

Stefano Carrai  
Il primo libro di Dante  
Un'idea della  
*Vita nova*

INDICE

Introduzione

Nota editoriale

La cronologia del prosimetro

Pentimenti d'autore?

L'indeterminatezza del racconto

Dante e Lupo degli Uberti

I segni premonitori della morte di Beatrice

Virgilio e lo stile che fa onore

Filigrane orfiche del dittico *Vita nova-Commedia*

## INTRODUZIONE

Se Dante non avesse scritto, negli anni della maturità, quello straordinario poema che è la *Commedia*, sarebbe rimasto comunque nella storia della letteratura italiana ed europea grazie al capolavoro della sua giovinezza, ossia per aver scritto la *Vita nova*<sup>1</sup>. Il libretto, assemblato in epoca imprecisata, ma entro l'arco cronologico che sta fra il 1293 e il 1296, era la storia dell'amore per Beatrice: dall'infanzia fino a poco dopo la morte di lei, cioè dal 1274 fino al 1292 circa. Il racconto era scandito dall'alternanza fra i brani prosastici che spingevano avanti la narrazione, incaricandosi di colmare i vuoti tra una poesia e l'altra, e le soste liriche determinate dall'inserzione delle singole rime, cui si aggiungevano peraltro le divisioni, ovvero le scomposizioni dei componimenti poetici nelle loro varie sezioni tematiche a scopo esplicativo, tanto che Gianfranco Folena poté parlare di «un testo unico ma costituito di tre testi: le poesie originali, le loro occasioni narrative o provenzalmente *ragioni*, e le loro divisioni»<sup>2</sup>.

In breve, si trattava della storia di una penosa malattia d'amore risoltasi nell'acquisizione di una nuova consapevolezza di sé e della natura del proprio sentimento: dall'innamoramento alla finzione da parte di Dante di amare donne diverse per proteggere il suo vero amore dalle maldicenze; poi Beatrice che si sdegna perché le ostentate attenzioni rischiavano di compromettere la seconda di tali donne schermo e nega

a Dante quel saluto che era per lui fonte di felicità; le altre donne che, accortesi della sua infatuazione e del suo dolore, lo scherniscono; l'enunciazione di una nuova filosofia dell'amore che si appaga tutto nell'elogio dell'amata; infine la morte di Beatrice, preceduta da quella di suo padre, e, dopo il momentaneo turbamento provocato in Dante dall'interesse per una nuova donna, il definitivo ritorno alla contemplazione di Beatrice assunta in paradiso. La trama, pur esile, dava rappresentazione ad un'esperienza erotica che si proponeva al tempo stesso come una maturazione spirituale e religiosa. Ma il testo era anche il resoconto idealizzato di una evoluzione poetica, dalle prime prove fino alla scoperta di una nuova concezione di poesia.

Nell'ultimo quarto del Duecento ai lirici in volgare si era imposto in particolare il problema di coniugare l'esperienza della lirica d'amore con la fede cristiana. La spiritualizzazione dell'amore profano in poesia era stata avviata da Guittone d'Arezzo. La generazione di poeti che, come Dante, si affacciavano alla scena poetica della Toscana negli anni Ottanta era ormai pronta al superamento della mentalità sensuale per cui scopo dell'amante era il piacere carnale: ossia un peccato capitale, se al di fuori dell'amore coniugale. Nella *Vita nova*, ponendo al culmine del suo percorso poetico lo stile della lode, Dante si avvaleva tempestivamente delle novità della poetica di Guinizzelli e così veniva a rimuovere anche concettualmente l'ostacolo che si frapponeva fra il poeta e il suo canto d'amore. La nozione di «dolce stil novo» risale a un passo famoso del ventiquattresimo canto del *Purgatorio* in cui Dante, immaginando d'incontrare l'anima di Bonagiunta Orbicciani, si fa chiedere se chi gli sta davanti è veramente colui che ha inventato la nuova maniera di fare poesia con la canzone *Donne, ch'avete intelletto d'amore*. E non a caso la canzone citata è proprio quella centrale della *Vita nova*, nella quale Dante aveva dichiarato per la prima volta il proprio

sentimento nobilmente disinteressato. Per i trovatori provenzali e per i rimatori siciliani vigeva un concetto quasi feudale dell'amore, finalizzato a soddisfare il desiderio sessuale, sulla base dell'analogia fra il servizio amoroso prestato dall'amante verso la donna corteggiata e il servizio prestato dal vassallo al suo signore, sicché, come il signore era tenuto a ricompensare il vassallo, anche la donna era moralmente obbligata a ricambiare l'innamorato. L'invenzione dello stile della lode, poi detto stile nuovo per antonomasia, rappresentava quindi una novità soprattutto nei contenuti, con il superamento del desiderio carnale in una dimensione di amore che si appaga soltanto dell'adorazione dell'altrui bellezza: ciò che aveva una inevitabile ricaduta sulle scelte poetiche improntate ad una particolare levità e dolcezza. In quello che è uno dei suoi snodi principali il racconto della *Vita nova* veniva dunque ad enunciare esplicitamente i fondamenti teorici dello stilnovo. Questa concezione del rapporto amoroso tutta ispirata al principio della nobiltà del cuore si calava peraltro in un clima anche socialmente nuovo e favorevole ad accoglierla. Negli anni in cui Dante concepisce e realizza il montaggio del suo primo libro, a Firenze sono in atto trasformazioni importanti anche sul piano della vita civile. Nel 1293 Giano Della Bella ha promulgato i suoi *Ordinamenti di giustizia*, che escludono il ceto magnatizio dalla gestione del comune e aprono l'ingresso invece a coloro che sono iscritti a una delle corporazioni artigiane: le cosiddette Arti. Due anni dopo gli *Ordinamenti* vengono confermati nella sostanza, ma rivisti e corretti, fra l'altro riammettendo la possibilità per i magnati di essere eletti negli organi di governo purché si iscrivano ad un'Arte. All'incirca negli stessi mesi in cui pubblica la *Vita nova*, Dante coglie al volo l'occasione registrandosi all'Arte dei medici e degli speciali e inizia una attività politica che lo porterà all'assunzione di vari incarichi prima di subire la condanna all'esilio.

Nel libello, come ha scritto Erich Auerbach, «gli avvenimenti che si succedono, gli incontri, i viaggi, i discorsi possono non aver avuto luogo nel modo che vi si dice, e non consentono neppure conclusioni che possano essere messe a profitto per la biografia»<sup>3</sup>. In effetti, Dante ha inanellato una serie di *topoi* lirici come veri e propri episodi di un romanzo, seguendo una strategia volta a reinquadrare anche i riflessi autobiografici entro una cornice tanto esemplare quanto fittizia. Non che non ci siano anche agganci biografici e realistici, ovviamente, come quello della morte del padre di Beatrice anteriore di poco a quella di lei; ma sono ridotti al minimo indispensabile proprio perché devono rientrare in un disegno di esemplarità, programmaticamente idealizzante e modellizzante. Lo schema narrativo della *Vita nova* è caratterizzato, per giunta, da accorgimenti sottili, da narratore avveduto. A questo proposito, vale la pena di segnalare anche che certi snodi della vicenda si ispirano manifestamente alla casistica raccolta nel trattato erotico allora più diffuso, il *De amore* di Andrea Cappellano. Si pensi allo sdegno di Beatrice per le eccessive attenzioni rivolte da Dante alla seconda donna dello schermo: «in poco tempo – racconta Dante – la feci mia difesa tanto che troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia [...] E per questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che pareva che m'infamasse viziosamente, quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le vertudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare». Amore spiegherà poi a Dante ancora più chiaramente come sono andate le cose: «Quella nostra Beatrice udio da certe persone, di te ragionando, che la donna la quale io ti nominai nel cammino de li sospiri ricevea da te alcuna noia; e però questa gentilissima, la quale è contraria di tutte le noie, non degnò salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa». Tale riprovazione da parte di Beatrice riflette precisamente la perentorietà di un

precetto del trattato del Cappellano (2, 18) dal quale risulta che, a norma del codice comportamentale della società cortese, Beatrice si vedeva pressoché costretta a cessare ogni forma di rapporto con il protagonista della *Vita nova* – reo di aver palesato le proprie attenzioni verso la seconda donna schermo – onde evitare di rischiare a sua volta di essere biasimata e addirittura emarginata. Il primo passo di Dante personaggio verso l'infelicità avviene, insomma, sì per un'infrazione sua, ma anche nel rispetto da parte di Beatrice di una regola da manuale, con un sovrappiù d'amarezza dovuta al paradosso che la colpa nasce da un amore esagerato quanto simulato.

O si pensi all'episodio della donna gentile (e pietosa) che, come ha ribadito da ultimo Enrico Fenzi, rappresenta «il momentaneo cedimento alle lusinghe di un altro amore» il quale ha lo scopo di dimostrare che in questo caso «‘chiodo non caccia chiodo’, perché ciò che deve ora emergere con assoluta chiarezza, proprio a questo punto della *Vita Nuova*, è l'eccezionalità vittoriosa dell'amore che per sempre ha legato il protagonista a Beatrice»<sup>4</sup>. Lo sfondo ideologico era lo stesso che emergeva dal testo antierotico antico e più autorevole, citato espressamente nella *Vita nova*, quei *Remedia amoris* in cui Ovidio, a un certo punto, aveva esortato l'innamorato proprio a cacciare chiodo con chiodo<sup>5</sup>. Ma anche il manuale di casistica amorosa che andava per le mani dei più all'epoca di Dante, il già menzionato *De amore* di Andrea Cappellano appunto, registrava il precetto: «Novus amor veterem compellit abire»<sup>6</sup>. Dante, con il tratto finale della *Vita nova*, vuole contrapporsi dunque precisamente a questa regola del chiodo caccia chiodo per significare che il suo amore è di una natura speciale, sicché la passione travicante, pur innescata, finisce per recedere di fronte al vero amore. Il paradosso stesso della vittoria dell'amore per una donna defunta su quello per una donna in carne ed ossa doveva bastare di per sé ad enfatizzare la peculiarità dell'amore per Beatrice. Solo all'altezza del *Convivio*, tornando a parlare del proprio libro giovanile a margine della canzone *Voi che 'ntendendo 'l terzo ciel movete*, nel secondo capitolo del secondo trattato, Dante avrebbe voluto riconnotare allegoricamente quell'episodio come l'insorgere dell'amore per la filosofia, sì da farlo aderire meglio ad una autobiografia ideale che nel frattempo era andata precisandosi ai suoi stessi occhi.

