gia dolendo, 12
 fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
 ché 'l su' contrario lo venia vincendo.

Come si vede, il sonetto si presenta nettamente bipartito sotto il profilo esegetico: nelle quartine l'interpretazione del sogno assume caratteri generali, in quanto l'episodio viene inquadrato nei termini di un'esperienza di piacere supremo vissuta sotto il potere di Amore, signore della gentilezza estraneo ad ogni tormento; nelle terzine, invece, l'interpretazione si focalizza sulla specificità dell'immagine dantesca, ossia sul cuore offerto in pasto e sulla fuga di Amore in lacrime. Come è evidente il passo critico è rappresentato dai vv. 9-11: «Di voi lo core ne portò, veggendo / che vostra donn'a la morte cadea: / nodriala dello cor, di ciò temendo». In sostanza, secondo questi versi, Amore avrebbe portato via il cuore al poeta per darlo in pasto alla donna dopo aver visto, spaventato, che essa «a la morte cadea»²³. Naturalmente si tratta di capire il senso di

²³ Va osservato che il v. 10 presenta la lezione alternativa: «che vostra donna *la morte chedea*». Tale lezione genera non poche difficoltà interpretative; la prima riguarda la determinazione del soggetto: è la donna che

questa espressione e il significato di questa morte. «L'espressione *a la morte cadea*», scrive Furio Brugnolo, «può essere benissimo spiegata alla luce della semantica del verbo cadere, usato metaforicamente», traducibile quindi «non con 'precipitava verso la morte', 'era destinata alla morte' o sim., ma con 'veniva mortalmente meno' (ossia 'veniva meno come se stesse per morire'), interpretando *a la morte* come una locuzione avverbiale, esattamente la stessa che Cavalcanti usa in *Era in penser d'amor quand' i' trovai* 35-36: "che fin dentro, a la morte, / mi colpìr gli occhi suoi"²⁴. Sembra dunque evidente che il v. 10 non alluda alla morte vera, fisica, della donna, ma ad una morte metaforica, ossia amorosa, – una morte, scrive Brugnolo, «ben cavalcantiana»²⁵. Come osserva Luciano Rossi, «in questo senso, Guido non fa che sviluppare la propria poetica, concependo l'innamoramento della donna come un fatto per lei doloroso»²⁶. Da questo punto di vista, Amore, nell'interpretazione di Cavalcanti, conforterebbe la donna dandole in pasto il cuore del poeta, forse a simboleggiare la corresponsione del sentimento, dopo aver visto le pene che per essa si preparavano a causa dell'insorgere della passione amorosa, ossia per prevenire quella morte per amore che, tra l'altro, «ritorna come motivo comune in questi poeti»²⁷. Alla luce di ciò, sembra che si possa escludere l'ipotesi che Cavalcanti interpreti il sonno della donna come presentimento della sua morte; «se Guido avesse inteso così», si legge in Barbi-Maggini, «avrebbe fin da allora veduto "lo verace giudicio" di quel sogno, che invece – afferma Dante – non fu capito da nessuno»²⁸. Allo stesso modo sembra che si possa escludere che Cavalcanti scriva *Vedeste, al mio parere, onne valore* alla luce dei più tardi sviluppi della poetica dell'amico, dal momento che nulla nella sua risposta autorizza a credere che la tematizzazione del lutto in Dante fosse già operante. A questo riguardo scrive Pinto: «se si ritiene che *A ciascun'alma* precede la tematizzazione del lutto, bisognerà dedurre che Cavalcanti, con la sua interpretazione, abbia suggerito a Dante il tema più caratteristico ed originale della sua poetica, cioè la

chiede la morte, come vorrebbe la sintassi, o la morte che chiede la donna? Sulla scorta di Barbi-Maggini sembra che si possa ritenere valida la seconda accezione; in questo senso la morte starebbe minacciando la donna, e Amore, temendo per essa, correrebbe ai ripari portandole in dono il cuore di Dante; «si tratterebbe di una morte metaforica, cioè che Amore stesso preveda quanto quell'anima dovrà soffrire per la passione imminente» (*Barbi-Maggini*, p. 17).

²⁴ Brugnolo 2018¹, p. 147.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rossi 1983, pp. 118-119.

²⁷ *Barbi-Maggini*, p. 17.

²⁸ *Ivi*, p. 18.

morte dell'amata»²⁹. Questa affermazione sembra troppo radicale; tuttavia, qualora si volesse stemperarne la portata, passando dalla poetica generale alla poesia in particolare, si potrebbe scorgere in essa un fondo di verità. Infatti, sembra più ragionevole affermare che l'interpretazione di Cavalcanti, più che suggerire a Dante il tema più caratteristico ed innovativo della sua poetica, gli abbia suggerito, a posteriori, ossia a tematizzazione del lutto già operante, di cogliere in *A ciascun'alma presa* un presagio di quella morte che sarà, come vedremo, provvidenziale. D'altronde questa, come rileva lo stesso Pinto, è anche l'interpretazione di De Robertis, per il quale il sonetto di Cavalcanti è «importante in sé, per l'introduzione del tema della "morte" di madonna (v. 10), che fornirà probabilmente lo spunto per la riinterpretazione nella prosa in funzione della storia ormai compiuta di Beatrice»³⁰. Della stessa opinione è Santagata, il quale si dice «quasi certo [...] che l'idea di collegare il vecchio indovinello [ossia l'enigmatica visione] al nome di Beatrice tramite il presagio funebre sia germogliata proprio dal sonetto di Guido»³¹. Ora, indipendentemente dal fatto che si voglia ritenere o meno l'interpretazione di Cavalcanti determinante in questo senso, è certo che, per quanto considerato, vengono meno i presupposti per ipotizzare un abbassamento della data di composizione di *A ciascun'alma presa*, dal momento che *Vedeste, al mio parere, onne valore* non presuppone né una morte reale, né la morte di Beatrice, né tanto meno la tematizzazione di un lutto a questo punto in Dante ancora di là da venire.

In definitiva, una proposta di postdatazione di *A ciascun'alma presa* basata sull'assunto che le risposte facciano riferimento ad una fase bassa della produzione dantesca non sembra trovare un solido appoggio ad un'attenta analisi dei testi, la quale, talvolta, rischia invece di scontare la prospettiva di chi, oggi, come noi, legge questi testi effettivamente alla luce dei più tardi sviluppi della poesia di Dante.

In sostanza, benché l'attendibilità del racconto della *Vita Nova* sia discutibile, il valore documentario dei sonetti di risposta sembra garantire ancora la data certificata da Dante, la quale, come abbiamo osservato sulla scorta di Barbi, ammette sì delle oscillazioni, ma non delle totali falsificazioni. Non va dimenticato infatti il ruolo, per così dire di testimone, giocato in questo senso da Cavalcanti; come si legge in Foster-Boyde: «it should be remembered that Cavalcanti was still alive at the time when the Vn came

²⁹ Pinto 2016, p. 62.

³⁰ De Robertis¹, p. 44.

³¹ Santagata 2011, p. 152.

out [...], and could thus denied any substantial alteration of the real date of his reply, and thus of D's sonnet»³².

1.2 La contestualizzazione: il rapporto poesia-prosa

Se è dunque vero che il dato storico dell'esordio, attestato da *A ciascun'alma presa* e dal contesto in cui esso trova diffusione e riconoscimento, non concede forzature plateali, è altrettanto vero che è la stessa natura indeterminata ed enigmatica del sonetto a garantire a Dante, *ex post*, non solo una certa libertà interpretativa, ma anche la possibilità di ridefinire i contorni dell'originaria occasione di composizione. La rifunzionalizzazione del testo all'interno del racconto della *Vita Nova* avviene infatti secondo una modalità di «contestualizzazione consistente», come scrive Santagata, «nello sviluppare un racconto immaginario ma credibile intorno a un nucleo di realtà in qualche modo documentato»³³. Questo tipo di contestualizzazione avviene innanzitutto attraverso l'inserimento del sonetto nel racconto fondativo del mito beatriciano, racconto di cui si fa carico la prosa, e che attraverso il carattere fattuale e il valore storico-documentario del testo ha la possibilità di radicarsi nella storia reale. Questo inserimento è reso possibile, come abbiamo accennato, dalla natura stessa della lirica, slegata com'è da ogni determinazione spazio-temporale. Infatti questo margine di indeterminazione garantisce la possibilità di creare un contesto di composizione, a monte del sonetto, che naturalmente non poteva essere noto ai corrispondenti, e che dunque si sottometteva in qualche misura all'arbitrio della fantasia, senza poter essere, in linea di principio, contraddetto. Va osservato a questo riguardo che il sonetto non presenta alcun cenno all'avvenimento, pur così rilevante, che precede e determina la visione, ossia il saluto di Beatrice.

Garantita la possibilità di ridefinire l'occasione di composizione, l'indeterminazione del testo agevola poi l'intervento interpretativo, ossia la sovrapposizione di significati; come osserva Gorni, «il resoconto prosastico della visione, tanto *maravigliosa* quanto sovraccarica di simboli, comporta molti più particolari che nei versi del sonetto: come forse è ovvio, per lo statuto proprio della prosa, ma non senza

³² Foster-Boyde, p. 23.

³³ Santagata 2011, p. 150.

qualche amplificazione tendenziosa rispetto all'idea prima»³⁴. Riportiamo a questo punto il resoconto della visione esposto nella prosa per procedere ad un confronto con lo scenario tratteggiato nel sonetto:

E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una maravigliosa visione. Che mi pareva vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia quanto a:ssé, che mirabile cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali io intendea queste: «Ego Dominus tuus». Nelle sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Apresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo. (VN, 1. 14-18)

Come si è accennato sulla scorta di Gorni, rientra nella natura costitutiva della prosa esplicitare ciò che la lirica, per la sua funzione evocativa e per la sua intrinseca sinteticità, tende ad omettere. Così, la scenografica nuvola ignea attraverso cui appare Amore nelle vesti di «uno signore»; le molte cose da costui pronunciate, fra cui le oscure frasi in latino; la donna riconosciuta solo dopo uno sguardo attento; il dettaglio della sua nudità e della tinta sanguigna del drappo; il cuore ardente del poeta non immediatamente identificato come tale; – tutti questi dettagli, insomma, rientrano nella natura esplicativa e narrativa della prosa, e non sovrappongono alla lirica significati rilevanti. Cionondimeno la prosa presenta tre elementi addizionali di non trascurabile importanza per il valore che il testo assume nel sistema mitopoietico del libello.

³⁴ Gorni^l, p. 245.

In primo luogo, l'identificazione nella figura femminile della «donna della salute», ossia di Beatrice, con chiaro richiamo, nell'ambivalenza semantica fra salute e salvezza³⁵, all'episodio della concessione del saluto, quel «gesto salutifero»³⁶ che tanta parte avrà nello sviluppo della concezione dell'amore e della lirica di Dante³⁷, e che pure ora, nel testo che si presenta come fondativo della poesia beatriciana, singolarmente non trova il minimo accenno. Ebbene, questa identificazione non risulta così perspicua nel sonetto, dove si parla genericamente di «madonna» (v. 11), senza che nulla, al netto della prosa, intervenga a chiarire l'identità della figura femminile³⁸. Barbi, che esclude qualsivoglia riferimento a Beatrice e che anzi ritiene che il sonetto sia pensato in origine come un gioco intellettuale da sottoporre ai rimatori del tempo³⁹, osserva: «nel contesto della poesia non c'è a Beatrice nessun accenno particolare; e chi creda possibile che Dante abbia voluto nella *Vita Nuova* mostrarsi fedele di Beatrice sin dalla puerizia, anche se quella sua idealità sorse più tardi, non potrà sentirsi sicuro che effettivamente il sonetto fosse ispirato dall'amore nascente per quella gentilissima»⁴⁰. Quello che è sicuro, come osserva Santagata, è che a Dante, nel momento in cui si accinge a raccontare la storia del

³⁵ «La parola “salute” – nella sua forma latina (salus) e nel suo doppio valore di ‘saluto’ e di ‘salvezza’ attestata nel volgare del '200 [...] accanto al maschile “saluto” deverbale da “salutare” – diventa in Guinizzelli e poi negli Stilnovisti una parola chiave proprio per la sua ambivalenza, cosicché il saluto della donna è portatore di salvezza e di beatitudine per l'amante» (Pirovano, p. 90).

³⁶ Gorni¹, p. 19.

³⁷ Per comprendere l'importanza del saluto nella vicenda tracciata nella *Vita Nuova*, va tenuto presente che la nuova concezione dell'amore e la parallela conquista del nuovo ideale linguistico e retorico rappresentato dalla poesia della lode hanno come presupposto il superamento del vecchio amor cortese e dell'amore doloroso senza sbocchi di matrice cavalcantiana. Questo superamento viene innescato narrativamente dalla dinamica concessione / negazione del saluto. Va ricordato che sin dalle origini del canto cortese la poesia viene concepita come richiesta amorosa rivolta alla donna: il poeta manifesta il proprio sentimento per ottenere il guiderdone, vale a dire la ricompensa del proprio servizio amoroso (variabile da un cenno di benevolenza all'amplesso). Quando Dante, nella prima parte del libello (parr. 1-9), ripone tutta la sua felicità nel saluto di Beatrice, non fa che proseguire, seppure sublimandone i tratti, il modello culturale di origine trobadorica. Nel momento in cui il saluto gli viene negato (par. 5), il suo amore perde il proprio fine e la sua poesia la propria giustificazione; entra così in una fase in cui non può che denunciare in modo autoreferenziale il proprio dolore (parr. 7, 8 e 9). È in questa *impasse* esistenziale e poetica che si presenta l'intuizione della lode, la presa di coscienza di una poesia frutto di un amore autosufficiente, che non brama ricompense. L'amore e la poesia assumono in questo modo come oggetto quello che non «puote venire meno» (10. 6), sottraendosi in questo modo all'effimera dinamica cortese della richiesta / compimento / rifiuto che trova la sua tematizzazione nella vicenda del saluto (per una sintesi della questione, cfr. Alfano *et al.* 2018, pp. 116-117).

³⁸ Come scrivono Foster-Boyde: «there is nothing in the poem to compel us to connect it with Beatrice at all» (Foster-Boyde, p. 23).

³⁹ Barbi-Maggini, pp. 8-9.

⁴⁰ Ivi, p. 14.

suo amore per Beatrice, «preme collocare la sua poesia sotto il segno di quest'unica donna fin dalle origini o, quanto meno, fin dalle sue origini pubbliche»⁴¹.

Il secondo elemento che contribuisce a sovrapporre al sonetto un valore fondamentale nell'ottica complessiva del libello è il sottile dettaglio del finale; se infatti sia lirica che prosa presentano Amore in atti e atteggiamenti contraddittori, per cui egli fa orrore ma è allegro, arriva pieno di letizia ma se ne va piangendo, solamente nella prosa, nell'atto di andarsene in lacrime con la donna in braccio, si dirige verso il cielo. È stato osservato da più parti come questo dettaglio non sia «un particolare indifferente per il significato che Dante volle in seguito vedere nella visione»⁴². Si tratta infatti di una «profezia della morte di Beatrice, che anticipa sia *Ita n'è Beatrice in alto cielo* di *Gli occhi dolenti* in 20. 10, v.15, sia il finale del libro»⁴³. È dunque «un particolare decisivo per l'interpretazione del sonetto come preannuncio della futura morte-ascensione di Beatrice»⁴⁴. E che questa sia un'interpretazione imposta a posteriori al sonetto, lo rivela Dante stesso quando afferma che «lo verace iudizio del detto sogno non fu veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo alli più semplici» (2. 2). Ciò implica infatti che egli stesso, al momento della composizione del sonetto, non conosceva il reale significato delle immagini che stava combinando, fatto peraltro confermato dalla richiesta di interpretazioni. È in questo senso che la natura ambigua e indeterminata del testo si presta bene, *ex post*, ad una rilettura che chiama in causa quella dimensione luttuosa che, nella vicenda tracciata nel libello, e proiettata fuori di esso, tanta parte avrà nello sviluppo della poesia dantesca⁴⁵. Così Dante, come scrive Santagata, «benché nel sonetto non vi sia assolutamente niente che possa prefigurare la morte di una donna amata, per integrarlo nella storia beatriciana si attacca all'immagine di Amore che se ne va in lacrime [...], aggiunge nella prosa il particolare di Amore che sale al cielo, e interpreta il tutto come un presagio allora non colto da nessuno»⁴⁶. Infatti, solo «ora», ossia al momento della

⁴¹ Santagata 2011, p. 150.

⁴² *Barbi-Maggini*, p. 6.

⁴³ *Gorni*¹, p. 21.

⁴⁴ *Pirovano*, p. 93.

⁴⁵ Sul carattere provvidenziale della morte di Beatrice, – provvidenziale in quanto voluta da Dio e in quanto opportuna, utile per il suo fedele, e così per l'evoluzione della sua poesia, che in questo modo si iscrive in una dimensione memoriale e trascendente –, scrive Roberto Antonelli: «se Dio è morto, *doveva* morire, a vantaggio dell'umanità, anche Beatrice-beatitudine; muore, salvificamente, per il suo fedele (e per chiunque l'avesse veduta) e muore per il libro della *Vita Nuova*, giovane, e quindi *al centro* delle rime (-storia) e non, come nei predecessori, alla fine affinché il canto e il ricordarsi di lei “secondo l'ordine del tempo passato” fosse possibile» (Antonelli 1994, p. 52).

⁴⁶ Santagata, p. 151.

composizione della *Vita Nova*, dopo la morte di Beatrice, il valore profetico di tale immagine risulta chiaro anche ai non dotti⁴⁷. Scrive Pirovano: «la rivelazione avviene dunque *post eventum*: infatti l'evento evangelico della morte-ascensione al cielo di Beatrice [...] dichiara ora, nel momento della rilettura della storia nella memoria e della scrittura del libello, il vero significato del primo sogno»⁴⁸.

All'identificazione, per così dire pretestuosa, di Beatrice in una figura anonima e alla prefigurazione del lutto in un evento dal simbolismo indefinito si aggiunge infine un'altra possibile forzatura messa in atto dal racconto. In questo caso la prosa non si incarica di aggiungere alla lirica elementi esterni, ma si limita a rileggere, in linea con il simbolismo beatriciano posto in essere sin dalle prime pagine del libello, un dato già presente nel testo, ossia l'indicazione dell'ora della visione. Il v. 5, «Già eran quasi che aterzate l'ore», introduce infatti una notazione cronologica non completamente perspicua, in quanto basata sull'*hapax* «aterzate», il cui significato, come osserva Santagata, «essendo questa la sua unica attestazione, è incerto», potendo indicare «che era quasi l'ora terza della notte o che, come l'intende Dante nella prosa, che le ore della notte si erano ridotte di un terzo»⁴⁹; ossia, stando al computo medievale delle 12 ore notturne, che era la quarta ora della notte. Infatti, «l'ora», afferma Dante nella prosa, «nella quale m'era questa visione apparita era stata la quarta della notte, sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora delle nove ultime ore della notte» (1. 19). Così, se è vero che «la notazione cronologica esprime esattamente quella indicata nella prosa introduttiva»⁵⁰, va osservato che tale esattezza è garantita dall'intervento posteriore della prosa, in cui Dante si premura di ricondurre quell'ora all'interno del sistema novenario che caratterizza tutte le notazioni cronologiche che ricorrono all'interno del libello, significativamente solo nella prosa, e con particolare insistenza all'inizio del racconto. Infatti, la narrazione vera

⁴⁷ Charles S. Singleton, che ha messo in evidenza la matrice evangelica dell'episodio della morte di Beatrice e della sua predestinazione, chiara solo *post mortem*, scrive: «come la morte di Nostro Signore Gesù Cristo [...] sta al centro dell'universo cristiano, stabilendo che cosa significhi *ora* e che cosa significhi *allora*; e come tanto le cose che vengono prima della Sua morte quanto le cose che vengono dopo, puntano ad essa: così è la morte di Beatrice nel microcosmo della *Vita Nuova*, in cui Beatrice è presente come Cristo è presente nel mondo reale che ha per autore Dio» (Singleton 1968, pp. 37-38). Fra i vari passi evangelici che egli riporta ad esemplificazione, si veda Giovanni, XII, 16: «Haec non cognoverunt discipuli eius primum, sed quando glorificatus est Iesus, tunc recordati sunt quia haec erant scripta de eo, et haec fecerunt ei» [In principio i discepoli non compresero queste cose, ma quando Gesù fu glorificato, allora si ricordarono che queste cose erano state scritte di lui, e che queste cose gli fecero] (testo latino *ivi*, pp. 36-37; traduzione nostra).

⁴⁸ Pirovano, p. 94.

⁴⁹ Santagata 2011, p.149.

⁵⁰ Pirovano, p. 92.

e propria si apre all'insegna del nove: quasi «nove fiata» (1. 2) dalla nascita di Dante il cielo del sole ha compiuto la sua rotazione quando appare per la prima volta Beatrice; essa è quasi al «principio del suo anno nono» mentre egli è alla «fine del *suo* nono» (1. 3); «nove anni» (1. 12) trascorrono prima del secondo incontro; ed è all'ora «nona di quel giorno» (1. 13) che Dante riceve per la prima volta il saluto di Beatrice. Nella chiara ridondanza di queste notazioni numeriche, ci si potrebbe chiedere, riprendendo un quesito posto a suo tempo da Barbi, «perché mai nella prosa è sempre detto “nove” chiaro e tondo e nel sonetto è invece un dato cronologico che per volerlo tirare al “nove” bisogna dire che la quarta ora è la prima delle ultime nove ore della notte?»⁵¹ Sembra evidente che si tratta di una rilettura posteriore funzionale ad attribuire un valore nuovo ad un dato di per sé non chiaramente determinato; come è evidente che la ricorrenza del nove rappresenta «una fissazione posteriore, sia pure fondata su una coincidenza reale»⁵². Osserva Santagata: «che il primo incontro sia avvenuto a nove anni e il secondo a diciotto può esser vero solo nella finzione narrativa» e «che le apparizioni avvengano all'ora nona o a un'ora riconducibile a quel numero [...] sono quasi sicuramente coincidenze fittizie; resta il fatto, però, che [...] rimandano alla realtà extraletteraria»⁵³. È chiaro dunque che il simbolismo novenario fa parte dell'invenzione narrativa e che quindi risale alla fase della stesura e del confezionamento del libello, estendendosi perciò, con una precisa intenzionalità, direttamente o indirettamente, a tutti i testi in esso raccolti. Infatti, scrive Pirovano, «il sistema numerologico della *Vita nuova*, presente nelle parti in prosa e mai nei testi lirici [...] è un discorso intellettuale ben controllato dal suo autore, che gli serve per rappresentare in modo nuovo la straordinarietà di Beatrice, rivelandone analogicamente l'essenza»⁵⁴. E questa straordinarietà si radica analogicamente nel numero nove sulla base della comune matrice trinitaria; «questa donna», scriverà Dante dopo la morte di Beatrice «fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade» (19. 6). Sarà infatti solo nel paragrafo 19, dedicato alla morte di Beatrice, che Dante spiegherà il valore simbolico del numero nove, gettando a posteriori, con un'abile soluzione narrativa, una luce sacrale su tutti gli episodi a questo

⁵¹ Barbi-Maggini, p. 11.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Santagata 2011, p. 207.

⁵⁴ Pirovano, p. 229.

numero legati, quasi in una rivelazione postuma di una realtà preannunciata, mai chiaramente svelata, ma sempre sottilmente allusa. Non stupisce quindi che al momento della messa in funzione del simbolismo novenario, – dove il nove si rivela parimenti «elemento di certificazione storica e ingrediente primario dell'invenzione narrativa»⁵⁵ –, un testo che presentava una precisa determinazione di tempo, in origine slegata alla dimensione di quel simbolismo, una volta attratto alla sua orbita, abbia subito una modificazione, attraverso un intervento interpretativo, funzionale a farlo ruotare attorno al medesimo unificante centro di gravità.

Per concludere, si potrebbe rilevare un'ulteriore incongruenza fra prosa e versi. In questo caso, tuttavia, il rapporto di determinazione si presenterebbe invertito, in quanto non sarebbe la prosa a precisare con i suoi significati i versi, ma, al contrario, sarebbero questi ultimi a chiarire un elemento indeterminato, ossia, nello specifico, a dare fisionomia ad una figura lasciata indefinita. Va osservato che nel resoconto prosastico della visione Amore si presenta come «una figura d'uno signore» (l. 14), senza che nulla intervenga a chiarirne l'identità; infatti, sarà solamente nel sonetto che il poeta svelerà che in quell'occasione gli «apparve Amor» (v. 7). La scelta di lasciare nella prosa indeterminata l'identità di Amore non sembra casuale, sembra anzi frutto di un'attenta valutazione del modo in cui far dialogare le due parti del prosimetro. Se infatti riconoscere nella figura femminile «la donna della salute» (l. 15) è essenziale per dare una fisionomia ad un'anonima «madonna» (v. 11), questo problema non si pone per quella «figura d'uno signore», dal momento che il sonetto ne esplicita senza reticenze l'identità. In ciò non è forse improprio scorgere una precisa intenzionalità narrativa; infatti, la possibilità di mantenere temporaneamente indeterminata quella figura poteva essere sfruttata per due ragioni: in primo luogo per una ragione, per così dire, scenica, ossia per preservare quell'atmosfera di enigmaticità che caratterizza la dimensione onirica della visione e mantenere un attimo di sospensione prima della rivelazione; in secondo luogo per una ragione di coesione, ossia per rendere la lirica essenziale alla comprensione della vicenda tanto quanto la prosa, in un rapporto di reciproca necessità.

⁵⁵ Santagata 2011, p. 207.

1.3 Modelli formali: fra *ars dictandi* e *visio*

1.3.1 Prassi e strutture di inquadramento generale

La necessità di individuare la presenza di Beatrice in ogni aspetto della sua vita, incluse le prime prove poetiche ufficiali, la prefigurazione della morte fin dalle origini della storia d'amore, in una prospettiva in cui dialogano profetismo e predestinazione, e, infine, il simbolismo novenario, strettamente correlato alla straordinarietà della donna, – tutti elementi fondativi dell'immaginario della *Vita Nova* –, guidano Dante nella sottile opera di rilettura, messa in atto attraverso la prosa, della sua prima lirica ufficiale. Questa operazione è favorita, come abbiamo detto, dalla natura stessa della lirica, slegata come appare, con la sua enigmatica visione, da ogni dato di realtà riconducibile ad una concreta esperienza biografica. A questo riguardo scrive Barbi:

È troppo evidente che il poeta qui, invece di esprimere sentimenti provati o immaginati per una reale contingenza della vita o per un suo doloroso presentimento, compone una cosa difficile da dare a interpretare ai fedeli d'Amore. Quel dio terribile e insieme allegro, quella donna nuda, prima dormente e poi destata e pasciuta; quel pasto di un cuore ardente; quel partire d'Amore piangendo dopo aver ottenuto dalla donna quel che pur voleva, ha tutta l'aria d'un'invenzione per mettere alla prova la sottigliezza dei rimatori del suo tempo⁵⁶.

È chiaro, infatti, che il sonetto non rappresenta un esercizio eccentrico, espressione di un episodio unico e straordinario legato ad una realtà aneddotica e personale, essendo riconducibile invece ad una prassi poetica condivisa e ad una precisa filiera intertestuale. Alla luce di queste considerazioni, può essere utile ritornare al momento in cui Dante dichiara il suo proposito di scrivere della visione:

E pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, nel quale io salutasse

⁵⁶ Barbi-Maggini, p. 9.

tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a lloro ciò che io avea nel mio sonno veduto. (VN, 1. 20)

«Troviamo qui descritta», osserva Michelangelo Picone, «nel modo più chiaro e preciso possibile, la dinamica nella quale si svolgevano le tenzoni nella letteratura delle origini»⁵⁷. Infatti «il testo», scrive Pirovano, «rientra pienamente nella pratica panromanza della poesia di corrispondenza» e la presentazione stessa della prosa mostra come sia «scomponibile in tre parti nel pieno rispetto delle norme retoriche: la *salutatio*, 'saluto', a tutti i fedeli d'Amore [...]; la *petitio*, 'richiesta' di spiegazione del sogno [...]; la *narratio* del contenuto onirico»⁵⁸.

Va osservato come il sonetto, nella sua ordinata strutturazione, risenta fortemente delle formule epistolografiche codificate dall'*ars dictandi* duecentesca⁵⁹. La prima quartina, in particolar modo, si presenta come un'autentica *salutatio* epistolare, in cui il poeta circoscrive i destinatari del testo («ciascun'alma presa e gentil core», v. 1) per poi offrire ad essi, assai formalmente, il suo saluto («salute in lor signor, cioè Amore», v. 4). Essa ospita anche, parenteticamente, la *petitio*, espressa dalla finale del v. 3 («in ciò che mi rescriva 'n suo parvente»), con cui il poeta giustifica le ragioni del missivo attraverso la richiesta di un'opinione circa il contenuto del sogno. Segue poi, al v. 5, la *narratio* vera e propria, introdotta *in medias res* da un attacco narrativo («Già eran...») che troverà largo impiego nella *Commedia*⁶⁰.

Naturalmente, un modo convenzionale di strutturare il discorso non implica necessariamente che anche il contenuto lo sia. Tuttavia, un testo così accuratamente costruito, scritto da un giovane poeta, che pure afferma di aver «già veduto per se medesimo l'arte del dire parole per rima» (1. 20), doveva evidentemente potersi rifare a dei modelli convenzionali ben definiti.

A questo riguardo Pär Larson, nel suo studio dedicato alla prima quartina del sonetto dantesco⁶¹, osserva come Dante, nel suo saluto, si rifaccia alle formule della *salutatio in*

⁵⁷ Picone 1997, p. 13.

⁵⁸ Pirovano, p. 91.

⁵⁹ Sull'influsso delle tecniche epistolografiche nella letteratura medievale, scrive Claudio Giunta: «l'età [il Duecento] in cui è massima l'importanza dell'epistolografia nella formazione dei letterati è anche quella in cui le formule dell'*ars dictandi* lasciano un'impronta più profonda sulla poesia» (Giunta 2002¹, p. 173).

⁶⁰ Si veda, a titolo d'esempio: «Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo», *Inf.* XVI, v.1; «Già era l'angel dietro a noi rimaso», *Purg.* XXII, v.1; «Già eran li occhi miei rifissi al volto», *Par.* XXI, v.1; (cfr. *Gorni*¹, p. 24)

⁶¹ Cfr. Larson 2000.

Domino teorizzate da Boncompagno da Signa sul finire del XII secolo. Rilevando chiare corrispondenze tra i versi della prima quartina e tali formule, egli osserva: «è evidente che i possessori di *alma presa e gentil core* siano da collocare sul medesimo livello dei *fideles Dei / Christi*»⁶²; e dal momento che la chiusa del v. 4 chiarisce l'identità del loro *Dominus*, «cioè Amore», «risulta inequivocabilmente che il destinatario è *ciscun fedele d'Amore*»⁶³. In sostanza, se si tiene conto che le formule teorizzate da Boncompagno da Signa venivano utilizzate negli scambi epistolari tra membri del clero e religiosi, senza avere alcun riscontro nella corrispondenza tra laici, si può cogliere nel sonetto di Dante un originale connubio tra poesia d'amore e arte del salutare attraverso la formula *salutem in Domino*. Interessante il fatto che fra i possibili precedenti di questo saluto poetico Larson rileva un testo di corrispondenza di Cavalcanti, scritto in risposta ad un sonetto di Gianni Alfani; qui Guido, rivolgendosi al suo corrispondente, utilizza una formula («Gianni, quel Guido salute / ne la tua bella e dolce salute», vv. 1-2) che presenta evidenti paralleli con le formule teorizzate da Boncompagno (come ad esempio: «salutem in eo, in quo est nostra salus»)»⁶⁴.

1.3.2 Fenomenologia di una moda effimera: il primato conteso

Se la *salutatio* dantesca rientra, pur nella sua singolarità, negli aspetti formulari del più vasto panorama della poesia di corrispondenza, va osservato che la sua specifica *petitio* restringe questo panorama ad un ambito ben determinato. La richiesta di interpretazione di un'oscura visione, infatti, è riconducibile al microgenere dell'*interpretatio somnii*; esso presenta, stando allo studio di Maria Luisa Meneghetti⁶⁵, due tratti strutturali caratteristici: «la descrizione di un'immagine o di una situazione dotate di sovrasenso» e «l'invito ai destinatari – di solito dei destinatari dai connotati culturali assai netti e solidali con quelli dell'autore – ad individuare o a precisare meglio questo sovrasenso»⁶⁶. La formazione e diffusione di questo genere nella tradizione

⁶² *Ivi*, p. 90.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 94-95.

⁶⁵ Cfr. Meneghetti 1986.

⁶⁶ *Ivi*, p. 240.

romanza si devono primariamente alla poesia occitanica, e benché persistano dubbi, come vedremo, sul primato d'importazione, questo genere trova modo di diffondersi anche in Italia sul finire del XIII secolo. Sono questi gli anni in cui in Toscana si assiste ad un lieve cambio di registro nelle tenzoni poetiche, parallelamente al passaggio da un modo astratto ed impersonale di poetare ad uno più lirico e soggettivo. «Nelle tenzoni italiane più antiche», scrive Claudio Giunta, «si discute di solito di politica, di morale e di astratta teoria dell'amore: della vita concreta dei poeti non è quasi mai questione»⁶⁷. Con l'apertura a temi più personali, attraverso la poesia degli stilnovisti, anche il genere dell'*interpretatio somnii* trova un margine di sviluppo⁶⁸. «L'interpretazione di un sogno occupa idealmente uno spazio intermedio tra la discussione accademica e la questione privata: il poeta parla di sé ma lo fa attraverso immagini sibilline che i corrispondenti debbono interpretare»⁶⁹. Ora, se dovessimo valutare la diffusione di questa pratica a partire dai pochi testi conservati, dovremmo parlare, per usare le parole di Meneghetti, di «una moda improvvisa e piuttosto effimera»⁷⁰; i sonetti di visione, infatti, sono tutti riconducibili al medesimo ambiente e ad un lasso di tempo circoscrivibile, approssimativamente, al penultimo decennio del Duecento. Così, oltre al sonetto dantesco, ci restano le visioni⁷¹ di Dante da Maiano (*Provedi, saggio, ad esta visione*), Cino da Pistoia (*Vinta e lassa era già l'anima mia*) e Francesco da Barberino (*I' son sì fatto d'una visione*); nonché i sonetti onirici di Paolo Lanfranchi (fra cui, per attinenza tematica, *L'altrer, dormendo, a mi se venne Amore*⁷²). Difficile stabilire i rapporti di precedenza fra questi testi; tuttavia, usando come punto di riferimento la data di *A ciascun'alma presa*, sembra che si possa considerare senz'altro il testo di Francesco da Barberino il più tardo fra quelli elencati; esso, infatti, oltre a trovarsi inserito nel *Reggimento e costumi di donna*, opera scritta fra i primi due decenni del Trecento, non ha lasciato traccia di testi di risposta nella tradizione, segno forse che la sua composizione avvenne quando ormai la moda della visione allegorica con sollecito di interpretazione

⁶⁷ Giunta², p. 3.