Realissimo era l'altro snodo fondamentale del racconto dopo la scoperta dello stile della lode, ovvero la morte di Beatrice, sopraggiunta l'8 giugno 1290. Anzi si può dire che il libro risulta tutto costruito intorno a questo evento, il quale fornisce la spinta definitiva – tanto più dopo il superamento dello scoglio della nuova passione – verso la sublimazione dell'eros e verso una poesia tutta improntata ad un amore spirituale. Del resto, il persistere dell'amore dopo la scomparsa del corpo di Beatrice implicava appunto l'amore per un'anima beata, a maggior ragione privo di sensualità, così raggiungendo la sintesi perfetta fra amore profano e amore sacro.

La centralità del tema funebre spiega anche perché Dante abbia scelto per il suo primo libro uno stile in senso lato elegiaco, cui fa riferimento la stessa testura prosimetrica sul modello di quella *Consolatio Philosophiae* di Boezio che era considerata allora, in base al contenuto patetico, il testo elegiaco per eccellenza<sup>7</sup>. Poche sono le zone del libro che si sottraggono a questa atmosfera, perlopiù raccolte intorno alla di necessità euforica dichiarazione dello stile della lode e alla pratica di tale poetica. E la poetica elegiaca è addirittura dichiarata nell'esordio della grande canzone per la morte di Beatrice *Li occhi dolenti per pietà del core*, specie al v. 6, che formula esplicitamente il proposito di parlare e lamentarsi ad un tempo («convienemi

parlar traendo guai»).

Raccontando prima di tutto la storia di un amore terreno, il libro del resto non poteva che essere improntato alla frustrazione e al dolore, che la visione finale di Beatrice ormai collocata nell'empireo, al cospetto della gloria di Dio, lasciava presagire sarebbero stati riscattati in una dimensione diversa e in un testo di ben altra potenza catartica come il poema sacro sul viaggio nell'aldilà. Dopo la visione finale di Beatrice nell'alto dei cieli, la *Vita nova* si chiude, in effetti, con il proponimento da parte dell'autore di non scrivere più di lei finché non sarà in grado di scrivere un'opera tale che non sia stata scritta mai per altra donna. Dietro a questo finale si scorge il modello virgiliano della progressione da un'opera all'altra verso uno stile più elevato, ma anche l'intento di chiudere la stagione della poesia d'amore facendo intravedere al lettore un progetto più ambizioso (sulla scia di quanto aveva fatto Ovidio alla fine dei suoi *Amores*), che per Dante si sarebbe precisato di lì a qualche anno nella *Commedia*. In questo senso più che il libro dell'elegia la *Vita nova* voleva essere il libro del superamento dell'elegia. Era questo inoltre il modo di Dante di rileggere e rovesciare in chiave cristiana il mito tragico dell'amata defunta, talché, se Orfeo aveva raggiunto la sua Euridice negli inferi, il poeta cristiano affrontava analogha catabasi, ma ritrovava l'anima della donna amata solo risalendo all'altezza del paradiso terrestre; e ancora, se Orfeo aveva tentato inutilmente di riportarla in vita facendo leva anche sulla dolce melodia del canto ed Euridice l'aveva seguito verso l'uscita dell'Ades finché egli non aveva rotto fede al patto con gli dèi infernali, Dante avrebbe affrontato l'ascesa salvifica attraverso il paradiso scortato proprio dall'anima di Beatrice.

Questi erano, in definitiva, gli ingredienti di un libro di grande originalità e di forte impatto sulla scena poetica italiana, ma non si deve dimenticare che si trattava per l'appunto del libro d'esordio di un autore non ancora trentenne. Prima di allora la figura e la carriera di Dante erano legate ad alcune rime, sia pure di straordinaria fattura, accolte in antologie di rime dell'epoca. Ciò che differenzia e impone all'attenzione il giovane poeta presso la sua generazione e presso i rimatori della generazione precedente è proprio la *Vita nova* come libro organico di poesia e prosa insieme, organizzato intorno a un ampio disegno narrativo che intreccia autobiografia, storia di un amore, storia di una poetica e spiritualizzazione dell'amore profano.

La *Vita nova* è, evidentemente, un libro autonomo ma al tempo stesso profondamente legato al grande poema della maturità di Dante, di cui costituisce l'antefatto e di cui pone le necessarie premesse sia sul piano narrativo sia su quello dottrinale. Era necessario che ci fosse stato prima un amore terreno e sensuale perché esso potesse sublimarsi in amore tutto spirituale e finalmente celeste; era indispensabile che Beatrice fosse divenuta puro spirito e spirito beato perché il protagonista, che è autoproiezione dell'autore, potesse intraprendere il viaggio catartico nell'aldilà raccontato nella *Commedia*; Dante autore e personaggio doveva aver sperimentato *in corpore vili* la prostrazione dovuta al peccato perché potesse poi riscattarsi con l'aiuto della grazia divina. Questo intrinseco rapporto fra le due opere, pur così diverse l'una dall'altra dal punto di vista formale, viene approfondito nell'ultima parte di questo libro, la quale mira a gettare luce nuova sul significato complessivo da dare a quello che, mutuando l'espressione dal linguaggio della critica d'arte, potremmo chiamare un vero e proprio dittico costituito da *Vita nova* e *Commedia*. Oltre che da contiguità narrativa i due testi sono accomunati del resto da un ipotesto, quello del mito di Orfeo ed Euridice, che le due storie ricompongono configurandosi, di conseguenza, come le due metà di una storia sola.

## NOTE

<sup>1</sup> Preferisco la forma latina del titolo anche in ragione della formula «Incipit vita nova» esibita in esordio del libro, ma naturalmente è plausibile anche *Vita nuova*; sul significato palinogenetico cristiano si vedano le indicazioni di A. Casadei, «*Incipit vita nova*», in Id., *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 227-35.

<sup>2</sup> G. Folena, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 312.

<sup>3</sup> E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 55.

<sup>4</sup> E. Fenzi, «*Costanza de la ragione*» e «*malvagio desiderio*» (*V. N.*, XXXIX, 2): *Dante e la donna pietosa*, in «*La gloriosa donna de la mente*». *A Commentary on the 'Vita Nuova'*, a cura di V. Moleta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 195-224 (le citazioni dalle pp. 198 e 208).

<sup>5</sup> Ovidio, *Rem. am.*, vv. 451-62: «At tibi, qui fueris dominae male creditus uni, / nunc saltem novus est inveniendus amor. / Pasiphæes Minos in Procride perdidit ignes: / cessit ab Idaea coniuge victa prior. / Amphiloche frater ne Phegida semper amaret, / Calliroë fecit parte recepta tori. / Et Parin Oenone summos tenuisset ad annos, / si non Oebalia paelice laesa foret. / Coniugis Odrysio placuisset forma tyranno: / sed melior clausae forma sororis erat. / Quid moror exemplis, quorum me turba fatigat? / Successore novo vincitur omnis amor».

<sup>6</sup> Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Parma, Guanda, 1980, p. 282.

<sup>7</sup> Cfr. S. Carrai, *Dantea elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, Firenze, Olschki, 2006.

## NOTA EDITORIALE

Riunisco qui gli studi sulla *Vita nova* da me pubblicati dopo il volumetto intitolato *Dante elegiaco* (2006, rist. 2019), nei quali ho cercato di affrontare alcuni aspetti d'importanza cruciale oppure che necessitavano, a mio avviso, di una nuova messa a fuoco. Mi è sembrato che nell'insieme essi diano un contributo coerente ad una nuova configurazione dell'opera d'esordio di Dante.

L'introduzione rielabora quella a D. Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009; il primo capitolo è uscito, col titolo *Puntualizzazioni sulla datazione della 'Vita nova'*, in «L'Alighieri», n.s., 52, luglio-dicembre 2018, pp. 109-15; nel secondo sono parzialmente rifusi *Per il testo della 'Vita nova'. Sulle presunte 'lectiones singulares' del ramo k*, «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 39-47, e *Con donna o con uomo cortese (Donne ch'avete intelletto d'amore, 67)*, «Filologia italiana», 9, 2012, pp. 49-53; il terzo è uscito, col titolo *L'indeterminatezza nel racconto della 'Vita nova'*, su «Studi e problemi di critica testuale», 90, 2015, pp. 73-83; il quarto è apparso in «*Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*». *Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, a cura di E.R. Barbieri, M. Giola, D. Piccini, Pisa, ETS, 2019, pp. 13-8; il quinto è stato pubblicato, col titolo *I segni premonitori della morte di Beatrice nella 'Vita nova'*, in *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, a cura di N. Tonelli, Pisa, Pacini, 2008, pp. 49-58; il sesto è in corso di stampa, col titolo *La 'Vita nova', Virgilio e lo stile che fa onore. Ipotesi su un enigma dantesco*, negli atti del convegno di Catania *Per rima, per prosa. Dante: 'Vita nuova' e 'Rime'* (15-16 novembre 2019); l'ultimo è apparso, col titolo *Il viaggio dell'Orfeo cristiano. Filigrane orfiche tra 'Vita nova' e 'Commedia'*, in «Significar per verba». *Laboratorio dantesco*, a cura di D. De Martino, Ravenna, Longo, 2018, pp. 11-21. Tutti i testi sono stati rivisti e qualcuno riscritto radicalmente e ampliato.

Sono debitore di consigli e suggerimenti a Giorgio Inglese, Lino Leonardi e Andrea Mazzucchi, oltre che a Saverio Bellomo, il quale ha fatto in tempo a leggere in anteprima quasi tutti i singoli pezzi prima di mancare prematuramente agli studi e all'affetto di chi gli ha voluto bene. Resta inteso che la responsabilità di quanto vi si dice è soltanto mia.

## LA CRONOLOGIA DEL PROSIMETRO

La stesura della *Vita nova* si fa risalire approssimativamente all'arco degli anni 1293-96. La base per ogni ragionamento a riguardo è costituita dalle indicazioni che Dante stesso ci fornisce in alcuni passi del *Convivio*. Per il *terminus post quem* fa testo quanto dice a proposito del suo intenerimento per la donna gentile verso la fine della *Vita nova*, che Dante colloca dopo due rivoluzioni sinodiche dell'astro di Venere rispetto alla morte di Beatrice (*CV*. II, 2, 1 «dico che la stella Venere due volte era rivolta in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina secondo diversi tempi, apresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo colli angeli e in terra colla mia anima, quando quella gentile donna di cui feci menzione nella fine della *Vita nova* parve primamente, acompagnata d'Amore, alli occhi miei e prese luogo alcuno nella mia mente»). L'orbita di Venere, secondo il *Liber aggregationum stellarum* di Alfragano, riduzione dell'*Almagesto* di Tolomeo cui Dante fece riferimento, equivale a un anno, sette mesi e nove giorni, cioè 584 giorni che, moltiplicati per due, diventano 1168 giorni circa: essendo morta Beatrice il giorno 8 giugno 1290, l'indicazione astronomica ci porta intorno al 20 agosto del 1293. Quanto invece al *terminus ante quem*, conta quanto Dante afferma a proposito della conversione e trasfigurazione della stessa donna gentile nell'allegoria boeziana della Filosofia, consegnata alla stesura della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, che si sarebbe realizzata «in picciolo tempo, forse di trenta mesi», a partire dalla apparizione di lei (*CV*. II, 12, 1-9). E calcolando trenta mesi dall'agosto del 1293 si giunge al febbraio-marzo del 1296, arco di tempo compatibile con l'affermazione di aver scritto l'operetta «a l'entrata de la mia gioventute» che si ha in un altro passo del *Convivio* (I, 1, 16): poiché infatti la giovinezza, sempre secondo il *Convivio*, «comincia dopo il venticinquesimo anno e nel quarantacinquesimo si compie» (IV, 24, 2), la composizione del prosimetro si collocerebbe nel segmento iniziale di quel periodo della vita, fra i ventotto e i trenta anni dell'autore. Questa la cronologia tradizionale. Di recente però Alberto Casadei ha ristudiato la questione proponendo una diversa datazione, leggermente anticipata. Rispolverando una vecchia tesi di Salvatore Santangelo, ha giudicato più congruo eseguire il computo del corso di Venere secondo l'opinione di Jacopo Alighieri, che lo considera di sette mesi e nove giorni (*Dottrinale* XV, 19-21 «Venus in septe mesi / et nove dì compresi / il suo epicyclo agira»). Così si scenderebbe all'agosto del '91 riguardo al *terminus post quem* e, aggiungendo trenta mesi, al febbraio-marzo del '94 quale *terminus ante quem*: collocazione, questa tra 1291 e 1294, compatibile con l'idea che *Voi che 'ntendendo* fosse stata appena composta all'atto del passaggio di Carlo Martello per Firenze nel marzo del '94, sicché la citazione di tale canzone da parte della sua anima in *Par.* VIII, 37 rappresenterebbe un accenno realistico alla effettiva lettura della poesia da parte di Carlo avvenuta in quella precisa circostanza<sup>1</sup>. A prima vista l'ipotesi seduce. L'immaginazione poetica viene a combaciare con un dato di vita vissuta. Si aggiunga che anche Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* fa risalire la composizione della *Vita nova* al «ventesimosesto anno» di vita dell'autore, il che ci porterebbe intorno al 1291-92.



Tuttavia, riconsiderando meglio, subentrano dubbi e perplessità. Intanto la cronologia proposta da Boccaccio ha tutta l'aria di una sorta di autoschediasma nato dal semplice fatto che la *fictio* narrativa del prosimetro non procede, nelle sue esplicite indicazioni cronologiche, oltre il primo anniversario della morte di Beatrice, cioè non oltre il 1291, quando Dante aveva appunto ventisei anni<sup>2</sup>. Poi chi ci dice che Carlo Martello abbia letto davvero la canzone dantesca? E chi dice che ciò sia avvenuto proprio durante il suo soggiorno fiorentino del 1294? Certo piacerebbe che fosse così né si può escludere<sup>3</sup>, ma non ne abbiamo nessuna prova: una cosa è la realtà storica, altra la *fictio* poetica. Per fare un esempio analogo, il fatto che Dante faccia cantare al personaggio di Casella sulla spiaggia del purgatorio *Amor che ne la mente mi ragiona* non dimostra che Casella l'avesse realmente musicata e cantata durante la sua vita terrena, tant'è che di ciò non si ha nessuna testimonianza documentaria né ci è conservata una notazione musicale a lui attribuita. Così Carlo potrebbe anche non aver mai letto il testo in cui si ha la rifunzionalizzazione filosofica del personaggio della donna gentile, e ciononostante Dante avrebbe potuto benissimo attribuirgli tale lettura immaginando d'incontrare la sua anima beata, perché in poesia le ragioni artistiche prevalgono su quelle della verità effettuale. Nel brano dell'ottavo del *Paradiso* infatti nulla autorizza a pensare che Carlo Martello citi un testo da lui letto per davvero mentre era vivo:

Noi ci volgiam coi principi celesti  
d'un giro e d'un girare e d'una sete,  
ai quali tu del mondo già dicesti:  
*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete.*

Queste le parole attribuite all'anima di Carlo Martello, la quale sta ricordando a Dante *viator* il componimento in quanto scritto proprio a celebrazione delle intelligenze del cielo di Venere. A rigore però l'anima di Carlo può averlo conosciuto anche dopo il passaggio a miglior vita, cioè dopo che era andata a collocarsi in quel cielo. Nel suo bel commento alla canzone, del resto, a questo proposito Giunta ha osservato: «La menzione dell'*incipit* della canzone di Dante viene nel discorso, se si può dire così, perché Carlo si trova nel cielo di Venere, e di questo approfitta per onorare l'amico: ovvero, Dante onora se stesso attraverso le parole di Carlo. Ma non c'è alcun bisogno di pensare che Carlo debba aver ascoltato quella canzone a Firenze nell'anno 1294 per poterla ripetere poi a Dante nel cielo di Venere»<sup>4</sup>. Insomma, ragionare sulla cronologia della *Vita nova* in modo da cercare di far combaciare la stesura della canzone con il soggiorno fiorentino di Carlo Martello sarebbe, evidentemente, una forzatura. Per riesaminare la questione della cronologia della *Vita nova* occorre far leva invece, come di norma, sulla provenienza della cultura astronomica che Dante esibisce nel *Convivio*. Su questo studi e commenti sono concordi e inequivocabili. L'autorità cui rimonta ogni informazione di carattere astronomico, come detto, è Alfragano. Dante lo cita esplicitamente quale autore di riferimento per ben due volte nello stesso trattato secondo, a breve distanza dal passo in questione (II, v, 16 «secondo che nel libro de l'aggregazioni de le stelle epilogato si truova da la migliore dimostrazione de li astrologi», II, xiii, 11 «secondo che pone Alfagrano»), e Toynbee dimostrò puntualmente che ogni altra nozione di geografia astronomica nel *Convivio* deriva da qui: ovvero ciò che

Dante dice dei poli e degli equatori dei vari cieli, del movimento del cielo delle stelle fisse, del diametro di Mercurio, di quello della terra e del sole, della distanza della terra da Venere, del numero delle stelle fisse, della circonferenza della terra e, appunto, del periodo di rivoluzione dei pianeti<sup>5</sup>. La durata di quello di Venere stabilita da Alfragano potrebbe essere stata recepita peraltro anche da Brunetto Latini nel *Tresor*, secondo la congettura di Carmody accolta da Beltrami e dalla sua équipe (I, 110, 7 «Venus vait par les .xii. signaus en .i. an et .vii. mois et .viii. jors»)<sup>6</sup>.

Allora mi domando: è logico pensare che in un caso, e in un caso solo, Dante si discostasse da Alfragano per seguire una diversa tradizione che affiora soltanto nel *Dottrinale* di Jacopo? Le possibilità che ciò sia accaduto sembrano francamente scarse, non tanto perché il poemetto del figlio di Dante è successivo di qualche decennio, ma perché la coerenza dei riferimenti astronomici nel *Convivio* rende più economico optare per una dipendenza da Alfragano anche su questo specifico punto. E abbiamo visto che stando al riscontro con Alfragano il *terminus post quem* del prosimetro non si sposta dall'estate del 1293. A tale proposito si è obiettato che la collocazione dell'incontro con la donna gentile ben due anni dopo il primo anniversario della morte di Beatrice striderebbe con la formula «Poi, per alquanto tempo», che segna il trapasso del racconto dall'uno episodio all'altro. Ma *alquanto*, così come il latino *aliquantum*, è indefinito e vale non 'poco (tempo)' bensì 'un certo (tempo)', che può estendersi da una durata minima a una durata non troppo lunga. Che altrove indichi un periodo «al massimo di qualche settimana o mese» (Casadei) non significa dunque che nella fattispecie non possa alludere, appunto, a un paio d'anni.

Naturalmente, in assenza di una edizione critica del trattato di Alfragano, ci si può interrogare fin che si vuole su quale fosse la lezione del manoscritto che Dante poté leggere, se essa combaciasse o meno con quella dell'autorevole Laurenziano Pl. XXIX 9 oppure fosse corrotta come si trova in altri testimoni; o ancora pensare, con le parole di Casadei, «a un errore di lettura di Dante o a una lacuna (di “in anno persico”) nel suo manoscritto»<sup>7</sup>. Ma si tratta di congetture destinate a non trovare conferma. Allo stato attuale delle conoscenze che cosa induce a presumere che Dante consultasse un codice guasto in quel luogo? E cosa induce a credere poi che il guasto combaciasse con il computo fatto proprio più tardi da Jacopo?

Resterebbe semmai da capire come e perché questi acceda a un calcolo che non sembra avere riscontro nemmeno in altri trattati di materia astronomica. Il sospetto di un fraintendimento o di un errore d'informazione si affaccia, secondo l'ipotesi opportunamente avanzata da Casadei stesso («L'indicazione sembra erronea rispetto al computo di Alfragano e potrebbe derivare da una cattiva lettura dell'originale»)<sup>8</sup>. La questione riguarda comunque la cultura del figlio di Dante, non quella di Dante stesso.