⁶⁸ «La tenzone stilnovista è [...] la breccia attraverso la quale la verità biografica entra nella poesia d'amore sotto forma di persone, eventi, circostanze note *soltanto* al corrispondente. Anche i motivi apparentemente impersonali come l'interpretazione di un sogno [...] vengono riportati nell'orbita della lirica» (Giunta 2002¹, p. 210).

⁶⁹ Giunta², p. 4.

⁷⁰ Meneghetti 1986, p. 242.

⁷¹ Citiamo gli *incipit* da: Giunta² (Dante da Maiano); Meneghetti 1986 (Cino da Pistoia, Francesco da Barberino); Brugnolo 2018¹ (Paolo Lanfranchi).

⁷² Per gli altri testi di matrice onirica di Paolo Lanfranchi, cfr. Brugnolo 2018¹, p. 147.

era ormai superata. Al contrario, invece, la tradizione ci attesta ben otto risposte al sonetto di Cino; queste, tuttavia, essendo riconducibili a un gruppo di rimatori appartenenti all'ambiente bolognese, suggeriscono che la composizione di *Vinta e lassa era già l'anima mia* sia avvenuta durante il soggiorno di Cino a Bologna, tradizionalmente fissato negli anni Novanta del Duecento. Per quanto riguarda Paolo Lanfranchi, occorre fare una premessa; nonostante un sonetto come *L'altre, dormendo, a mi se venne Amore* presenti una situazione per certi versi molto simile a quella delineata nel sonetto dantesco, tanto che De Robertis lo indica come un suo possibile antecedente⁷³, esso, a norma dei tratti strutturali indicati da Meneghetti, non sembra possa considerarsi tale, poiché non solo «manca in esso qualsiasi cenno ad una richiesta di interpretazione da parte dei destinatari», ma «anzi non vi sono nemmeno indicati dei destinatari»⁷⁴. Insomma, non sembra possa considerarsi un modello strutturale dei sonetti di visione. Inoltre, come osserva Brugnolo, «la testura delle rime del Lanfranchi lascia trasparire la conoscenza e la rammemorazione del Dante lirico prima maniera, quello in particolare delle visioni e degli incontri-dialogo con Amore»⁷⁵. Una rammemorazione che si traduce in «riscontri propriamente stilistici e verbali, variamente disseminati [...], e a vari livelli», fatto «che esclude, anche senza tener conto della diversa caratura dei due scrittori, che l'imitatore-riecheggiatore sia l'Alighieri»⁷⁶. Dunque il «precedente immediato di *A ciascun'alma presa*»⁷⁷, come osserva Meneghetti, potrebbe essere il sonetto di Dante da Maiano, che indica, «per la tipologia dei risponditori e il tenore delle risposte, l'ambiente fiorentino fra 1280 e 1290»⁷⁸. Va osservato che la visione del Maianese, autore fra l'altro di una delle tre risposte al testo dantesco, ci è nota solo attraverso la *Giuntina di rime antiche* (*Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*, Firenze, 1527), la quale tramanda l'intera

⁷³ De Robertis¹, pp. 42-43.

⁷⁴ Meneghetti 1986, p. 240.

⁷⁵ Brugnolo 2018¹, p. 150.

⁷⁶ *Ibidem*. Riportiamo qui, a titolo d'esempio, un frammento dell'analisi svolta da Brugnolo: «Si veda già l'attacco del sonetto più 'indiziato', *L'altre, dormendo*: "L'altre, dormendo a mi se venne Amore / e [...] disse: 'Eo so...': è evidente la ripresa dello stilema d'avvio (*l'alt'ier* in combinazione col gerundio) del dantesco *Cavalcando l'alt'ier per un cammino*, combinato con la formula d'apertura del successivo v. 10: "e disse: 'Io vegno...". Non solo: anche il secondo emistichio del verso appena citato: "...a mi se venne Amore", presuppone il primo Dante, quello di un altro celebre *incipit*: "Un dì si venne a me Malinconia" (che, vedi caso, prosegue a sua volta con "e disse..."). Sempre da *Un dì si venne a me Malinconia* l'autore di *L'altre, dormendo* riprende, fondendoli insieme in "Et el me disse..." del v. 11, anche i successivi "Ed eo li dissi [...] ed el response..."; il tutto ricalcato dall'ulteriore eco, nel finale ("Elo spario...", v. 13), dell'*explicit* dantesco: "ch'elli disparve..."» (*Ibidem*).

⁷⁷ Meneghetti 1986, p. 241.

⁷⁸ *Ibidem*.

tenzone con le risposte dei «diversi compositori», fra i quali, oltre allo stesso Dante (*Savete giudicar vostra ragione*), Chiaro Davanzati (*Amico, provveduto ha mia intenzione*), Guido Orlandi (*Al motto dire dan prima ragione*), Salvino Doni (*Amico io intendo; a la antica stagione*), Ricco da Varlungo (*Havuta ho sempre ferma oppenione*) e Cione Baglioni (*Credo nullo saggio a visione*)⁷⁹. La testimonianza della *Giuntina*, i cui testi derivano da un autorevole manoscritto ora perduto, si rivela preziosa, poiché, oltre a lasciarci intravedere, o intuire, quei «molti» (2. 1) risponditori al sonetto dantesco di cui non resta traccia al di fuori dei tre sonetti succitati, ci attesta, a discapito dell'esiguità dei testi afferenti al genere dell'*interpretatio somnii*, una folta partecipazione al dialogo da essi innescato, segno di un'adesione attiva ad una pratica poetica condivisa. La testimonianza del sonetto di Dante da Maiano è importante anche per un'altra ragione; se infatti fosse accertato che la visione del Maianese precede quella di Dante, si potrebbe definire, attraverso la cronologia assoluta di *A ciascun'alma presa*, la cronologia della più antica produzione dantesca, di cui *Savete giudicar vostra ragione* sarebbe un chiaro testimone, aprendo così uno spiraglio su quel periodo in cui il giovane poeta stava sperimentando «per sé medesimo l'arte del dire parole per rima» (1. 20). Per le considerazioni che seguono, riportiamo la visione del Maianese, seguita dalla risposta di Dante⁸⁰:

Provedi, saggio, ad esta visione,	
e per mercé ne trai vera sentenza.	
Dico: una donna di bella fazzone,	
di cui el meo cor gradir molto s'agenzia,	4
mi fé d'una ghirlanda donagione,	
verde, fronzuta, con bella accoglienza;	
appresso mi trovai per vestigione	
camiscia di suo dosso, a mia parvenza.	8
Allor di tanto, amico, mi francai	
che dolcemente presila abbracciare:	
non si contese, ma ridea la bella.	
Così ridendo, molto la basciai:	12
del più non dico, ché mi fé giurare.	
E morta, ch'è mia madre, era con ella.	

⁷⁹ Cfr. Debenedetti 1912, p. 9.

⁸⁰ Le tenzoni fra Dante e il Maianese, salvo diversa indicazione, sono citate da *Giunta*².

Come si può vedere, i primi due versi identificano da subito il genere del componimento: il v. 1 si rivolge perentoriamente al destinatario chiarendo la natura del contenuto («Provedi [...] ad esta visione»); il v. 2, dopo la consueta formula di cortesia («e per mercé»), esplicita la richiesta («ne trai vera sentenza»). Il resto è dedicato alla *narratio* del sogno, un sogno percorso da una vena erotica e galante: una bella donna fa dono al poeta di una ghirlanda, il quale poi si trova addosso una camicia di lei; seguono abbracci, risa e baci, fino al dettaglio inquietante del finale, la comparsa della madre morta del poeta, fulcro enigmatico della visione da interpretare. Si noti di passaggio un marchio distintivo della poesia del Maianese, ossia la densità dei gallicismi, rilevabile nei singoli termini («s'agenzia», v. 4), nell'uso di suffissi francesizzanti («donagione», v. 5; «vestigione», v. 7), e in certe formule fisse («bella fazzone», v. 3; «a mia parvenza», v. 8; «di tanto [...] mi francai», v. 9). Rimandano alla letteratura d'oltralpe gli stessi motivi svolti nel sonetto, come la simbologia floreale, e la reticenza sul «più» (v. 13) che la donna avrebbe concesso⁸¹. Ecco come Dante risponde alla visione del Maianese:

Savete giudicar vostra ragione,	
o om che pregio di saver portate;	
per che, vitando aver con voi quistione,	
com so rispondo a le parole ornate.	4
Disio verace, u' rado fin si pone,	
che mosse di valore o di bieltate,	
emagina l'amica openione	
significasse il don che pria narrate.	8
Lo vestimento, aggiatte vera spene	
che fia, da lei cui disiate, amore;	
en ciò provide vostro spirto bene,	
dico, pensando l'ovra sua d'allore.	12
La figura che già morta sorvene	
è la fermezza ch'averà nel core.	

Come si vede, Dante risponde seriamente al sonetto giocoso del Maianese, ignorandone completamente la componente erotica e maliziosa. Infatti, dopo i primi

⁸¹ Cfr. *Giunta*², p. 6.

quattro versi di lode rivolti al corrispondente, egli interpreta diligentemente la visione, leggendo nella ghirlanda il segno di un sincero desiderio amoroso, nella camicia della donna la corresponsione del sentimento, e, infine, nella figura della morta, la costanza dell'affetto della donna. Si noti come Dante contrapponga al «tu» del proponente il pronome «voi», unico fra i risponditori, insieme a Ricco da Varlungo, ad utilizzare quello che sembra essere un segno di cortesia nei confronti di un poeta più anziano ed affermato. Sotto il profilo stilistico, si può cogliere una certa rigidità nello svolgimento; si osservi in particolare la convenzionale quartina d'elogio subito seguita, con uno stacco netto, dall'interpretazione; l'uso di perifrasi artificiose («emagina l'amica openione», v. 8); nonché la presenza di incisi prosastici («dico, pensando l'ovra sua d'allore», v. 12)⁸².

Santorre Debenedetti, i cui studi hanno dimostrato l'affidabilità della testimonianza della *Giuntina*, colloca con Nicola Zingarelli lo scambio di sonetti vicino al 1283⁸³; egli, inoltre, osservando «il rispetto e la stima ossequiosa»⁸⁴ che Dante dimostra nei confronti del Maianese, nonché «l'imperizia»⁸⁵ della sua risposta, considera il suo sonetto dettato in età giovanile, e scrive: «si potrebbe anche pensare ch'esso sia anteriore al primo sonetto della *Vita Nuova* (1283) [...]. Se così stanno le cose», conclude, «la nostra rima devesi porre tra le prime composizioni a noi rimaste dell'Alighieri»⁸⁶. La forse eccessiva radicalità di questa affermazione trova sostegno in Contini, il quale individua «tra le cose più giovanili di Dante, nella sua fase sicilianeggiante e guittoniana»⁸⁷, proprio lo scambio di sonetti con Dante da Maiano. Egli, inoltre, rileva come la risposta di Dante, a differenza di tutti gli altri poeti che rispondono al missivo, sia solo parzialmente per le rime (solo la rima -A), fatto «conforme al carattere delle tenzoni più arcaiche»⁸⁸. Questo rilievo viene colto anche da Giunta, il quale osserva come ciò sia «in contrasto con quello che sembra essere il normale *usus* dantesco e stilnovista»⁸⁹; infatti, mentre le tenzoni siciliane ignorano la regola della ripresa, sono i primi rimatori tosco-emiliani ad adottare questa tecnica, presentandosi poi rare eccezioni nella generazione degli stilnovisti; sicché la

⁸² Per questi rilievi ci rifacciamo a Claudio Giunta, che tuttavia ritiene non si debba insistere troppo su questi aspetti dello stile: «è un sonetto responsivo, dunque su tema assegnato, e sarebbe stato difficile, anche per il Dante maturo, fare meglio» (*Giunta*², p. 14).

⁸³ Debenedetti 1912, p. 44.

⁸⁴ *Ivi*, p. 45.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Contini, p. 297.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Giunta*², p. 14.

ripresa parziale delle rime potrebbe rispecchiare «una fase idealmente (e forse cronologicamente) intermedia»⁹⁰.

Quanto sin qui considerato, potrebbe indurci a ritenere la tenzone nata dalla proposta di Dante da Maiano precedente la composizione di *A ciascun'alma presa*; se così fosse, la risposta di Dante risalirebbe ad una fase ancora incerta del suo apprendistato poetico, in cui starebbe ancora sperimentando «per sé medesimo l'arte del dire parole per rima» (1. 20); ciò spiegherebbe la mediocrità dello stile, l'adozione di una tecnica tenzonistica non ancora aggiornata, nonché la deferenza dimostrata nei confronti di un poeta già affermato, ma ancora attardato alla vecchia maniera⁹¹. Se poi si considera la confidenza del Maianese con la letteratura d'oltralpe, testimoniata da due sonetti scritti in provenzale e dalla densità di gallicismi che caratterizza la sua poesia, tanto che Pasquale Stoppelli lo indica come un possibile autore del *Fiore*⁹², viene naturale pensare che possa essere lui un probabile tramite con le fonti occitaniche del genere dell'*interpretatio somnii*. Se così fosse, la visione del Maianese rappresenterebbe il precedente più prossimo al sonetto dantesco, il quale prenderebbe dunque spunto dall'esempio del poeta più maturo. Secondo questa prospettiva, in linea con la definizione di esordio da noi fornita, si potrebbe vedere in *A ciascun'alma presa* il primo testo con cui il giovane Dante, rielaborando gli esempi precedenti, si avvicina in modo autonomo, non più come risponditore-ermeneuta, ma in veste di proponente, alla poesia fiorentina più avanzata, da cui il modulo retorico solidamente strutturato, lo stile più limpido e l'adozione dello schema metrico con le quartine a rime incrociate, più aggiornato rispetto a quello a rime alterne della proposta del Maianese, diffuso nella generazione prestilnovista, ma sempre più raro fra i poeti della generazione di Dante⁹³.

Naturalmente, le osservazioni fatte sin qui non sono dirimenti circa la questione della priorità, e gli stessi argomenti che sembrano porre il Maianese in una posizione di preminenza sono discutibili. Va osservato che la deferenza dimostrata da Dante nei confronti del Maianese è riconducibile al convenzionale galateo dei testi di corrispondenza, i quali risentono fortemente, come abbiamo rilevato, delle codificazioni delle *artes dictandi*; queste, come osserva Giunta, «raccomandavano da un lato l'uso delle

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Carrai 1997, p. 49.

⁹² Cfr. Stoppelli 2011.

⁹³ *Giunta*², p. 3.

formule di umiltà, dall'altro l'elogio e l'apprezzamento dei meriti del destinatario»⁹⁴. Nelle rime di corrispondenza si profilava così una vera e propria retorica della lode, dove l'elogio del destinatario, tipicamente, chiamava in causa la sua fama di esperto o di sapiente, e poteva accompagnarsi anche a formule autodenigratorie. A conferma di ciò si può considerare un altro scambio di sonetti fra Dante e il Maianese, ossia la cosiddetta *tenzone del Duol d'amore*, la quale, con la sua questione astratta relativa all'amore, essendo riconducibile ai quesiti accademici tipici della lirica predantesca, risulta collocabile anch'essa all'altezza di *A ciascun'alma presa*, «prima dell'adesione a quella nuova "più lirica" maniera di tenzionate, documentata dagli scambi con Cavalcanti e Cino»⁹⁵. Ebbene, nei cinque sonetti che compongono la tenzone, dove i due corrispondenti gareggiano in uno scambio di lodi, il rapporto elogiativo si direbbe invertito, dal momento che è il Maianese che, aprendo il dialogo con *Per pruova di saper com vale o quanto*, si rivolge a Dante con umiltà («inver' voi so non avria valore», v. 13) per sottoporgli la questione su quale sia «il dol maggio d'amore» (v. 10), in ragione della sua riconosciuta sapienza («voi, cui paragone voco / di ciascun ch'have in canoscenza loco», vv. 6-7). Sotto questo profilo, la prima quartina di lode di *Savete giudicar vostra ragione*, in linea di principio, può dirci poco circa i reali rapporti di preminenza fra i due corrispondenti, tanto più che la lode qui non si deve necessariamente considerare *ad personam*, dal momento che a Dante poteva anche non essere noto il corrispondente, come del resto avviene nella *tenzone del Duol d'amore*, dove nei primi due responsivi dimostra di non conoscere l'identità del proponente (*Qual che voi siate, amico, vostro manto* e *Non canoscendo, amico, vostro nomo*). Quanto alla mediocrità dello stile, che lo stesso Debenedetti nota come caratteristica comune dei poeti coinvolti in questi scambi⁹⁶, va osservato che un risponditore scriveva in qualche misura stilisticamente vincolato, obbligato com'era a rispondere su un tema assegnato e a rispettare la gabbia delle rime del proponente, cosa che poteva giustificare un certo impaccio compositivo, specialmente in un giovane poeta. Certo è che nel comporre *A ciascun'alma presa* Dante poteva contare su un'autonomia compositiva e, diciamo così, su una libertà espressiva che il ruolo di risponditore non consentiva; da questo punto di vista, la sua maggiore qualità stilistica

⁹⁴ Giunta 2002¹, p. 181.

⁹⁵ *Giunta*², p. 18-19.

⁹⁶ Debenedetti 1912, p. 45.

non stendo», vv. 13-14). In sostanza la risposta si presenta come una volgare canzonatura⁹⁸. Scrive Contini: «era forse la riconosciuta posizione di superiorità a consentire al Maianese di rispondere con facezie poco urbane»⁹⁹. C'è chi vuole scorgere in ciò, come fece Carducci a suo tempo¹⁰⁰, un contrasto fra scuole poetiche, leggendo nella risposta del Maianese uno scherno a beneficio di un principiante formidabile. Brugnolo, a cui risulta «arduo pensare che l'Alighieri si sia semplicemente accodato a un'iniziativa lanciata da un verseggiatore mediocre – vero campione di epigonismo – come il suo omonimo da Maiano»¹⁰¹, ritiene che nella risposta sbrigativa ed ironica del Maianese si possa leggere una reazione stizzita all'originalità di *A ciascun'alma presa*: «la novità introdotta dal maggior Dante lo aveva lasciato talmente sconcertato da farlo reagire, diciamo così, un po' scompostamente – salvo poi convertirsi pure lui alla nuova moda della *visio* enigmatica e provocare a sua volta l'Alighieri (e altri) con un suo personale saggio in merito»¹⁰². Se questa prospettiva fosse corretta, in una successione cronologica ideale, potremmo leggere in *A ciascun'alma presa* una prima ricerca di affermazione tramite un'iniziativa originale, in *Provedi, saggio, ad esta visione* un primo tacito riconoscimento a questa originalità, e, infine, nella *tenzone del Duol d'amore* la definitiva esplicita accettazione del valore del giovane Dante. Tuttavia questa prospettiva si incrina se si considera che in questi scambi poetici talvolta la canzonatura volgare poteva rappresentare l'altra faccia della retorica della lode. Scrive Barbi: «in generale nelle tenzoni, accanto all'ossequio esagerato, si trova spesso – come la cosa più naturale e lecita del mondo – il rimprovero e il dileggio e la malignità, anche grossolana»¹⁰³; e a questo riguardo è sufficiente ricordare la tenzone di Dante con Forese Donati. Si capisce dunque come il tenore della risposta del Maianese non chiami necessariamente in gioco un contrasto reale, e possa invece rientrare all'interno di un modulo espressivo in qualche

⁹⁸ Tanto volgare che non ha mancato di suscitare l'indignazione di alcuni commentatori, come Alessandro D'Ancona, il quale, nel riferire delle risposte al sonetto dantesco, scrive: «Il tempo ci ha conservato soltanto le risposte di Guido e di Cino, e non parrà superfluo che qui le riferiamo, omettendo quella di Dante da Maiano, colla quale non vogliamo insozzare le pagine di questo libro gentile» (*D'Ancona*, p. 39).

⁹⁹ *Contini*, p. 297.

¹⁰⁰ Carducci 1866, p. 15: «i conservatori d'ogni tempo, quando s'arrabattano contro la manifestazione di qualsiasi progresso, son sempre gli stessi, insolenti, villani e svergognatamente triviali; essi che eleggonsi da per sé difensori e tutori, direi quasi bargelli, del buon gusto, del bello stile e anche del sentimento morale. [...] Non fiato per allora l'Alighieri [...]. Ma fin d'allora io credo avesse l'Alighieri concepito in sua mente la splendida condanna, che poi dovea pronunziare nella *Vita Nuova*, nel *Vulgare Eloquio*, nella *Divina Commedia*, su i *plebei*, su gli *stolti*, su quelli che *rimano e non sanno che si dicano*».

¹⁰¹ Brugnolo 2018¹, p. 148.

¹⁰² *Ivi*, p. 149.

¹⁰³ *Barbi-Maggini*, p. 31.

misura convenzionale¹⁰⁴. D'altronde, il tono della risposta sembra conforme al registro giocoso che lo stesso Dante da Maiano applica alla sua visione. Così, anche questo argomento, alla fine, non risulta dirimente.

Si potrebbero tuttavia ricavare delle informazioni, puramente indicative, dal modo in cui vengono proposte le due visioni. Infatti, ad un'attenta considerazione dei primi due versi della visione del Maianese («Provedi, saggio, ad esta visione, / e per mercé ne trai vera sentenza»), sembra che si possa escludere che essa rappresenti il testo di lancio di una nuova moda poetica; il modo perentorio e diretto in cui il poeta si rivolge al destinatario per sollecitarlo all'interpretazione sembra infatti dare per scontato che quest'ultimo sia già avviato alla pratica interpretativa che questo genere poetico chiama in gioco. In altri termini, il sonetto del Maianese, privo com'è di quell'introduzione preliminare che sarebbe lecito attendersi qualora venisse introdotto qualcosa di inusuale, sembra presupporre una pratica già avviata; la stessa espressione «esta visione» sembra richiamarsi a qualcosa di ben preciso, sufficiente a che il destinatario identifichi, per così dire ad un primo sguardo, la natura del missivo. Al contrario, invece, il sonetto dantesco, con la sua *salutatio* elaborata, attraverso cui sollecita i corrispondenti ad esprimere la loro opinione rispetto a ciò che andrà raccontando, formula la sua richiesta interpretativa senza richiamarsi ad un genere specifico, ma lasciando che sia il contenuto della *narratio* a definirlo; cosa forse più consona all'introduzione di una pratica che non abbia ancora precedenti definiti e che non possa quindi richiamarsi alla conoscenza pregressa dei suoi interlocutori. In definitiva, alla luce di queste considerazioni, sembra che si possa affermare con sicurezza quanto segue: se il sonetto del Maianese rappresenta un precedente rispetto a quello di Dante relativamente alla moda della visione allegorica con richiesta di interpretazione, esso non può di certo considerarsi il testo d'avvio di questa moda, dal momento che presuppone una pratica già avviata. Se invece, per converso, quello del Maianese non rappresenta un precedente, non si può escludere con altrettanta sicurezza che quello di Dante abbia contribuito a diffondere questa moda.

¹⁰⁴ Va osservato che, a discapito dell'interpretazione satirica, non è mancato chi, nel sonetto del Maianese, ha voluto scorgere, sulla scorta degli studi di Bruni Nardi, una risposta seria che fornisce un'interpretazione medica dell'esperienza amorosa, letta nei termini dell'amore-passione / amore-malattia; scrive a questo proposito De Robertis: «La "volgarità" di cui il sonetto è stato tacciato, quasi un'offesa alla bell'anima del giovane poeta, non è che l'espressione della serietà, dicendo pane al pane e vino al vino, con cui, in sedi responsabili, ossia da parte della scienza medica, veniva trattata la casistica delle affezioni erotiche e dei disturbi causati dall'eccessivo concedere alla seduzione» (*De Robertis*³, p. 258).

1.3.3 I precedenti occitanici: suggestioni oniriche e suggerimenti strutturali

Certo è che rimangono oscuri i canali di intermediazione attraverso i quali il genere dell'*interpretatio somnii* dalla letteratura d'oltralpe penetra in Italia, e segnatamente nell'ambiente fiorentino. Secondo Giunta il motivo dell'interpretazione di un sogno sarebbe stato introdotto nella poesia italiana da Guittone¹⁰⁵, che in una lettera in versi ad Amerigo di Narbona interpreta il significato di un sogno avuto da quest'ultimo¹⁰⁶. L'ipotesi di Giunta, tuttavia, non trova conferma dal punto di vista documentario, ed è anzi contraddetta, come osserva Brugnolo, dalla datazione della lettera, risalente al 1289-1291¹⁰⁷.

Rimane dunque difficile stabilire come i poeti fiorentini della generazione di Dante si inseriscano nella tradizione romanza d'oltralpe, soprattutto occitanica, a cui si deve la diffusione di questo genere. A questo riguardo può fornirci qualche delucidazione lo studio di Meneghetti sopra menzionato, in cui la studiosa ritiene possibile «isolare una sottile ma precisa linea che congiunge un gruppo di testi localizzati soprattutto in area provenzale ai sonetti di “visione” del tardo duecento italiano»¹⁰⁸. Fra questi testi provenzali, limitando lo sguardo al genere lirico, degna di nota è la canzone *No posc sofrir c'a la dolor* di Guiraut de Bornelh, composta sul finire del XII secolo; qui, infatti, viene introdotto il motivo del sogno interpretabile in chiave erotica, come segno di un futuro appagamento amoroso. Va osservato che in questo testo il racconto del sogno non presuppone un uditore esterno a cui sia demandato l'atto interpretativo, ma racconto e interpretazione sono racchiusi all'interno del tessuto narrativo della canzone. Struttura più marcatamente dialogica ha invece un altro testo significativo, coevo alla canzone di Guiraut de Bornelh, ossia la tenzone fittizia tra Guilhem de Saint Leidier e un anonimo interlocutore (*En Guillem de Saint Leider, vostra semblanza*). In questo caso il testo è «interamente centrato sulla spiegazione di un sogno allegorico di carattere amoroso»¹⁰⁹, presentandosi come uno scambio di battute tra il poeta Guilhem, nel ruolo di esegeta, e

¹⁰⁵ Cfr. Giunta 2002¹, p. 210.

¹⁰⁶ Singolare che anche qui, come in Dante da Maiano, compaia una donna che fa un dono al sognatore («Vostra visione, diteme, foe / che donna una a mirabil fazione / porgea voi un falcone, / cioè che 'n più guise l'omo intender puòe», *Lettere* XII, 17-20; citiamo da *Giunta*², p. 4), quasi venisse riproposta una situazione topica del genere.

¹⁰⁷ Brugnolo 2018¹, p. 148.

¹⁰⁸ Meneghetti 1986, p. 248.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 244.

l'anonimo protagonista del sogno, un amante cortese la cui visione sarebbe scaturita dalle speranze infuse dalla donna amata. Va posta attenzione alla struttura propriamente tonzonistica di questo testo, dove una *cobla* di otto versi contenente un'immagine allegorica si alterna a una *cobla* della stessa misura in cui viene fornita la spiegazione dell'immagine, in un avvicendamento nel cui schema di base si può scorgere un modello dei futuri scambi fra i poeti fiorentini. Ma il testo che secondo Meneghetti rappresenta una probabile «fonte diretta dei componimenti toscani»¹¹⁰ è un prodotto più tardo, ossia *A Lunel lutz una luna luzens*, un breve componimento di Guilhem de Montanhagol, databile fra il 1241 e il 1242. In questo testo, a differenza dei precedenti, il poeta non descrive una visione onirica da sottoporre a decifrazione, ma propone invece un'*interpretatio nominis* della donna amata e una sua metaforizzazione nelle vesti di un astro celeste. Rilevanti i versi finali, in cui Guilhem si rivolge ad un nobile tolesano suo conoscente affinché solleciti i sapienti della Provenza ad esprimere il loro parere sulla sua invenzione, ed eventualmente a proporne una migliore. Secondo Meneghetti nella struttura profonda di questo componimento si possono rilevare analogie con i più tardi sonetti toscani, dal momento che esso si basa sulla costruzione di un enunciato dotato di un senso sovraletterale e, cosa fondamentale, sull'invito rivolto ad un pubblico scelto a considerarne e a precisarne il significato. A ciò si aggiunga la breve estensione del componimento, formato com'è da due *coblas* di otto versi e da una *tornada* di quattro, in una struttura affine a quella del sonetto, – particolarmente idonea a garantire una diffusione del testo e un suo riscontro. Ed effettivamente di almeno un riscontro la tradizione manoscritta conserva traccia, ossia la risposta per le rime del trovatore Blacasset, «anche se appare verosimile», osserva Meneghetti, «che l'arco delle risposte fosse in realtà più ampio»¹¹¹, segno che il componimento originariamente era aperto ad un dialogo con i suoi ideali destinatari. A questo punto risulta utile porre attenzione ad una caratteristica della tradizione manoscritta di questo testo; esso è presente nella sua redazione completa, con tanto di risposta di Blacasset, solo nel Chigiano L 106 della Biblioteca Apostolica Vaticana (sigla F). Questo manoscritto trecentesco, di probabile mano italiana, nel Cinquecento sembra gravitare nell'orbita di personaggi in vista della cultura fiorentina, «e non è dunque affatto improbabile», scrive Meneghetti, «che tanto le

¹¹⁰ *Ivi*, p. 248.

¹¹¹ *Ivi*, p. 247.

sue vicende più remote quanto quelle del suo o dei suoi antecedenti duecenteschi si siano svolte sempre a Firenze»¹¹².

Ora, per tirare le somme di quanto fin qui rilevato sulla scorta di Meneghetti, possiamo osservare come i pochi testi considerati contengano *in nuce* tutti gli elementi che troveranno poi sintesi nei sonetti toscani. In particolare, la canzone di Guiraut de Bornelh esemplifica il motivo del sogno allegorico da leggere in chiave amorosa, mentre il componimento di Guilhem de Saint Leidier mostra come su di esso sia possibile sviluppare una dinamica dialogica, anzi tenzonistica, che, per quanto fittizia, suggerisce come l'esperienza onirica possa rappresentare un espediente per innescare un dialogo strutturato su due ruoli, sognatore ed interprete, assunti da voci diverse, cioè non riconducibili allo stesso autore. Infine, il componimento di Guilhem de Montanhagol, seppure non sviluppa il motivo del sogno allegorico da interpretare presente negli altri testi, condivide tuttavia con essi la creazione di un enunciato dotato di sovrasenso, a cui aggiunge: l'invito esplicito ad un pubblico selezionato a prenderne in considerazione e a valutarne i significati, la conseguente apertura a possibili risposte, e l'utilizzo di una forma metrica a breve respiro; in sostanza, fornisce gli elementi strutturali su cui innestare le suggestioni oniriche presenti negli altri testi. In questo senso, non sembra improprio attribuire ad esso un ruolo di rilievo nella prospettiva dello sviluppo del genere dell'*interpretatio somnii* fra i poeti toscani, tanto più se si tiene presente la sua probabile diffusione nella cultura fiorentina duecentesca, come del resto autorizza a credere la storia della sua tradizione manoscritta. Quest'ultima presenta fra l'altro un ulteriore aspetto che ci avvicina alla cultura letteraria fiorentina; infatti, il canzoniere F contiene, come abbiamo rilevato, non solo la redazione completa del testo, ma anche la risposta per le rime di Blacasset. Ebbene, questa risposta ha la caratteristica di essere una sottile canzonatura del testo di Guilhem, poiché ironizza in tono scherzoso sull'*interpretatio nominis* e sulla metafora lunare proposte da quest'ultimo. «Il carattere apparentemente improprio della risposta di Blacasset non desta più sorpresa se ci si pone», scrive Meneghetti, «nella prospettiva degli interventi sui sonetti “di visione” stilnovistici»¹¹³. Fra questi ultimi, infatti, c'è sempre una risposta che ha un'intonazione scherzosa, quasi in questi scambi venisse recuperata una sorta di situazione topica propria di questo genere

¹¹² *Ivi*, p. 248.

¹¹³ *Ivi*, p. 247.

di poesia dialogica, la quale, dal momento che ha come nucleo generativo la creazione di un'immagine dotata di sovrasenso, e dunque non immediatamente comprensibile, e quindi potenzialmente eccentrica, preveda che a un testo dai seri propositi possa anche essere contrapposta una risposta scherzosa. Sotto questo profilo si chiarisce ulteriormente la natura satirica della risposta del Maianese, che, senza chiamare in causa una contrapposizione tra scuole poetiche, si rifà ad una dinamica letteraria in qualche misura codificata. In questo senso, come a Blacasset parve risibile il singolare gioco di parole e la metafora a base lunare di Guilhem, così al Mainese parve tanto più risibile il fulcro della visione dantesca, ossia l'immagine del cuore dato in pasto alla donna; infatti, «nell'ideazione dei più naturali rapporti tra Amore, la donna e il suo servente», scrive Barbi, «l'invenzione poté parere stravagante, specialmente se oltre la lettera non si scorse subito un significato riposto soddisfacente»¹¹⁴.

1.4 Modelli tematici: il pasto del cuore e la figura del poeta

1.4.1 Le implicazioni duecentesche di un topos

Cogliere il significato della stravagante immagine dantesca non dovette essere facile per gli originari interpreti di *A ciascun'alma presa*, se è vero, come osserva Barbi, che «niente di simile si trovava nella tradizione della poesia amorosa»¹¹⁵. Eppure Dante nel suo sonetto recupera un *topos*, quello del cuore mangiato, che si mostra particolarmente fertile nella letteratura medievale fra XII e XIV secolo¹¹⁶, e che proprio nel Duecento conosce una notevole fortuna. Il cuore mangiato, in realtà, «affonda le sue radici in antiche e molteplici credenze religiose, cui sono connessi diversi costumi tribali¹¹⁷»; tuttavia, nel medioevo romanzo e germanico, venendo legato alle problematiche dell'amor cortese, e dunque assumendo specifici significati, subisce una fiorente trasfigurazione letteraria. Risulta utile, a questo punto, ripercorrerne

¹¹⁴ Barbi-Maggini, p. 31.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁶ Di Maio 1996, p. 11.

¹¹⁷ Rossi 1983, cit., p. 28.

sommariamente le principali attestazioni nella tradizione romanza, per vedere che configurazione esso assume nel momento in cui Dante si accinge a comporre il suo sonetto.