E resta da discutere anche l'ipotesi, avanzata da Giunta, che il periodo di trenta mesi non vada calcolato a partire dall'apparire della donna gentile bensì dall'inizio dell'acculturazione filosofica di Dante sui testi di Boezio e di Cicerone all'indomani della morte di Beatrice e dunque in parallelo col calcolo che determina l'apparizione della gentile: «Col che ci avvicineremmo – ha scritto – ai tre anni e 72 giorni (1168 giorni) che, secondo la parte “letterale” del commento, separano la morte di Beatrice dall'apparizione della “donna gentile” che consola il poeta; e verrebbe tolta la contraddizione tra il probabile 1293 ricostruibile alla luce di II ii e il possibile 1296 ricostruibile alla luce di II xii»<sup>9</sup>. In tale prospettiva allora i trenta mesi della vera e propria formazione filosofica alle scuole dei religiosi andrebbero grosso modo dal marzo 1291 all'agosto

1293, quando – stando a Giunta – avrebbero avuto luogo più o meno sincronicamente l'inizio della stesura della *Vita nova* e la riconversione filosofica del personaggio della gentile con la composizione di *Voi che 'ntendendo*. A quest'idea ha sostanzialmente aderito Fioravanti, che in una delle sue chiose al *Convivio* ha opinato: «i trenta mesi impiegati nel familiarizzare con “donna” Filosofia dovrebbero essere messi non in serie, ma, almeno in parte, in parallelo con il periodo trascorso tra la morte di Beatrice e l'inizio del nuovo amore»<sup>10</sup>. Su tale linea di pensiero si è inserito Santagata, che ha argomentato più ampiamente la necessità di considerare sovrapposti i due periodi indicati nel *Convivio*, cioè che l'incontro con la donna gentile sia avvenuto verso la metà del '91 e la definitiva conversione alla filosofia fra il '93 e il '94. Conviene leggere direttamente le sue parole:

Le discrepanze tra i due racconti, che molto hanno fatto discutere gli interpreti, si appianano in gran parte se invece di leggerli in successione, li leggiamo in parallelo. Dicendo di avere solo immaginato la filosofia, Dante elude quella data perentoria che aveva fissato per l'apparizione della Donna Gentile, esattamente 1168 giorni dopo la morte di Beatrice. Non poteva fare altrimenti: una donna reale può mostrarsi, all'improvviso, in un dato giorno, ma la filosofia non può apparire in un giorno determinato, non può essere che una lenta conquista. I due anni e mezzo («forse [...] trenta mesi») che separano l'inizio degli studi dalla padronanza della disciplina filosofica, padronanza testimoniata allegoricamente da *Voi che 'ntendendo*, non hanno dunque un punto di partenza preciso. Se però prendiamo come data d'arrivo quella sopra ipotizzata (tra la fine del '93 e la fine del '94) e sottraiamo due anni e mezzo, possiamo collocare l'inizio degli studi filosofici grosso modo intorno alla metà del 1291<sup>11</sup>. Alla metà del '91 Dante avrebbe quindi incontrato la gentile e iniziato a familiarizzarsi con le dottrine filosofiche, che sarebbe arrivato a padroneggiare solo a cavallo del biennio 1293-94, allorché avrebbe scritto la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. Tale ricostruzione, affidata a un saggio del 2011, torna quasi identica nella biografia dantesca di un anno dopo, ferma restando la convinzione che la redazione finale del prosimetro risalga comunque al biennio 1295-96<sup>12</sup>. Ora, magari le cose saranno anche andate così, ma occorre dire che Dante non ce le presenta affatto in questo modo. Come si ricorderà, nel capitolo dodicesimo del secondo trattato del *Convivio* egli racconta di essersi confortato dopo la morte di Beatrice dandosi alla lettura del *De consolatione Philosophiae* di Boezio e del *De amicitia* di Cicerone, che favorirono la riconnotazione nella sua mente della donna gentile come allegoria della Filosofia; poi aggiunge: «E da questo immaginare cominciai ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti; sì che in picciolo tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero». Stando alla lettera di questo brano, non c'è margine di dubbio. Dante afferma qui di aver cominciato a frequentare gli *studia* di Santa Croce e di Santa Maria Novella solo dopo aver concepito la trasfigurazione di quella donna nella personificazione della Filosofia: i trenta mesi vanno calcolati quindi inconfutabilmente dall'inizio di tale immaginazione, fissato 1168 giorni dopo la morte di Beatrice; sicché il lasso di tempo intercorso dall'evento luttuoso all'apparizione della donna gentile e il conseguente avvicinamento alla filosofia risultano dichiaratamente fasi successive l'una all'altra. Vero è che l'autocommento degli autori va adoperato con cautela e che, pur non trattandosi di scrittura d'invenzione,

anche con il *Convivio* Dante mirava a costruire un autoritratto ideale. Ma pur tenendo conto del fatto che egli può aver mistificato e che una qualche sovrapposizione tra i due periodi potrebbe essersi verificata, non sembra credibile che essa sia stata di grande entità e che Dante abbia forzato i dati della propria storia personale fino al punto di millantare come successive e quasi generate l'una dall'altra due esperienze parallele. Inoltre, come ha sottolineato Inglese, nel passo del *Convivio* «a Dante non interessa datare la canzone [*Voi che 'ntendendo*], ma misurare e situare i *Lehrjahre* spesi nelle scuole di filosofia. L'informazione vuol essere precisa e va presa sul serio»<sup>13</sup>. Essa infatti doveva accreditarlo come filosofo e legittimare agli occhi del lettore l'ardita impresa di quell'autocommento, ma al tempo stesso non poteva essere tale che i lettori fiorentini che lo conoscevano di persona fossero in grado di smentirla.

Riepilogando insomma, allo stato attuale delle nostre conoscenze i fatti sono questi:

1) durante l'intero *Convivio* Dante mostra di attenersi per le nozioni astronomiche sistematicamente all'opera di Alfragano;

2) come fosse calcolato il periodo sinodico della stella Venere nel manoscritto di Alfragano letto da Dante non è possibile saperlo, ma che fosse computato in sette mesi e nove giorni (come poi nel *Dottrinale* di Jacopo Alighieri) non risulta, al momento, da nessun testimone;

3) il fatto che in un luogo di *VN* il sintagma indeterminato «alquanto tempo» indichi un arco cronologico relativamente breve non esclude che in un altro passo esso individui un lasso di tempo relativamente meno breve, come possono essere due anni: non c'è motivo perciò di pensare che la donna gentile debba comparire in scena necessariamente a ridosso del primo anniversario della morte di Beatrice e non possa entrarvi due anni dopo, come risulta dal *Convivio* computando il periodo sinodico di Venere secondo le indicazioni di Alfragano;

4) che la citazione della canzone *Voi che 'ntendendo* da parte del personaggio di Carlo Martello in *Par.* VIII sottintenda una reale lettura di quel testo da parte dell'Angioino durante il suo soggiorno a Firenze nel 1294 non è né dimostrato né dimostrabile (a rigore non c'è prova neanche che Bonagiunta Orbicciani abbia realmente conosciuto il testo di *Donne ch'avete*, che egli non menziona mai se non nella fantasia di Dante, ovvero come personaggio della *Commedia*): di conseguenza nulla osta che la conversione di Dante alla filosofia, marcata da tale canzone e datata nel *Convivio* trenta mesi dopo l'apparizione della donna gentile, sia avvenuta nel 1296, cioè quando Carlo era già morto.

In definitiva, non ci sono buoni motivi per restringere l'arco in cui approssimativamente si colloca la stesura della *Vita nova*. Il lavoro di scrittura e di assemblaggio del resto non dovette essere breve. Concepita a grandi linee la trama del prosimetro, nella primavera del 1293 Dante cominciò a recuperare varie rime dal recente passato e qualcuna anche da un tempo remoto, a partire dal sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* composto – come è noto – dieci anni prima. Tra le altre inglobò anche il dittico di sonetti scritto per la morte di Folco Portinari, padre di Beatrice, scomparso il 31 dicembre 1289, e *Era venuta ne la mente mia*, composto nell'estate del '91 per il primo anniversario della morte di Beatrice stessa. Più di qualche componimento del libello, peraltro, dovette essere scritto appositamente e contemporaneamente alle prose<sup>14</sup>. Stando alle dichiarazioni di Dante viste di sopra, gli ultimi colpi di lima furono dati nei primissimi mesi del

Tanto lavoro non lasciò vistose tracce nella tradizione manoscritta, perlopiù tarda, ad eccezione forse di qualche lezione testimoniata solo dal Chigiano L.

VIII. 305 (del medio Trecento), di cui si parlerà nel prossimo capitolo. A parte questo, la generale concordia della tradizione lascia supporre che il poeta lavorasse con estrema cura al suo libro d'esordio; né ci sarebbe da meravigliarsi se confezionandolo egli non si fosse lasciato prendere la mano dalla fretta, preoccupato di entrare nella maniera più degna possibile sulla scena letteraria fiorentina fino ad allora occupata dalla generazione del suo maestro Brunetto Latini.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. A. Casadei, *Dalla 'Vita nova' al 'Convivio'*, «Dante», 12, 2015, pp. 29-40.

<sup>2</sup> Cfr. S. Carrai, *La 'Vita nova' nel 'Trattatello in laude di Dante'*, in *Fra biografia ed esegesi: crocevia danteschi in Boccaccio e dintorni*, a cura di E. Pasquini, «Lecture classensi», 42, 2014, pp. 113-4.

<sup>3</sup> Di questo parere da ultimo E. Fenzi, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in D. Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*, I, Lecce, Pensa, 2009, p. 64, nota 22; e E. Pasquini, *Voi che 'ntendendo: un teatro dell'anima, ovvero la strategia dell'ambiguità*, in Grupo Tenzzone, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, ed. N. Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2011, p. 18.

<sup>4</sup> Cfr. D. Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, II, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014, p. 198.

<sup>5</sup> Cfr. P. Toynbee, *Dante Studies and Researches*, London, Methuen, 1902, pp. 64-77.

<sup>6</sup> Cfr. B. Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri, S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007, p. 158. E vedi anche F.J. Carmody, *Brunetto Latini's 'Tresor': Latin Sources on Natural Science*, «Speculum», 12, 1937, pp. 363-4; e M. Dillay, *Une source latine de Brunetto Latini*, in *Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École des chartes, 1955, I, p. 376.

<sup>7</sup> Casadei, *Dalla 'Vita nova' al 'Convivio'*, p. 33; e cfr. *ibid.*, p. 32, nota 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>9</sup> Alighieri, *Opere*, p. 198.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>11</sup> M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 117.

<sup>12</sup> Cfr. Id., *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 81-8; per la datazione della stesura al 1296 *ibid.*, p. 85 (1295 invece in Santagata, *L'io e il mondo*, p. 118).

<sup>13</sup> Cfr. G. Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, con un saggio di G. Milani, Roma, Carocci, 2015, p. 55.

<sup>14</sup> Cfr. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, pp. 77-112.

## PENTIMENTI D'AUTORE?

Il problema della presenza di varianti d'autore miste a varianti di copia in tradizioni non autografe fu sollevato dapprima, com'è noto, da Giorgio Pasquali in autori sia classici sia medievali (soprattutto Petrarca e Boccaccio), poi ripreso e approfondito da Scevola Mariotti, anch'egli sulla base di una casistica sia antica sia medievale<sup>1</sup>. Tale sorta di varianti individuabili in testimoni non autografi – come faceva osservare Pasquali – «devono risalire o a diverse edizioni dell'opera, vigilate e corrette dall'autore stesso (e quindi tutte parimenti autentiche), o anche a sue esitazioni e oscillazioni nell'originale, negli originali»<sup>2</sup>. In assenza dell'autografo che possa documentarle si resterà insomma in dubbio se si debbano addebitare le eventuali varianti d'autore alla diffusione in momenti successivi di redazioni diverse di un testo oppure all'opera di copisti che hanno scelto diversamente le varianti stratificatesi nell'interlinea o sul margine dell'autografo stesso. Quanto al ritocco degli originali, ad esempio, già Pasquali avvertiva che un genere particolarmente fertile d'interventi di questo tipo è quello degli epistolari, da Cicerone a Petrarca, per i quali si capisce che il lavoro di raccolta e organizzazione implicasse una revisione dei singoli testi già inviati al destinatario. Considerazioni, queste, che si possono estendere evidentemente alle sillogi di rime a stampa, specie a quelle in cui figurino rime di corrispondenza corredate di risposte o proposte dell'interlocutore, talora ritoccate successivamente dall'autore.

Più in generale, vale il monito lucidamente formulato da Franca Brambilla Ageno: «Naturalmente, ci prospettiamo una situazione del genere solo quando le varianti compaiono in sezioni diverse della tradizione manoscritta»<sup>3</sup>. È logico infatti che condizione necessaria per avanzare l'ipotesi che certe varianti particolarmente significative possano risalire direttamente all'autore è che esse siano tramandate solo da una parte dei testimoni. Ed è appena il caso di ricordare, con le parole di Armando Balduino, che dalla *recensio* «non devono emergere errori congiuntivi, comuni a tutti i testimoni e che, perciò stesso, andrebbero attribuiti a un identico archetipo: infatti se  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ... presentano concordemente errori certi, si può ragionevolmente (anzi si deve) escludere che l'autore sia incorso in quelle e sempre identiche sviste se davvero avesse rivisto o ricopiato più volte la propria opera»<sup>4</sup>.

Certo in questo campo la cautela è d'obbligo, e una cautela tanto maggiore occorrerà trattando testi e generi improntati ad uno stile ad alto tasso di formularità; lo ha ricordato D'Arco Silvio Avalle scrivendo: «Le varianti d'autore sono in alcuni casi difficilmente distinguibili dai rifacimenti, soprattutto per le opere medievali ad alto grado di stilizzazione formale»<sup>5</sup>. A un rimaneggiamento apocrifo fa pensare, ad esempio, la redazione testimoniata dal Chigiano L. VIII. 305 (*Io mi lamento d'una mia ventura*) del sonetto guinizzelliano trådito dal Laurenziano Rediano 9 con *incipit: Lamentomi di mia disaventura*<sup>6</sup>. Importante perciò è anche quanto fatto notare da Mariotti, cioè che «interventi sostanziali dell'autore sul proprio testo toccano di solito insieme col senso anche la forma, mentre sviste, banalizzazioni, corruzioni di copisti o di tipografi, pur se possano apparire in sé accettabili, restano di solito più vicine alla lezione autentica per

forma, suono, aspetto grafico»<sup>7</sup>. Ciò è vero, sebbene, come lo stesso Mariotti sapeva, un tale criterio non va applicato in maniera indiscriminata, anzi egli aggiungeva subito, a controbilanciare l'enunciazione di questo principio di massima, che «scrittori particolarmente sensibili ai valori fonici possono trovare nella parola presente sulla loro pagina o nella loro mente il suggerimento per una variante simile per il suono e del tutto nuova per il senso»<sup>8</sup>. In definitiva, siamo sì più convinti che varianti innovative anche sul piano stilistico discendano direttamente dall'autore piuttosto che da un copista, ma non si può ritenere spuria a priori una innovazione nel contenuto in qualche misura inerte rispetto alla forma della variante precedente, proprio perché una quota di automatismo può guidare anche una revisione d'autore.

Impostate le coordinate del problema, vale la pena di richiamare subito il fatto che in questo ambito continua a fare scuola il caso delle rime stravaganti della *Vita nova*, sia perché nel prosimetro fu Dante stesso a fare sfoggio di varianti allegando i due cominciamenti, alternativi l'uno all'altro, del sonetto *Era venuta ne la mente mia*, sia perché nella fattispecie era naturale che l'autore, al momento di inglobare nel progetto del libro rime scritte precedentemente, le rivedesse e le ritoccasse qua e là. Un rimpianto maestro della filologia italiana come Domenico De Robertis dimostrò che la redazione di otto sonetti danteschi tramandata dal frammento e. III. 23 della Biblioteca dell'Escorial, parzialmente diversa rispetto a quella poi inclusa nella *Vita nova*, reca varianti che apparentano l'Escorialense stesso ai miscellanei Ambrosiano O. 63 sup. e al Parmense Palatino 1081, ma non compaiono in nessun codice della tradizione canonica del prosimetro. E proprio «il fatto che lezioni indifferenti, di tipo redazionale, siano attestate da tutta una serie di manoscritti, per lo più assai antichi e autorevoli, non raggruppabili per errori o lacune comuni né nel caso specifico né in generale» e «che tali lezioni caratterizzino, in complesso, codici tutti che non paiono risalire a un testo organico della *Vita nuova*» indusse De Robertis a formulare l'ipotesi che si trattasse di varianti d'autore anteriori all'ingresso di tali rime nel libro<sup>9</sup>.

Esemplare, per questo rispetto, lo stesso sonetto *Era venuta*, quello del doppio cominciamento. Nell'Escorialense e nei suoi affini, come logico fuori del prosimetro, si ha un solo cominciamento, che è il secondo. Assai fini erano le considerazioni di De Robertis a questo proposito:

A prima vista, la presenza del solo 2° cominciamento può parere la più grave obiezione all'ipotesi delle varianti d'autore; proprio il 2° infatti si riferisce a una precisa occasione narrativa, quella appunto indicata dalla «razo» prosastica, e sarebbe perciò connesso alla sistemazione del libro. Sicché i codici di e, che portano un testo anteriore alla *Vita Nuova*, darebbero proprio la lezione coeva alla *Vita Nuova*. Ma non sarà vero piuttosto il contrario? Che cioè il riferimento a un'occasione reale, storica, attesti l'antiorità del 2° cominciamento, che collega ancora il sonetto alla sua genesi estrinseca, e dia così una certa autosufficienza al componimento (contenendo già il germe di quella che sarà la «ragione» della *Vita Nuova*) almeno finché era fresca l'occasione e quei versi restavano nel giro di un pubblico ristretto<sup>10</sup>.

Che il cosiddetto secondo cominciamento possa essere in realtà quello originario, perciò legato all'occasione reale che sarebbe rispecchiata dalla situazione narrativa dell'anniversario della morte di Beatrice nella *Vita nova*, sembra in effetti plausibile. Persuasiva appare poi la valutazione della variante

relativa al v. 9, dove la tradizione organica della *Vita nova* reca *piangendo uscivan for de lo mio petto* (sogg. i sospiri) mentre l'Escorialense in punta di verso ha *parlando*: l'ipotesi che si tratti di una variante d'autore è avvalorata dal riscontro con la divisione del sonetto nella *Vita nova*, dove si legge «tutti li miei sospiri uscivano parlando».

Di particolare interesse sono anche le varianti relative a *Tanto gentile e tanto onesta pare*, già al v. 2 in cui si legge «*quando* altrui saluta» in luogo del canonico «*quand'ella* altrui saluta», dove Dante, in un secondo momento, ha preferito esprimere il soggetto; e specie al v. 7, che ha *credo che sia* invece di «*e par che sia* una cosa venuta / da cielo in terra» della tradizione organica del libello: «dove il progresso dall'una all'altra lezione sta nell'abolizione, a tutto vantaggio di quella storia eterna, dell'unico intervento personale, che per giunta staccava, e straniava, da quelle constatazioni terrene (vv. 5-6), l'affermazione del soprannaturale come un che di gratuito»<sup>11</sup>. Notevole anche la variante del v. 10 *che fier* invece di «*che dà* per li occhi una dolcezza al core»; e si aggiunga almeno quella del v. 13, ove in luogo di *uno spirito soave pien d'amore* si legge *uno spirito fiero pien d'ardore*, con lezione (avallata dall'eco ciniana dell'*incipit* di sonetto *Lo spirito possente e pien d'ardore*, trascritto anch'esso nell'Escorialense) che in un secondo momento Dante avrà mutato per inserire, con sottolineatura enfatica, la parola programmatica *amore*.

Così per il sonetto *Con l'altre donne mia vista gabbate* al v. 2, invece di «e non *pensate*, donna, onde si mova», abbiamo «e non *guardate*, donna», forse un rimprovero mosso a Beatrice per il fatto che non ha tenuto conto della causa dell'aspetto stralunato del suo innamorato, mentre la variante definitiva porta l'attenzione piuttosto sulla mancanza di riflessione da parte di lei intorno ai motivi di quel turbamento. E ancora: al verso successivo non «ch'io vi *rassembri* sì figura nova», ma «*risembro* sì figura nova», con l'indicativo che parrebbe aver ceduto al congiuntivo per un acquisto di espressività; al v. 8 *baldezza* (a rigore attribuibile al copista) poi sostituito da *baldanza*; al v. 6, invece che «*tener più contra me* l'usata prova», si ha «*più ver de mi tener* l'usata prova», dove, a parte la morfologia veneta, Dante avrà sostituito l'iperbato con una sequenza più piana al fine di ottenere un ritmo levigato, in controtendenza rispetto alla tipologia correttoria che sembrerebbe di constatare al v. 9 dell'altro sonetto *Vede perfettamente ogni salute*, il quale nella redazione canonica suona «*la vista sua fa* onne cosa umile», mentre l'Escorialense reca *la sua vista facie*. Per questo sonetto poi mette conto ricordare anche la variante relativa al v. 10, «e non fa sola sé parer piacente», dove l'Escorialense reca *sola lei*, sicché è lecito supporre che Dante abbia mutato il pronome personale per accrescere musicalità al verso mediante l'allitterazione in clausola che fa da trampolino di lancio a quella più distesa del secondo emistichio. E infine si veda la variante al v. 5, nella redazione canonica «*e sua biltate* è di tanta vertute», mentre l'Escorialense ha «*che sua biltate*».