Il *topos* fa la sua prima comparsa in un frammento del *Roman de Tristan* del poeta anglonormanno Thomas, collocabile nella seconda metà del XII secolo; in questo frammento, Isotta, lontana dall'amato Tristano, intona un patetico *lai* che racconta la tragica storia di Guirun, amante di una donna sposata, ucciso dal marito geloso, il quale ne dà poi il cuore in pasto alla moglie ignara. Già in questa prima attestazione si assiste alla «trasfigurazione “cortese”»¹¹⁸ dell'antico motivo del cuore mangiato, cosicché la vittima del sacrificio assume da subito il ruolo dell'amante perfetto, ucciso per il suo amore smisurato, perpetuato oltre la morte attraverso il cuore offerto in pasto¹¹⁹. Come osserva Mariella Di Maio, la vicenda presenta già i tratti essenziali che si ritroveranno poi, con varianti più o meno significative, nelle successive riproposizioni del *topos*: «un marito geloso, per vendicarsi della moglie adultera, riesce a farle mangiare con l'inganno il cuore dell'amante»¹²⁰. Questo stesso modulo di base si ripresenta agli inizi del XIII secolo in una precoce versione parodica, ossia nel *Lai d'Ignaure*, che racconta la storia di un seduttore legato a dodici donne, alle quali i mariti finiscono col dare in pasto non solo il cuore, ma anche i genitali dell'amante. Ma la più significativa incarnazione duecentesca del *topos* è rappresentata dalla vicenda pseudobiografica del trovatore rossiglione Guillem de Cabestany, poeta attivo tra l'ultimo quarto del XII e il primo ventennio del XIII secolo. Questa vicenda ci è trasmessa in quattro differenti versioni: due riconducibili alla tradizione delle *vidas*, vale a dire le biografie romanzate anteposte nelle antologie in lingua d'oc ai componimenti di un poeta; e due riconducibili alla tradizione delle *razos*, vale a dire le spiegazioni, spesso altrettanto romanzate, che in queste antologie precisano genesi e contenuti di un determinato componimento, in questo caso il testo più famoso del poeta, *Lo dous cossire*. Queste prose, collocabili intorno al 1240, presentano sostanzialmente la stessa vicenda: l'amore tra Guillem e Soremonda, moglie del suo signore Raimon di Castel-Rossiglione, il quale, scoperta la relazione, uccide il poeta dandone poi il cuore in pasto all'adultera, provocandone così il tragico suicidio. Nonostante il modulo di base sopra rilevato, emerge qui un elemento di novità

¹¹⁸ *Ivi*, p. 37.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Di Maio 1996, pp. 11-12.

determinante: la vittima del sacrificio omofagico è un poeta. Se si tiene conto che nelle vicende sin qui considerate «il tema di lunga tradizione folklorica del “cuore mangiato” si innesta sul *topos* dell’amore impossibile ed extra-coniugale dell’etica cortese»¹²¹, si può scorgere nel sacrificio del poeta-amante una sorta di tematizzazione di quell’amore impossibile cantato in poesia, – amore che qui diviene possibile solo in morte, dove l’unione dei due innamorati è simboleggiata prima dal pasto del cuore di lui, poi dalla morte di lei. Con la diffusione della leggenda del cuore mangiato del trovatore Guillem de Cabestany, la figura del poeta-amante finisce con l’assumere un valore paradigmatico nel trattamento duecentesco del *topos*. Ciò è confermato dall’analoga forzatura biografica a cui è sottoposta, questa volta in lingua d’*oïl*, la vita del Castellano di Couci, ossia il troviero Gui de Ponciaus, poeta vissuto tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo. Questo troviero diviene attorno al 1285, per opera di Jakemes, il protagonista del *Roman du Chastelain de Couci et de la dame de Fayel*, un poderoso romanzo in versi che in modo caotico e digressivo sviluppa gli spunti offerti dalle *vidas* di Guillem, diffuse nel frattempo anche zona d’*oïl*. Così, fermo restando il modulo di base, la storia si sviluppa con alcune varianti: in questo caso il poeta-amante non viene ucciso dal marito geloso, ma muore in seguito ad una ferita riportata durante la crociata in Terra Santa; ed è egli stesso che, prima di morire, incarica uno scudiero di consegnare all’amata il suo cuore imbalsamato; senonché il dono, intercettato dal marito, finisce ancora una volta in pasto alla moglie ignara, la quale, venuta a sapere la verità, muore di dolore. Si noti come anche in questo caso, prima il tentativo di consegna del cuore, poi il pasto dello stesso, hanno lo scopo di sancire l’unione dei due amanti in morte.

La vicenda romanzata del troviero Gui de Ponciaus, elaborata nel *Roman du Chastelain* sulla scorta della leggenda del trovatore Guillem de Cabestany, dimostra come, sul finire del Duecento, il *topos* cardiofagico fosse ancora produttivamente legato alla figura esemplare del poeta-amante¹²².

A questo punto, ritornando al sonetto dantesco, appare evidente come l’immagine del pasto del cuore, al momento della composizione di *A ciascun’alma presa*, dovesse risentire fortemente della codificazione duecentesca della leggenda, e precisamente dello

¹²¹ Brugnolo-Capelli 2011, p. 258.

¹²² Lo stretto nesso creatosi nel tardo Duecento tra il tema del cuore mangiato e la figura del poeta cortese viene ribadito anche al di fuori dei confini romanzati, in ambito germanico, nel *Das Herzmäre* (Racconto del cuore) di Konrad von Wurzburg, una novella di 588 versi che ripropone un canovaccio molto simile a quello del *Roman du Chastelain*.

stretto nesso creatosi tra la figura del poeta cortese e il rituale omofagico. Che Dante sviluppi l'immagine del cuore mangiato secondo queste suggestioni pare confermato da quella che sembra essere la sua fonte più probabile per il recupero del *topos*, ossia le *vidas* e le *razos* di Guillem de Cabestany, essendo le altre attestazioni, come osserva Luciano Rossi, posteriori al 1285¹²³. Va tenuto presente a questo riguardo che nel corso del Duecento vengono realizzate e diffuse le antologie della grande lirica trobadorica, e che la stessa edizione di queste raccolte condiziona lo sviluppo di quell'apparato paratestuale che sono le *vidas* e le *razos*. Ora, se si tiene conto che una conoscenza approfondita di questo apparato sembra alla base, come è noto, della struttura stessa del prosimetro dantesco, è lecito supporre che Dante, al momento di comporre *A ciascun'alma presa*, avesse avuto modo di conoscere la vicenda del trovatore rossiglione.

1.4.2 Il pasto del cuore prima della Vita Nova

Si tratta ora di capire il senso che assume originariamente l'immagine del cuore mangiato nel sonetto dantesco, ossia prima del suo inserimento nel libello. Per fare ciò vorremmo tentare di individuare il punto a partire dal quale Dante si muove per operare il trasferimento del *topos* cardiofagico dalla tradizione romanzesca della leggenda a quella lirica della poesia d'amore. Partiamo dal primo mutamento che questo trasferimento comporta, ossia la ridefinizione dei vertici del triangolo amoroso, tradizionalmente occupati dal poeta-amante, dall'amata (sposata) e dal *gilós*¹²⁴. Se la figura femminile implicitamente potrebbe anche mantenere la sua caratterizzazione originaria, dal momento che il generico «madonna» (v. 11) potrebbe implicare, come ricordano Foster-Boyde, «a married woman»¹²⁵, un mutamento sostanziale avviene invece con l'assunzione del ruolo di vittima sacrificale da parte di Dante e, soprattutto, con l'assunzione del ruolo di carnefice da parte dell'ipostasi di Amore. Se il primo

¹²³ Rossi 1983, p. 112.

¹²⁴ «Nell'immaginario trovadorico il personaggio del *gilós* è lo scomodo guardiano che impedisce all'amante di ottenere ciò che egli ardentemente brama, cioè la felicità (*il joi*) che il desiderio promette. Figura volgare, che esercita sulla donna un potere maritale estraneo alla cortesia e senz'altro identificato con l'avarizia, cioè con l'avidità di beni materiali, il *gilós* incarna, insieme ai maldicenti (*lauzenjer*), valori opposti alla *fin'amor*» (Pinto 2010, p. 35).

¹²⁵ Foster-Boyde, p. 25.

mutamento consente a Dante di presentarsi come l'amante perfetto, fedele fino al sacrificio estremo, il secondo, eliminando la tradizionale figura del *gilós*, disinnescando la carica adulterina che il *topos* porta con sé, consentendo al contempo di risemantizzarlo all'interno della dinamica tradizionale dei rapporti fra amante, amata e Amore. Ora, osservata da una certa angolazione, questa dinamica appare meno distante da quella delineata nella rappresentazione del *topos* di quello che a prima vista potrebbe sembrare. Consideriamo innanzitutto la figura femminile: uno dei motivi più frequentati nella lirica duecentesca, italiana e provenzale, è quello che vede nella donna la destinataria e la custode del cuore dell'amante¹²⁶, – a volte inviato da quest'ultimo nel vano tentativo di colmare la distanza dall'amata, a volte a quest'ultimo sottratto per gli effetti spossessanti dell'innamoramento. In un caso e nell'altro, il poeta-amante, vedendosi privato del cuore, ne lamenta l'assenza, ossia, metaforicamente parlando, lamenta la separazione dall'amata.

A mero titolo esemplificativo¹²⁷, riportiamo un passo della canzone *Amorosa donna fina* di Rinaldo d'Aquino¹²⁸; qui il poeta, alla fine della seconda stanza, dopo aver descritto l'effetto privativo di un bacio appassionato («quel bacio mi 'nfiammao, / ché dal corpo mi levao / lo core e dedilo a vui», vv. 19-21), si rivolge alla donna evocando la sua condizione in questi termini (vv. 22-24):

Degiateci provvedere:
che vita pò l'omo avere
se lo cor non è con lui?

Per poi aprire la terza stanza lamentando la separazione dal cuore (vv. 25-27):

Lo meo cor non è co mico,
ched eo tutto lo v'ò dato
e ne son rimaso in pene;

Tutto ciò avviene naturalmente all'ombra della signoria di Amore, talora spietata, che vede nel dio, non solo il signore dell'amante, ma anche il detentore del suo cuore, il

¹²⁶ Cfr. Bruni 1988, pp. 79-118 (con particolare riguardo alle pp. 89-91).

¹²⁷ Per una rassegna esaustiva rimandiamo a Bruni 1988, pp. 79-118.

¹²⁸ Citiamo da Panvini 1994.

quale ne può dunque disporre a piacimento. A tal proposito si consideri la prima quartina del noto sonetto di Guittone d'Arezzo *Amor m'ha priso ed incarnato tutto*:

Amor m'ha priso ed incarnato tutto,
ed a lo core di sé fa posanza,
e di ciascuno membro tragge frutto,
da poi che priso ha tanto di possanza¹²⁹.

In un contesto di questo tipo, Amore, dal momento che è tanto il Signore dell'amante quanto l'intermediario dei suoi rapporti con l'amata, può divenire anche colui che si fa carico di prendere e di portare alla donna il cuore del poeta, e ciò, talvolta, a discapito di quest'ultimo, che si vede suo malgrado privare del prezioso organo. A questo riguardo, valendoci dell'analisi di Pär Larson, riportiamo qui le due quartine del sonetto di Rustico Filippi *I' aggio inteso che senza lo core*, sonetto in cui lo studioso individua «uno dei principali antecedenti di *A ciascun'alma*»¹³⁰:

I' ag[g]io inteso che senza lo core
non pò l'om viver né durar neiente;
ed io vivo sanz'esso, e lo colore
però non perdo, né saver, né mente: 4
ma solo per la forza del Signore
che 'l n'ha portato, ch'è tanto potente,
lo dipartì dal corpo, ciò fue Amore:
e' l'ha miso in balia de l'avenente¹³¹. 8

Come si vede, il poeta qui si descrive «senza lo core» poiché Amore «lo dipartì dal corpo» per metterlo «in balia» dell'amata; in sostanza, come osserva Larson, «l'immagine di Amore detentore del cuore dell'amante, Rustico la trasforma in quella di Amore asportatore del cuore»¹³², tratteggiando «per sommi capi la preistoria della “visione”»¹³³.

¹²⁹ Citiamo da Egidi 1940.

¹³⁰ Larson 2000, p. 99.

¹³¹ Citiamo da Marrani 1999.

¹³² Larson 2000, p. 98.

¹³³ Che questo si possa considerare un probabile ipotesto di *A ciascun'alma presa*, lo dimostra, oltre all'immagine appena considerata, la presenza del sintagma «ciò fue Amore», che anche qui, come nel sonetto dantesco, esplicita l'identità di quel «Signore» (v. 5) che tiene in suo potere l'amante. A ciò si

Infatti, qui, come nella visione dantesca, Amore estrae il cuore dell'amante (che cionondimeno rimane vivo) per offrirlo all'amata.

Ora, se si considera nelle sue linee essenziali questa dinamica (Amore estrae il cuore dell'amante per offrirlo all'amata), si può vedere come ad essa sia potenzialmente sovrapponibile quella tratteggiata nella leggenda di Guillem (il marito estrae il cuore dell'amante per offrirlo in pasto alla moglie) nel momento in cui le figure tradizionalmente ai vertice del triangolo amoroso vengano sostituite con quelle a caratterizzazione neutra della tradizione lirica (Amore estrae il cuore dell'amante per offrirlo in pasto all'amata), dove a questo punto il pasto del cuore appare come lo sviluppo ulteriore, o l'estremizzazione, di un'immagine già tradizionale che tematizza la dinamica dei rapporti fra amante, amata e Amore.

Alla luce di queste considerazioni, non sembra fuori luogo ipotizzare che sia stata proprio una situazione come quella delineata nel sonetto di Rustico Filippi, se non proprio quello stesso sonetto, a fornire il supporto e lo schema di base per l'innesto del *topos*, e a rappresentare dunque il punto a partire dal quale Dante si è mosso per operare il trasferimento.

Ora, se è vero che l'immagine del cuore mangiato, inserita nel contesto della lirica amorosa, si può leggere come l'exasperazione, legittimata dalla dimensione onirica della visione, di una dinamica tradizionale, – per cui il cuore offerto all'amata per tramite di Amore si estremizza, con il rituale omofagico, nel cuore offerto in pasto –, è altrettanto vero che, anche laddove il pasto del cuore non abbia altro scopo che creare un'immagine bizzarra, la sua adozione determina un cambio di segno nei tradizionali rapporti tra Amore, la donna e il suo servente. Va infatti osservato che nella tradizione lirica cortese l'offerta del cuore, sia che rappresenti un gesto spontaneo dell'amante, che l'effetto di una privazione coatta, è sempre iscritta nel segno della separazione e della lontananza, e rimanda sempre ad un tentativo di unione fallito, in quanto puramente ideale¹³⁴. Ora, è evidente che con il rituale omofagico quella separazione e quella lontananza vengono in qualche misura neutralizzate, poiché attraverso il simbolismo del pasto del cuore, come abbiamo visto, si realizza l'unione dei due amanti. In questo senso, l'impossibilità e

potrebbe aggiungere l'identità delle rime delle quartine in -ore e in -ente, nonché della parola «core» in chiusa del primo verso (cfr. Larson 2000, p. 99).

¹³⁴ Nella lirica, infatti, offerta e privazione del cuore non sono che l'estensione metaforica della caratteristica intrinseca dell'amore cortese, un amore, come abbiamo rilevato, impossibile, «segnato dalla distanza, dall'attesa, dall'ostacolo» (Mancini 1993, p. 201).

l'imperfezione del rapporto fra amante e amata, che nella tradizione lirica vengono metaforizzate dalla privazione e dalla consegna del cuore, con il *topos* cardiofagico vengono superate.

Queste osservazioni ci inducono a riconsiderare per un attimo la vicenda di Guillem de Cabestany. Secondo Luciano Rossi, a favorire l'innesto del *topos* sulla biografia del trovatore avrebbe contribuito la natura del suo canzoniere, un canzoniere esclusivamente amoroso che mostrerebbe una disposizione alla sofferenza e una tendenza all'autopunizione¹³⁵. I redattori delle compilazioni pseudobiografiche su Guillem avrebbero quindi sviluppato, attraverso il recupero del *topos*, quanto già era *in nuce* nelle prove liriche del poeta, completando con un epilogo tragico la sua parabola di amante perfetto e malinconico. Scrive a questo proposito Luciano Rossi:

L'impossibile ricongiungimento del cuore dell'amante col corpo dell'amata, che aveva determinato il "paradoxe amoureux" costitutivo della Fin'Amor, si realizzava finalmente nella favola, nell'exemplum, laddove in poesia era stato solo evocato come coscienza dell'imperfezione dell'io lirico: la sua realizzazione esigeva però la morte dei protagonisti e implicava la loro "beatificazione"¹³⁶.

In sostanza, quella separazione che in poesia era metafora dell'amore impossibile, pur venendo ratificata nel racconto dalla morte degli amanti, veniva superata attraverso il macabro rituale, grazia al quale gli innamorati trovavano modo di ricongiungersi, e, dunque, di vanificare, in una dimensione sacralizzata, l'impossibilità di quell'amore.

Ora, se nel sonetto dantesco vi è cenno di morte, questo rimane implicito e riguarda solo il sacrificio del poeta-amante; ciò che invece è esplicito è il puro simbolismo del pasto del cuore, che, sul modello liturgico ed eucaristico, rimanda ai concetti di comunione e di perpetuazione dell'amore. In definitiva, secondo questa prospettiva, Dante, attraverso il trasferimento del *topos* dal contesto romanzesco della leggenda a quello lirico della visione, avrebbe recuperato la soluzione romanzesca all'amore impossibile della poesia cortese.

¹³⁵ Rossi 1983, p. 94.

¹³⁶ *Ivi*, p. 33.

1.4.3 Il pasto del cuore nella Vita Nova

Difficile dire se il senso originario del recupero del *topos* riposi, oltre che nell'opportunità di creare un'immagine bizzarra, anche in questa consapevolezza, ossia nell'intuizione di una *impasse* caratteristica della lirica cortese. Quel che è certo è che, nel momento in cui Dante si accinge a confezionare il suo libello, l'immagine del cuore mangiato deve assumere ai suoi occhi un valore ben determinato se decide di recuperarla collocandola all'origine della sua poesia. Abbiamo visto come *A ciascun'alma presa* rappresenti un testo importato per la carriera poetica di Dante, dal momento che gli consente di stabilire i primi contatti con i più famosi poeti fiorentini; e abbiamo visto come questa importanza lo induca a reinterpretarlo, grazie all'intervento della prosa, alla luce della storia d'amore con Beatrice. Ora, stando a quanto considerato, non è escluso che a determinare la scelta di includere il sonetto nella *Vita Nova*, e, soprattutto, di collocarlo in una posizione così importante, abbia contribuito anche il valore che il *topos* cardiofagico aveva assunto nel frattempo ai suoi occhi.

Per dimostrare ciò, ci richiamiamo ancora una volta alla vicenda del trovatore Guillem de Cabestany, prendendo le mosse da un'osservazione di Leonardo Terrusi:

[...] la qualifica di poeta del protagonista non ha, nel racconto, un mero valore di caratterizzazione neutra, e in fondo intercambiabile, ma assume invece una precisa funzione strutturale, dal momento che l'insorgere della passione amorosa, nucleo centrale della vicenda, è stretto in un nesso immediato proprio con il *trobar*, la comparsa nel protagonista di una vocazione poetica¹³⁷.

Questo fatto è particolarmente evidente in alcune versioni del racconto, e specialmente nella *razo* contenuta nel codice P (il Pluteo 41.42 della Biblioteca Medicea Laurenziana), dove «l'innamoramento», osserva Luciano Rossi, «comporta l'iniziazione alla poesia e l'acquisizione del nome di *servenz d'amor*»¹³⁸. Ora, se si tiene conto che nel primo paragrafo della *Vita Nova A ciascun'alma presa* viene presentato come il resoconto di «una meravigliosa visione» (1. 14) seguita al saluto di Beatrice, e che «quel sonetto», come scrive Luciano Rossi, «è chiamato a rappresentare emblematicamente – con

¹³⁷ Terrusi 1998, p. 51.

¹³⁸ Rossi 1983, p. 112.

l'enigmatica visione che racchiude in sé – la conquista del dettato poetico da parte del suo autore e l'ingresso di costui nella schiera dei fedeli d'amore»¹³⁹, si può cogliere il parallelismo strutturale che rende evidente come la vicenda del trovatore rossiglione avesse assunto un valore paradigmatico agli occhi di Dante nel momento in cui si apprestava a raccontare la storia della sua iniziazione poetica. La poesia, infatti, ha un peso determinante nella vicenda del trovatore, non solo perché è diretta conseguenza della passione amorosa, ma anche perché è alla base del tragico epilogo, dal momento che, stando sempre alla *razo* del codice P, è proprio la canzone *Le dous coissire*, ispirata alla donna, a svelare la passione adulterina al marito geloso. Scrive a questo proposito Mariella Di Maio: «il poeta che non può non “cantare” quando Amore lo “destringna” [lo spinga, costringa], entra così di diritto nella schiera delle vittime eccellenti dell’“amour-passion”»¹⁴⁰.

Il *topos* cardiofagico, dunque, racchiude in sé la nascita e la morte della vocazione poetica, e, in un parallelismo imperfetto ma vitale, la nascita e la perpetuazione della passione amorosa, dal momento che quest'ultima, come abbiamo visto, non si spegne con la morte. Ora, l'utilizzo metaletterario che ne fa Dante sembra tener conto di tutte queste valenze. Il capovolgimento dello schema narrativo tradizionale, schema che vede il pasto del cuore come l'epilogo della vicenda non come il prologo, deve infatti rispondere ad una precisa intenzionalità. Alla luce di quanto considerato, forse non è del tutto peregrino pensare che Dante ponga il rituale omofagico in esergo al suo racconto proprio per sfruttarne le valenze eternizzanti e sacralizzanti, – e ciò a beneficio primario della sua poesia. Se infatti l'autosacrificio, al principio della storia, ha come effetto, in ragione del suo simbolismo, la perpetuazione dell'amore per Beatrice, questa perpetuazione – in vita – non può rimanere senza conseguenze per la sua poesia; se si tiene conto che la vocazione poetica nel racconto della leggenda è strettamente legata all'insorgere e al perdurare della passione amorosa, la perpetuazione dell'amore con il sacrificio in vita sembra avere lo scopo di eternizzare, simbolicamente, la poesia che in tale amore si radica. Insomma, sotto questo profilo, il pasto del cuore si configurerebbe come un vero e proprio rituale propiziatorio. Un rituale propiziatorio *ex post*, a beneficio di una storia sì passata, ma che culmina in un presente in cui Dante, illuminato da una «mirabile visione» (31. 1),

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Di Maio 1996, pp. 11-12.

guardando ad un orizzonte futuro ancora aperto, spera «di dire di lei quello che mai non fue detta d'alcuna» (31. 2), in una prospettiva poetica ascensionale e trascendente, iscritta in una dimensione sempiterna, che tende a «Colui “qui est per omnia secula benedictus”» (31. 8). Insomma, l'inizio della storia evoca una fine che è solo la premessa di un altro inizio. Come scrive Luciano Rossi:

[...] quel che per gli altri poeti rappresentava una postuma santificazione, ottenuta grazie all'immolazione ad opera del geloso, per Dante è solo un sacrificio simbolico che prelude all'iniziazione poetica. L'itinerario dantesco comincia dunque, con il primo sonetto della *Vita Nuova*, dove quello dei trovatori che l'avevano preceduto si concludeva¹⁴¹.

¹⁴¹ Rossi 1983, p. 34.

Capitolo II

L'«altro intendimento»

2.1 Le due intenzioni alla base della poesia vitanoviana

2.1.1 Un presupposto fondamentale: la creazione di interstizi beatriciani

La tradizione cortese impone silenzio e discrezione nell'amore¹, e Dante, all'esordio del suo apprendistato poetico e sentimentale, non deroga da questo principio.

Secondo il racconto della *Vita Nova*, il giovane poeta, dopo il saluto e l'enigmatica visione, viene a tal punto assorbito dal pensiero di Beatrice, da manifestare nel corpo i segni di una consunzione amorosa che non mancano di destare la preoccupazione degli amici e la curiosità dei maldicenti. È Amore, che comanda ma al contempo guida sempre «secondo lo consiglio della Ragione» (2. 4), a imporre il tradizionale vincolo di discrezione. Ed è un caso fortuito ad offrire a Dante l'occasione di preservare con maggior cura tale riserbo.

Mentre si trova in un luogo sacro ad assistere ad una funzione mariana a cui partecipa anche Beatrice, il suo sguardo, intento ad osservare la sua «beatitudine» (2. 6), intercetta inavvertitamente «una gentil donna di molto piacevole aspetto» (2. 6), la quale, credendo d'essere la destinataria del suo interesse, ricambia gli sguardi. Ed è così che, sfruttando l'opportunità generata da questo gioco di equivoci, egli ha la possibilità di assegnare simulatamente alla propria passione amorosa un oggetto determinato ma fittizio, dando soddisfazione all'altrui curiosità e preservando al contempo il suo segreto.

¹ Sul vincolo di discrezione che caratterizza il servizio d'amore nell'etica cortese, scrive Erich Köhler: «il *celar*, il silenzio su quanto avviene nell'intimità, appartiene a quelle regole del gioco, considerate in tutte le sfumature, a quelle rigide norme dell'amore cortese che conferiscono all'intero sistema dei rapporti sociali un senso ideale» (Köhler 1987, p. 101); per le ragioni del silenzio, vedi *infra* in questo capitolo.

Compare in questo modo la prima «donna schermo» (2. 8), prima di due figure che avranno la funzione di celare l'amore reale sotto l'evidenza di un amore apparente².

Dal nostro punto di vista questo passaggio narrativo si rivela un presupposto fondamentale per lo sviluppo della *Vita Nova*. Esso, infatti, assume un valore fondativo per tutta la successiva costruzione del mito beatriciano messa in atto attraverso l'opera di selezione ed interpretazione delle liriche che di questo mito costituiscono il suggello. A chiarimento di questo punto, è sufficiente un'attenta considerazione del passo in cui Dante realizza di colpo l'opportunità ed il vantaggio della finzione:

E immantanente pensai di fare di questa gentil donna schermo della veritade, e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fu creduto sapere dalle più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi. E per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei. (VN, 2. 8-9)

Da questo passo si possono ricavare tre dati di capitale importanza. Il primo è che Dante rimane fittiziamente legato a questa donna per anni e che questo legame, dal momento che è creduto reale «dalle più persone», è di pubblico dominio. Il secondo è che Dante, durante questi anni, per dare maggiore credibilità al legame, scrive rime per questa donna. Il terzo è che queste rime vengono espressamente omesse dal libello, salvo quelle che diano agio a trattare di Beatrice.

Il racconto ci lascia intendere in sostanza che subito dopo la pubblicazione di *A ciascun'alma presa* la figura di Beatrice si eclissa dall'orizzonte lirico e sentimentale di Dante, cosicché l'attività poetica di questi anni è ufficialmente consacrata ad un'altra donna; e ciò comporta che il prodotto di tale attività, nel caso in cui entri a far parte del libello in ragione di eventuali celate allusioni alla gentilissima, passi necessariamente attraverso il filtro della selezione e dell'interpretazione.

Santagata osserva che «se per alcuni anni (anni, non mesi) Dante ha scritto poesie d'amore per la prima donna schermo, poesie la cui destinataria [...] era nota in Firenze, ciò significa che ancora dopo il 1283, e per un tempo non breve, non esisteva una

² La soluzione della seconda donna schermo sarà introdotta nel par. 4 e messa in gioco al principio del par. 5; essa, tuttavia, a differenza della prima, – come vedremo –, «è così evanescente, sia come personaggio sia come ispiratrice poetica, da rivelarsi un'invenzione» (Santagata, p. 153).

produzione lirica per Beatrice»³. Se poi consideriamo che neanche il primo sonetto, come abbiamo avuto modo di dimostrare, si può dire espressamente beatriciano, possiamo concludere che a questa altezza Beatrice non è neppure un *flatus vocis*⁴. Scrive a questo proposito De Robertis: «indecifrabile nel sonetto del sogno, nelle rime che seguono Beatrice è addirittura data come assente, estranea all'ispirazione e al discorso (anche se, naturalmente, costituisce il pretesto per il loro recupero nel libro)»⁵.

Inoltre, la durata del legame con questa donna e la stessa poesia ad essa dedicata⁶, quelle «cosette per rima» qui sminuite con una modestia che sembra tradire una stringente volontà di distacco, lasciano intuire un rapporto sentimentale ben più veritiero della semplice dichiarata simulazione. Rispetto a ciò, Gorni parla di una «evidente apologia d'autore atta a coonestare, con qualche scusa tattica, un reale tradimento di Beatrice, a questo punto non ancora celebrata in poesia»⁷.

Ma è soprattutto il processo selettivo e interpretativo in questo passo adombrato che abilmente svela e al contempo scongiura il meccanismo finzionale posto in essere nella costituzione del libello; se, infatti, viene indirettamente suggerito che vi sono poesie destinate a far parte della *Vita Nova* la cui intenzionalità manifesta è un'apparenza sotto la quale si cela una verità nota solo, com'è ovvio, al suo autore, ogni forma di rilettura messa in atto attraverso la prosa è legittima, poiché necessaria a restituire il testo al suo (celato) significato originario. Se la ridefinizione del contesto di composizione in funzione dell'orbita beatriciana è già messa in atto con il sonetto *A ciascun'alma presa*,

³ Santagata 2011, p. 155.

⁴ Prendiamo in prestito questa espressione da Guglielmo Gorni, il quale, rilevando l'inconsistenza delle due figure femminili più esemplari della nostra lirica antica, osserva: «è destino che le due donne per eccellenza delle nostre lettere, Beatrice e Laura, siano poco più che un *flatus vocis* [...], non già creature a tutto tondo, checché ne pensino o ne abbiano pensato i lettori» (Gorni 2008, p. 118).

⁵ De Robertis 1970, p. 46.

⁶ In passato i tentativi ingegnosi quanto vani di dare un nome a questa donna si sono basati essenzialmente sulla ricerca, nel *corpus* delle rime dantesche, di «cosette per rima» in cui fosse possibile ricavare degli indizi a partire dai *senhals* di volta in volta utilizzati (Violetta, Fioretta, Lisetta, Pargoletta, Petra; cfr. Rossi, p. 20). Così, fra le possibili poesie scritte per la donna schermo, alcuni hanno preso in considerazione la canzone *La dispietata mente che pur mira* (6), dal moneto che essa è scritta per una «gentil madonna» (vv. 9 e 55) di cui viene invocata la «difesa» (v. 8), sinonimo di schermo. Come rileva Gorni, poi, vi sarebbe un incremento di testi riconducibili alle «cosette per rima», se questa donna fosse assimilabile a Lisetta, il che porterebbe ad aggiungere *Per quella via che la bellezza corre* (51), a cui è forse da mettere in relazione *Volgete gli occhi a veder chi mi tira* (12); se inoltre essa fosse rintracciabile nelle rime per le donne «floreali», andrebbero prese in considerazione le ballate *Per una ghirlandetta* (9) e *Deh, Violetta, che n'ombra d'Amore* (11), nonché la stanza di canzone *Madonna, quel signor che voi portate* (10); (cfr. Gorni¹, p. 31). Va infine osservato che non è mancato chi ha voluto rintracciare la donna schermo fra le figure che compaiono nella *Commedia*, come Giovanni Andrea Scartazzini, che identifica questa donna nella Matelda del *Purgatorio* (cfr. *D'Ancona*, p. 43).

⁷ Gorni¹, p. 247.

è solamente con questo paragrafo che viene concepito e collaudato quel meccanismo che sarà messo in funzione in altre occasioni⁸ nel libello e che Santagata definisce della «doppia intenzionalità»: ossia, «il libro, adesso, può rivelare che, allora, dietro a un testo poetico scritto per altra donna si celava la vera intenzione di parlare (almeno in parte) di Beatrice»⁹.

Si può comprendere l'importanza di questo passaggio se si coglie la differenza sostanziale tra l'opera di rilettura posta in essere col primo sonetto e quella inaugurata in questo paragrafo. Dal momento che *A ciascun'alma presa* in origine non era né ispirato né dedicato ad alcuna donna, trattandosi di una visione allegorica con sollecito di interpretazione¹⁰, il tipo di intervento che richiedeva per poter essere ricondotto nell'orbita beatriciana consisteva semplicemente nell'attribuire ad esso una destinataria inesistente, ossia nel dare un'identità all'anonima «madonna» del v. 11. Ora, invece, dal momento che si trattava di promuovere a testo componimenti che in origine avevano una destinataria dall'identità definita, – non certo l'indistinta figura femminile di un sogno a cui potesse essere sovrapposta la fisionomia della gentilissima –, era necessario escogitare un sistema che, se non poteva mettere al centro della scena la figura di Beatrice, poteva almeno collocarla o sullo sfondo o in un interstizio denso di significato.

2.1.2 Simulazione e mistificazione di un lamento

Il collaudo di questo sistema avviene con il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate*. L'occasione di composizione viene precisata da Dante nei seguenti termini:

La donna colla quale io avea tanto tempo celata la mia voluntade, convenne che si partisse della sopradetta cittade e andasse in paese molto lontano; per che io, quasi sbigottito della bella difesa che m'era venuta meno, assai me ne disconfortai più che io medesimo non avrei creduto dinanzi. E pensando che se della sua partita io non parlasse alquanto dolorosamente, le persone sarebbero accorte più tosto del mio nascondere, propuosi di farne alcuna

⁸ È quanto avremo modo di vedere nel prossimo Cap. in relazione al dittico in morte formato da *Piangete, amanti, poi che piange Amore e Morte villana di pietà nemica*.

⁹ Santagata 2011, p. 156.

¹⁰ Come scrive De Robertis: «la “visione” implicava il “mistero”, e questo incoraggiava, autorizzava la “rivelazione”» (De Robertis 1970, p. 45).

lamentanza in uno sonetto, lo quale io scriverò, acciò che la mia donna fue immediata cagione di certe parole che nel sonetto sono, sì come appare a chi lo 'ntende. E allora dissi questo sonetto che comincia *O voi che per*. (VN, 2. 12-13)

Dunque, Dante compone il sonetto per esprimere simultaneamente il dolore per la partenza della donna schermo, preservando in questo modo la credibilità di quel finto legame, e così il segreto da esso celato. Riguardo alla messinscena del dolore, osserveremo di passaggio come lo stesso Dante, qui, lasci trasparire, proprio nel momento in cui si accinge a smentirla, la veridicità di quel legame; infatti, come osserva De Robertis, egli ammette «non solo che quella partenza lo sorprese e determinò una crisi più forte di quello che si aspettasse, ma che non sapeva di essere tanto affezionato a quella donna. Cioè quel finto amore aveva una qualche consistenza, e pur strumentalizzandolo ai fini della storia di Beatrice, Dante non può sopprimere del tutto la sua storica realtà»¹¹.

Stando al passo sopra riportato, il testo dovrebbe essere riconducibile, come suggerisce l'espressione «lamentanza», al *planh* praticato dai poeti provenzali¹², e svolgere un motivo, quello del dolore per la partenza o per la lontananza della donna amata, particolarmente frequentato nella lirica delle origini¹³. A legittimare l'inserimento del testo nel libello, unica rima per la donna schermo riportata nella *Vita Nova*, «certe parole» presenti nel sonetto, ossia versi¹⁴, di cui fu «immediata cagione», vale a dire diretta ed effettiva ispiratrice, Beatrice, come apparirà chiaro «a chi lo 'ntende», ossia, scrive De Robertis, «a chi capisce il vero significato di questa poesia e l'intenzione con cui è inserita nella *Vita Nuova*»¹⁵. Ecco come si presenta il sonetto:

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate

¹¹ De Robertis^l, p. 50.

¹² De Robertis osserva come il termine «lamentanza», oltre a definire il genere del sonetto, ponendolo in relazione al *planh* (*planctus*) provenzale, rimandi anche alla «*lamentatio*, ossia la tradizione biblica a cui Dante esplicitamente si ricollega col prendere avvio appunto dalle *Lamentationes* di Geremia» (De Robertis^l, pp. 50-51).

¹³ Va osservato che tradizionalmente la lontananza generata da una partenza è il prodotto di un allontanamento del poeta; infatti, «costretto ad abbandonare per un certo lasso di tempo l'amata, il poeta la invoca lamentando la distanza che li separa, ribadendo il suo amore e pregustando il ritorno» (Giunta², p. 59); dunque, nel caso specifico di *O voi che per la via*, stando alla prosa della *Vita Nova*, il rapporto risulterebbe invertito, poiché la lontananza non sarebbe determinata dalla partenza del poeta, ma della donna.

¹⁴ Gorni^l, p. 34.

¹⁵ De Robertis^l, p. 51.

s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
 e prego sol che audir mi sofferiate,
 e poi immaginate 5
 s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.
 Amor, non già per mia poca bontate,
 ma per sua nobiltate,
 mi pose in vita sì dolce e soave,
 ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate: 10
 «Deh, per qual dignitate
 così leggiadro questi lo cor àve?»
 Or ò perduta tutta mia baldanza,
 che si movea d'amoroso tesoro,
 ond'io pover dimoro, 15
 in guisa che di dir mi ven dottanza.
 Sì che volendo far come coloro
 che per vergogna celan lor mancanza,
 di fuor mostro allegranza,
 e dentro dallo core struggo e ploro. 20

Spicca immediatamente la singolarità della forma metrica, variante del sonetto rinterzato ampiamente sperimentato da Guittone d'Arezzo¹⁶, che ci induce a considerare da subito questo testo «una delle più antiche poesie di Dante»¹⁷; di tale forma, infatti, nella produzione dantesca, abbiamo solo altri due esemplari: *Morte villana, di Pietà nemica*, nel terzo paragrafo della *Vita Nova*, come avremo modo di vedere, e *Se Lippo amico sé tu che mi leggi* (4), un testo di accompagnamento ad una stanza di canzone (*Lo meo servente core*, 5). L'esiguità di queste prove, che testimoniano la non ancora avvenuta emancipazione dal magistero dell'Areino, è «segno che Dante usò queste forme artificiose, di maniera guittoniana, soltanto da principio»¹⁸.

¹⁶ Il sonetto rinterzato, – innovazione prettamente guittoniana –, prevede, per lo più su una base ABAB ABAB CDC DCD (con rare varianti nello schema delle terzine), l'inserimento di un settenario in rima con il verso precedente dopo ogni verso dispari delle quartine e dopo il primo e il secondo verso delle terzine. Nella variante dantesca nelle terzine è “rinterzato”, cioè rinforzato con il settenario, solo il secondo verso; va osservato che questa variante, che fra l'altro contempla una doppia possibilità per lo schema dell'ottava (ABABABAB e ABBAABBA), è nota, a partire dalla codificazione di Antonio da Tempo, col nome di sonetto doppio (cfr. Beltrami 2011, pp. 277-278). Ai fini della presente trattazione, tuttavia, non verrà operata una rigorosa distinzione terminologica, rimandando con l'espressione sonetto doppio o rinterzato parimenti alla lezione di Guittone.

¹⁷ *Barbi-Maggini*, p. 36.

¹⁸ *Ibidem*.

Va osservato che il modello guittoniano qui non si limita alla sola forma metrica, ma si estende anche a livello stilistico-retorico. Come osserva De Robertis, la sovrabbondanza dell'espressione, corrispondente al gusto dell'amplificazione e dell'interpretazione, dimostra una dipendenza da tale modello¹⁹; si noti a questo riguardo la ricorrenza di dittologie sinonimiche («attendete e guardate», v. 2; «ostale e chiave», v. 6; «dolce e soave», v. 9; «struggo e ploro», v. 20), fenomeno atipico rispetto alla tendenza media della poesia della *Vita Nova*²⁰.

La presenza di Guittone si fa sentire anche attraverso la memoria, per così dire fresca e viva, dei suoi testi, primo fra tutti la canzone *Tutto 'l dolor, ch'eo mai portai, fu gioia*, che risuona al v. 3, «s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave» («Donqua chi 'l meo dolor po pareggiare?», v. 27); e, in particolare modo, al v. 6, «s'io son d'ogni tormento ostale e chiave» («sì com eo, lasso, ostal d'ogne tormento?», v. 31); in quest'ultimo caso la citazione del verso guittoniano si porta dietro anche il provenzalismo «ostale», contribuendo alla patina lessicale provenzaleggiante caratteristica del sonetto (si osservino in particolare i termini: «baldanza», v. 13; «dimoro», v. 15; «dottanza», v. 16; «allegranza», v. 19; «ploro», v. 20).

Per ciò che concerne lo svolgimento del contenuto, il testo si presenta lineare e nettamente ripartito sotto il profilo retorico. La prima quartina (vv. 1-6), parafrasando poeticamente un versetto del profeta Geremia particolarmente caro a Dante (*Lam.* 1, 12)²¹, si apre con un'invocazione ai fedeli d'Amore affinché si fermino a considerare la gravità del dolore del poeta, divenuto «ostale e chiave», ossia albergo e custodia, di ogni

¹⁹ De Robertis¹, p. 52.

²⁰ La poesia vitanoviana, infatti, stando ai rilievi di Patrick Boyde, è caratterizzata da un basso numero di fenomeni di reduplicazione, «indizio di un deliberato rifiuto del binomio o almeno di un consapevole sforzo di limitarne l'abuso», fatto che può essere letto come «un ulteriore aspetto di quel processo di raffinamento e semplificazione della lingua e dello stile della poesia d'amore cortese, quale era stata praticata da Guittone e dai suoi seguaci» (Boyde 1979, p. 314).

²¹ Le *Lamentazioni* sono una raccolta di carmi elegiaci che descrivono la distruzione di Gerusalemme compiuta da Nabucodonosor; il libro, tradizionalmente attribuito al profeta Geremia, viene utilizzato nella liturgia della Settimana Santa fin dall'alto medioevo, e costituiva dunque un testo particolarmente noto all'epoca di Dante. Non stupisce dunque che egli stesso faccia esplicito riferimento al suo ipotesto nella divisione: «nella prima [parte del sonetto] intendo chiamare li fedeli d'Amore per quelle parole di Geremia profeta, "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus"» (2. 18). Va osservato che la memoria di questo versetto sarà particolarmente attiva in Dante, tanto che la sua eco si spanderà fino al basso inferno, risuonando prima nelle parole di Bertran de Born («"Or vedi la pena molesta, / tu che, spirando, vai veggendo i morti: / vedi s'alcuna è grande come questa."», *Inf.* XXVIII, vv. 130-132), poi in quelle di Maestro Adamo («"O voi che sanz'alcuna pena siete, / e non so io perché, nel mondo gramo", / diss'elli a noi, "guardate e attendete / a la miseria del maestro Adamo; / [...]"», *Inf.* XXX, vv. 58-61). Per le ulteriori implicazioni delle *Lamentazioni* nella *Vita Nova*, vedi *infra* in questo capitolo.

tormento. A ciò segue, nella seconda quartina (vv. 7-12), l'evocazione dello stato di beatitudine in cui il poeta, non per il suo scarso valore, ma per la liberalità d'Amore, era solito dimorare, tanto da sentir spesso alle sue spalle commenti circa il privilegio della sua condizione. Da qui lo stacco netto della prima terzina (vv. 13-16), con il ritorno alla condizione presente e la motivazione del dolore: quella pienezza sentimentale è venuta meno, da cui lo stato di miseria che genera in lui il timore anche solo di esprimersi. A ciò segue la chiusa della terzina finale (vv. 17-20), dove il poeta, come coloro che per vergogna nascondono la loro indigenza, esternamente ostenta allegrezza mentre dentro si consuma nel dolore.

Se i fatti evocati nel sonetto seguono un andamento lineare, tale linearità si scompagina nel momento in cui si voglia sovrapporre allo scenario tratteggiato nei versi quanto viene delineato nella prosa introduttiva.

In primo luogo, come osserva Gorni, «niente [...] conforta a credere che in questi versi si deplori la partenza, o anche solo la lontananza di una donna amata: il poeta dichiara in effetti di perdere *tutta mia baldanza* (v. 13), non già la sua *bella difesa*, come ci si aspetterebbe»²². E se è vero, come è stato opportunamente rilevato, che nessun «obbligo o necessità ha un poeta d'esprimere, oltre al sentimento che l'occupa, le cagioni di esso»²³, è pur vero che la cagione in questione viene prospettata dallo stesso Dante come tema del sonetto, quando afferma che è «della sua partita» (2. 13) che si propone di parlare «alquanto dolorosamente» (2. 13).

Suscita inoltre perplessità la contraddizione tra l'esigenza, espressa nella prosa, di esprimere apertamente il dolore, sia pure simulato, per la partenza della donna, e la volontà, espressa nei versi, di celare tale dolore per vergogna²⁴. Come osserva Gorni, non «si vede ragione perché Dante debba dissimulare il suo cruccio, *di fuor mostro allegranza, / e dentro dallo core struggo e ploro* (vv. 19-20), se proprio il suo parlare *alquanto dolorosamente* (c. 13) dovrebbe dar maggior credito a una finzione lungamente protratta»²⁵. A ciò si potrebbe obiettare osservando che di fatto, nel sonetto, il dolore viene espresso, e che, come scrive Francesco Maggini, «se in realtà, secondo il racconto della

²² Gorni^l, p. 248.

²³ Barbi-Maggini, p. 35.

²⁴ «The debt to Sicily and Provence is nowhere more apparent than in this by now irrelevant *topos*: the need for the lover to disguise his feelings [...] and the resultant contrast between *di fuor* and *dentro*» (Foster-Boyde, p. 42).

²⁵ Gorni^l, p. 248.

Vita Nuova, non era addolorato, doveva spiegare come non fosse afflitto esteriormente, e trovò la spiegazione del celare per vergogna»²⁶; tuttavia, egli aggiunge subito dopo: «se quel racconto si salva davanti alla logica del sentimento, non s'esclude che possa esser tutto una finzione. Certo le donne schermo paiono piuttosto donne a cui il poeta ha per un certo tempo prestato servizio amoroso vero e proprio, e in questo sonetto è un fatto che di partenza non si fa menzione; e potrebbe essere stato scritto anche per una donna che non si sia mai mossa da Firenze»²⁷.

Ma ciò che suscita maggior perplessità, mettendo in evidenza il meccanismo non ancora ben oliato della «doppia intenzionalità» sopra considerato, è l'impossibilità di rilevare allusioni cifrate a Beatrice, per quanto Dante stesso, nella divisione, ci fornisca le coordinate per coglierle. Infatti, dopo aver individuato due parti nel sonetto ed aver commentato la prima, afferma: «nella seconda narro là ove Amore m'avea posto, con altro intendimento che le streme parti del sonetto non mostrano, e dico che io ò ciò perduto. La seconda parte comincia quivi *Amor, non già*» (VN 2. 18). Che si vogliano individuare «le streme parti» solo nelle terzine, come vuole De Robertis²⁸, o nelle due estremità del sonetto, cioè prima quartina e terzine, come vuole Gorni²⁹, dal momento che la seconda parte inizia con il primo verso della seconda quartina, le parole dette con «altro intendimento» sono comprese nei vv. 7-12:

Amor, non già per mia poca bontate,
ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sì dolce e soave,
ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate:
«Deh, per qual dignitate
così leggiadro questi lo cor àve?»

Come si vede, nonostante le indicazioni, la genericità di questi versi è tale da rendere dubbia l'effettiva presenza di un'allusione a Beatrice. Naturalmente si potrebbe scorgere nella «vita sì dolce e soave» la vita vissuta all'insegna della passione per la gentilissima, quella vita in cui Dante viene posto a partire dal momento in cui, dopo il

²⁶ *Barbi-Maggini*, p. 36.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *De Robertis*¹, p. 54.

²⁹ *Gorni*¹, p. 38.

primo fatale incontro, «Amore signoreggiò la *sua* anima» (1. 8). Va tuttavia osservato che in questi versi si parla di una condizione passata, implicando un mutamento che a rigore non dovrebbe essere avvenuto, dal momento che i versi in questione, riferendosi a Beatrice, dovrebbero indicare la stabilità di un sentimento che la partenza della donna schermo non avrebbe certo potuto mutare. Allora la «vita sì dolce e soave» si dovrebbe interpretare come la vita vissuta all'ombra della donna schermo, vita che consentiva a Dante di sublimare l'amore per Beatrice, senza timore d'essere scoperto, nell'amore fittizio per un'altra donna; e in ciò starebbe l'allusione a Beatrice. In questo senso, l'evocazione di una condizione passata implicherebbe che le condizioni di quella vita erano garantite fintanto che era preservato lo «schermo di tanto amore» (2. 10). Tuttavia, anche in questo caso, i versi risulterebbero eccessivi, in quanto la condizione di beatitudine di cui dovrebbe essere garante la sola Beatrice verrebbe fatta dipendere dalla presenza o meno della donna schermo. Senza contare che la ricerca dell'allusione induce ad una sottigliezza interpretativa che il passo evidentemente non richiede, dal momento che l'evocazione di quella «vita sì dolce e soave», stando alla lettera del testo, è perfettamente in linea con lo sviluppo del tema centrale del sonetto, che è «quello del contrasto tra un precedente stato di felicità dell'amante cortese e il successivo precipitare nella miseria (l'«amorosa carestia» dei trovatori) a causa, verosimilmente, del mutato atteggiamento dell'amata: non esplicitato quest'ultimo [...], ma alluso attraverso le metafore del *tesoro* perduto, della «povertà» e della *mancanza*»³⁰.

In definitiva, l'irriducibilità del testo ad un lamento di lontananza o di partenza, il contrasto tra l'esigenza espressiva annunciata nella prosa e realizzata poi nei versi, e, soprattutto, l'assenza di riferimenti a Beatrice, rendono evidente quella che Gorni definisce «una diffusa mistificazione d'autore», ossia un «infelice recupero di una vecchia prova dell'apprendistato poetico, idealmente anteriore allo stesso primo sonetto, che solo a stento si può piegare a un nuovo uso»³¹.

³⁰ Brugnolo 2012¹, pp. 67-68. De Robertis osserva come il sonetto svolga «il tema della caduta dalla felicità alla miseria, del “fuisse felicem”, che è della *Consolatio* di Boezio» e che descrive anche «la situazione di Giobbe che tutto ha perduto dei doni da Dio elargitigli», fatto che «può spiegare [...] la coloritura del linguaggio come il fare appello all'altrui testimonianza ed esporsi all'altrui giudizio, e la diretta appropriazione e il riadattamento alla condizione amorosa [...] di precise citazioni scritturali» (*De Robertis*³, p. 281).

³¹ Gorni¹, p. 248.

2.2 Ipotesi cronologiche: fra *A ciascun'alma presa* e Cavalcanti

A questo punto vale la pena di ragionare sulla fase dell'apprendistato poetico di Dante in cui questo sonetto si colloca, e sul significato del suo riutilizzo, ossia sulla ragione alla base del recupero di un testo così difficile da adattare al racconto della *Vita Nova* e sostanzialmente irriducibile a Beatrice.

Considerare questo sonetto afferente ad una fase antecedente la composizione di *A ciascun'alma presa* può sembrare forse eccessivo; cionondimeno abbiamo visto come la forma metrica arcaica, alcuni aspetti stilistico-retorici, nonché alcuni richiami testuali lascino intendere una prova giovanile in cui il magistero di Guittone è ancora esplicitamente operante.

Relativamente all'utilizzo da parte di Dante del sonetto doppio o rinterzato, è interessante l'osservazione di Contini; egli scrive: «se per Dante è urgente dire (*Purg.* XXIV 56-57) che il Notaro e Guittone son rimasti di qua dal dolce stil nuovo, vorrà significare che anch'egli è passato prima per l'esperienza siciliana e guittoniana (astrattamente tecnicistica); e spogliarsi di Guittone vorrà dire spogliarsi anche della sua metrica»³². Alla luce di questa considerazione, si potrebbe osservare che questo ideale spogliamento, ancora di là da venire all'altezza di *O voi che per la via*, si mostra pienamente realizzato con *A ciascun'alma presa*, che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, con le sue quartine a rima incrociata si mostra in linea con l'uso più aggiornato della poesia fiorentina. Tuttavia, una valutazione basata sull'aspetto metrico, per quanto quest'ultimo possa essere indicativo, può rivelarsi superficiale e tutt'altro che dirimente.

Abbiamo visto come il tema centrale del sonetto sia giocato sul contrasto tra una condizione di felicità passata e una condizione di miseria presente dovuta ad un mutato atteggiamento dell'amata. Interessante a questo riguardo il rilievo di Gorni, che individua una sottile tangenza tematica con la *tenzone del Duol d'amore* tra Dante e il suo omonimo da Maiano: lì si trattava di stabilire quale fosse «il dol maggio d'amore» (2a, v. 10), qui non vi è «dolore alcun, quanto 'l mio, grave» (v. 3)³³. In sostanza, si potrebbe vedere nel

³² Contini, p. 312.

³³ Cfr. Gorni^l, p. 35.

sonetto la drammatizzazione soggettiva, sorta di esercizio accademico, di un tema trattato astrattamente e in modo impersonale nella tenzone. Se fosse legittimo questo collegamento, invero troppo sottile, collocandosi la tenzone all'epoca degli esordi di Dante, e forse prima di *A ciascun'alma presa*, avremmo un'ulteriore conferma dell'arcaicità di questo sonetto.

In verità, vi sono una serie di elementi che inducono a collocare *O voi che per la via d'Amor passate* in una fase posteriore al primo testo della *Vita Nova*. A questo riguardo è interessante il raggruppamento proposto da Foster-Boyde³⁴, i quali inseriscono il nostro sonetto in un gruppo compatto, idealmente posteriore al 1283, che comprende: *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (4), *Lo meo servente core* (5), *Piangete, amanti, poi che piange Amore* (VN, 3) e *Morte villana, di Pietà nemica* (VN, 3). Questi testi, secondo i due studiosi, condividerebbero una serie di caratteristiche stilistiche denotanti un marcato cambio di registro rispetto ai precedenti sonetti di corrispondenza, e, in particolare, rispetto alle tre tenzoni con il Maianese e il sonetto incipitario della *Vita Nova*³⁵. Ed effettivamente i testi in questione, tutti riconducibili a generi o motivi popolari della poesia siciliana e provenzale (il canto di lontananza, il lamento per la freddezza della donna, il *planctus* in morte), hanno in comune una serie di tratti caratteristici e distintivi rispetto ai testi precedenti: un andamento discorsivo più solenne e formale; un lessico più selezionato, con frequenti provenzalismi; una sintassi elaborata ma sicura, senza contorsioni compromettenti l'intelligibilità; a cui si può aggiungere una tendenza alla duplicazione sinonimica e una preferenza per lo stile nominale. Questo cambio di registro, se non è il semplice riflesso di un cambio di genere, potrebbe testimoniare la ricerca di un innalzamento stilistico, – una ricerca condotta al di fuori del ristretto ambito della poesia municipale di corrispondenza, in direzione della tradizione siciliana e provenzale, filtrata attraverso i modelli forti della scuola siculo-toscana; in questo senso, la stanza di

³⁴ Foster-Boyde, pp. 33-35.

³⁵ Riportiamo qui l'ordinamento proposto da Foster-Boyde relativamente ai testi che precedono il gruppo che stiamo considerando, trascrivendo solo le rime di Dante: 1, *Savete giudicar vostra ragione*; 2, *Per pruova di saper com vale o quanto*; 3, *Lo vostro fermo dir fino ed orrato*; 4, *Lasso, lo dol che più mi dole e serra*; 5, *Savere e cortesia, ingegno ed arte*; 6, *A ciscun'alma presa e gentil core*; 7, *Com più vi fere Amor co'suo vincastri*. Mette conto notare che sono tutti sonetti di corrispondenza; va inoltre osservato che i due studiosi, per ciò che concerne i testi afferenti alla *Tenzone del duol d'Amore*, hanno invertito le tradizionali attribuzioni, per cui i testi 2-4, qui riportati come danteschi, tradizionalmente vengono attribuiti al Maianese.

canzone e il metro guittoniano testimonierebbero un primo tentativo di sperimentare, oltre al sonetto, altre forme della tradizione poetica, in una misura, per così dire, preliminare³⁶.

In sostanza, questi testi, destinati ancora alla circolazione fra il ristretto pubblico fiorentino, ma aperti ad una dimensione più sociale, comunicativa, non più confinati cioè alla pratica ermeneutica o alla discussione astratta, rappresenterebbero una lieve ma significativa evoluzione della poesia di Dante, in una fase intermedia successiva alla pubblicazione di *A ciascun'alma presa* e precedente la piena adesione alla poesia di Cavalcanti.

A conferma di quanto detto si potrebbe addurre un dato ricavabile dal racconto della *Vita Nova*. Abbiamo visto come Dante ci lasci intendere che il rapporto con la donna schermo, essendo di pubblico dominio, era noto presso i suoi conoscenti. Ebbene, alla luce di ciò, è assai probabile che la partenza della donna abbia un fondo di verità, dal momento che non poteva essere completamente falsificata la ragione alla base dell'interruzione di quel legame, tanto più se la donna fosse rimasta a Firenze. Così, «se quella vicenda amorosa era nota», osserva Santagata, «sarà stato noto anche che si era conclusa perché la donna si era allontanata da Firenze»³⁷. Ora, sembra improbabile che Dante, nel momento in cui si accinge a narrare di quella partenza, recuperi un testo non solo precedente l'episodio in questione, ma magari addirittura precedente quegli «alquanti anni e mesi» (2. 9) durante i quali rimase legato a quella donna. Si presume infatti che *O voi che per la via* sia stato messo in circolazione prima di essere accolto nel libello³⁸; se fosse stato un testo pubblicato assai prima di quell'episodio, e dunque

³⁶ L'utilizzo del metro guittoniano, come avremo modo di vedere anche nel prossimo Cap., può infatti essere letto – e così noi lo interpretiamo – come un approccio introduttivo ai generi tradizionalmente trattati dalla forma più complessa della canzone, di cui potrebbe rappresentare una sorta di ipertrofica stanza. Interessante il fatto che Enrico Malato, rilevando come possibile fonte di *O voi che per la via* una canzone di Panuccio dal Bagno (*Vero è che stato son manta stagione*), canzone costituita da ampie stanze di 16 vv., avanzi la possibilità di interpretare il sonetto dantesco proprio come una «stanza di canzone, ampia, di 20 versi, in cui a una fronte di 12 versi, articolata in 2 piedi, ciascuno di 6, segue una sirma di 8 versi, a sua volta articolata in due volte di 4, che nel gioco degli endecasillabi e dei settenari [...] rispecchia, sia pur liberamente, lo schema di Panuccio (fronte di 8 versi, 4 + 4, sirma di 8)»; in sostanza, secondo la prospettiva di Malato, il sonetto doppio confermerebbe come fonte l'articolata canzone di Panuccio, in quanto rappresenterebbe la scelta di un metro in qualche misura ad essa più affine (cfr. Malato 2005, p. 565).

³⁷ Santagata 2011, p. 156.

³⁸ Va osservato che *O voi che per la via d'Amor passate* è uno dei tredici sonetti della *Vita Nova* che presentano una tradizione stravagante, e dunque una redazione presumibilmente antecedente la composizione del libello; per quanto riguarda *O voi che per la via*, De Robertis, rilevando la concordanza di tre codici (Am, Mc⁵, Mg¹) su alcune varianti (vv. 5, 7, 9, 12, 14, 17), avanza la possibilità che tali lezioni possano essere elevate a varianti redazionali, e propone una prima redazione pre-VN (cfr. *De Robertis*², vol. 2, pp. 895-896; e *De Robertis*², vol. 3, pp. 298-299; su un'interpretazione delle varianti a partire dai loro rapporti con le altre rime della tradizione stravagante, cfr. Vagata 2010, in particolare pp. 384-397).

totalmente estraneo ad esso, avrebbe rischiato di smentire il racconto di Dante circa la volontà di esprimere con il sonetto il suo dolore, sia pure simulato, per la partenza della donna. È molto più probabile che *O voi che per la via* sia un testo posteriore a quell'episodio, originariamente non legato ad esso, ma in qualche misura ad esso riconducibile. E qui emerge una prima ragione alla base del recupero del sonetto. Infatti, seppure è vero che nulla lascia intendere che in esso si deprechi una partenza, o anche solo la lontananza dalla donna amata, è pur vero che in esso viene evocato un doloroso mutamento di stato, mutamento potenzialmente riconducibile ad una separazione. In questo senso, un testo che adombra una separazione può presentarsi come veritiero nel momento in cui venga messo in relazione ad una partenza, di modo che «le credenziali di veridicità rilasciate da questo tratto “realistico”», come scrive Santagata, «possono essere usate per dare credibilità al molto di fittizio costruito intorno all'episodio»³⁹.

Naturalmente il riutilizzo di questo testo non riposa solo nella necessità di «avvalorare il racconto»⁴⁰, ma ha anche lo scopo di documentare una fase importante dell'apprendistato poetico di Dante, fase che, alla luce di quanto considerato, sembra si possa considerare senz'altro posteriore alla pubblicazione di *A ciascun'alma presa*⁴¹. L'abilità nel recupero in questo caso consiste nella selezione di un testo afferente a quella fase, collocabile all'altezza della conclusione di quella vicenda amorosa, e in qualche misura adatto a trattare di quella separazione.

2.3 L'artificio dello schermo: l'utilità di un espediente cortese

Come abbiamo accennato, a consentire questo recupero è il criterio della doppia intenzionalità introdotto attraverso l'artificio dello schermo. A questo punto, prima di approfondire ulteriormente le ragioni del riutilizzo di un testo come *O voi che per la via*,

³⁹ Santagata 2011, p. 156.

⁴⁰ Questa l'ipotesi di Santagata (cfr. *ibidem*).

⁴¹ Non sembra sostenibile l'ipotesi estrema di chi, come Enrico Malato (cfr. Malato 2005, p. 566), considera il testo composto «in occasione e in funzione del “libello” stesso» (*ibidem*); infatti, anche volendo prescindere dalla tradizione stravagante, nonché dalle informazioni ricavabili dagli aspetti formali e stilistico-retorici, che mal si conciliano con una datazione così bassa, ad opporsi è un semplice argomento di logica interna: l'irriducibilità del testo a Beatrice e il suo difficile adattamento al racconto; in altri termini, viene logico pensare che se il testo fosse stato pensato in relazione al libello, l'autore avrebbe non solo reso l'allusione a Beatrice più perspicua, ma anche agevolato il dialogo fra prosa e versi.

vorremmo concentrare la nostra attenzione su questo artificio, sia perché su di esso riposa il recupero in questione, sia perché attraverso di esso possiamo scorgere dei barlumi circa la modalità di procedere di Dante nel confezionamento del libello, modalità che passa attraverso la trasfigurazione letteraria di alcuni dati di realtà.

Come abbiamo osservato, la durata del legame con la donna schermo, la notorietà a Firenze di quel legame e la produzione lirica ad essa consacrata sono tutti elementi che concorrono non solo a dare consistenza storica al rapporto con quella figura femminile, ma anche ad attestare l'autenticità e la solidità di quel rapporto. Ora, è chiaro che questo diviene un elemento di disturbo nel momento in cui nella mente di Dante si profila il progetto di raccontare la storia del suo amore assoluto ed esclusivo per Beatrice. E poiché la donna con cui era stato per tanto tempo legato era una figura ineludibile del suo passato, il legame con essa, dal momento che non poteva essere cancellato, doveva venire per lo meno neutralizzato. Come scrive Santagata: «per rendere credibile la finzione che il sentimento per Beatrice si fosse conservato intatto gli era dunque necessario ricorrere alla simulazione dello schermo»⁴².

La rilettura di questa esperienza di vita, messa in atto quando ormai sia la donna schermo che Beatrice, per ragioni diverse, non sono più presenti, avviene dunque attraverso il recupero di un artificio letterario, ben attestato nella tradizione⁴³, e che trova le sue radici nell'ideologia dell'amor cortese⁴⁴.

Secondo De Robertis la funzione della donna schermo sarebbe «esattamente codificata»⁴⁵ nel *De amore* di Andrea Cappellano, l'*auctor* all'ombra del quale avverrebbe il tirocinio cortese di Dante, rappresentato nella *Vita Nova* dai primi paragrafi (2-5), prima della fase cavalcantiana (6-9) a preludio della svolta che passerà proprio attraverso la liquidazione del codice dell'amor profano teorizzato nel trattato. Ecco il passo del *De amore* che De Robertis, primo fra i commentatori, allega al suo commento ad esemplificazione dell'artificio⁴⁶:

⁴² Santagata 2011, p. 154.

⁴³ Perentorio a questo riguardo Alessandro D'Ancona: «era canone principalissimo nelle leggi dell'amore e della poesia cavalleresca di fingere di amare e celebrare ne' versi altra donna, da quella che si aveva in cuore: e ne abbondano le testimonianze nelle vite dei trovatori provenzali» (*D'Ancona*, p. 44).

⁴⁴ Mainini 2011, p. 154.

⁴⁵ De Robertis 1970, p. 47.

⁴⁶ *De Robertis*¹, p. 47.

Aliae igitur dominae nil mihi possunt ex debito postulare, nisi ut vestrae contemplationis intuitu mea sibi debeam beneplacita largiri obsequia et obsequiorum originem cauto reticere silentio.

[Dunque, l'altre donne a nulla ragione il mi possono adomandare, se non domandassero ch'io le servisse per vostro amore e non per altro servizio ch'io sia lor tenuto di fare⁴⁷]

Osserviamo, sulla scorta di Lorenzo Mainini, come il passo in questione in realtà «non paia adombrare l'uso d'un nuovo amore, per nascondere il primo, quanto piuttosto la possibile coesistenza d'un molteplice servizio, che tenga comunque conto che una è la donna, amata e taciuta, e le altre vengono omaggiate solo in virtù di quella»⁴⁸.

Questa osservazione naturalmente non nega che l'artificio dello schermo sia strettamente correlato alla codificazione dell'amor cortese, e che «riposi in ultima istanza sui *topoi* della *fin'amors*»⁴⁹. Infatti, l'insieme dei valori etici sulla base dei quali viene formalizzata la pratica della passione amorosa cantata in poesia prevede, come abbiamo accennato in apertura a questo capitolo, il vincolo del silenzio, dal momento che nella convenzione trobadorica il desiderio erotico viene tradizionalmente diretto verso una *domna* d'alto rango e, cosa fondamentale, sposata⁵⁰. La complicità amorosa richiede dunque discrezione, deve essere tenuta nascosta, e preservata celando l'identità della donna attraverso l'utilizzo di *senhals* ed altri artifici⁵¹. La donna schermo assolve questa funzione, ossia «rientra nella strategia del *celar*, "il nascondere il proprio amore agli indiscreti maldicenti"»⁵². Essa, infatti, nella finzione del racconto della *Vita Nova* trova la sua ragion d'essere in rapporto ad un altro elemento tipico della tradizione cortese, ossia i malparlieri, quei «molti pieni d'invidia» (2. 3) da cui Dante tenta di proteggersi; questi «sono infatti una figura di antagonisti tipica della poesia cortese e corrispondono ai provenzali *enveios*, altrimenti detti *lauzengiers* o *malparliers*, coloro che possono

⁴⁷ Testo latino e relativa traduzione da Ruffini 1980.

⁴⁸ Mainini 2011, pp. 154-155.

⁴⁹ *Ivi*, p. 155.

⁵⁰ «La *fin'amor* dei trovatori ha come proprio fondamentale assioma l'irraggiungibilità della donna amata, per motivi di sociologia (è sposata con il signore feudale) non meno che di psicologia (il desiderio non ricompensato sessualmente produce nell'amante un raffinamento morale che nobilita il suo animo)» (Pinto 2010, p. 34); per i rilievi sul codice cortese, ci rifacciamo a Brugnolo-Capelli 2011, pp. 215-222.

⁵¹ Scrive a questo riguardo Mario Mancini: «Uno dei sottili paradossi della poesia dei trovatori, poi preziosa e costante convenzione di certe zone della lirica d'amore europea, è da una parte l'esaltazione della *domna*, fonte del *joi* cosmico e di ogni *melhurar* dell'animo e del corpo, e dall'altra parte l'impiego diffuso di *senhals* [...], che spostano il suo nome, che la nascondono. Lode e segreto insieme» (Mancini 1993, p. 187).

⁵² Pirovano, p. 8.

spargere la voce del rapporto tra i due amanti o guastare con menzogne la buona reputazione del poeta presso la sua donna»⁵³.

Come è evidente, tutti gli elementi qui rilevati ci riconducono, più che alla trattatistica amorosa, alla tradizione lirica trobadorica, a cui si deve la fissazione di tutte le dinamiche che costituiscono l'insieme dei valori della *fin'amor*. Dal momento che l'artificio dello schermo è «un'operazione tutta della prosa»⁵⁴, e quindi della parte narrativa, fra i precedenti provenzali che adombrano questo artificio, tralasciando l'ambito lirico⁵⁵, vorremmo considerare per un attimo un precedente romanzesco, richiamandoci ancora una volta alla vicenda del trovatore Guillem de Cabestany. Abbiamo visto nel capitolo precedente come questa vicenda sia molto probabilmente alla base del recupero del *topos* cardiofagico, e come una versione della storia, ossia la redazione del codice P, facendo della vocazione poetica l'effetto della passione amorosa e contemporaneamente la causa della morte trovatore, presenti dei motivi che in qualche misura sembrano essere rimessi in gioco da Dante nel momento in cui si accinge a narrare le ragioni all'origine del suo esordio. Ebbene, in questa stessa versione viene fatto esplicito accenno ad una pratica di dissimulazione assimilabile all'artificio dello schermo⁵⁶: Guillem, per stornare i sospetti del marito geloso, finge di essere legato ad Agnès, la pietosa sorella di Soremonda, preservando così la vera identità dell'amata.