Sono, come si noterà, pentimenti che fanno sistema in quanto muovono tutti verso una ricerca di espressività e di maggior efficacia del dettato poetico, e dunque configurano una revisione dei sonetti in questione, per quanto parziale e fatta con mano leggera: presumibilmente, come si diceva, al momento di inserirli nella cornice della *Vita nova*.

L'estensione dell'analisi a tutta la tradizione estravagante delle rime della *Vita nova* non ha prodotto analoghi risultati, tant'è che nella sua edizione critica delle rime dantesche De Robertis stesso ha inserito in prima redazione solo i sonetti escorialensi<sup>12</sup>. All'interno del testimoniale del libro giovanile di Dante è



possibile peraltro che emerga qualche variante d'autore anche in certe zone della prosa, specialmente nei raccordi che introducono gli inserti poetici. Fortemente indiziate in questo senso sono quattordici brevi lacerti di testo che caratterizzano il solo ramo k, autorevolmente rappresentato dal Chigiano L. VIII. 305 (in corsivo le porzioni assenti nel resto della tradizione):

- 1) *Qui appresso è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato* (num. Barbi XXII, 12)
- 2) *E questa è la canzone che comincia*<sup>13</sup> (Barbi XXXIII, 4)
- 3) *E questo è desso* (Barbi XXXVI, 3)
- 4) *E questo è 'l sonetto che comincia* (Barbi XXXVII, 5)
- 5) *E questo è 'l sonetto che comincia qui* (Barbi XXXVIII, 7)
- 6) *E questo è 'l sonetto che comincia qui* (Barbi XLI, 9).
- 7) per quelle parole di Geremia profeta *che dicono*  
«O vos omnes...» (Barbi VII, 7)
- 8) pigliando quello cominciamento di Geremia profeta *che dice* «Quomodo...» (Barbi XXX, 1)
- 9) e però propuosi di fare una canzone nella quale piangendo ragionassi di lei per cui tanto dolore era fatto distruggitore della mia anima e cominciai allora *una canzone la qual comincia* «Li occhi dolenti...» (Barbi XXXI, 1)
- 10) mi salutò *molto* virtuosamente tanto che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine (Barbi III, 1)
- 11) a me parve che Amore mi chiamasse e dicessemi queste parole: «Io vegno da quella donna la quale è stata tua lunga difesa e so che lo suo rivenire non sarà *a gran tempi* e però quello cuore ch'io ti facea avere a lei io l'ò meco e portolo a donna la qual sarà tua difensione come questa era» (Barbi IX, 5)
- 12) Le donne eran molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro. Altre v'erano che mi guardavano aspettando che io dovessi dire. Altre v'erano *simigliantemente* che parlavano tra loro... (Barbi XVIII, 3)
- 13) Presi *tanta* materia di dire come s'io l'avesse domandate ed elle m'avessero risposto (Barbi XXII, 7)
- 14) Alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna, *li quali peregrini* [ceteri e] andavano secondo che mi parve molto pensosi (Barbi XL, 2).

Per i luoghi qui numerati da 7 a 14 Barbi era sicuro che la lezione giusta fosse questa, che in effetti seguiva. Disegualmente trattava poi i luoghi numerati da 1 a 6, perché difendeva la prima lezione «Qui appresso è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato» (che introduce il son. *Sè tu colui ch'ài trattato sovente*) individuandovi «una nota personale (*sì come dinanzi avemo narrato*) che difficilmente si spiega in un copista, mentre è così naturale nell'autore»<sup>14</sup>. Viceversa egli considerava le altre cinque quali aggiunte arbitrarie di k o di un suo antigrafo. Chiaro tuttavia che le sei lezioni in questione fanno sistema, incontrandosi tutte in luoghi in cui l'autore, come si diceva, inserisce nel libro e presenta al lettore un testo poetico, e proprio la sequenza dovrebbe indurre dunque per coerenza o a rigettarle tutte come spurie oppure,

se si considera la prima come inoppugnabilmente dantesca, a conservarle in blocco. Si riconsideri il luogo 1 rileggendo l'intero contesto, relativo all'episodio della morte del padre di Beatrice, in cui Dante acclude i due sonetti di botta e risposta fra lui e le donne che escono dalla casa ove è esposta la salma:

E feci due sonetti; che nel primo domando, in quello modo che voglia mi giunse di domandare; ne l'altro dico la loro risponsione, pigliando ciò ch'io udio da loro sì come lo mi avessero detto rispondendo. E comincia lo primo: *Voi che portate la sembianza umile*, e l'altro: *Sè tu colui c'hai trattato sovente*.

Mentre tutta la restante tradizione interpone fra i due testi poetici soltanto la divisione relativa al primo, k aggiunge di seguito alla divisione stessa il breve periodo in questione:

Qui appresso è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato.

Perché mai il copista di k, o chi per lui, avrebbe dovuto mentalmente sostituirsi all'autore e concepire un'aggiunta incongrua alla psicologia del mero trascrittore? Quale interesse avrebbe potuto avere? Fino a contraria prova, come subito percepi Barbi, il brano ha tutti i crismi per essere accreditato a Dante. Né può avere peso decisivo in contrario la constatazione che in precedenza, allegando la coppia di sonetti per la morte dell'amica di Beatrice *Piangete amanti, poi che piange Amore e Morte villana, di pietà nemica*, egli si limitasse a interporre tra l'uno e l'altro soltanto la divisione del primo. Si potrebbe argomentare, difatti, che lì si trattava di un dittico di maggiore coesione, mentre qui i due testi erano contrapposti l'uno all'altro come battute di un dialogo in versi o sorta di tenzone fittizia, sicché un richiamo della precedente presentazione era più giustificato.

Se siamo convinti che almeno questo lacerto di k è dantesco, allora come escludere che lo siano anche gli altri e che, rileggendosi, Dante decidesse di inserire quelle frasi per il gusto di una certa formulare ridondanza o viceversa, accortosi che non erano indispensabili, le espungesse?<sup>15</sup> Se si tratti di varianti per aggiunta o per sottrazione è difficile, in mancanza di altri argomenti, da stabilire, ma non mi sembra ci si possa disfare di loro a cuor leggero come hanno fatto alcuni editori recenti<sup>16</sup>.

Nel quadro della tradizione stravagante delle rime della *Vita nova* un posto di tutto rilievo spetta tuttavia alla canzone manifesto *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Si tratta difatti dell'unica poesia del prosimetro di cui conserviamo copie duecentesche: una è la trascrizione frammentaria del notaio Pietro Alegranze, risalente alla seconda metà del 1292, a c. 129v dell'attuale Memoriale Bolognese 82<sup>17</sup>; l'altra è invece integrale, nel Vaticano latino 3793, compilato anch'esso – com'è noto – sullo scorcio del Duecento, ed è aggiunta, stando alla distinzione di Armando Petrucci, a c. 99v dalla terza mano che trascrive anche le rime del cosiddetto Amico di Dante<sup>18</sup>. Più tardi il componimento ricompare, al di fuori della *Vita nova*, in altri miscellanei di rime, a cominciare dal Barberiniano latino 3195.

L'attestazione del Vaticano implica una discussione sulla qualità della sua testimonianza, perché dal punto di vista della lezione essa «non è classificabile né entro né fuori» la tradizione della *Vita nova*<sup>19</sup> e di recente Giorgio Inglese ha ipotizzato che quella trascrizione dipenda assai tempestivamente per estratto dal

libro già strutturato, perché ha avvertito nella anonima risposta per le rime alla canzone dantesca *Ben aggia l'amoroso e dolce core*, in persona delle donne, una serie di echi della *Vita nova* nel suo complesso: come il fatto che le donne vi siano dette seguaci di Beatrice, la quale le rende sagge (vv. 7-8 «poi quella dov'è fermo lo disire / nostro per donna volerla seguire, / (per che di noi ciascuna fa sac<c>ente»); il proposito di intercedere presso di lei (vv. 11-4 «sicché di noi catuna il dritto istile / terrà, pregando ognora dolzemente / lei cui s'è dato, quando fia co noi, / ch'ab<b>ia merzé di lui cogli atti suoi»); il cenno allo stile della lode («e'ccom'ave 'n sua laude dolce fede»)<sup>20</sup>. Analoga impressione ebbe anche Guglielmo Gorni, per il quale lo spunto del buon inizio al v. 18 («che ben àccominzato e meglio prende») potrebbe riflettere la teoria del cominciamento enunciata da Dante nella prosa che precede la canzone<sup>21</sup>.

A mio avviso tuttavia indizi come questi possono far supporre una conoscenza della cornice ideologica e magari di quella romanzesca di *Donne ch'avete*, non necessariamente che chi la trascrisse nel Vaticano ne desumesse il testo dal libro della *Vita nova*<sup>22</sup>. Possibile infatti – mi domando – che uno che aveva letto e aveva a disposizione la *Vita nova* per intero si limitasse a cavarne soltanto un testo poetico e non almeno tre o quattro? Possibile che trascurasse canzoni come *Donna pietosa* o *Li occhi dolenti*, sonetti – per non dire d'altri – come *Tanto gentile* o *Amor e cor gentil*? Possibile naturalmente è, ma probabile non sembra, tant'è che in tutta la tradizione di rime per estratto della *Vita nova* un fatto simile non accade mai, con la sola eccezione del tardo Veronese Capitolare 820 e del suo derivato Laurenziano pl. XLI 20 che recano isolato il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* di proposta a vari rimatori: eccezione forse non casuale trattandosi del primo sonetto dell'intera serie di rime inserite nella *Vita nova*. Semmai il fatto che *Donne ch'avete* venisse inclusa nella grande antologia ora vaticana non propriamente da sola, bensì in dittico con la sua risposta adespota in chiave di omaggio reso a Dante<sup>23</sup>, non richiesta e assente nel prosimetro, induce a pensare che egli, conoscendo o meno il libro, la derivasse da altra fonte in cui i due testi comparivano come botta e risposta: magari, se vogliamo credere che la mano del trascrittore fosse la stessa del risponditore<sup>24</sup>, da un fascicolo personale. Secondo Justin Steinberg peraltro nella ragione prosastica di *Donne ch'avete* Dante replicherebbe in certa misura all'autore della canzone responsiva *Ben aggia*, ciò che confermerebbe che il dittico di canzoni preesisteva alla strutturazione del prosimetro<sup>25</sup>.