Difficile dire se Dante si richiami anche in questo caso alla vicenda del trovatore o se non prenda piuttosto spunto da un altro esempio proveniente dalla stessa tradizione. Quel che è certo è che, nel momento in cui si appresta a scrivere la *Vita Nova*, il richiamo diretto, attraverso l'artificio dello schermo, a quella tradizione e al suo sfondo ideologico presentava notevoli vantaggi. Non solo gli consentiva di neutralizzare una figura femminile scomoda del suo passato, rendendo al contempo possibile il recupero di testi irriducibili a Beatrice, ma gli offriva anche la possibilità di sviluppare nel racconto un ambiente narrativo in qualche misura implicito in quei testi. Va infatti osservato che, seppure l'espedito dello schermo è operazione esclusiva della prosa, i testi afferenti alla

⁵³ *Ivi*, p. 95.

⁵⁴ De Robertis 1970, p. 55.

⁵⁵ Giovanni Melodia fornisce una sommaria rassegna dei precedenti danteschi di questa «usanza più o meno generale della lirica amorosa»; egli cita, invero con qualche riserva, i casi di alcuni autori provenzali (Arnaut Daniel, Folchetto di Marsiglia, Uc Brunet, Cadenet, l'autore del *Joufrois*, Guillem de Saint-Didier); un poeta portoghese (don Dionisio); e, più persuasivamente, due poeti italiani (Migliore degli Abati e, soprattutto, Guittone d'Arezzo) (cfr. *Melodia*, pp. 48-49).

⁵⁶ Cfr. Di Maio 1996, p. 16; e Mainini 2011, pp. 156-157.

fase cortese della sua poesia potevano in qualche misura propiziarlo. A questo riguardo è sufficiente osservare i vv. 10-12 di *O voi che per la via*:

ch'io mi sentia dir dietro spesse fiata:

«Deh, per qual dignitate

così leggiadro questi lo cor àve?»

Dante, nel rievocare lo stato di beatitudine in cui era solito vivere, ricorda di aver spesso udito alle sue spalle la gente chiedersi: «per quale privilegio costui ha il cuore così lieto?». Ebbene, seppure questa domanda si presenti a prima vista innocua, tanto che Gorni ipotizza che a porsela siano gli stessi fedeli d'amore a cui il sonetto è indirizzato⁵⁷, essa potrebbe anticipare la curiosità di quei «molti pieni d'invidia» (2. 3) che si ingegnavano a sapere quello che Dante voleva tenere celato. Anzi, secondo Brugnolo⁵⁸, che intende «leggiadro» nel senso di «orgoglioso», «insuperbito», «altero», e che vede dunque nella domanda un accento malizioso, una sorta di velato rimprovero («che meriti ha per mostrarsi così *leggiadro*, così montato in superbia?»⁵⁹), vi sarebbe qui un recupero «indiretto e sottilmente allusivo»⁶⁰ del motivo dei *lauzengiers*, ossia dei malparlieri di cui accenna la prosa. In questo senso, vi sarebbe uno sviluppo nella prosa di un motivo già svolto nel sonetto.

Ora, che si voglia leggere nella domanda una semplice espressione di curiosità o, al contrario, un'allusione maliziosa, è chiaro che in entrambi i casi i versi, *ex post*, propiziano ed agevolano il motivo svolto nella prosa. E dal momento che il motivo in questione è un corollario dell'artificio dello schermo, la sua presenza nel sonetto, sia pure embrionale, non poteva che fornire una ragione ulteriore per il recupero e la rifunzionalizzazione del testo.

⁵⁷ Gorni¹, p. 36.

⁵⁸ Cfr. Brugnolo 2018², pp. 27-32.

⁵⁹ Ivi, p. 28.

⁶⁰ Ivi, p. 27.

2.4 Le *Lamentazioni*: il lutto in filigrana

A questo punto vorremmo concludere adducendo un'ultima possibile ragione alla base del recupero del nostro sonetto. Abbiamo visto come l'avvio di *O voi che per la via d'Amor passate* sia modellato in modo esplicito su un versetto delle *Lamentazioni* del profeta Geremia. Il passo citato da Dante veniva recitato durante la liturgia della Settimana Santa, e, in ragione della sua notorietà, si trovava reimpiegato spesso nella letteratura volgare religioso-edificante, nella poesia laudistica e, talvolta, anche nella letteratura mondana⁶¹. Se la memoria condivisa di un versetto particolarmente celebre può aver agito originariamente in modo, per così dire, inerte, cioè come semplice appoggio per un puro slancio retorico, la sua presenza all'interno della *Vita Nova* non sembra priva di significato, se proprio Dante nella divisione attira l'attenzione su di esso. Va osservato che proprio le *Lamentazioni* ritorneranno in modo esplicito in un passo cruciale del libello, ossia nel paragrafo 19, dove l'improvvisa morte di Beatrice verrà annunciata in modo altrettanto improvviso con la citazione del primo versetto del primo capitolo del libro di Geremia: «Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium» (19. 1). Questa stessa citazione verrà ripresa e giustificata poco oltre da Dante in questi termini:

Poi che fue partita da questo seculo, rimase tutta la sopradetta cittade quasi vedova dispogliata da ogni dignitade. Onde io, ancora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi alli principi della terra alquanto della sua condizione, pigliando quello cominciamento di Geremia profeta *Quomodo sedet sola civitas*. E questo dico acciò che altri non si maravigli perché io l'abbia allegato di sopra quasi come entrata della nuova materia che apresso viene. (VN, 19. 8)

Come si vede, attraverso il versetto del profeta Geremia, l'evento privato della morte di Beatrice viene presentato come un evento di risonanza pubblica, un lutto collettivo di cui è Dante stesso a farsi portavoce, scrivendone in una misteriosa epistola

⁶¹ Brugnolo 2012¹, p. 70.

che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate? 8

Se voi restaste per volerlo audire,
certo lo cor d'i sospiri mi dice
che lagrimando n'uscireste poi.
Ell' à perduta la sua beatrice; 12
e le parole ch'om di lei pò dire
anno virtù di far piangere altrui.

Ebbene, in questi versi, scritti secondo la finzione narrativa in occasione della Settimana Santa, ritorna in modo meno esplicito, ma pur sempre strutturante, il versetto delle *Lamentazioni* su cui è costruito l'attacco di *O voi che per la via d'Amor passate*, «quasi a sottolineare», come scrive Stefano Carrai, «una specularità tra il secondo e il penultimo sonetto del prosimetro», e, soprattutto, «per marcare la circolarità del tema del pianto e dell'invito a partecipare al dolore del poeta»⁶⁷.

In questo caso l'ipotesto non è esplicitato, in quanto completamente assimilato alla struttura del sonetto, che su di esso costruisce, come osserva Roberto Leporatti⁶⁸, la sua intera movenza discorsiva: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus»: «Deh, peregrini, che pensosi andate / [...] che non piangete quando voi passate / per lo suo mezzo la città dolente / [...] Se voi restate per volerlo audire», etc. Secondo Leporatti, questo sonetto, «fra i testi più maturi del libro, nato certo in prossimità se non nella circostanza della sua ideazione»⁶⁹, sarebbe una sorta di recupero e rifacimento del più arcaico *O voi che per la via d'Amor passate*. «I due sonetti, posti così ai due estremi dell'opera, avrebbero dimostrato in modo lampante la distanza percorsa»⁷⁰.

Ma la probabile fondamentale ragione alla base del recupero di *O voi che per la via* si chiarisce se si considera il testo nell'ottica complessiva del libello. Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, tutta l'opera è fin dal principio adombrata dai presagi della morte di Beatrice, e Dante, nel comporla, vuole vedere ovunque i segni rivelatori,

⁶⁷ Carrai 2006, p. 27.

⁶⁸ Leporatti 1994, p. 271.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

in origine non colti, del destino celeste della gentilissima. Un sonetto che cantava un doloroso cambio di condizione, il cui attacco era modellato in modo evidente su un versetto solitamente recitato durante la Settimana Santa, quando i fedeli piangevano la morte di Cristo, non poteva non rivelarsi propizio per la storia che Dante si accingeva a narrare⁷¹. Il testo, per quanto non fosse stato scritto originariamente per Beatrice, poteva in un certo qual modo adombrarne la dipartita, profetizzando così il lutto futuro⁷². In questo senso, si chiariscono anche le parole dette con «altro intendimento» (2. 18), comprese nei vv. 7-12: la «vita sì dolce e soave» evocata come una condizione passata, perduta a causa della partenza della donna schermo, poteva essere intesa come preludio ad una drammatica privazione, ancora di là da venire, ma cionondimeno inevitabile. In sostanza, sembra quasi che Dante volesse lasciarci intendere che quando scrisse questi versi, senza saperlo, lamentava una perdita che, già da allora, era iscritta nel destino.

⁷¹ A tal proposito si tengono presenti le analogie cristologiche con cui Dante, fin dalle prime pagine della *Vita Nova*, decide di caratterizzare la figura – o il mito – di Beatrice. Scrive Santagata: «Il discorso della *Vita Nova* [...] scorre su un duplice binario: quello laico imperniato sull'evoluzione dell'idea dell'amore e del ruolo della poesia e quello di intonazione quasi misticheggiante incentrato sull'analogia tra Beatrice e Cristo. La somiglianza si fonda sul fatto che entrambe sono figure ecumeniche: Cristo è il Dio incarnato che porta a tutti, senza distinzioni, la salvezza; Beatrice è la donna che per sua singolare forza virtuosa genera amore negli animi a prescindere dalla loro nobiltà. Infrangendo il cerchio dell'amore aristocratico tra cuori gentili e "intendenti", Beatrice ha agito come il Cristo portatore di un messaggio universale» (*Santagata*, p. LXXXVII).

⁷² Come scrive Marco Berisso, «la [...] poesia della *Vita nova*, pur essendo scritta per una donna diversa da Beatrice, ne premonisce in qualche misura la morte, e la partenza di lei diventa prefigurazione di un'altra e ben più drammatica uscita di scena (moltiplicando così, tra l'altro, i segnali luttuosi che costellano i primi tre capitoli del libello)» (Berisso 2011, p. 11).

Capitolo III

Il primo confronto con la Morte

3.1 Un dittico in guiderdone

3.1.1 La prosopopea fra Beatrice e Amore «in forma vera»

In un'opera che deve le sue ragioni più profonde alla morte dell'amata, – morte i cui presagi si rivelano chiari solo a posteriori in quanto tracce di un destino provvidenziale –, il lutto non poteva tardare a fare il suo primo preliminare ingresso sulla scena.

È ciò che accade subito dopo la partenza della donna schermo; ecco come si apre il terzo paragrafo della *Vita Nova*:

Aprresso lo partire di questa gentil donna, fu piacere del Signore degli angeli di chiamare alla sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fu assai graziosa in questa sopradetta cittade, lo cui corpo io vidi giacere senza l'anima in mezzo di molte donne, le quali piangeano assai pietosamente. Allora ricordandomi che già l'avea veduta fare compagnia a quella gentilissima, non poteo sostenere alquante lagrime; anzi piangendo mi propuosi di dicere alquante parole della sua morte, in guiderdone di ciò che alcuna fiata l'avea veduta colla mia donna. E di ciò toccai alcuna cosa nell'ultima parte delle parole che io ne dissi, sì come appare manifestamente a chi lo 'ntende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia lo primo *Piangete* e il secondo *Morte villana*. (VN, 3. 1-3)

La morte colpisce dunque una compagna di Beatrice, e Dante, che non può rimanere indifferente, decide di comporre due sonetti di compianto in segno di riconoscenza per l'intrinsichezza che questa non ben identificata donna ebbe con la gentilissima. E di questo legame Dante accenna «nell'ultima parte delle parole [...], sì come appare manifestamente a chi lo 'ntende». Come si vede, in linea con il principio della doppia intenzionalità di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, e seguendo uno schema che

che donna fu di sì gaia sembianza.

Come si vede, la scena è tratteggiata con un certo rilievo figurativo, animata com'è dalle personificazioni di Amore, Pietà e Morte, sullo sfondo di un coro femminile che lamenta la dipartita della donna. Amore tuttavia è protagonista, occupando la scena dall'inizio alla fine, tanto che il testo si può definire, con le parole di De Robertis, una «contemplazione della morte attraverso gli occhi di Amore (o di Beatrice?)»⁴. L'interrogativo non è così marginale come le parentesi lascerebbero intendere, se è vero che potrebbe essere presente un'allusione alla gentilissima «nell'ultima parte» (3. 3) del sonetto. Nella prima terzina, infatti, il poeta afferma d'aver visto Amore «in forma vera» (v. 10) fare il lamento sul corpo della defunta. Ora, se si intende l'espressione «in forma vera» nel senso di «in forma reale», ossia, sulla scorta di Barbi-Maggini, «in aspetto di vera persona, tanto da essere visibile ai presenti»⁵, si potrebbe essere indotti a scorgere nella rappresentazione di Amore una personificazione di Beatrice⁶. A favorire questa identificazione, sta l'equivalenza Beatrice-Amore che verrà celebrata nel paragrafo 15, nella cui prosa la personificazione di Amore, dopo aver proposto un'impegnativa *interpretatio nominis* che vede Giovanna, la donna di Cavalcanti, come l'annunciatrice di Beatrice, alludendo al ruolo che Giovanni Battista ebbe per la venuta di Cristo, affermerà: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molte simiglianze che à meco» (15. 5); queste stesse parole ritorneranno subito dopo, quasi a suggello del paragrafo, condensate nell'ultimo verso del corrispondente sonetto *Io mi senti' svegliar dentro allo core*: «quell' à nome Amor, sì mi somiglia».

Ora, va osservato che l'identificazione incoraggiata dalla prosopopea di Amore nel paragrafo 15 potrebbe essere messa in discussione dalla stessa spiegazione che Dante, nel paragrafo successivo, fornisce circa il valore di questa figura retorica. Il paragrafo 16, infatti, si profila come un'articolata digressione di teoria letteraria che prende spunto proprio dall'esigenza di giustificare la rappresentazione di Amore posta in essere nel sonetto *Io mi senti' svegliar dentro allo core*; ecco come esordisce Dante:

⁴ De Robertis¹, p. 58.

⁵ Barbi-Maggini, p. 38.

⁶ Questa traccia seguiva l'interpretazione di Carducci, il quale, escludendo che l'allusione a Beatrice fosse rintracciabile nel secondo sonetto, in quanto non consentito «dalla sintassi e dal retto discorso», si chiedeva: «Avesse invece ad intendersi dei terzetti del primo Sonetto, nei quali Amore che piange *in forma vera* sopra la morta non è altri [...] che Beatrice?» (*D'Ancona*, p. 65).

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza [separata da materia, cioè] intelligenza, ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la verità, è falsa, ché Amore non è per sé sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza. E che io dica di lui come se fosse corpo, ancora come se fosse uomo, appare per tre cose ch'io dico di lui. Dico che lo vidi venire: onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale, e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie dell'uomo, e specialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo. (VN, 16. 1-2)

Come si vede, Dante mette in piedi un'apologia – sorta di *excusatio non petita* – che parte dall'ipotesi di una contestazione per aver trattato Amore, che è una qualità del soggetto («accidente in sostanza»), cioè una passione, come un corpo («sostanza corporale»), ossia come una persona, attribuendogli prerogative proprie dell'uomo: il moto, il linguaggio e il riso. Lo scopo di questa apologia sarà quello di legittimare l'infrazione stilistica rappresentata dall'uso di una figura retorica, la prosopopea, tipicamente riservata allo stile alto della poesia latina, una legittimazione che passerà attraverso l'equiparazione dei poeti volgari ai poeti latini:

[...] se noi vedemo che li poete [poeti latini] hanno parlato alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere: cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sostanze e uomini, degno è lo dicitore per rima di fare lo simigliante [...]. (VN, 16. 8)

Ora, da queste considerazioni possiamo ricavare alcune informazioni su come intendere Amore in «forma vera». Dante afferma che Amore è incorporeo, e parlare di lui come se fosse un uomo, ossia dotato di corpo, è dire il falso. Senonché Amore antropomorfizzato fa parte della figurazione letteraria, figurazione di cui viene rivendicata la legittimità sull'esempio dei poeti latini. Dunque, parlare di Amore come se fosse una persona reale è legittimo, per quanto ciò non implichi che si stia dicendo il vero. In questo senso, intendere Amore «in forma vera» come Amore «in aspetto di vera persona», non significa dotarlo di consistenza umana, per quanto esso venga

rappresentato come uomo dotato di corpo. Da questo punto di vista, dunque, verrebbe meno il presupposto interpretativo che vede nella concretezza della figurazione il supporto per *dare corpo* alla figura di Beatrice. È anche vero che, tuttavia, Dante, nel passo sopra riportato, afferma che Amore, dal momento che, «secondo la verità», non è «sustanzia corporale», non può essere visto; e che al v. 10 non solo afferma che lo vide («io 'l vidi»), ma che lo vide «in forma vera», precisazione che pare quasi voler sostenere una cosa «secondo la verità». Seguendo questa linea, si potrebbe dunque essere legittimati a scorgere dietro quella personificazione la consistenza della figura di Beatrice⁷.

Ora, tale identificazione qui genera non poche perplessità. In primo luogo, stando alle indicazioni della prosa, Amore rappresenterebbe Beatrice solamente negli ultimi sei versi; senonché, scrive Gorni, «è arduo pensare che Amore designi, nel breve spazio di un sonetto, due entità così alte e distinte, senza più precisa esplicitazione d'autore»⁸. Infatti, l'autore non ci fornisce alcun indizio al riguardo, neppure nella divisione, dove, in corrispondenza delle terzine, afferma di parlare «d'alcuno onore che Amore fece a questa donna» (3. 7). Pirovano, pur ritenendo «azzardato anticipare l'equazione Beatrice-Amore» che verrà svelata solo nel paragrafo 15, afferma che «tuttavia – in questo contesto volutamente criptico e riservato a veri intenditori –, non è completamente fuori luogo riconoscere l'ipotiposi di Amore piangente “in forma vera” visualmente generata dall'immagine di Beatrice che piange sul corpo della ragazza morta [...] e che alza il suo sguardo al cielo dove è già ascisa “l'alma gentil”»⁹. A ciò si potrebbe obiettare, sulla scorta di Barbi-Maggini, che «se Dante avesse pensato a ciò, non è cosa che avrebbe taciuto nella prosa della *Vita Nuova*»¹⁰, dove, al contrario, non vi è il minimo cenno che lasci intendere che fra le «molte donne, le quali piangeano assai pietosamente» (3. 1), ci fosse anche Beatrice; anzi, quest'ultima in verità sembra del tutto assente e lontana dalla scena, tanto che Dante, assistendo al compianto, mette in relazione la defunta con Beatrice solo perché si *ricorda* «che già l'avea veduta fare compagnia a quella gentilissima» (3. 2).

Ora, è chiaro che l'ambiguità interpretativa legata all'espressione «in forma vera» nasce dalla sollecitazione della prosa a cercare un'allusione a Beatrice. Tuttavia,

⁷ Scrivono a questo riguardo Foster-Boyde: «it would be a little odd if in this case D[ante] claimed to have really seen Love» (*Foster-Boyde*, p. 44).

⁸ Gorni^l, p. 40.

⁹ Pirovano, p. 107.

¹⁰ Barbi-Maggini, p. 38.

prescindendo da questa sollecitazione, si può osservare come l'espressione «in forma vera» proponga una figurazione di Amore tutt'altro che eccentrica rispetto allo scenario lirico figurativo della *Vita Nova*. Già nel primo sonetto Dante, nel rievocare l'apparizione di Amore, ricorda l'«essenza» (v. 8) in cui gli apparve, termine che «non indica soltanto la natura costitutiva di una cosa», scrive Barbi, «ma anche l'essere o apparire in questo o quel modo; e anche “persona, figura”»¹¹. Ma tralasciando la peculiarità quest'ultimo caso, data la natura onirica dell'apparizione, Amore ritornerà, per così dire «in forma vera», ossia nell'aspetto di una persona reale in una circostanza aneddotica, subito dopo il compianto per la giovane donna, nel paragrafo 4, presentandosi in abiti da pellegrino in occasione di un misterioso viaggio compiuto da Dante; ebbene, nel sonetto corrispondente, *Cavalcando l'altrier per un camino*, Dante dedicherà le quartine alla descrizione e caratterizzazione dell'aspetto e dell'atteggiamento di Amore; si osservino in particolare i vv. 3-8:

trovai Amore in mezzo della via
in abito leggier di peregrino.
Nella sembianza mi pareva meschino,
come avesse perduta signoria;
e sospirando pensoso venia,
per non veder la gente, a capo chino.

Un'analoga colorita caratterizzazione, seppure all'insegna dell'euforia, sarà nel sonetto *Io mi senti' svegliar dentro allo core*, dove Dante racconterà di aver incontrato Amore in atteggiamento così allegro e ridanciano da riconoscerlo appena; si vedano a questo riguardo i vv. 3-6:

[...] vidi venir da lungi Amore
allegro sì, che appena il conoscea,
dicendo: «Or pensa pur di farmi onore»;
e ciascuna parola sua ridea.

¹¹ *Ivi*, p. 4.

ma per farne cruccioso
 chi d'amor per innanzi si notrica.
 Dal secolo ài partita cortesia
 e ciò ch'è in donna da pregiar vertute;
 in gaia gioventute 15
 distrutta ài l'amorosa leggiadria.
 Più non vo' discovrir qual donna sia
 che per le propietà sue conosciute.
 Chi non merta salute
 non spera mai d'aver sua compagnia. 20

Come si può osservare, in questo testo il discorso si sviluppa fino al v. 16 come un'accesa ed insistita invettiva rivolta alla morte, presentando poi un netto cambio di registro negli ultimi quattro versi. L'improvvisa preterizione dei vv. 17-18 sposta infatti l'attenzione sull'identità della donna defunta, mentre i due versi finali terminano con una sorta di sentenza, parafrasabile in questi termini: chi non merita la salvezza eterna («salute») non si aspetti più di stare in «sua compagnia».

Che «sua» si riferisca alla donna morta, evidentemente ormai in cielo, e dunque raggiungibile solo dai giusti, pare la soluzione più ovvia. Tuttavia in questo caso non vi sarebbe accenno, se non indirettamente, alla compagnia che la defunta era solita fare alla gentilissima, compagnia che dovrebbe essere alla base della scrittura di questi versi. D'altra parte, riferendo «sua» a Beatrice (fra l'altro «donna della salute» a norma di l. 15), i versi risulterebbero ambigui, specialmente a partire dell'interpretazione del «mai» del v. 20; infatti, se l'avverbio venisse inteso come semplice rafforzativo della negazione, i versi indicherebbero che chi non merita la salvezza non potrà mai sperare di godere della compagnia di Beatrice, come invece fece la defunta, la quale evidentemente ora si trova in paradiso. Se tuttavia si interpretasse «mai» nel senso di «mai più», come sembra debba essere inteso¹⁷, i versi implicherebbero, data per buona la parafrasi sopra indicata, una Beatrice defunta, dal momento che negano a chi non è destinato alla salvezza la possibilità di godere di qualcosa di cui pure un tempo godeva; e dal momento che la salvezza eterna diventa qui un requisito essenziale per godere di nuovo di tale compagnia, significa che Beatrice è in cielo.

¹⁷ Gorni^l, p. 44.

In questo caso, a chiarimento, interviene la divisione, dove Dante, diviso il sonetto in quattro parti, afferma: «nella quarta [corrispondente al distico finale] mi volgo a parlare a indiffinita persona, avegna che quanto al mio intendimento sia diffinita» (3.12).

Relativamente al termine «indiffinita persona», De Robertis osserva come esso sia qui «usato in accezione strettamente grammaticale», riferendosi a «quell’ indefinito *Chi* a cui [...] il poeta “si volge a parlare” col v. 19»¹⁸; in questo senso, secondo De Robertis, il riferimento a Beatrice starebbe «nell’intendere dietro quell’ “indiffinita persona” una persona “diffinita”, ossia contrapponendo mentalmente ai tanti che non si salveranno colei che certo meriterà (e ormai ha meritato) la salvezza»¹⁹.

A questo punto si chiarisce in che cosa consista il cenno anticipato nella prosa introduttiva: Dante, con gli ultimi due versi («l’ultima parte delle parole», 3. 3), dietro l’apparenza di un discorso rivolto a «indiffinita persona», si rivolge nel suo intimo ad una persona ben «diffinita», «verosimilmente Beatrice, presto destinata alla vita eterna e dunque a ritrovare la perduta *compagnia*»²⁰. Così, essendo il discorso rivolto a Beatrice, e dunque «sua» riferendosi necessariamente alla donna defunta, i due versi si possono intendere in questi termini: chi non merita la salvezza eterna non si aspetti più di stare insieme a lei, come tu invece, Beatrice, certamente farai.

In riferimento a tale interpretazione, generalmente accolta dalla critica, si legge in Barbi-Maggini: «chi sapeva che la gentil donna e Beatrice erano state talvolta insieme, doveva, secondo Dante, pensare che questi versi erano stati ispirati al fedele di Beatrice da cotesto fatto, e vedere in essi un’allusione ad esso fatto»²¹. Ciò che si vede qui, tuttavia, è che la ricerca dell’allusione in questione esige un’interpretazione la cui sottigliezza, per quanto autorizzata dall’autore, pare troppo fragile per reggere ciò che la narrazione implica, ossia, in primo luogo, la domestichezza fra Beatrice e la gentil donna, che nel sonetto ha come unico punto d’appoggio il sintagma finale «sua compagnia»; e, in secondo luogo, il comune destino di salvezza.

È chiaro che l’inserimento dei due sonetti nel libello ha un ruolo fondamentale per aprire la strada alla futura tematizzazione del lutto. Al legame fra la defunta e Beatrice, unico elemento che poteva legittimarne la promozione a testo, offriva appigli solo *Morte*

¹⁸ *De Robertis*¹, p. 61.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Gorni*¹, p. 44.

²¹ *Barbi-Maggini*, p. 42.

villana. E, come osserva Pirovano, «Dante non si lascia sfuggire l'occasione offerta dal finale del sonetto, che risulta particolarmente adatto alla gentilissima, la quale è destinata alla salvezza eterna, come il libello ha già predicato»²². Tuttavia, dal momento che all'altezza della composizione del sonetto questo destino deve ancora divenire «manifestissimo alli più semplici» (2. 2), questa implicazione non può che essere il prodotto di una prospettiva postuma, e così pure, di conseguenza, la presenza di Beatrice nei versi finali.

3.2 La spezzatura del dittico: analisi dei due tasselli

Le considerazioni fatte fin qui ci consentono di sganciare i due sonetti dal contesto delineato nella prosa e di considerarli in sé e per sé, nella loro indipendenza, per cercare di comprenderne, se non occasioni e significati originari, per lo meno caratteristiche e, soprattutto, modalità di riutilizzo.

I due sonetti vengono presentati come un dittico inscindibile nell'economia del libello, in quanto generati dalla medesima occasione. Tuttavia, anche ad uno sguardo superficiale, presentano una tale difformità sotto il profilo formale e nello sviluppo del tema, da non lasciare immune da incertezze chi volesse considerarli cronologicamente coevi.

Abbiamo visto nel capitolo precedente come essi, secondo l'ordinamento proposto da Foster-Boyde – da noi caldeggiato –, facciano parte di un gruppo, stilisticamente e tematicamente coeso, risalente ad una fase dell'apprendistato poetico di Dante svolto all'insegna della poesia siciliana e provenzale, fase da collocare idealmente fra la pubblicazione di *A ciascun'alma presa* e il sodalizio poetico con Cavalcanti. Si tratta ora di capire fino a che punto, relativamente ai nostri due sonetti, questo raggruppamento si possa considerare compatto.

Cominciamo dal dato più evidente: la forma arcaica di *Morte villana*, secondo e ultimo sonetto doppio o rinterzato della *Vita Nova*. Abbiamo visto come la scelta di questo

²² Pirovano, p. 112.

metro, che avvicina l'originaria struttura del sonetto alla forma di una stanza di canzone²³, potrebbe testimoniare il tentativo di sperimentare altre forme della tradizione, in direzione di un innalzamento stilistico che si accompagna anche ad un cambio di genere. La struttura articolata del sonetto doppio si rivela in effetti più adatta a fare da supporto al genere del compianto funebre, affidato nella lirica delle origini alla forma lunga della canzone, sul modello del sirventese usato di norma nei *planhs* provenzali²⁴. L'artificiosità del metro si mostra inoltre funzionale all'impostazione retorico-discorsiva, tesa ad un evidente sforzo espressivo finalizzato alla denigrazione della morte. Questo si traduce in una sintassi che si mostra artificiosa ed elaborata fin dalla prima strofa, dove la proposizione principale («di te blasmar la lingua s'afatica», v. 6) viene collocata alla fine del periodo, dopo l'*amplificatio* dei vv. 1-3 e i due incisi causali dei vv. 4-5. Quest'artificiosità retorico-sintattica, particolarmente rilevante nelle prime due strofe, e marcata dalla ricorrenza delle inversioni (si vedano in particolare i vv. 1, 2, 6, 7, 9, 12), ha come suo punto culminante la figura etimologica del v. 9 («lo tuo fallar d'ogni torto tortoso»), un artificio retorico caratteristico del preziosismo di Guittone d'Arezzo²⁵ (di cui si veda, a titolo d'esempio, *Viso non m'è ch'eo mai potesse gioia*, v. 10: «aggio de fin pregio pregiato»²⁶). Lo sforzo espressivo si riflette anche nella ricerca semantica²⁷, che accanto ai provenzalismi più abusati nella lirica siciliana e siculo-toscana («blasmar», v.6; «gaia», v. 15), produce dei veri e propri *hapax* danteschi («incontastabile»²⁸, v. 3; «tortoso»²⁹, v. 9; «crucioso»³⁰, v. 11).

²³ Facciamo nostra l'interpretazione che Enrico Malato ha sviluppato in relazione a *O voi che per la via* e di cui abbiamo accennato nel capitolo precedente (cfr. Cap. 2, par. 2.2; cfr. inoltre Malato 2005, p. 565).

²⁴ Brugnolo 2012², p. 79.

²⁵ Di ascendenza guittoniana è anche la perifrasi «di grazia [...] mendica» (*mendico di*: privo di + sostantivo); si veda in Guittone, a titolo d'esempio: *Ahi, bona donna*, v. 64: «de gioi d'amor sempre mendico» (cfr. Brugnolo 2012², p. 91). Degno di nota che tale perifrasi è presente qui e poi in nessun altro luogo dell'opera dantesca (cfr. *Foster-Boyde*, p. 46).

²⁶ Cfr. Brugnolo 2012², pp. 91-92.

²⁷ A questo riguardo alcune informazioni significative si potrebbero ricavare dai rilievi compiuti da Patrick Boyde; benché le cifre siano puramente indicative, nelle poesie della *Vita Nova* le percentuali medie dei sostantivi e degli aggettivi sulle altre parti del discorso sono rispettivamente del 19 % e del 7 %; ebbene, rispetto a queste medie, *Morte villana* presenta un netto incremento: 26,5 % per i sostantivi, 11 % per gli aggettivi (cfr. Boyde 1979, p. 127). L'incremento di queste cifre potrebbe essere letto come sintomatico della tensione espressiva del componimento; sotto questo profilo è interessante il fatto che nelle poesie considerate posteriori alla *Vita Nova*, presentano un analogo incremento dei sostantivi le canzoni "petrose" (22, 5 % rispetto alla cifra media del 19, 2 %), canzoni «dove Dante cerca di proiettare l'emozione per il *medium* delle cose» (*ivi*, p. 126).

²⁸ Cfr. Brugnolo 2012², p. 89.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 92.

³⁰ A questo Dante preferirà la forma «crucciato/a»; si veda a titolo d'esempio: *Inf.* XI, v. 89; *Inf.* XXX, v. 1; *Purg.* XXII, v. 39; (cfr. *Foster-Boyde*, p. 46).

È evidente che questa tensione espressiva, esplicitamente formulata («di te blasmar la lingua s'afatica», v. 6), riflette il proposito dichiarato di rendere la morte sgradita («io di grazia ti vo' far mendica», v. 7), proposito che trova appoggio in una serie di artifici retorici, a loro volta sorretti dall'articolata struttura metrica.

Va osservato che questo acceso e formalmente elaborato intento di vituperare la morte rientra nelle convenzioni del genere; infatti, Dante si cimenta nel compianto funebre assecondando le peculiarità dell'*improperium mortis*, «tema topico della poesia due- e soprattutto trecentesca»³¹. L'apostrofe alla morte si inserisce infatti in una lunga tradizione che in Italia parte dal rimatore della scuola siciliana Giacomino Pugliese (*Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*³²) ed arriva all'anonimo dittico in morte di Baldo di Scarlino (*Morte fera e dispietata e Dispietata Morte e fera*), estendendosi poi fino ai rimatori toscani della generazione del tardo Duecento, fra cui Lapo Gianni (*O Morte, della vita privatrice*), Dino Frescobaldi (*Morte avversa*), nonché il cosiddetto Amico di Dante (*Morte gentil, rimedio de' cattivi*)³³.

Alla luce di questa tradizione, emerge come probabile ipotesto di *Morte villana*, operante anche in *Piangete, amanti*, la canzone di Giacomino Pugliese, uno dei più venerandi archetipi del genere, sul v. 5 della quale («Villana Morte, che non ài pietanza») si forma l'*incipit* dantesco. Questa stessa canzone offre probabilmente anche lo spunto, come osserva Pirovano³⁴, per il motivo dell'elogio della donna svolto tramite l'evocazione delle qualità fisiche e spirituali (sinteticamente: «ciò ch'è in donna da pregiar vertute», v. 14) che la morte sopprime³⁵. Anche l'allusione alla «compagnia» della defunta, che in Dante dovrebbe rimandare ad una realtà biografica carica di significato, si può ricondurre in qualche misura a questo ipotesto; infatti il v. 24 della canzone («Partit'ài la più dolze compagnia»), contenente il motivo della compagnia della donna, riecheggia in modo evidente nel v. 13 di *Morte villana* («Dal secolo ài partita cortesia», v. 13), le cui similarità formali («Partit'ài» / «ài partita»); desinenza: -ia) suggeriscono l'avvenuto assorbimento del motivo attraverso la sua dislocazione in una differente

³¹ Gorni¹, p. 42.

³² Per tutte le citazioni che faremo della canzone, ci rifacciamo all'ed. Santangelo 1937.

³³ Cfr. Brugnolo 2012², p. 88 (da cui ricaviamo gli *incipit* di questa breve rassegna).

³⁴ Pirovano, p. 108.

³⁵ Ecco come tali qualità vengono analiticamente elencate da Giacomino Pugliese nella quarta stanza della canzone: «Ov'è madonna e lo suo insegnamento, / la sua bellezza e la gran canoscianza, / lo dolce riso e lo bel parlamento, / gli ochi e la boca e la bella sembianza, / lo adornamento e la sua cortesia?» (vv. 31-35).

struttura versale («non spero mai d'aver sua compagnia», v. 20). Osserviamo inoltre, sulla scorta di Brugnolo, che «il motivo della “compagnia” di madonna»³⁶ si potrebbe rintracciare anche nella canzone adesposta *Dispietata morte e fero* (v. 17), un altro degli archetipi dell'*improperium mortis*, nonché in una sottile allusione nel sonetto *Io m'aggio posto in core a Dio servire* di Giacomo da Lentini, che svolge il tema della volontà di non andare in paradiso se non in compagnia dell'amata³⁷.

Stando ai rilievi sin qui svolti, si capisce insomma come l'avvicinamento ad una tematica così importante sia avvenuto attraverso l'ovvio confronto con i precedenti della tradizione, a quest'altezza evidentemente ancora vincolanti, e come la ricerca di una sostenutezza stilistico-retorica adeguata al tema abbia trovato un formale punto d'appoggio in uno degli esempi più eclatanti di virtuosismo espressivo della lirica del secondo Duecento, ossia la poesia di Guittone. In questo senso *Morte villana* si può considerare, per quanto legato presumibilmente ad una circostanza reale, una sorta di esercizio di stile³⁸, che non si traduce in un effettivo confronto con il lutto, ma piuttosto con le formule convenzionali in cui questo confronto si era standardizzato. Da questo punto di vista, con questa «prova pre-stilnovistica»³⁹ siamo ben distanti, sia sotto il profilo stilistico-retorico che sotto il profilo ideologico, dal modo in cui il tema della morte verrà affrontato, come avremo modo di rilevare, in occasione della morte della gentilissima; il che in linea di principio non contraddice la cronologia ideale – vitanoviana – in cui questo testo si colloca. Senonché il suo accostamento a *Piangete, amanti* risulta, come abbiamo accennato, quantomeno singolare.

Prendiamo a questo punto in considerazione *Piangete, amanti*, partendo anche in questo caso dal dato più superficiale, ossia lo schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC. Va osservato che questo schema metrico a struttura speculare ritorna in altri sei sonetti del libello (*Cavalcando l'altrier per un camino* 4, *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore* 6, *Con l'altre donne mia vista gabbate* 7, *Negli occhi porta la mia donna Amore* 12, *Tanto gentile e tanto onesta pare* 17, *Videro gli occhi miei quanta pietate* 24), e si trova anche

³⁶ Brugnolo 2012², p. 95.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ E così saremmo propensi a considerarlo, ossia come un esercizio accademico non legato ad un lutto reale; se non fosse che da questa ipotesi ci distoglie con decisione la preterizione che abbiamo osservato ai vv. 17-18, ossia la reticenza sull'identità della donna: infatti, a che scopo celare l'identità di una donna inesistente? (Sulla questione della reticenza, vedi *infra*).

³⁹ *De Robertis*¹, p. 58.

in cinque *Rime* di sicura attribuzione (*Qual che voi siate amico vostro manto* 2b, *Savere e cortesia, ingegno ed arte* 3b, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* 8, *Deh ragioniamo insieme un poco*, *Amore* 13, *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato* 16).

Secondo De Robertis, questo schema metrico veniva probabilmente confermato a Dante dalla consuetudine della corrispondenza di Cavalcanti con lui (*I'vegno 'l giorno a te 'nfinite volte, S'io fosse quelli che d'Amor fu degno, Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*), oltre che da numerosi testi di quest'ultimo (fra cui *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*)⁴⁰. Sulla base di questi rilievi, Santagata osserva come l'identità dello schema renda significativo il fatto che il termine «avenente» (v. 11) di *Piangete, amanti*, «da considerarsi un *hapax* dantesco»⁴¹, sia presente come parola rima, nella forma di «avenante» (v.5), proprio in uno dei testi di corrispondenza di Cavalcanti, *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, un sonetto «che lascia intravedere l'immagine del piccolo cerchio degli amici, e segnatamente Guido, Dante e Lippo»⁴². Sempre secondo Santagata, al piccolo circolo dei poeti fiorentini, rimanderebbe anche il sintagma «gaia sembianza» (v. 14), che ritorna un'altra volta in Dante, sempre in rima, nel sonetto *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare* («lasciar le donne e lor gaia sembianza!», v. 12), che fra l'altro condivide con *Piangete, amanti* le rime in -are, -ore, -anza, con una lieve variazione: -enti, anziché -ente. Ebbene, stando a Santagata, che si richiama al commento di Contini⁴³, *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare* sarebbe un testo che «arieggia la poesia dell'amico Cavalcanti»⁴⁴ e che rimanderebbe ad una fase della poesia di Dante caratterizzata dalla leadership di quest'ultimo.

Ora, a rigore andrebbe osservato che sia il termine «avenente» che il sintagma «gaia sembianza» ricorrono in combinazione in un sonetto di Rustico Filippi⁴⁵, *Gentile ed amorosa ed avenente* («Gentile ed amorosa ed avenente / cortese e sag[g]ia con gaia sembianza», vv. 1-2), un poeta che già nel primo capitolo abbiamo visto essere ben presente a Dante, essendo un probabile punto d'appoggio per lo sviluppo della visione⁴⁶.

⁴⁰ *Ivi*, p. 56.

⁴¹ Santagata 1999, p. 101.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Nella fattispecie, Contini osserva come in *Sonar bracchetti* la «mossa stilistica» sia «nettamente cavalcantiana», dipendente dal sonetto di Guido *Biltà di donna e di saccente core* (Contini, p. 337).

⁴⁴ Santagata 1999, p. 101.

⁴⁵ Cfr. Brugnolo 2012², p. 85.

⁴⁶ Fra l'altro il termine «avenente», «antonomastico dell'amata» (Marrani 1999, p. 99), è presente anche in *I' ag[g]io inteso che senza lo core* (v. 8), il sonetto di Rustico che potrebbe aver fornito il supporto per l'innesto del *topos* cardiofagico.

Tuttavia, ad attirare *Piangete, amanti* nell'orbita stilnovista, e segnatamente nella sfera di influenza di Cavalcanti, oltre a ragioni di forma, di per sé tutt'altro che dirimenti, vi è una ragione di contenuto non trascurabile, ossia il rilievo figurativo del sonetto, centrato, come abbiamo visto, sulla personificazione di Amore. Ora, va tenuto presente che la personificazione di Amore, diffusa in tutta la poesia romanza, «solo in Cavalcanti, in Dante e negli altri stilnovisti assume i tratti di un vero e proprio personaggio»⁴⁷. A questo riguardo vale la pena di ricordare, sulla scorta di Pirovano, che «uno degli argomenti di aperta polemica tra Guido Orlandi e Guido Cavalcanti, insomma tra vecchio e nuovo stile, fu l'ipotiposi di Amore piangente»⁴⁸. Infatti, come mettono in evidenza anche le rubriche dei manoscritti che tramandano la tenzone⁴⁹, Guido Orlandi, poeta ancora legato alla vecchia maniera siculo-guittoniana, avrebbe inviato a Cavalcanti il sonetto *Per troppa sottiglianza il fil si rompe*⁵⁰, dando così avvio alla polemica, perché quest'ultimo avrebbe fatto «piangere Amore»⁵¹. Benché non vi sia pieno accordo fra gli studiosi, si ritiene che il luogo del reato sia la canzone monostrofica *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*⁵², dove Cavalcanti, rappresentandosi in preda alla consueta morte amorosa, scrive ai vv. 7-8: «e se non fosse che 'l morir m'è gioco / fare'ne di pietà pianger Amore»; ossia, Cavalcanti afferma che se non fosse che lo struggimento d'amore gli è di consolazione, Amore piangerebbe per lui. Ebbene, nel suo sonetto Guido Orlandi, che fra l'altro sembra interpretare la natura monostrofica della canzone come un difetto, ossia una interruzione dovuta al fatto che l'eccesso di sottigliezza che la contraddistingue avrebbe impedito a Cavalcanti di portarla a termine («e qual non pon ben diritto lo son pe' / traballa spesso, non loquendo intero», vv. 5-6), scrive: «Amor sincero – non piange né ride: / in ciò conduce spesso omo o fema, / per signoraggio prende e divide» (vv. 7-9); insomma, secondo Orlandi, il vero Amore non piange né ride, semmai è lui a far piangere e ridere gli innamorati, dal momento che in virtù del suo dominio ne dispone a piacimento. Cavalcanti, nel suo risentito sonetto di risposta, *Di vil matera mi conven parlare*, ribatte: «non pò venire per la vostra mente / là dove insegna Amor, sottile e piano, / di sua manera

⁴⁷ Alfano *et al.* 2018, p. 53.

⁴⁸ Pirovano, p. 107.

⁴⁹ Si veda la rubrica premessa nel Vaticano 3214 al sonetto di proposta: «il quale [sonetto] fece Guido Orlandi a Guido Cavalcanti perché disse ke 'l suddito farebbe piangere Amore» (Carrai 1997, p. 141).

⁵⁰ Per i versi di Orlandi che citeremo, ci rifacciamo a Berisso 2006.

⁵¹ Cfr. Pirovano 2014, p. 130.

⁵² *Ibidem.*

dire e di su' stato» (vv. 9-11). In sostanza, nella sua risposta Cavalcanti lascia intendere che uno come Orlandi è insensibile alla voce di Amore, il cui insegnamento può essere compreso «solo da chi possiede raffinate doti intellettuali e la capacità di tradurlo in forma chiara ed elegante»⁵³.

È evidente che in questa polemica è in gioco una determinata concezione dell'amore⁵⁴, concezione che nella figurazione della poesia si riflette nella personificazione del dio in determinati atti e atteggiamenti. Ora, ritornando a *Piangete, amanti*, alla luce di quanto considerato non si può non vedere nella personificazione di Amore piangente per la morte di una donna una sorta di amplificazione di quanto accennato da Cavalcanti, un'amplificazione che implica anche una riconsiderazione dei rapporti tra Amore e i suoi sottoposti, e che alla luce di quella polemica sa quasi di presa di posizione⁵⁵. A questo riguardo scrive Pirovano:

se il maggior Guido si limitò a un accenno e per quel particolare fu aspramente sanzionato, qui Dante dedica alla personificazione di Amore in lacrime un più ampio sviluppo. Dante non fu direttamente coinvolto nella diatriba Cavalcanti-Orlandi, ma non è trascurabile il fatto che lui stesso a un certo punto del libello (xxv) [16] senti l'esigenza di difendersi a proposito di questo aspetto retorico e del suo significato poetico⁵⁶.

Insomma, da questa prospettiva, nella figurazione di Amore piangente, e, soprattutto, piangente «in forma vera»⁵⁷, sorta di potenziamento di un'immagine già

⁵³ *Ivi*, p. 133

⁵⁴ Va osservato che il sonetto di risposta di Cavalcanti si chiude – caso rarissimo nella poesia del tempo – con una coda di due versi: «Già non vi toccò lo sonetto primo: / Amore ha fabricato ciò ch'io limo» (vv.15-16). Scrive De Robertis: «proprio nella coda si consegna per la prima volta quell'idea di Amore che “detta dentro” e di cui il poeta non è che lo scriba [...], che troverà piena voce nella risposta di Dante a Bonagiunta nel XXIV del *Purgatorio*; anche se qui la battuta ha piuttosto il tono di ricorso all'“autorità”, per chiudere la bocca all'interlocutore» (De Robertis 1986, p. 201). Seguendo questa linea, scrive Pirovano: «Forse è azzardato [...] pensare che l'Alighieri, al tempo della composizione del dittico “stilnovistico” di *Purgatorio*, XXIV-XXVI, tenesse ben ferma la risposta di Cavalcanti. In ogni caso, bisogna riconoscere che in tale dichiarazione è apertamente rivelato, probabilmente per la prima volta, il marchio distintivo della nuova lirica ed è svelata l'identità peculiare del poeta stilnovista» (Pirovano 2014, pp. 133-134).

⁵⁵ Se si tiene presente che a distanza di anni dalla polemica Orlandi-Cavalcanti, e quando l'intesa con Guido si sarà ormai spezzata, Dante citerà nel *De vulgari eloquentia* (cfr. DVE, II, VI, 6), fra i testi chiamati ad esemplificare il *gradum constructionis excellentissimum*, ossia il grado di costruzione più eccellente nel genere della canzone, proprio la canzone *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, non risulta peregrino pensare che quel testo e le sue implicazioni, sviluppate poi nella polemica Orlandi-Cavalcanti, avessero segnato in modo significativo il trascorso poetico di Dante.

⁵⁶ Pirovano, p. 107.

⁵⁷ Osserveremo qui di passaggio che un'altra figurazione di Amore, per così dire, «in forma vera», dove il poeta «non solo finge di dialogare con Amore [...] ma addirittura finge di averlo accanto a sé in carne e

cavalcantiana⁵⁸, sembrerebbe agire una comunanza di intenti, una presa di posizione da parte di Dante a partire dall'esempio del più maturo Cavalcanti, il cui ascendente sarebbe dunque ora pienamente operante.

Va osservato che un'obiezione forte a quanto sin qui considerato si potrebbe ricavare dalla rappresentazione di Amore presente in *A ciascun'alma presa*, che si chiude con l'immagine del dio che se ne va in lacrime; infatti, se è vero che il sonetto precede il sodalizio poetico con Guido, ed è anzi il principio di un dialogo che darà i suoi frutti solo in un secondo momento, l'immagine di Amore piangente non presuppone necessariamente l'ascendente di Cavalcanti, il che squalifica l'ipotesi che *Piangete, amanti*, proprio in ragione di tale immagine, sia da collocare in una fase della poesia dantesca segnata dalla lezione dell'amico. In verità, sembra che si possa cogliere tra i due sonetti una differenza sostanziale nella rappresentazione di Amore. Come abbiamo osservato nel primo capitolo, in *A ciascun'alma presa* il pianto di Amore fa, per così dire, da *pendant* al riso, ovvero: non è che una sfaccettatura della bizzarria della rappresentazione; esso non ha uno scopo, né una funzione specifica, il che trova conferma nella richiesta di interpretazioni che gliene attribuiscono. In *Piangete, amanti*, invece, Amore dolente piange una donna defunta e il suo pianto coinvolge un uditorio compartecipe, e così, indirettamente, il poeta stesso. In altri termini, quello che in *A ciascun'alma presa* non è che l'aspetto di un'immagine multiforme e contraddittoria, in *Piangete amanti* ha un ruolo preciso: quello di caratterizzare Amore e così le figure che ad esso si relazionano. Ora, seppure è vero che questa differenza si spiega con il cambio di genere – da una parte la *visio*, dall'altra il compianto –, è altrettanto vero che tale differenza può essere letta come il prodotto di un diverso grado di consapevolezza nell'utilizzo di questo aspetto della figurazione: in una linea di progressione in cui trovano posto due fasi temporali distinte. Se in *A ciascun'alma presa* il pianto del dio propizia la creazione di un'immagine stravagante, ed è quindi in qualche misura ancora partecipe di quella bizzarria che aveva tanto indignato Guido Orlandi, in *Piangete, amanti*, invece, spogliato di ogni eccentricità, è usato nella sua piena funzionalità drammatica, configurandosi dunque come l'acquisito strumento di una prassi poetica d'avanguardia.

ossa» (*Giunta*², p. 126), si trova in *Deh ragioniamo insieme un poco, Amore*, uno dei cinque sonetti il cui schema metrico è confermato, come detto, dalla consuetudine di Cavalcanti.

⁵⁸ Per un'analoga rappresentazione di Amore personificato e dolente cfr. *Perché non fuoro a me gli occhi dispendi*, vv. 9-10: «Tu gli ha' lasciati sì, che venne Amore / a pianger sovra lor pietosamente».

Insomma, non è forse del tutto azzardato pensare che questa differenza possa essere effettivamente il riflesso di un diverso livello di maturità nell'utilizzo della personificazione di Amore e delle sue potenzialità espressive: da una parte la fase alta in cui il pianto del dio risente ancora della sua novità e della sua eccentricità, – aspetti che lo rendevano una stranezza particolarmente propizia ad un sonetto di visione –, dall'altra una fase più bassa in cui invece il carattere innovativo ed eccentrico dell'immagine, superata la polemica Cavalcanti-Orlandi, non è che una possibilità della figurazione, le cui sfaccettature possono essere utilizzate per definire e drammatizzare la condizione delle figure messe in scena, – io lirico compreso.

A questo punto si tratta di valutare il modo in cui viene sviluppato il compianto per la morte della donna in *Piangete, amanti*. Siamo anche in questo caso nell'ambito dell'*improperium mortis*, come emerge in modo evidente al v. 5, dove il sintagma «villana Morte», denunciando anche qui l'*auctoritas* di Giacomino Pugliese, dà voce all'esecrazione dell'oggetto causa del lamento. Qui, tuttavia, non vi è alcuna apostrofe rivolta alla morte, la cui esecrazione è invece, per così dire, indiretta, circoscritta nella seconda quartina, espressa in modo disteso nel giro dei vv. 5-7, dove il «crudele adoperare» (v. 6) della morte viene evocato come causa del pianto, ma reso periferico rispetto alla centralità del lamento, misurando dunque uno scarto notevole rispetto a *Morte villana*, dove l'*improperium* vero e proprio occupa 16 versi su 20. Il motivo centrale di *Piangete, amanti* è infatti il lamento, sottolineato dalla ripetizione «Piangete-piange» del primo verso, e ribadito dalla *variatio* «plorare» del secondo, nonché dal «lamentare» del v. 10. Ed è un lamento che si sviluppa in modo piano ed equilibrato, senza contorcimenti, poggiando su quattro arcate sintattiche (vv. 1-2, 3-8, 9-11, 12-14) che, aprendo, con l'apostrofe iniziale, il discorso alla corallità ristretta degli amanti, danno spazio in modo dinamico all'esecrazione della morte, alla lode della defunta e all'evocazione del suo destino celeste. In questo senso i motivi tematici tipicamente presenti nei compianti italiani antichi⁵⁹, – l'annuncio della morte, il lamento, le considerazioni sulla morte⁶⁰, l'elogio della defunta, il ricordo del passato, la preghiera –,

⁵⁹ Quello che presentiamo sinteticamente è il repertorio dei motivi tematici ricorrenti nei compianti poetici italiani per la morte dell'amata risultante dalla campionatura di una serie di testi compresi fra XIII e XIV secolo (cfr. Russell 1982, pp. 106-107).

⁶⁰ «Possono essere espressioni di pacato sconforto [...], possono essere apostrofi, che si risolvono in interrogazioni desolate [...], o evidenziate esclamazioni anaforiche, che si collegano sintatticamente fra loro» (*ivi*, pp. 108-109).

appaiono qui distribuiti in modo uniforme e misurato. Da questo punto di vista *Piangete, amanti* trasmette un senso di maggior maturità compositiva rispetto a *Morte villana*. In quest'ultimo, infatti, l'estensione dell'*improperium* pone completamente in secondo piano gli altri motivi, facendo del testo quasi l'iterazione ipertrofica e manierata di un modulo del compianto, sorta di esercizio svolto su un singolo motivo tematico. Si può inoltre osservare come la chiusura di *Morte villana* sul modulo dell'*improperium* si traduca anche in una chiusura della dimensione comunicativa e dialogica, che invece in *Piangete, amanti* risulta aperta ad un uditorio compartecipe, evocante una piccola comunità di intendenti.

Se nell'ottica del libello le difformità fra *Morte villana* e *Piangete, amanti* in qualche misura si giustificano, in quanto gli squilibri nell'unità del dittico si compensano, osservati singolarmente i due testi finiscono col comunicare il senso di un differente grado di maturazione rispetto al trattamento della tematica del lutto. Se poi osserviamo come l'artificiosità metrico-retorica, la tensione espressiva e l'andamento discorsivo e dimostrativo di *Morte villana* si oppongano nettamente alla misura contenuta, alla pacatezza e alla liricità elegiaca di *Piangete, amanti* risulta difficile credere che i due testi siano il prodotto non solo della medesima ispirazione, ma anche della medesima fase poetica. Come abbiamo osservato, poi, in *Piangete, amanti*, nello spazio ridotto di 14 versi, Dante riesce a trattare e padroneggiare sapientemente, in modo misurato, tutti i motivi tradizionali del compianto, senza sbavature eccessive a favore dell'uno o dell'altro, dimostrando una competenza che è lecito ritenere improbabile in un giovane poeta che si misuri per la prima volta con la tematica del lutto avendo come modelli probabili le grandi canzoni dei rimatori siciliani. Viceversa, un primo avvicinamento a tali modelli con la forma lunga del sonetto rinterzato è invece presumibile in un principiante, tanto più se poi si considera che questa forma fa da punto d'appoggio ad un singolo motivo tematico trattato negli archetipi del genere. Si consideri infine l'aspetto figurativo: se in *Morte villana* la scena è schiacciata sulla figura della Morte, entità astratta che qui appare come una semplice ed inerte estensione dell'apostrofe, in *Piangete, amanti*, come abbiamo visto, la scena si mostra più animata, dove non solo spicca una personificazione di Amore che sembra risentire del magistero cavalcantiano, ma emerge anche, attraverso le prosopopee di Pietà e Morte in mezzo al coro femminile, una ben maggior vivacità drammatica, quasi effetto dell'esercizio di un'arte più matura.

In definitiva, quanto sin qui considerato ci fornisce sufficienti indizi per ritenere fondata l'ipotesi che i due sonetti siano effettivamente afferenti a due fasi distinte della produzione dantesca, ad una fase arcaica *Morte villana*, e ad una fase più recente *Piangete, amanti*. Possiamo così scorporare *Piangete, amanti* dal raggruppamento Foster-Boyd, e spezzare in questo modo il dittico.

3.3 Ipotesi sull'identità delle defunte: fra Beatrice e Giovanna

3.3.1 Il privilegio di un pianto

Determinare le originarie occasioni di composizione risulta naturalmente impossibile; tuttavia, spezzato il dittico, e dunque scissa in due l'occasione dichiarata nella prosa della *Vita Nova*, risulta ragionevole pensare che i sonetti avessero in origine due destinatarie distinte. Per tale ragione non sembra ammissibile l'ipotesi di Gorni, che considera i due testi «una sorta di anticipazione, in tono minore, del futuro compianto per Beatrice» affermando che «si potrebbe addirittura sospettare che Dante riutilizzi qui, assegnandoli ad altra persona, testi di convenzionale lamento, scritti per commemorare la gentilissima, ma improponibili al punto, poeticamente più avanzato, in cui la morte di Beatrice si colloca»⁶¹. Infatti, se questa considerazione può ritenersi valida per *Piangete, amanti*, altrettanto non si può dire per *Morte villana*, essendo quest'ultimo riconducibile, come detto, ad una fase alta, certo lontana dal fatidico 1290; senza contare che non sembra verosimile l'ipotesi che, dopo quella data, Dante ritorni, nel momento di massima intrinsechezza con Cavalcanti, ad una maniera, di marca guittoniana, ormai superata ed anzi ora probabilmente biasimata. Santagata oppone a Gorni anche una ragione di contenuto, che chiama in causa l'impianto ideologico dei sonetti, il quale, essendo incentrato sull'accusa nei confronti della morte, sarebbe estraneo se non opposto a quello dei testi in morte per Beatrice⁶². Egli afferma che «siccome la santificazione di Beatrice è iscritta nel piano provvidenziale, la sua morte può, sì, provocare dolore e smarrimento,

⁶¹ Gorni^l, p. 249.

⁶² Cfr. Santagata 1999, p. 97.

ma non ammette contestazioni»⁶³; ragion per cui questi sonetti, dove la morte, in ambedue «villana», viene biasimata da una parte in toni aspri, dall'altra in toni elegiaci, vanno esclusi dai testi dedicati a Beatrice, i quali invece «tendono a fornire una immagine ingentilita della morte»⁶⁴.

Queste considerazioni escluderebbero dunque anche *Piangete, amanti* dalle ipotetiche prove per il compianto di Beatrice, a meno che non lo si voglia considerare una *prova*, appunto, in direzione dell'esito finale. Santagata ammette la possibilità solo nella misura in cui «l'impianto recriminatorio testimoni un primo momento nel quale la glorificazione della gentilissima non era ancora scattata»⁶⁵; tuttavia, egli osserva che, dal momento che «la santificazione di Beatrice è già pienamente operante in *Donne ch'avete*, vale a dire in un testo o precedente la sua morte o immediatamente successivo»⁶⁶, risulta difficile collocare questo momento nella poesia dantesca⁶⁷.

Noi osserveremo che la santificazione di Beatrice posta in essere con *Donne ch'avete* non implica il venir meno della sperimentazione sul tema; se poi questa è avvenuta in vita, a maggior ragione la sua soluzione in morte, muovendosi in un territorio ancora inesplorato, esigeva delle prove; se invece è avvenuta in morte⁶⁸, va osservato che esiste un interstizio, seppure assai ridotto, in cui possono idealmente trovare posto delle

⁶³ *Ivi*, pp. 77-78.

⁶⁴ *Ivi*, p. 78.

⁶⁵ *Ivi*, p. 97.

⁶⁶ *Ivi*, p. 97-98.

⁶⁷ *Donne ch'avete* è infatti il testo che, inaugurando la poetica della loda, apre la celebrazione di Beatrice ad un'inedita prospettiva ascensionale, facendo della dimensione celeste la sua sede naturale, e promuovendone così una tanto singolare quanto precoce assunzione in cielo, fatto non privo di conseguenze per la successiva poesia beatriciana. Ora, qualora si volesse ritenere la canzone un testo scritto dopo la morte di Beatrice, dunque dopo l'8 giugno 1290, l'abbassamento della data di composizione troverebbe un limite invalicabile nel 1292, dal momento che a questa data essa risulta trascritta in un Memoriale bolognese. Dunque, un testo come *Piangete, amanti*, se fosse beatriciano, dal momento che non risente delle implicazioni ideologiche soggiacenti la scrittura della canzone, dovrebbe essere stato scritto in un breve lasso di tempo compreso ragionevolmente fra la seconda metà del 1290 e la prima metà del 1291.

⁶⁸ E argomenti a supporto di questa tesi non mancherebbero; Roberto Leporatti, ad esempio, mette in evidenza la sorprendente maturità della canzone, dove i caratteri fondativi del nuovo stile si mostrano già tutti compiutamente fissati, quasi il testo fosse un punto d'arrivo e non un punto di partenza, un traguardo che raccoglie quanto precedentemente disseminato nei sonetti di lode, nella stessa fase di riflessione e progettualità in cui si colloca la realizzazione del libello; il che spiegherebbe come i testi in morte realizzino coerentemente quanto annunciato nella canzone, e in alcuni casi con una sorprendente specularità strutturale, come ne *Gli occhi dolenti per pietà del core*, che sembra favorire l'ipotesi di una composizione parallela (cfr. Leporatti 1992, pp. 7-16). Seguendo la strada aperta da Leporatti, Santagata pone l'accento su come la canzone faccia ricorso ad una retorica caratteristica dei testi in morte; il singolare motivo del cielo che rivendica la donna per colmare un'imperfezione dovuta alla sua assenza e la conseguente ineludibile tangenza con la letteratura agiografica, – dove la celebrazione della santa presuppone la morte della stessa –, sono tutti elementi che non sembrano compatibili con l'esistenza in vita di Beatrice (cfr. Santagata 1999, pp. 90-96; e Santagata 2011, pp. 131-136).

poesie «scritte sull'onda emotiva del doloroso evento, o meglio, se si vuole prescindere dalla realtà biografica, nei tradizionali modi del *vituperium mortis*»⁶⁹; senza contare che è ragionevole pensare che un sonetto preceda, in quanto prova in tono minore, una canzone come *Gli occhi dolenti per pietà del core*, presentata nel paragrafo 20 del libello come primo testo scritto per la morte di Beatrice.

Dal nostro punto di vista non è del tutto trascurabile l'ipotesi che *Piangete, amanti* possa essere stato scritto originariamente per la morte della gentilissima, e questo in ragione del rilievo figurativo del sonetto, nonché dell'immaginario funebre che lo sostanzia. Partiamo dall'immagine di Amore piangente. Abbiamo già avuto modo di osservare, nel primo capitolo, come l'ipostasi di Amore sia sempre chiamata in causa come figura di mediazione nei rapporti tra il poeta e la sua donna. Ciò rende Amore, indipendentemente dal ruolo di alleato, confidente, tiranno di volta in volta ricoperto⁷⁰, un personaggio ad uso esclusivo di una vicenda che ha due soli protagonisti, il poeta e la sua amata, ed è solo in relazione a queste due figure che si muove sulla scena. Ora, sembra veramente singolare che l'ipostasi di Amore si scomodi per piangere la morte di una donna che è totalmente estranea al rapporto in cui tale ipostasi trova la sua ragion d'essere. A conferma di queste perplessità va rilevato che Amore piangente ritorna, e con una precisa ripresa testuale, in un testo scritto per la morte di Beatrice, ossia nel sonetto d'anniversario *Era venuta nella mente mia*. Questo testo, oltre a rappresentare una novità assoluta nel panorama romanzo dei testi di anniversario⁷¹, presenta la peculiarità di essere accolto nel libello con la macrovariante del doppio cominciamento, ossia con due versioni della prima quartina. Ebbene, nel secondo cominciamento si legge: «Era venuta nella mente mia / quella donna gentil cui piange Amore» (vv. 1-2). Come si vede l'immagine di Amore piangente ritorna con quella che «sembra una precisa eco»⁷² di *Piangete, amanti* («piange Amore», v. 1). Che questa non sia la semplice ed inerte ripresa di un tassello («piange Amore») particolarmente funzionale in sede rimica, lo dimostra la figurazione di Amore, ritratto in un atteggiamento attivo e partecipativo in qualche misura

⁶⁹ Leporatti 1992, p. 22.

⁷⁰ Cfr. *Giunta*², p. 126.

⁷¹ Scrive Stefano Carrai: «Al tempo di Dante [...] esisteva in poesia la tradizione di sottolineare pateticamente il tempo trascorso nel dolore d'amore. Col sonetto *Era venuta ne la mente mia* Dante applicava quel modulo in chiave obituaria, a sottolineare che l'eccezionalità del suo amore era tale da protrarre anche dopo la morte dell'amata lo stesso meccanismo di fedeltà marcato dalla ricorrenza anniversaria» (Carrai 2006, p. 68).

⁷² *De Robertis*¹, p. 215.

assimilabile a quello tratteggiato in *Piangete, amanti*; si legga a questo riguardo la seconda quartina:

Amor, che nella mente la sentia,
s'era svegliato nel destrutto core,
e dicea a' sospiri: «Andate fore!»,
per che ciascun dolente si partia.

A ciò va aggiunto che entrambi i sonetti sembrano condividere l'immaginario che dà per scontato il destino celeste di Beatrice. In *Piangete, amanti*, infatti, la scena si chiude con Amore che guarda in cielo «ove l'anima gentil già locata era» (v. 13): qui la donna è appena morta eppure è «già locata» in paradiso, affermazione che presuppone la certezza della destinazione della defunta; a tal proposito verrebbe da chiedersi per quale altra donna, oltre a Beatrice, Dante – all'altezza della *Vita Nova* – si sarebbe fatto garante dell'accesso diretto, «senza indugio di purgazione»⁷³, in paradiso. Questa stessa prospettiva ascensionale, che iscrive in una certezza provvidenziale la collocazione in cielo dell'anima della defunta, è ribadita in due passi di *Era venuta nella mente mia*; nel primo cominciamento si dice che la gentilissima «fu posta dall'Altissimo Signore / nel ciel dell'umiltate, ove è Maria» (vv. 3-4); e in chiusura del sonetto i sospiri che escono dal corpo del poeta si rivolgono all'anima della defunta, dicendo: «“O nobile intelletto, / oggi fa l'anno che nel ciel salisti”» (vv. 13-14). Insomma, sia l'uno che l'altro sonetto condividono l'assoluta certezza della collocazione celeste dell'anima della defunta, una certezza che, come abbiamo avuto modo di sottolineare più volte, nell'universo lirico vitanoviano sembra essere una prerogativa esclusiva di Beatrice, in quanto connessa con la sua natura miracolosa.

L'ipotesi che *Piangete, amanti* condivida lo stesso immaginario che sostanzia i componimenti scritti per Beatrice defunta potrebbe trovare ulteriore conferma nella prefigurazione della dipartita posta in essere nella grande canzone *Donna pietosa e di novella etate*, la quale, pur essendo presentata come canzone «in vita», sembra implicata nella scrittura del libello, e dunque composta dopo la morte della donna⁷⁴; per le nostre

⁷³ Gorni^l, p. 41.

⁷⁴ Questa ipotesi nasce dalla perfetta sovrapposibilità fra prosa e poesia, ambedue improntate ad una forte narratività; scrive a questo riguardo De Robertis: «la pratica identità, sostanziale e formale [...], delle due narrazioni, e in ultima analisi il nessun vero acquisto della prosa (salvo la capacità di gareggiare con la

considerazioni, basti tenere presente che in questa canzone, in forma di immaginazione, vengono annunciati la morte e il destino celeste della gentilissima, e dunque, – sia la canzone composta in vita o in morte –, Beatrice, nella fantasia di Dante, viene posta in relazione al suo futuro luttuoso. Ebbene, Santagata, che pure non ritiene *Piangete, amanti* un testo beatriciano, rileva una vicinanza tra la raffigurazione dello scenario funebre tratteggiato nel sonetto e un passo della canzone in cui sono evocate le spoglie della donna; si vedano a questo riguardo i vv. 63-68, della quinta stanza:

Allor diceva Amor: “Più nol ti celo
vieni a veder nostra donna che giace”.
Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;
e quand’io l’avea scorta,
vedea che donne la covrian d’un velo;

Una raffigurazione simile si potrebbe cogliere anche in *Piangete, amanti*, e precisamente in Amore che fa il lamento funebre «sopra la morta imagine avenente» (v. 11). Secondo Santagata «i due accenni al cerimoniale funebre» mostrano «che lo stile e l’immaginario di *Piangete, amanti* tanto sono lontani da quelli dell’arcaico *Morte villana* quanto, invece, si apparentano con quelli della più tarda canzone»⁷⁵. Sebbene questo rilievo sembri troppo labile per fornire un indizio solido, mette conto notare che sempre nella quinta stanza della canzone si possono rilevare altre similarità con lo scenario tratteggiato nel sonetto; la stanza si apre infatti con l’immagine del poeta in lacrime che guarda verso il cielo ed assiste all’ascensione dell’anima di Beatrice («Levava gli occhi miei bagnati in pianti, / e vedea, che parean pioggia di manna, / gli angeli che tornavan suso in cielo; / e una nuvoletta avean davanti, / dopo la qual gridavan tutti: “Osanna!”», vv. 57-61); da parte sua il sonetto si apre con Amore piangente e si chiude con Amore che guarda verso il cielo dove è già ascisa l’anima della donna. Inoltre, anche qui, come in *Piangete, amanti*, Amore è presente e in qualche misura partecipa al corrotto; infatti, nel passo della canzone sopra riportato, è Amore che conduce il poeta a vedere le spoglie di

poesia, e la sua ovviamente maggiore funzionalità) rispetto alla canzone, che per di più si presenta con insoliti caratteri narrativi, inducono a pensare a una contemporaneità d’ispirazione dei due testi, come composti entrambi per la *Vita Nuova* [...] secondo il vecchio espediente *post eventum*» (*De Robertis*¹, p. 158; per analoghi rilievi, cfr. anche De Robertis 1970, pp. 152-156).