Ma pronunciamenti siffatti sono destinati a restare pur sempre nel campo dell'opinabile. Diverso sarebbe se il testo copiato nel Vaticano condividesse con la tradizione della *Vita nova* almeno un errore congiuntivo. Occorre affrontare allora la nota *crux* del v. 55, «Voi le vedete Amor pinto nel viso», lezione apparentemente contraddetta da un passo della divisione in prosa: «questa seconda parte si divide in due, che nell'una dico degli occhi li quali son principio de l'amore, nella seconda dico della bocca, la quale è fine d'amore». A suo tempo Lelio Arbib pensò di risolvere l'aporia congetturando, in parallelo con *Inf.* 5, 133, la lezione *riso*<sup>26</sup>, mentre Barbi, non convinto della presenza qui di un errore d'archetipo, preferì difendere la lezione *viso* come *totum pro parte*, senza ammettere insomma una incongruenza tra il verso in cui si parla del viso e la prosa in cui si ha la «determinazione di una parte del *viso*, cioè della bocca, donde si effonde il sorriso e muove il saluto che è beatitudine per Dante»<sup>27</sup>. Di recente la *divinatio* di Arbib e la sua argomentazione sono state rilanciate da Luigi Spagnolo<sup>28</sup>. Purtroppo nessun aiuto viene a questo proposito dal Memoriale Bolognese 82, dove la trascrizione lacunosa non include tale verso.

La lezione *viso* comunque non può essere considerata, allo stato attuale delle nostre conoscenze, un errore d'archetipo che accomuni la tradizione del libello al Vaticano 3793. A rigore non è inammissibile che Dante, dopo aver detto degli occhi, abbia inteso alludere all'altra origine tradizionale dell'amore, cioè alla bocca, scrivendo «voi le vedete Amor pinto nel viso / là ove non pote alcun mirarla fiso», e poi abbia esplicitato quel conciso accenno al momento di chiosarlo in prosa. Macroscopico è, per contro, nel Vaticano l'errore peculiare di inversione delle ultime due stanze di *Donne ch'avete*, che scardina oltre tutto il rapporto di corrispondenza con le stanze della risposta *Ben aggia*.

Sgombrato così il campo del ragionamento dal dubbio di una dipendenza del testo di *Donne ch'avete* nel Vaticano dalla tradizione organica della *Vita nova*, veniamo alle varianti degli altri codici trecenteschi e quattrocenteschi. Nel vagliare tali testimonianze De Robertis ha operato, giustamente, con somma prudenza, ma non senza porsi il dubbio circa la presenza di possibili varianti d'autore. Chiaro che occorre riflettere su quelle che non hanno riscontro entro la tradizione organica del libello, postulando, così come per i sonetti della tradizione veneta, che il *labor limae* dell'autore abbia agito eventualmente al momento di riprendere in mano il testo per inserirlo nel prosimetro.

Prima di tutto occorre dire di una serie di lezioni caratteristiche dei gruppi **a** e **n**, secondo la classificazione di De Robertis, le quali «si presterebbero al sospetto di una precedente redazione»<sup>29</sup>:

- 14 non son cose / VN non è cosa
- 26 Che v'è alcun / VN là ov'è alcun
- 37 E s'ella trova / VN E quando trova
- 38 Di guardar lei / VN Di veder lei
- 39 Perché li avvien che li dona / VN Ché li avvien ciò che li dona
- 40 Che sì l'umilia / VN E sì l'umilia
- 47-8 in forma tale Quale a donna si convien / VN in forma quale Conviene a donna aver
- 49 In lei è di ben quanto / VN Ella è quanto di ben
- 53 a chi allor / VN a qual ch'allor
- 63 per cui laude / di cui laude
- 67 Con donna / VN Con donne.

Come si vede, la cautela di De Robertis è del tutto giustificata, dal momento che si tratta di lezioni sì indiziabili di costituire varianti primigenie, ma che al tempo stesso potrebbero essere delle normali varianti di trasmissione. Nell'ultima della lista peraltro, testimoniata già nel Vaticano 3793, ritengo si debba vedere piuttosto un errore vero e proprio. Dante nella fattispecie si rivolgeva alla sua stessa canzone invitandola a non farsi leggere se non da persone che (a differenza della «gente villana») abbiano le virtù cortesi necessarie a intenderla e che la recapiteranno a Beatrice. I versi in questione nella *Vita nova* si leggono così:

ingegnati, se puoi, d'esser palese  
solo con donne o con uomo cortese,

che ti merranno là per via tostana.

Si noterà che la dittologia *con donne o con uomo* risulta sbilanciata, specie a paragone della variante *solo con donna o chon uomo chortese* che il Vaticano condivide con altri testimoni della tradizione estravagante come il Barberiniano 3662, l'Urbinate 687, il Laurenziano pl. XL 46. Non si può escludere, naturalmente, una riduzione banalizzante ad opera di uno o più copisti da plurale a singolare; ma è un dato di fatto che l'abbinamento *con donna o chon uomo* del Vaticano non solo è più logico, ma è quello formulare ed esclusivo nella lingua poetica del Duecento (vedi ad es. Lotto di ser Dato, canz. *Fior di beltà e d'ogni cosa buona* 16 «no è donna né om sì fermo assiso», o Guittone, canz. *Ahi lasso, che li boni e li malvagi* 26-7

«trade o falsa tanto / donna quant'om?»), o Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi*, parte 20, 42-3 «sì che nol possa poi toccare om vile / o donna che non sia col cor gentile», o lo stesso Dante ancora nella *Vita nova*, son. *Amor e 'l cor gentil son una cosa* 14 «e simil face in donna omo valente», ecc.).

Ora, a scacciare il dubbio che si tratti di una variante d'autore basterà chiedersi perché mai Dante, una volta scritto «ingegnati, se puoi, d'esser palese / solo con donna o con uomo cortese», che è coerente sia dal punto di vista del contenuto sia dal punto di vista linguistico, sarebbe poi intervenuto, al momento di includere la canzone nella *Vita nova*, a correggere *donna* in *donne* contro ogni logica e senza apparente necessità? Così facendo, inoltre, egli avrebbe introdotto una difficoltà, per piccola che sia, costituita dal fatto che l'aggettivo *cortese* dovrebbe valere soltanto per *uomo*, lasciando incomprensibilmente indefinite le *donne*, come a dire 'a tutte le donne e solo agli uomini cortesi', oppure dovrebbe valere come plurale (riferito a *donne*) e al tempo stesso come singolare (riferito a *uomo*) entro un costrutto zeugmatico di cui non trovo altri esempi<sup>30</sup>. Più economico è supporre che il ricorrere del vocativo *donne* nei versi della canzone, a cominciare dall'*incipit*, abbia indotto qualche copista a banalizzare deformando la normale dittologia in una sbilenca «con donne o con uomo». Se così fosse, dunque, si configurerebbe qui un nuovo errore d'archetipo da aggiungere ai pochi individuati da Barbi<sup>31</sup>.

Si aggiunga che questa non sarebbe l'unica lezione peggiore del Vaticano, perché c'è anche quella del v. 39, dove, contro la vulgata barbiana *dona salute*, tale codice legge *dona 'n salute*, lezione sostanzialmente condivisa all'interno della tradizione della *Vita nova* dal Chigiano L. VIII. 305, che ha *dona in salute*: e perciò De Robertis ha fiutato in *dona 'n salute* del Vaticano «ciò che rimane di una lezione forse soggetta a facile falcidia (di un semplice compendio), in VN come fuori di VN»<sup>32</sup>.

Il fatto che al v. 67 la lezione del Vaticano 3793 – presente anche in altri manoscritti della tradizione estravagante, ma non condivisa da nessun testimone del libello – abbia tutta l'aria di essere autentica non solo sconsiglia, insomma, l'ipotesi di una trascrizione della canzone nel vetusto Vaticano per estratto dalla *Vita nova*, ma anche implica il restauro di *con donna o con uomo cortese* nel testo della canzone interno al prosimetro in luogo di una lezione concorrente di assai dubbia plausibilità.

NOTE

<sup>1</sup> Cfr. G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 397-465; S. Mariotti, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno Ed., 1985, pp. 97-111.

<sup>2</sup> Pasquali, *Storia della tradizione*, p. 397.

<sup>3</sup> F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975, p. 187.

<sup>4</sup> A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 255.

<sup>5</sup> D'A. S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 38.

<sup>6</sup> Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 896; e G. Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, pp. xlv e 119. E vedi ancora Avalle, *Principi*, pp. 38-41.

<sup>7</sup> Mariotti, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, p. 103.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 104; cfr. A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 106.

<sup>9</sup> D. De Robertis, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, p. 34. Cfr. S. Carrai, *Fisionomia poetica del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo*, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 6-8.

<sup>10</sup> De Robertis, *Il canzoniere Escorialense*, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>12</sup> Cfr. D. De Robertis, *Sulla tradizione estravagante delle rime della 'Vita Nuova'*, «Studi danteschi», 44, 1976, pp. 5-84; D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, in part. II, 2, pp. 879-926.

<sup>13</sup> Per un refuso nella tavola di Barbi si legge: *E questa è la canzone che comincia qui* (Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932, p. cclxx).

<sup>14</sup> Cfr. Alighieri, *La Vita Nuova*, p. 92.

<sup>15</sup> Per un approfondimento si veda S. Carrai, *Per il testo della 'Vita nova'. Sulle presunte 'lectiones singulares' del ramo k*, «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 39-47.

<sup>16</sup> Si veda da ultimo D. Alighieri, *Vita nuova Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Ed., 2015.

<sup>17</sup> Cfr. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. Orlando, con la consulenza archivistica di G. Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. 79-82.

<sup>18</sup> Cfr. A. Petrucci, *Le mani e le scritture del canzoniere Vaticano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, IV. *Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 25-41.

<sup>19</sup> Alighieri, *Rime*, II, 2, p. 918.

<sup>20</sup> Cfr. G. Inglese, *Su due recenti edizioni dantesche*, «Bollettino di italianistica», 7/2, 2010, p. 176.