⁷⁵ Santagata 1999, p. 106.

Beatrice («Allor diceva Amor: “Più nol ti celo: / vieni a veder nostra donna che giace”», vv. 63-64). Infine non è senza rilievo che questo atteggiamento attivo e partecipativo di Amore, lo stesso che abbiamo riscontrato anche in *Era venuta*, trova conferma nell’ennesima immagine di Amore piangente: nella terza stanza, il poeta malato, pensando alla fragilità della sua vita, afferma: «piansemi Amor nel core, ove dimora» (v. 31); e questo pianto è legato alla prefigurazione della morte di Beatrice; infatti la riflessione sulla precarietà della sua vita porta Dante subito dopo a pensare: «Ben converrà che la mia donna mora» (v. 34). Come si vede, anche in questo caso, come in *Era venuta*, il pianto di Amore è connesso all’idea della morte di Beatrice, fatto che rende legittimo il sospetto che la privilegiata destinataria di questo pianto sia la stessa anche in *Piangete, amanti*.

Insomma, vi sono sufficienti indizi per ritenere fondata l’ipotesi che *Piangete, amanti* sia il prodotto dello stesso immaginario, se non della stessa ispirazione, in cui trovano origine le rime scritte per la morte di Beatrice. In ragione delle similarità riscontrate (pianto di Amore, certezza del destino celeste, immaginario funebre) sembra tutt’altro che irragionevole ipotizzare che il sonetto sia effettivamente una delle prime prove scritte per il compianto della gentilissima, poi scartata perché in contrasto con l’impianto ideologico che Dante è andato via via delineando a partire da quella morte. Naturalmente, esiste sempre la possibilità che le similarità rilevate derivino dal fatto che testi come *Era venuta* e *Donna pietosa* non fanno altro che raccogliere spunti figurativi disseminati in prove precedenti. Certo è che, a discapito degli indizi raccolti, nulla al di fuori delle suggestioni legate alla raffigurazione funebre garantisce la certezza delle nostre ipotesi. In questo senso l’identità della destinataria di *Piangete, amanti* rimane tanto sfuggente quanto quella della destinataria di *Morte villana*.

3.3.2 Una misteriosa reticenza

Fra gli indizi che sembrano aprire una sottilissima breccia nell’anonimato delle due figure vi sarebbero i *senhals* che, alla luce dei rilievi di Gorni⁷⁶, parrebbero emergere dalla

⁷⁶ Gorni, partendo dal presupposto che i sonetti piangano la stessa donna, scrive: «La donna non ha nome, e nella prosa la sua anagrafe è molto evanescente; nei sonetti invece sembra farsi luce un *senhal* perentorio,

superficie dei testi, ossia «gaia sembianza» (v. 14) in *Piangete, amanti* e «gaia gioventute» (v. 15) in *Morte villana*. Santagata ritiene la natura di questi *senhals* un ulteriore elemento a sfavore dell'ipotesi che i testi possano essere stati scritti per Beatrice; egli scrive a questo proposito: «Mi pare che un *senhal* “cortese” come è questo difficilmente potesse essere adottato per Beatrice morta [...], e ciò anche ammettendo una prima fase nella quale non fosse ancora scattato il mito della sua santificazione»⁷⁷. Per quanto riguarda *Piangete, amanti*, questa osservazione sarebbe valida se si trattasse effettivamente di un *senhal*, cosa che sembra assai improbabile. Abbiamo visto infatti che il sintagma «gaia sembianza» non solo torna in *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare*, dove non ha altro scopo che descrivere l'aspetto grazioso delle donne («lasciar le donne e lor gaia sembianza!», v. 12), ma sembra anzi preso di peso dal sonetto di Rustico Filippi *Gentile ed amorosa ed avvenente*, dove ancora una volta è utilizzato con valore attributivo («cortese e saggia con gaia sembianza», v. 2); insomma non sembra probabile che un sintagma così abusato potesse essere utilizzato per celare l'identità di una figura femminile.

Diversa è la questione per quanto riguarda «gaia gioventute» utilizzato in *Morte villana*; qui, infatti, il sintagma ricorre nel distico che precede lo stacco improvviso e l'inaspettata preterizione che pongono fine all'*improperium* vero e proprio; si osservi il passo in questione (vv. 15-18):

in gaia gioventute
distrutta ài l'amorosa leggiadria.
Più non vo' scoprìr qual donna sia
che per le propietà sue conosciute.

Come si vede, la reticenza dei vv. 17-18 è quantomeno singolare⁷⁸; il poeta dichiara di non voler svelare l'identità della donna se non attraverso le sue ben note qualità; queste qualità, tuttavia, nell'impeto dell'invettiva, sono state assai genericamente e parcamente evocate («cortesia», v.13; «ciò ch'è in donna da pregiar vertute», v. 14; «amorosa

due volte iterato: *che donna fu di sì gaia sembianza* [*Piangete, amanti*, v. 14] e *in gaia gioventute* [*Morte villana*, v. 15]» (Gorni^l, p. 248).

⁷⁷ Santagata 1999, p. 97.

⁷⁸ Osserva a questo proposito De Robertis: «Se qualcosa lega questo sonetto al tema dello schermo, è forse questa reticenza» (De Robertis^l, p. 61).

leggiadria», v. 16) e non sembrano di certo sufficienti ad identificare la donna; per questo motivo, dal momento che la reticenza ingiustificata induce a credere che debba esserci una qualche allusione all'identità della defunta, l'attenzione cade sul sintagma «gaia gioventute», isolato e messo ben in evidenza al v. 15. A questo riguardo è interessante l'ipotesi sviluppata da Santagata⁷⁹, il quale crede che nel sintagma venga «rivelato sotto copertura il nome della defunta»⁸⁰. Egli ritiene che l'allusione cifrata non stia tanto nell'aggettivo «gaia», quanto piuttosto nel sostantivo «gioventute»: questo sostantivo alluderebbe a Giovanna, la donna amata da Cavalcanti, designata con tale nome dallo stesso Dante nella prosa del paragrafo 15 («vidi venire verso me una gentil donna, la quale era di famosa bieltade e fue già molto donna di questo mio primo amico. E lo nome di questa donna era Giovanna», 15. 3); poi chiamata con l'ipocoristico Vanna nel corrispondente sonetto *Io mi senti' svegliar dentro allo core* («io vidi monna Vanna e monna Bice», v. 9), nonché nel sonetto delle *Rime Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* («E monna Vanna e monna Lagia poi», v. 9). Il collegamento fra «gioventute» e Giovanna, secondo Santagata, sarebbe favorito dal *senhal* usato dallo stesso Cavalcanti per designare la donna nella ballata *Sol per pietà ti prego, Giovanezza*, dove «Giovanezza» sarebbe, a detta di Giunta, «lo sviluppo paraetimologico e galante»⁸¹ di Giovanna-Vanna. Se questo collegamento fosse legittimo, *Morte villana* risulterebbe composto per la morte della donna di Cavalcanti, quasi in omaggio a quest'ultimo, e la reticenza sul nome dei vv. 17-18 sarebbe «un ammicco, un segno di complicità con quei pochi intendenti ai quali il nome era stato per l'appunto svelato nei due versi immediatamente precedenti»⁸².

Naturalmente, l'ipotesi di Santagata, per sua stessa ammissione, risulta insostenibile. Oltre al fatto che persistono dubbi sull'autenticità della ballata cavalcantiana, va osservato che nel paragrafo 15 della *Vita Nova* Dante assegna a Giovanna un *senhal* diverso, vale a dire «Primavera» («per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera, e così era chiamata», 15. 3); *senhal* ribadito poi al v. 15 del corrispondente sonetto («Amor mi disse: “Quell'è Primavera»); senza contare che in questo stesso paragrafo Giovanna, dopo il suo presunto compianto,

⁷⁹ Santagata 1999, pp. 96-105.

⁸⁰ *Ivi*, p. 98.

⁸¹ Giunta 1995, p. 176.

⁸² Santagata 1999, p. 104.

compare accanto a Beatrice⁸³. Ma a prescindere da questi rilievi, e ragionando al di fuori dell'ottica del libello, è chiaro che dal nostro punto di vista lo scoglio maggiore è rappresentato dall'ipotetica cronologia di *Morte villana*, risalente ad una fase alta che precede l'intesa con Cavalcanti, e che dunque ragionevolmente esclude che alla presunta morte della sua donna Dante si sia cimentato in un compianto funebre per omaggiarlo. Inoltre, la donna di Cavalcanti risulta viva e vegeta nel sonetto *Io mi senti svegliar dentro allo core*, il quale, oltre a presupporre un'intesa con Guido che in *Morte villana* è ancora di là da venire, ha come possibile referente cronologico, stando ai rilievi di De Robertis⁸⁴, il Calendimaggio del 1290⁸⁵; e se ciò fosse corretto, come osserva lo stesso Santagata, «i tratti arcaizzanti di *Morte villana* male si concilierebbero con una datazione così bassa»⁸⁶.

3.4 La formazione del dittico: riscrittura e aggiornamento

Nell'impossibilità di stabilire l'identità delle destinatarie, si tratta di capire a questo punto come esiti così difformi sul medesimo tema, appartenenti a periodi diversi, destinati a donne diverse, siano stati recuperati ed uniti per formare un dittico inscindibile.

In primo luogo, mette conto notare come i due testi presentino, nonostante la difformità rilevate, dei richiami e dei collegamenti ineludibili, che vanno oltre il semplice chiasmico riecheggiare del sintagma «villana morte» (*Piangete, amanti*, v. 5) / «Morte villana» (v. 1), fatto di per sé potenzialmente ascrivibile al comune ipotesto. Va infatti osservato che in *Piangete, amanti* la morte è causa della dipartita di una donna che «fu di sì gaia sembianza» (v. 14), la quale evoca tutta la giovinezza di una «gaia gioventute» (*Morte villana*, v. 15), compromessa da una morte che guasta «ciò ch'al mondo è da laudare» (*Piangete, amanti*, v. 7), ossia «ciò ch'è in donna da pregiar vertute» (*Morte villana*, v. 14); la morte infatti «in gentil core / à miso il suo crudele adoperare» (*Piangete,*

⁸³ Anche questo secondo Santagata avrebbe un significato accessibile solo agli originari destinatari del libello; egli scrive: «Gli intendenti, cioè gli amici, avrebbero letto con occhi diversi dai nostri la riapparizione di Giovanna, parecchi capitoli dopo, sotto la veste di colei che annuncia Beatrice» (*ivi*, p. 104).

⁸⁴ De Robertis 1981 (in particolare, cfr. pp. 98-102).

⁸⁵ Secondo De Robertis, il sonetto, in termini generali, sarebbe collocabile «avanti il giugno, dopo il gennaio 1290» (*ivi*, p.100); e a restringere il campo, interverrebbe il *senhal* Primavera, il quale, «oltre che designare colei che viene prima di Beatrice [...], indicherebbe la condizione cosmica per eccellenza per la venuta di Beatrice cioè Amore: la primavera appunto» (*ibidem*).

⁸⁶ Santagata 1999, p. 105.

amanti, vv. 5-6), fatto che risuona nell’apostrofe: «in gaia gioventute / distrutta ài l’amorosa leggiadria» (*Morte villana*, vv. 15-16). Ora, se diamo per buona la sfasatura cronologica sopra indicata e consideriamo i testi non nell’ordine presentato nel libello ma nell’ipotetico ordine di composizione, è evidente che fra i due sussiste un rapporto di derivazione. Ciò è messo in evidenza da Roberto Leporatti, il quale ritiene i versi di *Piangete, amanti* (vv. 5-8) «una vera e propria variazione, in veste più gentile» dei versi di *Morte villana* (vv. 13-16), fatto che «si direbbe qualcosa di più di una semplice memoria interna»⁸⁷. Secondo Leporatti, infatti, *Morte villana*, un testo «fra i più arcaici e meno felici» della produzione dantesca, ci sarebbe giunto «soltanto grazie al recupero che Dante stesso ne ha effettuato con il libro»⁸⁸, – un recupero che implica, secondo il modello delle *Ritrattazioni* agostiniane, una riscrittura e un aggiornamento secondo l’evoluzione dello stile e dell’ideologia⁸⁹. In questo senso, l’ipotesto di *Piangete, amanti* non sarebbe tanto la canzone di Giacomino Pugliese, quanto piuttosto *Morte villana*, il quale, secondo Leporatti, durante il confezionamento del libello, per rendere evidente lo stacco segnato dalla scoperta del nuovo stile e l’effetto di questo sulle rime in morte, sarebbe stato attribuito ad un’amica di Beatrice, e collocato in una fase alta della storia, – giustificando così «la convenzionalità e superficialità del modo con cui il motivo è affrontato, consentendo al lettore di toccare con mano il rovesciamento intervenuto nel corso della storia, da una morte sentita nelle sue prime prove come “villana” a quella “gentile” dei componimenti stilnovistici»⁹⁰. Ad esso sarebbe stato poi accostato il sonetto più aggiornato, «che seppure può dirsi forse il più squisito degli elegiaci è anche quello che affronta il motivo della morte della donna in modo più impersonale rispetto agli altri, come fosse stato scritto a nome non di sé ma di tutti gli amanti»⁹¹, fatto che lo rendeva irrecuperabile al fine della tematizzazione del dramma personale e monologico del lutto beatriciano.

Ora, sebbene la prospettiva di Leporatti paia cogliere nel segno relativamente al rapporto di derivazione fra i due sonetti, e fornisca un’interpretazione assai valida circa i

⁸⁷ Leporatti 1994, p. 271.

⁸⁸ *Ivi*, p. 262.

⁸⁹ Questa è la chiave di lettura usata da Roberto Leporatti (cfr. Leporatti 1994) per interpretare lo sforzo di *reductio ad unum* di esperienze poetiche diverse compiuto da Dante attraverso la *Vita Nova*, un’operazione che ha come modello esemplare la *Retractatio* praticata da sant’Agostino nelle sue opere giovanili.

⁹⁰ *Ivi*, p. 286.

⁹¹ *Ibidem*.

motivi del loro affiancamento e della loro collocazione nella cronologia del libello, essa sembra presupporre che ambedue i testi siano stati scritti originariamente per Beatrice, cosa che, per quanto riguarda *Morte villana*, è da escludere.

Santagata, rilevate la sfasatura cronologica e le precise riprese fra i due testi, ipotizza anch'egli, sulla scorta di Leporatti, che «*Piangete, amanti* nasca tenendo presente *Morte villana*»⁹²; tuttavia, ritiene che il componimento più tardo «in realtà non pianga la morte di nessuno, ma sia stato concepito in funzione del libro»⁹³. Abbiamo visto infatti come Santagata rilevi uno stretto rapporto fra lo scenario funebre del sonetto e quello della canzone *Donna pietosa*, da lui stesso ritenuta «scritta dopo la morte della donna»⁹⁴. Ebbene, dal suo punto di vista il sonetto assolverebbe due funzioni principali. La prima, che presuppone l'ipotesi che *Morte villana* sia stato scritto per la donna di Cavalcanti, consisterebbe nel «depistare il lettore annullando i tratti di Giovanna, assenti nel nuovo sonetto»⁹⁵; e ciò avverrebbe principalmente sovrapponendo al *senhal* «gioventute», attraverso la ripetizione di «gaia», quello innocuo «gaia sembianza»; egli scrive: «mentre gli intendenti avrebbero ugualmente potuto riconoscere l'omaggio, per il pubblico più largo questa giovane donna defunta non avrebbe più interferito con la Giovanna-Primavera che appare in tutto il suo splendore parecchi paragrafi dopo»⁹⁶. L'altra funzione di *Piangete, amanti* sarebbe di ordine narrativo: il sonetto avrebbe «un ruolo fondamentale per integrare l'episodio nella storia e soprattutto per creare il nesso con Beatrice»⁹⁷. Dal suo punto di vista, infatti, *Morte villana*, a parte l'ultimo distico, non fornirebbe alcun appiglio all'invenzione del legame di compagnia che la defunta avrebbe avuto con la gentilissima. Ragion per cui «la responsabilità di reggere la finzione narrativa grava per intero su *Piangete, amanti*»⁹⁸. Così il sonetto, aprendo con Amore che «sente a Pietà donne chiamare, / mostrando amaro duol per gli occhi fore» (vv. 3-4), riprenderebbe l'immagine della prosa delle «molte donne, le quali piangeano assai pietosamente» (3. 1); inoltre, in Amore «in forma vera» starebbe il cenno alla gentilissima indicato nella prosa, e dunque un'anticipazione dell'identificazione Beatrice-Amore del paragrafo 15.

⁹² Santagata 1999, p. 99.

⁹³ *Ivi*, p. 100.

⁹⁴ *Ivi*, p. 114.

⁹⁵ *Ivi*, p. 99.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 100.

Ora, è chiaro che sulla base dei rilievi da noi svolti sin qui queste considerazioni non sono ammissibili, sia perché abbiamo visto come sia insostenibile l'ipotesi che *Morte villana* sia stato scritto per Giovanna, sia perché, come abbiamo dimostrato all'inizio di questo capitolo, a fornire appiglio al legame di compagnia fra la gentilissima e la defunta sembra essere proprio il distico finale di *Morte villana*, e non un'equazione Amore-Beatrice che poggia sull'ambiguità dell'espressione «in forma vera», – equazione che fra l'altro sarebbe del tutto annullata laddove fosse confermato il nostro sospetto che *Piangete, amanti* sia stato scritto in origine per la gentilissima. Senza contare che, infine, nella coincidenza di immagini fra prosa e lirica il rapporto può sempre essere invertito, e che dunque la scena delle donne piangenti può prendere spunto dallo scenario del sonetto, essendo più facile che le soluzioni narrative nascano dalle liriche che non viceversa.

Alla luce di quanto considerato, non è tuttavia da escludere la possibilità che *Piangete, amanti* sia stato, se non scritto in funzione del libro, per lo meno implicato nella sua lavorazione. Certamente la creazione del dittico, considerata la disparità temporale dei tasselli, deve avere determinato un intervento per saldare le due parti, il che non esclude un intervento anche su *Morte villana*. Le riprese rilevate fra i due sonetti, tuttavia, sembrano più dipendere da un rapporto di derivazione che non da una modifica dei testi, secondo la dinamica di ripresa e aggiornamento delineata da Leporatti. D'altronde la difficoltà nel rilevare l'allusione sibillina indicata nella prosa sembrerebbe favorire l'ipotesi che l'autore, il quale avrebbe potuto renderla più perspicua tramite una modifica dei sonetti, non fosse incline ad intervenire in dei testi che, per ragioni che rimangono da definire, dovevano avere un certo valore nel suo trascorso poetico.

3.5 L'importanza dei testi: l'innovazione formale e tematica

Ora, se volessimo tentare di definire tali ragioni tenendo presente la sfasatura cronologica e il rapporto di derivazione, saremmo propensi a ritenere assai probabile che *Morte villana* rappresenti il primo testo in assoluto con cui il giovane Dante si confronta con la tematica del lutto, – fatto che sarebbe già di per sé sufficiente ad attribuire ad esso un rilievo notevole. L'ipotesi che questo sonetto costituisca una sorta di archetipo del genere nella poesia dantesca trova conferma, oltre che negli elementi arcaici che abbiamo

rilevato, nelle ragioni stesse di *Piangete, amanti*. Se infatti Dante, a distanza di anni, e ad una fase della sua poesia ormai segnata dal sodalizio con Cavalcanti, tornando a confrontarsi con la tematica del lutto, utilizza come riferimento il vecchio sonetto di marca guittoniana, evidentemente quest'ultimo deve avere ai suoi occhi un valore archetipico in qualche misura imprescindibile. A questo riguardo va tenuto presente che prima di Dante, come osserva Santagata, una tradizione di rime in morte a cui rifarsi è quasi del tutto assente⁹⁹; senza contare che gli stessi ambienti stilnovistici, che pure conoscono il genere dell'*improperium mortis*, tendenzialmente «rifuggono [...] dai *planhs* o comunque da componimenti dedicati a donne defunte»¹⁰⁰. Insomma, al di fuori dei modelli della tradizione siciliana, sembra che Dante, per avere degli stimoli di innovazione, non potesse fare riferimento che a sé stesso. Va infatti rilevato che *Morte villana* presenta due elementi di novità non trascurabili. Il primo è di ordine formale, e riguarda l'utilizzo della forma breve del sonetto, sia pure rinterzato, per il compianto funebre. Abbiamo osservato come gli archetipi del genere in Italia siano rappresentati dalle grandi canzoni dei rimatori siciliani, e come questi seguano l'esempio dei sirventesi usati nei *planhs* provenzali; ebbene, dal momento che non sembrano esserci, prima di Dante, componimenti funebri affidati alla forma del sonetto¹⁰¹, risulta evidente come *Morte villana* rappresenti una notevole innovazione in questo senso.

L'altro elemento di novità è di ordine tematico, e riguarda il fatto che il sonetto è un compianto funebre scritto per una donna diversa dall'amata¹⁰². Ora, a rigore andrebbe osservato che tale risulta stando alla *Vita Nova*¹⁰³; tuttavia, se fosse confermato quanto indicato nel racconto, avremmo un'altra ragione dell'importanza di questo testo agli occhi di Dante, importanza rilevata dalla consapevolezza della novità che proponeva nel panorama letterario dell'epoca. Infatti, va osservato che mentre i *planhs* provenzali sono scritti «in genere per sovrani o nobili signori, più raramente per dame di alto rango»¹⁰⁴, i

⁹⁹ «Non è dalla tradizione che esce il Dante delle rime “in morte”, ma se mai è lui a costituire in tradizione le sparse membra di una poesia nello stesso tempo minoritaria e ripetitiva» (Santagata 1999, p. 69).

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 68.

¹⁰¹ Cfr. Brugnolo 2018², p. 33.

¹⁰² Scrive a questo riguardo Santagata: «mi chiedo come considerare il fatto che, in un'epoca nella quale era già un evento raro che un poeta piangesse in uno o al massimo due testi poetici la morte di una donna, Dante non solo abbia scritto [...] componimenti in morte di Beatrice, ma addirittura abbia espresso in rima il cordoglio per un'altra donna. Mi pare che sia solamente la nostra assuefazione agli sviluppi postdanteschi della lirica amorosa a impedirci di restare sorpresi» (Santagata 1999, p. 96).

¹⁰³ E così risulta, in verità, anche dal corpo del testo, dove nulla, a differenza di *Piangete, amanti*, conforta a credere che si deprechi la morte di una donna amata.

¹⁰⁴ Brugnolo 2018², p. 32.

primi compianti poetici italiani «si fissano viceversa prevalentemente proprio nelle forme del lamento per la morte della donna amata»¹⁰⁵, e questo a partire dai due archetipi del genere, la canzone di Giacomino Pugliese che abbiamo più volte citato, e la canzone *Amando con fin core* di Pier della Vigna. Alla luce di questa tradizione, sprovvista di compianti poetici per nobildonne diverse dall'amata, sembra «proprio Dante [...] a introdurre questa variante del genere del *planh* nella letteratura italiana»¹⁰⁶, – variante naturalmente promossa con il dittico vitanoviano, ma che, in ragione della sfasatura cronologica, dobbiamo ritenere avesse la sua originaria formulazione primariamente in *Morte villana*. Ora, è chiaro che gli elementi di novità che caratterizzano quest'ultimo, in ragione del rapporto di filiazione, si riflettono anche su *Piangete, amanti*: in modo chiaramente diretto per quanto riguarda l'aspetto formale, in modo forse mediato per quanto riguarda l'aspetto tematico; infatti, mentre l'innovazione formale si può leggere in una linea diretta di progressione, – in quanto con la *brevitas* del sonetto regolare tale innovazione subisce un'accentuazione in cui si può cogliere un lieve sviluppo e forse il segno di una ulteriore decisa emancipazione dai modelli tradizionali –, per quanto riguarda l'aspetto tematico, la linea di continuità non è così certa ed evidente, tanto più per il quesito che solleva l'ideale cronologia di composizione; infatti: quale secondo significativo lutto può aver spinto Dante, ormai legato in sodalizio con Cavalcanti, a recuperare il vecchio sonetto guittoniano? Ora, riducendo la questione ai minimi termini, è chiaro che se il componimento è stato scritto originariamente per Beatrice, – come del resto crediamo –, a renderlo partecipe e portavoce della stessa innovazione tematica del suo ipotesto è l'inserimento nel dittico vitanoviano. Naturalmente esiste sempre la possibilità che anche *Morte villana* sia stato scritto originariamente per una donna amata, certo diversa da Beatrice; e, sotto questo profilo, l'innovazione tematica sarebbe una proposta della *Vita Nova*. Tuttavia, se si tiene conto che, con il libello, Dante antologizza le sue liriche non solo per rendere conto delle tappe importanti del suo apprendistato poetico, ma anche per registrarne gli aspetti innovativi¹⁰⁷, viene naturale pensare che delle ragioni forti per l'inclusione dei testi nel libro siano stati proprio i loro elementi di innovazione, inequivocabili per quanto riguarda l'aspetto formale, assai probabili

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ Osserva Pirovano: «l'io *auctor* promuove nell'antologia della sua lirica i suoi testi chiave di una novità tematica di cui egli stesso fu cultore e in un certo senso anche iniziatore» (*Pirovano*, p. 105).

(almeno per *Morte villana*) per quanto riguarda l'aspetto tematico¹⁰⁸. Naturalmente, l'opportunità di promuovere a testo i due sonetti in un dittico inscindibile si interseca con le esigenze narrative della *Vita Nova*. Infatti, il recupero di quelli che sono probabilmente i primi testi con cui Dante si confronta con il genere del compianto non solo gli consente di rendere conto e registrare l'assoluta novità delle sue prove, ma apre anche la strada, come abbiamo visto, alla futura tematizzazione del lutto per la morte della gentilissima. Sotto questo profilo, anche l'impianto ideologico dei sonetti fa gioco, «per la contrapposizione al tema inedito della lode e dell'invocazione della morte, non più persecutrice, non più liberazione dalle miserie e dagli affanni d'amore, ma ricongiungimento con la sua donna: trasformata, di "villana" fatta "gentile" da *quella* morte»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Dal nostro punto di vista, per quanto riguarda *Morte villana*, si può parlare di innovazione *diretta*, – ossia senza l'intermediazione della *Vita Nova* –, sia formale che tematica. Per quanto riguarda *Piangete, amanti*, invece, si può parlare di innovazione *diretta* per l'aspetto formale, *indiretta* o *mediata*, – ossia come portato dell'accostamento al suo ipotesto nella *Vita Nova* –, per l'aspetto tematico.

¹⁰⁹ De Robertis 1970, p. 57.

Conclusion

1. Uno sguardo sul lavoro svolto: sintesi e interpretazione

Giunti alla fine del nostro lavoro, vorremmo riassumere i dati raccolti testo per testo fornendone al contempo un'interpretazione – sia detto sin d'ora – dal taglio personale, per poi avanzare un'ipotesi cronologica ed infine procedere ad una sintesi generale inquadrabile nell'ottica dei nostri *tasselli essenziali*.

Riteniamo che il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* continui a rappresentare, sotto il profilo cronologico, un punto fermo fondamentale dell'opera dantesca. Abbiamo visto come a dare attendibilità documentaria alle parole di Dante, confermando la collocazione del sonetto agli esordi della sua carriera, e ad un'altezza storica non troppo discosta dal 1283, sia la dimensione pubblica in cui il testo trova diffusione e riconoscimento, e, cosa fondamentale, oltre alla figura di Cavalcanti, garante dell'attendibilità del racconto in quanto destinatario dell'opera, i testi di risposta che di questo riconoscimento costituiscono una ineludibile certificazione. Una proposta di postdatazione del sonetto, basata sull'assunto che le risposte facciano riferimento ad una fase matura della poesia dantesca, non trova conferma ad un'attenta lettura dei testi, i quali, o rimangono aderenti all'ipotesto dantesco (Terino da Castelfiorentino / Cino da Pistoia), o riflettono la poetica del loro autore (Guido Cavalcanti). Ogni delegittimazione del racconto vitanoviano funzionale a postdatare *A ciascun'alma presa*, autorizzata dal carattere fantastico di tale racconto, tutto basato sulle miracolose coincidenze del numero nove, dovrebbe partire da un'attenta valutazione del modo in cui, nella *Vita Nova*, dialogano verità e finzione; bisognerebbe, infatti, sempre tener presente i due piani che nel racconto vengono inestricabilmente congiunti: da una parte il dato storico, incontrovertibile nella sua realtà fattuale, del sonetto, e dall'altra il racconto in cui esso viene inserito. La caratteristica principale di questo racconto, come abbiamo visto, è quella di aggiungere ai testi significati originariamente non presenti e creare per essi occasioni di composizione presumibilmente fittizie; alla scansione degli eventi, poi, si

sovrappone il simbolismo novenario. Ora, il fatto di riconoscere in questo simbolismo una fissazione posteriore non invalida i dati storici degli eventi passati a cui esso si sovrappone, – né tantomeno il carattere fattuale dei testi; anzi, la storicità dei testi è ciò che contribuisce a radicare nella storia reale quanto di fittizio in tale racconto è presente, compreso il valore simbolico delle coincidenze numeriche. Riteniamo dunque che il sonetto possa effettivamente considerarsi un testo d'esordio, secondo l'accezione da noi fornita: non uno dei primi testi messi in circolazione, ma uno dei primi testi con cui il giovane Dante prende autonomamente parola, nel ruolo propositivo di proponente di una tenzone, per stabilire i primi contatti con l'avanguardia letteraria fiorentina¹. Questo solleva inevitabilmente la questione del rapporto cronologico che il sonetto intrattiene con la più antica produzione dantesca, e nella fattispecie con le tre tenzoni di Dante con il suo omonimo da Maiano. Sebbene sia impossibile ricavare dei dati certi da fattori di natura stilistica, nonché dal tenore delle risposte, rientrando elogio ed autodenigrazione nella retorica convenzionale dei testi di corrispondenza, saremmo tuttavia propensi, in linea con la definizione di esordio da noi fornita, nel ritenere *A ciascun'alma presa* posteriore a questi scambi; se questo toglie a Dante il primato nella pratica del genere della *visio*, certo non lo attribuisce al Maianese, il quale, come abbiamo rilevato osservando l'impostazione della proposta, presuppone una pratica già avviata. Non riteniamo che sia necessario a tutti i costi rivendicare a Dante tale primato per certificarne l'originalità: il sonetto parla da sé; come abbiamo cercato implicitamente di dimostrare apprendo uno spiraglio sulla complessità di modelli tematici e formali che stanno alla base della composizione del sonetto, già a questa altezza è possibile vedere in opera una caratteristica che sarà propria del Dante maturo: la capacità di recuperare i modelli della tradizione per rielaborarli autonomamente in forme innovative. La semplice e al contempo elaborata strutturazione del sonetto, con la sua originale *salutatio* in cui, sottilmente, formule clericali vengono poste ad uso della letteratura profana, dimostra una precoce ed autonoma capacità di padroneggiare creativamente un'arte – quella «del dire parole per rima» (l. 20) – che, come abbiamo visto, risentiva fortemente delle regole delle

¹ Ci piace a questo riguardo la definizione data da Pär Larson, il quale, citando dal *Dizionario della economia politica e del commercio* di Gerolamo Boccardo, definisce il primo sonetto della *Vita Nova* «il vero capolavoro di Dante, ma non nel senso moderno di 'opera migliore tra quelle di un artista, di un genere, di un'epoca', bensì in quello primigenio di "prodotto che, nell'antico regime delle corporazioni d'Arti e Mestieri, doveva presentare l'operaio per passare maestro e capofabbrica"» (Larson 2000, p. 116; cita da Boccardo 1857, p. 447).

artes dicatminis. Questa stessa autonomia l'abbiamo osservata nel recupero del *topos* cardiofagico, «un topos della tradizione amorosa romanzesca piuttosto che lirica»², il quale, come abbiamo cercato di rilevare, viene in quest'ultima innestato grazie al supporto fornito dalla dinamica tradizionale dei rapporti fra amante, amata e Amore. Riducendo ora al minimo l'interpretazione che la ricerca di significati occulti – a cui pure abbiamo ceduto – porta ad applicare all'immagine del cuore mangiato, riteniamo che la vera originalità di Dante qui stia nell'aver colto una potenziale sovrapposibilità semantica tra il triangolo amoroso lirico tradizionale e quello della leggenda che coinvolge il trovatore Guillem de Cabestany. Che poi questo recupero sia stato originariamente dettato solo dal desiderio di rinnovare, estremizzandolo, il *topos* del cuore dell'amante in possesso dell'amata per l'intercessione di Amore, e non piuttosto dalla volontà di tematizzare l'amore impossibile della poesia cortese, magari proponendone un superamento grazie al simbolismo del pasto, – dal momento che tutto ciò rientra nella ricerca dei significati occulti, sospendiamo il nostro giudizio, rilevando solamente che la complessa simbologia del *topos* cardiofagico può avere in parte giocato un ruolo nella scelta di porre il sonetto in esergo alla *Vita Nova*.

Confermano idealmente la cronologia suggerita – sia pure in modo alquanto sfumato – dall'autore le caratteristiche di *O voi che per la via d'Amor passate*, scritto «alquanti anni e mesi» (2. 9) dopo la pubblicazione di *A ciascun 'alma presa*. Riteniamo infatti che il testo rappresenti un primo tentativo di innalzamento stilistico, dopo gli esordi avvenuti nel ristretto ambito della poesia di corrispondenza, in direzione dei modelli della poesia siciliana e provenzale: una parentesi di sperimentazione, – forse una falsa partenza, come osservano Foster-Boyde³ –, prima della piena adesione alla poesia di Cavalcanti. In questo senso, stando all'aspetto più superficiale, l'uso del sonetto rinterzato conferma la volontà di sperimentare altre forme metriche della tradizione, una sorta di passo intermedio prima del confronto diretto con le forme più raffinate e complesse della ballata e della canzone; questo tentativo di innalzamento è poi confermato dall'andamento discorsivo solenne, – che prende slancio da un versetto delle *Lamentazioni*, – retto da una sintassi elaborata e da un lessico selezionato (e per selezionato, intendiamo, ovviamente, letterario, da cui i provenzalismi), in un cambio di registro a supporto di un cambio di

² *De Robertis*¹, p. 39.

³ *Foster-Boyde*, p. 34.

genere, che qui asseconda il tema convenzionale del lamento per il mutato atteggiamento della donna. Abbiamo visto come a sostegno della cronologia suggerita dall'autore, – e conseguentemente dell'ipotesi da noi caldeggiata circa la fase a cui questo sonetto è riconducibile –, sia possibile ricavare un dato dal racconto della *Vita Nova*, dove il testo lamenterebbe la partenza della donna schermo; per quanto di tale evento non vi sia traccia nei versi, esso è da ritenersi verosimilmente reale tanto quanto il legame con quella donna, dal momento che, essendo quest'ultimo pubblicamente noto, non potevano essere completamente falsificate le ragioni alla base della sua interruzione; ebbene, se il testo fosse stato pubblicato assai prima di quell'episodio, e dunque totalmente estraneo ad esso, avrebbe rischiato di smentire il racconto di Dante, – considerazione che rende più ragionevole pensare che il testo fosse posteriore a quell'episodio, originariamente non legato ad esso, ma, grazie alla tematizzazione di un doloroso mutamento di stato potenzialmente ascrivibile ad una partenza, in qualche misura ad esso riconducibile; dunque effettivamente scritto dopo «alquanti anni e mesi» la pubblicazione di *A ciascun'alma presa*. Ora, potrebbe suscitare qualche difficoltà il fatto che il sonetto, che risente fortemente, sia sotto il profilo metrico che sotto il profilo stilistico-retorico, del magistero di Guittone d'Arezzo, sia posteriore allo scambio poetico, innescato dalla pubblicazione di *A ciascun'alma presa*, che «fu quasi lo principio dell'amistà» (2. 1) tra Dante e Guido; in altri termini, se è vero che il 1283 segna l'inizio del sodalizio tra i due, risulta difficilmente conciliabile l'influenza di Cavalcanti con il parallelo ascendente di Guittone d'Arezzo. Ebbene, a questo riguardo va osservato che Dante è ben attento ad affermare che la pubblicazione di *A ciascun'alma presa* fu «quasi»⁴ il principio dell'amicizia con Cavalcanti, sfumando in questo modo i dati cronologici relativi all'inizio effettivo di quell'amicizia intesa come sodalizio poetico; insomma, il fatto che il 1283 segni l'inizio di un dialogo poetico con Guido, non implica né la nascita subitanea di una comunanza d'affetti, né l'immediata e piena adesione alla poesia cavalcantiana, ma piuttosto il principio di un *dialogo*, appunto, presupposto di un lento e graduale avvicinamento.

⁴ Il «quasi» è generalmente tradotto con «per così dire» (cfr. *De Robertis*¹, p. 44; *Gorni*¹, p. 26; *Pirovano*, p. 94); va osservato che non mancano interpretazioni contrarie alla nostra, che leggono nel «quasi» non una sfumata dilazione dell'inizio effettivo dell'amicizia, ma un'allusione ad una conoscenza pregressa (cfr. Malato 2002, p. 123: «il “quasi”, certo non casuale, lascia presumere una conoscenza precedente, che nella stima per il pregevole sonetto ha poi trovato motivo di evoluzione in salda amicizia»).

Alla stessa fase appartiene *Morte villana, di Pietà nemica*, scritto anch'esso sulla spinta della sperimentazione all'insegna della poesia siciliana e provenzale, filtrata attraverso l'esperienza dell'Aretino; riteniamo infatti che la scelta della struttura articolata del sonetto rinterzato per un compianto funebre rifletta la volontà di affrontare, per la prima volta, il tema del lutto poggiando su un supporto espressivo intermedio rispetto alla forma più complessa della canzone, metro tradizionale degli archetipi siciliani del genere, – a cui Dante guarda in modo evidente. Questa scelta, seppure dal nostro punto di vista sia dettata più da cautela che da ardimento sperimentale, non è priva di conseguenze, poiché ha come effetto la composizione di uno dei primi compianti funebri affidati alla forma breve del sonetto; fatto che conferma ciò che abbiamo sopra osservato in relazione al primo testo, ossia la capacità di Dante di rifarsi ai modelli della tradizione rielaborandoli ed innovandoli autonomamente, – conformandosi ed al contempo svincolandosi dalle convenzioni⁵. Accanto a questo elemento di innovazione formale, si pone poi l'innovazione tematica rappresentata dal fatto che il testo è un compianto per la morte di una donna diversa dall'amata. Ora, è vero che questo potrebbe essere un portato della *Vita Nova*, e che non abbiamo alcun indizio per sviluppare delle ipotesi credibili circa l'identità della defunta, la quale, destinata a rimanere sconosciuta, poteva essere anche una donna a cui Dante era stato sentimentalmente legato; tuttavia, considerato che lo scopo della *Vita Nova* è quello di antologizzare, per così dire a ragion veduta, componimenti non solo funzionali al racconto beatriciano, ma anche, e soprattutto, significativi nell'apprendistato poetico del giovane Dante, – tanto da selezionare testi che si rivelano del tutto non funzionali «a trattare di quella gentilissima Beatrice» (2. 9) –, viene da pensare che una delle principali ragioni della sua promozione a testo riposi proprio nella volontà di registrare questi elementi di innovazione.

⁵ Ci sembra assai efficace a questo riguardo la definizione di *transfer lirico* fornita Furio Brugnolo a partire dal concetto di *transfer letterario*: «Con *transfer letterario* si intende ogni tipo di passaggio [...] di un oggetto letterario (un testo, un genere, un dispositivo poetico, ecc.) da un certo contesto culturale [...] ad un altro, passaggio che comporta una conservazione e nello stesso tempo una trasformazione del senso e della funzione di tale oggetto, trasformazione a volte così radicale, da rendere non immediatamente percepibile o riconoscibile l'oggetto stesso del trasferimento: non dunque i semplici fenomeni di imitazione, ripresa, riecheggiamento, adattamento ecc. [...], ma qualcosa di più profondo e organico [...]. Applicando questa definizione generale alla poesia lirica, abbiamo [...] quello che propongo di chiamare *transfer lirico* [...]. La poesia giovanile di Dante – quella che fa capo sostanzialmente alla *Vita nuova*, ma non solo – ci fornisce infatti degli esempi straordinari, e a mio parere senza precedenti all'epoca per sistematicità e coerenza, di *transfer lirico*, a seguito del quale il testo poetico si genera come organismo in perenne movimento a partire dalle tradizioni e dalle convenzioni cortesi (d'*oc* e *oïl* principalmente), sostanzialmente conservate ma radicalmente rinnovate e trasformate, e dunque superate» (Brugnolo 2018², pp. 25-26).

Ad una fase più avanzata della poesia dantesca, segnata dal sodalizio con Cavalcanti, risale invece *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, unico fra i testi da noi analizzati che subisca una falsificazione d'autore quanto alla cronologia di composizione; a questa conclusione, oltre allo schema metrico del sonetto, confermato a Dante dalla consuetudine compositiva di Guido, ci ha condotto principalmente e persuasivamente l'aspetto figurativo del testo, dove la personificazione di Amore piangente risente con ogni probabilità della poetica dell'amico, configurandosi come lo sviluppo di un'immagine cavalcantiana svolto alla luce della disputa Cavalcanti-Orlandi, in una sorta di presa di posizione in cui agisce una comunanza di intenti, – la condivisione di un modo di fare poesia che comporta una riconsiderazione dei rapporti tra Amore e i suoi sottoposti, e una conseguente nuova modalità di rappresentarli. Conferma inoltre la nostra ipotesi di postdatazione la qualità compositiva del sonetto, evidente esercizio di un'arte più matura, un'arte che oppone all'artificiosità metrico-retorica, alla tensione espressiva e all'andamento discorsivo e dimostrativo di *Morte villana*, interamente strutturato sui modi dell'*improperium mortis*, una misura, una pacatezza e una liricità elegiaca in cui trovano posto, in modo equilibrato e conciso, tutti i motivi tematici tipicamente presenti nei compianti poetici italiani. Ora, appartenendo inequivocabilmente *Piangete, amanti* ad una fase avanzata, i richiami ineludibili che lo collegano a *Morte villana* si spiegano con un rapporto di derivazione, ossia con il fatto che *Piangete, amanti* è scritto avendo come ipotesto *Morte villana*. Questa constatazione ci ha portato a ricavare due dati indicativi non trascurabili relativamente al rapporto di Dante con il genere del compianto; il primo è che, se il vecchio sonetto di marca guittoniana rappresenta un punto riferimento nel trattamento della tematica del lutto, tanto che Dante si rifà ad esso in una fase poetica segnata dall'ascendente di Cavalcanti, il testo deve rappresentare con ogni probabilità un archetipo del genere nella poesia dantesca; il secondo è che, se *Piangete, amanti* è stato scritto tenendo presente *Morte villana*, – in quanto quest'ultimo funge d'archetipo essendo il primo testo in morte scritto da Dante –, ci sono buone probabilità che *Piangete, amanti* sia il secondo testo con cui Dante si cimenta nel genere del compianto. Ora, ignota la destinataria del primo componimento, per il secondo viene naturale chiedersi: quale secondo significativo lutto può aver indotto Dante a cimentarsi una seconda volta nel genere del compianto rispolverando *Morte villana*? Noi riteniamo che questo lutto sia quello per la morte di Beatrice. Il rilievo figurativo e l'immaginario funebre del sonetto

dal nostro punto di vista sono argomenti forti a favore di questa conclusione. Ci sembra infatti improbabile che l'ipostasi di Amore, tradizionalmente sempre implicata come figura di mediazione nei rapporti tra amante e amata, e comunque sempre diretta espressione degli interessi dell'io lirico, venga messa in scena per piangere una donna estranea ai rapporti in cui tale ipostasi trova la sua giustificazione. Essa presenta inoltre lo stesso atteggiamento partecipativo e attivo di Amore che tornerà in un componimento in morte per Beatrice, *Era venuta nella mente mia*, nonché nella canzone centrata sulla prefigurazione della dipartita della gentilissima, *Donna pietosa e di novella etate*: testi con i quali *Piangete, amanti* condivide alcuni significativi tratti dell'immaginario e della raffigurazione, – fatto che, dal nostro punto di vista, trova una giustificazione convincente nell'ipotesi che questi componimenti siano il prodotto della stessa luttuosa ispirazione. La differenza sostanziale che il sonetto presenta rispetto ai compianti beatriciani, ossia l'impianto ideologico centrato sull'accusa alla morte, che dunque non risente della beatificazione della gentilissima avvenuta con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, dal nostro punto di vista dipende, – sia quest'ultima scritta in morte o in vita –, dal fatto che il sonetto è il primo testo con cui viene tematizzato il lutto di Beatrice; e dal momento che Dante aveva come precedente e riferimento nel genere del compianto solo *Morte villana*, il primo testo in morte per Beatrice non poteva che risentire dell'impianto ideologico di quest'ultimo⁶. La progressiva definizione del modo in cui tematizzare il lutto per la morte della gentilissima, – parallela alla progettazione del libello –, ha poi portato Dante a scartare la sua prima prova, salvo poi recuperarla in un dittico con il suo ipotesto. *Piangete, amanti*, infatti, presenta un'accentuazione dell'elemento di innovazione formale che caratterizza *Morte villana*, ossia è un sonetto tradizionale, e presenta una *brevitas* che si può leggere come una decisa emancipazione dai modelli forti e sclerotizzati della tradizione, – emancipazione formale premessa all'emancipazione ideologica dei testi successivi.

⁶ La questione che coinvolge *Donne ch'avete*, e dunque la datazione e le implicazioni ideologiche di quest'ultima, meriterebbe un'approfondita trattazione a parte; qui ci limitiamo ad osservare che, se si ritiene la canzone scritta in vita, va ricordato che essa, per quanto alimentata da motivi di matrice agiografica, non è un compianto, e dunque non poteva fungere da riferimento per il genere; né crediamo si debba ritenere l'impianto ideologico a tutti i costi vincolante, specie in un primo momento dopo la morte di Beatrice; ci sembra infatti ingenuo credere che la coerenza di un artista, sia pure dotato di una personalità forte come Dante, sia il prodotto di una strada dritta che, stabilito senza tentennamenti il punto di partenza, prosegua senza soste o deviazioni.

2. Una proposta di datazione

Ora, se volessimo porre su una linea cronologica ideale i nostri testi ipotizzandone una datazione, partendo dal 1283 di *A ciascun'alma presa*, saremmo propensi a datare *O voi che per la via* attorno al 1286. Il testo infatti è scritto «alcuni anni e mesi» (2. 9) dopo il 1283; dunque, certamente non meno di due anni dopo, e sicuramente più di due anni dopo, – almeno di «alcuni [...] mesi» –. Ipotizziamo tra i 2 anni e mezzo e i tre anni per non abbassare di troppo la cronologia, e utilizzando come termine *ad quem* per orientarci, certo un po' arbitrariamente, un elemento totalmente estraneo alla nostra indagine, ossia il sonetto *Non mi poriano già mai fare ammenda*, trascritto in un Memoriale bolognese del 1287, e dunque di sicura certificazione corologica⁷; se infatti il soggiorno dantesco a Bologna si ponesse fra il 1286 e il 1287, come alcuni dati interni al sonetto suggeriscono⁸, riteniamo che la composizione di *O voi che per la via* dovrebbe ragionevolmente avere luogo prima di tale soggiorno, sorta di esperienza spartiacque dopo la quale si potrebbe collocare la svolta cavalcantiana. La stessa considerazione vale per *Morte villana*, da collocare anch'esso attorno al 1286, e con buona probabilità dopo *O voi che per la via*; non vediamo infatti ragione per smentire il racconto dantesco, che pone l'occasione di composizione del compianto dopo la partenza della donna schermo; e se pure è vero che questo evento non è alla base di *O voi che per la via*, è pur vero che quest'ultimo, come abbiamo osservato, per essere a tale episodio ricondotto doveva essere un testo o scritto all'altezza di quell'episodio o di poco posteriore. Collochiamo infine *Piangete, amanti* dopo l'8 giugno del 1290, ponendo come termine *ad quem* *Era venuta nella mente mia*, il testo d'anniversario scritto ad un anno dalla morte: sia perché in esso l'impianto ideologico dei testi funebri beatriciani sembra ormai operante, sia perché che è logico pensare che l'«annovale» (23. 3), in quanto testo che rammemora l'occorrenza del lutto,

⁷ Mette conto notare che, nel Memoriale bolognese, il sonetto figura adespoto, trascritto per mano del notaio Enrichetto delle Querce in veste linguistica emiliana (*No me poriano zamai far emenda*); ciò ha dato adito a non poche questioni circa l'originaria veste linguistica e, non da ultimo, l'effettiva paternità dantesca; quest'ultima sembra confermata dalla famiglia di codici toscani che attribuiscono il testo a Dante, i quali, tuttavia, in quanto parte della medesima famiglia, – dove spicca l'autorevole Chigiano L VIII 305 –, si riducono sostanzialmente ad un'unica testimonianza. Diverse incertezze continuano dunque a gravitare attorno a questo sonetto. Consapevoli di questo, cionondimeno, ai fini delle nostre ipotesi di lavoro, assumiamo il testo come dantesco e, data la testimonianza del Memoriale, lo consideriamo scritto poco prima del 1287, presumibilmente durante il soggiorno bolognese di Dante; ci rifacciamo tuttavia alla veste linguistica toscana a cui si attiene l'edizione Barbi (per un inquadramento della questione attributiva, cfr. *Barbi-Maggini*, pp. 186-190; per la questione dei testimoni e della veste linguistica, cfr. Grimaldi 2021).

⁸ Per i termini della questione, cfr. *Barbi-Maggini*, pp. 186-192; *Contini*, p. 321; *Giunta*², pp. 81-82.

abbia dei precedenti in cui tale lutto sia stato nel frattempo annunciato e compianto, e dunque rielaborato secondo parametri per così dire tipicamente beatriciani⁹ (senza contare che il testo d'anniversario potrebbe essere implicato nella progettazione del libro¹⁰, e dunque legato alla configurazione di tali parametri). Dal nostro punto di vista, la composizione di *Piangete, amanti* si pone con ogni probabilità nella seconda metà del 1290, certo non troppo distante dalla morte di Beatrice, non solo perché i testi di compianto che presumibilmente precedono l'«annovale» ne alzano la data di composizione allontanandolo dalla metà del 1291, ma anche perché appare scritto sull'onda dell'evento luttuoso, ossia, prescindendo dall'aspetto biografico, senza una riflessione su come tematizzare la straordinarietà di quel lutto.

3. *Tasselli essenziali*

Per concludere, si possono ora inquadrare i testi prima nell'ottica generale della poesia dantesca, poi in quella specifica della *Vita Nova*.

Per quanto riguarda la prospettiva generale, osserveremo che ognuno di questi componimenti ha un'importanza capitale nello sviluppo della poesia di Dante, in quanto rappresenta l'inaugurazione di una prassi innovativa ed una sorta di temporaneo primato. In questo senso, *A ciascun'alma presa* si può considerare il testo di inaugurazione di un'espressione poetica autonoma, un intervento attivo – una presa di parola – all'interno del sistema dialogico della poesia di corrispondenza, in una funzione propositiva che, garantendo una libertà di composizione non concessa al ruolo di interprete e di interlocutore passivo, fornisce il primo spazio per l'esercizio di una creatività il cui prodotto ha come effetto un primo avvicinamento all'avanguardia fiorentina. Sulla stessa linea si pone *O voi che per la via*, probabilmente uno dei primi testi, se non il primo, con

⁹ In questo caso il termine *ad quem* dovrebbe essere alzato, tuttavia, non disponendo di referenti cronologici al di fuori di *Era venuta*, ci accontentiamo di quest'ultimo intendendolo come un riferimento puramente orientativo.

¹⁰ Ci limitiamo a riportare qui l'osservazione di Santagata: «Letto come testo isolato, il sonetto di anniversario sorprende per almeno due motivi: per la novità in sé dell'operazione e perché essa sembrerebbe presupporre dei punti di riferimento, un contesto allargato che valorizzi il segnale cronologico. Ai lettori ignari di una *Vita Nova* ancora da venire quell'anno compiuto avrebbe potuto risultare significativo solo in presenza di una serie, [...] di una qualche raccolta dei componimenti “in morte”» (Santagata 1999, p. 85); in altri termini, il sonetto di anniversario pone la seguente questione: «come chiedere al lettore delle rime sparse di riconoscerlo come tale in assenza di un contesto ordinato?» (*ivi*, p. 86).

cui Dante, emancipandosi dalla poesia di matrice tenzonistica, ristretta alla prassi ermeneutica o alla discussione astratta, sperimenta nuove forme e nuovi generi della tradizione; con esso viene dato avvio a quel necessario attraversamento del «nodo» che troverà un punto di svolta nella poesia cavalcantiana: esso rappresenta dunque la ricerca di uno scarto stilistico e di un'espressione poetica che, in quanto non subordinata ad un modello rigidamente dialogico, e dunque più autonoma, si può leggere come la premessa per una svolta propriamente lirica. Con *Morte villana* poi, sempre all'interno di questa ricerca, avviene il primo fondamentale confronto con la tematica del lutto, un confronto che, pur nella convenzionalità degli esiti, si rivela tutt'altro che pedissequo, introducendo da subito elementi di innovazione tematica e formale destinati a far scuola. Infine, con *Piangete, amanti* viene tematizzato per la prima volta il lutto per la morte di Beatrice, sperimentazione necessaria che apre la strada agli sviluppi futuri, in una prova abortita che tuttavia ratifica ed accentua l'innovazione formale del compianto precedente. Come si vede, vi sono elementi sufficienti per ritenere questi testi effettivamente dei tasselli essenziali della poesia dantesca.

Passiamo ora all'ottica vitanoviana. Come abbiamo visto, l'importanza di questi testi nell'apprendistato poetico dantesco e la consapevolezza dei loro elementi di innovazione sono il presupposto indispensabile per il loro inserimento nella *Vita Nova*. Essi, tuttavia, hanno un ruolo preciso e una funzione non trascurabile nel macrotesto vitanoviano. Osserviamo innanzitutto il valore strutturale che essi assumono nel procedimento costruttivo del libello. *A ciascun'alma presa* è il testo con cui vengono poste le premesse, per così dire storiche, per lo sviluppo della vicenda; infatti, la ridefinizione dell'occasione di composizione, a monte del sonetto, oltre a collocare la figura di Beatrice ai primordi della poesia dantesca, consente di legare il principio del racconto ad un evento pubblico e in qualche misura documentato, ossia lo scambio poetico del 1283, trasferendo, per una sorta di osmosi, l'incontrovertibile veridicità storica di quello scambio a quanto di immaginario è presente nel racconto, come la matrice beatriciana dell'ispirazione poetica del giovane Dante. Sotto questo profilo, un passo ulteriore viene compiuto con *O voi che per la via*; esso, infatti, è il componimento con cui viene inaugurato e collaudato quel meccanismo che consente la promozione a testo di liriche irriducibili a Beatrice, e che legittima, ed anzi rende necessaria, l'interpretazione della prosa per restituirle ai loro occulti significati originari; se con il

primo sonetto la fisionomia della gentilissima può emergere attraverso i tratti indistinti di un'anonima «madonna» (v. 11), la quale, cosa fondamentale, trova posto in una dimensione onirica totalmente slegata da ogni circostanza reale, ora, invece, la presenza di Beatrice deve essere colta dietro la lettera del testo e oltre l'intenzionalità che la giustifica, – in zone d'ombra che, da questo momento in poi, solamente l'autore potrà illuminare, e solo a beneficio di particolari intendenti. Se è vero che questa è un'operazione tutta a carico della prosa, che fa leva sull'espedito cortese dello schermo, va osservato che questa operazione, fondamentale per lo sviluppo del libro, è agevolata, ed anzi propiziata, dal sonetto stesso, animato com'è da motivi di matrice cortese consoni all'ambiente narrativo e agli scopi della narrazione. A questo punto, poste le premesse indispensabili con i due testi precedenti, con *Piangete, amanti* e *Morte villana* può aver luogo quella che si può leggere come una sorta di *mise en abîme* del futuro compianto per la morte di Beatrice; è in questa prospettiva, infatti, che trova giustificazione il peso specifico del dittico, – tutt'altro che trascurabile –, nell'economia complessiva delle 31 liriche del libello: la divergenza dell'episodio rispetto alla vicenda principale trova spiegazione nel ruolo strutturale dei due sonetti, i quali, uniti assieme a formare un blocco tematicamente coeso, oltre ad anticipare il grande lutto, ribadiscono in forme diverse la stessa modalità di interfacciarsi alla morte (villana), misurando in questo modo la distanza cronologica ed ideologica dal futuro compianto di Beatrice, e quindi la straordinarietà della sua morte e così della poesia per essa composta. La loro importanza strutturale è dunque strettamente connessa alla loro rilevanza tematica, per il tema in sé e per il modo in cui esso viene trattato. È dunque chiara la loro funzione narrativa, in rapporto alla quale si chiarisce anche il ruolo dei due sonetti precedenti; infatti i testi si possono inquadrare nella prospettiva di una progressiva introduzione del lutto, in un avanzamento in cui si può scorgere un passaggio graduale dalla prosa ai versi, ossia: quello che in rapporto al primo sonetto, facendo leva sull'ambiguità dell'immagine di Amore che se ne va in lacrime, è suggerito dalla prosa, con il secondo è lasciato emergere in sordina, allusivamente, attraverso l'ipotesto delle *Lamentazioni*, su cui tuttavia l'autore si premura di attirare l'attenzione; infine, in quest'opera di prefigurazione del lutto, attraverso il dittico ciò che era stato alluso diviene finalmente manifesto, e questa volta attraverso la lettera inequivocabile dei testi. Da questa prospettiva, i nostri quattro sonetti possono essere inquadrati in una triade progressiva a supporto del fulcro del libello: la

tematizzazione della morte e della trasfigurazione di Beatrice. Come si vede, questi testi, per quanto possano essere considerati delle prove marginali rispetto alle innovazioni che verranno inaugurate nella fase più avanzata del racconto, confermano il loro valore di tasselli essenziali, in quanto premesse tematiche e strutturali della *Vita Nova* tanto minime quanto necessarie.

Bibliografia

Edizioni critiche e commentate delle opere di Dante

Barbi-Maggini = *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di Michele Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956.

Bosco-Reggio = *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

Contini = *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, in *Opere minori*, vol. I (t. I), *Vita nuova*, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995 [da cui citiamo] (I ed. 1984), pp. 249-552.

D'Ancona = *La Vita Nuova*, illustrata con note e preceduta da uno studio su Beatrice per Alessandro D'Ancona, Pisa, Libreria Galileo già FF. Nistri, 1884.

*De Robertis*¹ = *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

*De Robertis*² = *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tomi, Firenze, Le Lettere, 2002.

*De Robertis*³ = *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005.

Foster-Boyde = *Dante's Lyric Poetry*, vol. II, *Commentary*, a cura di Kenelm Foster e Patrick Boyde, Oxford, Clarendon Press, 1967.

*Giunta*² = *Rime*, a cura di Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2018.

*Gorni*¹ = *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

*Gorni*² = *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in *Opere*, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 745-1063.

Melodia = *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, a cura di Giovanni Melodia, Milano, Vallardi, 1905.

Pirovano = *Vita nuova*, a cura Donato Pirovano, in *Le opere*, vol. I (t. I), *Vita nuova – Rime*, a cura Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2015.

Rossi = *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, introduzione di Guglielmo Gorni, Milano, Mondadori, 2016 [da cui citiamo] (I ed. 1999).

Santagata = *Opere*, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. IX-CXXXII.

Studi

Antonelli 1994 = 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), a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56.

Alfano *et al.* 2018 = Giancarlo Alfano, Paola Italia, Emilio Russo, Franco Tomasi, *Letteratura italiana, Dalle origini a metà Cinquecento*, Milano, Mondadori, 2018.

Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011 (V ed.).

Berisso 2011 = Marco Berisso, *Dante Alighieri*, Milano, Le Monnier, 2011.

Bloom 2002 = Harold Bloom, *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Milano, Rizzoli, 2002.

Boyde 1979 = Patrick Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, 1979.

Brugnolo 2012¹ = Furio Brugnolo, *Il cuore “leggiadro” del giovane Dante. Commento al sonetto “O voi che per la via d’Amor passate” (Vita nuova, VII [2])*, in “Una brigata di voci”. *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova, Cleup, 2012, pp. 119-31, poi in Brugnolo 2021, pp. 67-78 (da cui citiamo).

Brugnolo 2012² = Furio Brugnolo, «*Sovra la morta imagine avvenente*». *Commento a due sonetti di Dante (Vita nuova, VIII [3])*, in *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, a cura di Angela Fabris e Willi Jung, Göttingen, V&R Unipress-Bonn University Press, 2012, pp. 117-35, poi in Brugnolo 2021, pp. 79-95 (da cui citiamo).

Brugnolo 2018¹ = Furio Brugnolo, «...*Amor tenendo / meo core in mano...*». *Tre note sul primo sonetto della Vita nuova*, in “*que ben devetz conoisser la plus fina*”. *Per Margherita Spampinato*, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 139-156.

Brugnolo 2018² = Furio Brugnolo, *Conservare per trasformare. Il transfer lirico in Dante (Vita nuova e dintorni)*, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante, I. Vita nova - Fiore - Epistola XIII*, a cura di Manuele Gragnolati, Luca Carlo Rossi, Paola Allegretti, Natascia Tonelli, Alberto Casadei, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 25-65.

Brugnolo 2021 = Furio Brugnolo, *Dante poeta lirico. Esercizi di lettura*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2021.

Brugnolo-Capelli 2011 = Furio Brugnolo, Roberta Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci, 2011.

Bruni 1988 = Francesco Bruni, Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, Rita Librandi, Lia Mendia, Antonio Gargano, Emma Giammattei, *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988.

Carducci 1866 = Giosuè Carducci, *Delle rime di Dante Alighieri*, discorso di Giosuè Carducci, (Estratto dall’Opera monumentale *Dante e il suo Secolo*, Firenze, 1866), s.l., s.n., 1866 (?).

Carrai 1997 = Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

- Carrai 2006 = Stefano Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la «Vita nova»*, Firenze, Olschki, 2006.
- Debenedetti 1912 = Santorre Debenedetti, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Città di Castello, S. Lapi, 1912.
- De Robertis 1970 = Domenico De Robertis, *Il libro della «Vita nuova»*, Firenze, Sansoni, 1970.
- De Robertis 1981 = Domenico De Robertis, *La forma dell'evento: una (quasi) datazione dantesca*, in «Italian Filolojisi», XI, 12, 1981, pp. 33-34, poi in De Robertis 2001, pp. 91-102 (da cui citiamo).
- De Robertis 2001 = Domenico De Robertis, *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- Di Maio 1996 = Mariella Di Maio, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996.
- Giunta 1995 = Claudio Giunta, *La "giovanezza" di Guido Cavalcanti*, in «Cultura neolatina», LV, 1995, pp. 149-178.
- Giunta 2002¹ = Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Giunta 2002² = Claudio Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Padova, Antenore, 2002.
- Gorni 2008 = Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Grimaldi 2021 = Marco Grimaldi, *Redazioni d'autore e varianti di tradizione. Sul sonetto dantesco della Garisenda (Rime LI; 42)*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», VI (I), 2021, pp. 95-110.
- Köhler 1987 = *Sociologia della "fin'amor": saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1987.
- Larson 2000 = Pär Larson, *A ciascun'alma presa, vv. 1-4*, in «Studi mediolatini e volgari», XLVI, 2000, pp. 85-119.
- Leporatti 1992 = Roberto Leporatti, *Ipotesi sulla «Vita Nuova» (con una postilla sul «Convivio»)*, in «Studi italiani», IV, fasc. 1, 1992, pp. 5-36.

- Leporatti 1994 = Roberto Leporatti, «*Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna*» (V.N., XLII, 2): la «*Vita Nuova*» come retractatio della poesia giovanile di Dante in funzione della «*Commedia*», in «*La gloriosa donna della mente*». A commentary on the «*Vita Nuova*», a cura di Vincent Moleta, Firenze-Perth, Olschki, 1994, pp. 249-292.
- Mainini 2011 = Lorenzo Mainini, *Schermi e specchi: intorno a Vita nova 2, 6-9 e ad altre visioni dantesche*, in «*Critica del testo*», XIV, 2, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, Roma, Viella, 2011, pp. 147-178.
- Malato 2002 = Enrico Malato, *Dante*, Roma, Salerno, 2002 (II ed.).
- Malato 2005 = Enrico Malato, *La «dignità» di Dante (e una probabile insospettata “fonte” della Vita nuova)*. Chiosa a V.n., VII 4 (Rime, V), vv. 11-12: «*Deo, per qual dignitate / così leggiadro questi lo core have?*», in Id., *Studi su Dante. «Lecturae Dantis»*, chiose e altre note dantesche, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2005, pp. 523-568.
- Mancini 1993 = Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Meneghetti 1986 = Maria Luisa Meneghetti, *Beatrice al chiaro di luna. La prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai Provenzali allo Stilnovo*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcellona, Quaderns Crema, 1986, pp. 239-255.
- Picone 1979 = Michelangelo Picone, «*Vita Nuova*» e tradizione romanza, Padova, Liviana, 1979.
- Picone 1997 = *La tenzone De Amore fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio*, in *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del Convegno di Losanna (13-15 novembre 1997), a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 13-31.
- Picone 2003 = Michelangelo Picone, *Percorsi della lirica duecentesca*, Firenze, Cadmo, 2003.
- Pinto 2010 = Raffaele Pinto, *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010.

- Pinto 2016 = Raffaele Pinto, *Naturalmente chere ogne amadore e il dialogo fra Cino, Dante e Guido*», in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016, pp. 61-74.
- Pirovano 2014 = Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2014.
- Rajna 1885= Pio Rajna, *Per la data della «Vita nuova» e non per essa soltanto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VI, 1885, pp. 113-162.
- Rigo 2017 = Paolo Rigo, *Il sonetto conteso: la storia di «Naturalmente chere ogne amadore» tra testo, contesto e finzione*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 24, Ediciones Complutense, Madrid, 2017, pp. 115-130.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al Decameron*, in *Studi provenzali e francesi 82* («Romanica vulgaria», quaderno 6), L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128.
- Russell 1982 = Rinaldina Russell, *Il compianto per la morte dell'amata*, in Ead., *Generi Poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982, pp. 105-123.
- Santagata 1999 = Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Santagata 2011 = Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Singleton 1968 = Charles S. Singleton, *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna, il Mulino, 1968.
- Stoppelli 2011 = Pasquale Stoppelli, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno, 2011.
- Terrusi 1998 = Leonardo Terrusi, *Ancora sul "cuore mangiato". Riflessioni su Decameron IV 9, con una postilla doniana*, in «La parola del testo», II, fasc. 1, Roma, Zauli, 1998, pp. 49-62.
- Vagata 2010 = Daniela Shalom Vagata, *Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estravagante della Vita Nova*, in *Le rime di Dante*, Atti del Convegno di Gargano del Garda (25-27 settembre 2008), a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 337-409.

Edizioni di riferimento

Andrea Cappellano

Ruffini 1980 = *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980.

Giacomino Pugliese

Santangelo 1937 = *Le poesie di Giacomino Pugliese*, a cura di Margerita Santangelo, Palermo, Boccone del povero, 1937.

Guido Cavalcanti

De Robertis 1986 = *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Guido Guinizzelli

Rossi 2002 = *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

Guido Orlandi

Berisso 2006 = *Poesie dello Stilnovo*, a cura di Marco Berisso, Milano, BUR-Rizzoli, 2006.

Guittone d'Arezzo

Egidi 1940 = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.

Rinaldo d'Aquino

Panvini 1994 = *Poeti italiani della corte di Federico II*, a cura di Bruno Panvini, Napoli, Liguori, 1994.

Rustico Filippi

Marrani 1999 = *I sonetti di Rustico Filippi*, a cura di Giuseppe Marrani, in «Studi di Filologia Italiana», LVII, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 33-199.