<sup>21</sup> Cfr. G. Gorni, *Il nodo della lingua. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 156-7.

<sup>22</sup> Su questa linea si muove G. Marrani, *Ai margini della 'Vita nova': ancora per Cino 'imitatore' di Dante*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 759-63.

<sup>23</sup> Cfr. *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto 'Amico di Dante'*, a cura di I. Maffia Scariati, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. xxxiv-xl.

<sup>24</sup> Cfr. Gorni, *Il nodo della lingua*, pp. 95-6.

<sup>25</sup> Cfr. J. Steinberg, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 2007, pp. 61-123.

<sup>26</sup> Cfr. L. Arbib, *Come si debba leggere un verso della canzone di Dante 'Donne ch'avete intelletto d'amore'*, in

AA.VV., *Studi inediti su Dante Alighieri*, Firenze, Agenzia libraria, 1846, p. 164.

<sup>27</sup> Alighieri, *La Vita Nuova*, p. 78.

<sup>28</sup> Cfr. L. Spagnolo, *Il riso di Beatrice*, «Letterature straniere. Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Cagliari», 9, 2007, pp. 261-70.

<sup>29</sup> Cfr. Alighieri, *Rime*, II, 2, p. 916.

<sup>30</sup> Vedi D. Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 128, dove si interpreta l'aggettivo come «concordato col secondo elemento del binomio, ma da riferire (per zeugma *ab inferiori*) ad entrambi».

<sup>31</sup> Alighieri, *La Vita Nuova*, p. cclxx.

<sup>32</sup> Cfr. Alighieri, *Rime*, II, 2, p. 918.





## L'INDETERMINATEZZA DEL RACCONTO

Emilio Pasquini ha messo in rilievo con più chiarezza di chiunque altro la sistematica reticenza di Dante nel dare indicazioni precise circa il paesaggio urbano della *Vita nova*, giungendo alla conclusione che «la Firenze che fa da sfondo agli eventi di questo mini-romanzo risulta quasi un “non luogo”»<sup>1</sup>. In effetti la narrazione sembra svolgersi sul fondale di una città stilizzata e astratta. Sul contesto del primo apparire di Beatrice non si dice nulla e del secondo incontro con lei si dice semplicemente che avviene «per una via»; l'incrocio di sguardi con la prima donna dello schermo si ha in un non meglio specificato luogo sacro in cui si recita un officio mariano; la scena del gabbo è situata nella sala affrescata di un palazzo imprecisato; nemmeno le case dei Portinari, ove è esposta la salma del padre di Beatrice, vengono indicate esplicitamente; l'incontro con Giovanna dama di Cavalcanti, seguita da Beatrice, è immaginato in un luogo lasciato anch'esso volutamente nel vago; indefiniti restano pure quelli in cui Dante è seduto a disegnare un angelo nell'anniversario della morte di Beatrice e quello in cui egli si avvede delle attenzioni della donna gentile e pietosa. Firenze per giunta – com'è noto – non viene nominata se non mediante perifrasi: dapprima è la

«cittade dove la mia donna fue posta», poi sempre la «sopradetta cittade», fino alla «cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna» e da ultimo, al passaggio dei romei, la «dolorosa cittade» o la «città dolente».

Si prenda, ad esempio, il citato quadretto di Giovanna e Beatrice che camminano verso Dante:

io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade e fue già molto donna di questo primo mio amico, e lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera, e così era chiamata; e appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice<sup>2</sup>.

Non si saprebbe in quale esterno collocare questa passeggiata delle due donne in direzione del poeta: se in una strada o in una piazza, se presso l'Arno o no, se in un mattino soleggiato oppure durante il crepuscolo. L'elemento descrittivo è azzerato, di modo che il fatto risulti nella sua essenzialità, come in un affresco di scuola ducessa o giottesca.

O si rilegga la scena del primo accorgersi di Dante, verso la fine del libro, degli sguardi della donna gentile e pietosa:

Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa ched io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento; onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altre mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto a la vista che tutta la pietà pareva in lei accolta<sup>3</sup>.

Anche qui tutto è indefinito: l'angolo di Firenze che suscita il ricordo del passato e della defunta Beatrice, il palazzo dietro a una finestra del quale sta la giovane che guarda Dante e si impietosisce della sua condizione. Nessuno, neanche il lettore più curioso e che più aveva familiarità con strade e piazze di Firenze, poteva riconoscere la veduta che fa da sfondo a questo episodio. Nulla è indicato né descritto, proprio perché, quand'anche il luogo avesse avuto una consistenza reale, nel racconto della *Vita nova* doveva perderla e diventare un luogo ideale, lasciando tutta la scena ai fatti e al loro spessore simbolico.

Analogamente programmatica è la volontà di mantenere nell'indistinto il paesaggio *extra moenia*, a cominciare dal luogo in cui si trasferisce la prima donna dello schermo. Perfino l'Arno non è nominato mai, ma viene detto – durante l'episodio della cavalcata in cui Dante incontra Amore travestito da viandante – «uno fiume bello e corrente e chiarissimo», e poi «un rivo chiaro molto», in quello della passeggiata che precede l'allegazione di *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

Più facilmente individuabile, ma solo in linea di massima, sembra la «via la quale è quasi mezzo della cittade» percorsa, verso la fine, dai pellegrini che vanno a Roma a venerare la Veronica:

Avvenne, in quel tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Gesù Cristo lasciò a noi per esempio de la sua bellissima figura (la quale vede la mia donna gloriosamente), che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna<sup>4</sup>.

Tanturli ha commentato: «Dunque, la città è spartita per il mezzo da una strada di grande transito alla volta di Roma», e ha equiparato quest'asse urbano all'antico cardo, orientato da nord a sud, osservando che «per quanto il punto di vista del narratore-protagonista, che racconta la genesi del sonetto *Deh, peregrini*, sia posto dentro l'abitato, ben vicino, anzi su quella strada mediana (“passati costoro dalla mia veduta”, ivi, 5), la categoria cui questa appartiene, di strada di transito, induce a seguirne il tracciato ben oltre le porte cittadine, come di un asse che include la città, ma anche segna il suo territorio»<sup>5</sup>.

Santagata ha contestato questa interpretazione del passo della *Vita nova* sulla base dei seguenti argomenti:

1) «nell'ultimo decennio del Duecento l'itinerario cittadino che immetteva sulla strada per Siena e Roma era un altro: una volta superato il Ponte vecchio, bisognava svoltare verso est e percorrere la via che correva parallelamente al fiume e a poca distanza da esso, fino a raggiungere la porta 'a Roma', dalla quale partiva la Cassia»;

2) Dante indugia in maniera non indispensabile sulla distinzione tra le varie denominazioni dei pellegrini a seconda che procedano verso la Terrasanta, Santiago o Roma, il che mette in sospetto e si può spiegare supponendo che egli «voglia che i lettori esperti della topografia di Firenze siano in grado di individuare la via percorsa da quei pellegrini», in quanto appunto vanno a Roma, e in particolare voglia farli passare allusivamente sotto le case dei Bardi, cioè «sotto la casa nella quale Beatrice aveva abitato da sposata e nella quale, forse, era morta»<sup>6</sup>.

Movendo da questi due punti il ragionamento di Santagata si sviluppa per sommi capi così: non c'era varco proseguendo a dritto dopo il Ponte vecchio; quindi la specificazione dei pellegrini come romei acquista significato dal momento che, andando verso est a prendere la Cassia fuori della Porta a Roma (da non

confondere con l'attuale Porta romana), essi dovevano passare sotto la casa di Beatrice. Da qui la conclusione che «Dante, quando scrive: “per una via, la quale è quasi mezzo della cittade”, non si riferisce dunque all'asse da settentrione a meridione, ma all'asse, parallelo all'Arno, da occidente a oriente, e per di più con parole molto simili a quelle con cui Dino Compagni, all'inizio della *Cronica* (I 1, p. 5), descrive “la forma della nobile città”, divisa dall'Arno “quasi per mezzo”»<sup>7</sup>. E di lì a poco: «Essi, dunque, stanno percorrendo la strada, che attraversa Firenze da ovest a est, sulla quale sorge la casa dove Beatrice aveva vissuto da sposata e dove quasi sicuramente era morta»<sup>8</sup>.

Per prima cosa bisogna dire che sembra improbabile che i romei in questione, attraversato il Ponte vecchio, girassero a sinistra per dirigersi verso la porta a Roma situata a oriente, all'altezza dell'attuale piazza de' Mozzi. Un tracciato interno fatto a elle mal si adatterebbe all'idea di una strada che «è quasi mezzo de la cittade» appunto: concetto su cui Dante insiste più volte dicendo nella prosa introduttiva al sonetto *Deh peregrini, che pensosi andate* che i romei passano «per lo mezzo della dolorosa cittade» e nel sonetto stesso che essi passano «per lo suo mezzo la città dolente». L'immagine sembra alludere a una linea retta o tendenzialmente retta, come il corso del fiume nel passo di Compagni citato da Santagata.

L'alternativa a un poco credibile tragitto ad angolo potrebbe consistere nell'ipotizzare che i pellegrini tagliassero Firenze da ovest a est lungo la direttrice dell'Arno? In teoria questo sarebbe plausibile, soprattutto postulando che essi provenissero non da settentrione, bensì da occidente. Ma un tale attraversamento risulterebbe sbilenco soprattutto rispetto a ciò che Dante aveva in mente. Nell'economia del libro, difatti, il passaggio dei pellegrini serve a enfatizzare la desolazione di Firenze privata della presenza di Beatrice. Come avrebbe potuto allora l'autore assistere a una tale scena o anche solo immaginarla senza far passare i pellegrini nel cuore della città, anzi facendoli transitare da una zona marginale, lontana dalle istituzioni civili e religiose? Ciò che contava ai fini della storia era dare l'idea dello smarrimento della città intera per l'assenza di Beatrice, non del solo sestiere d'Oltrarno.

Ammettiamo, comunque, che Dante non fosse tanto pignolo. Più ancora importa un fatto storicamente documentato. Per affermare che i pellegrini diretti a Roma imboccavano la Cassia uscendo dalla Porta a Roma orientata a est, Santagata si fonda sull'autorità di Giovanni Villani, il quale nel quinto libro della *Cronica*, parlando del Borgo Pidiglioso in Oltrarno, dava notizia del fatto che:

era in capo del detto Borgo una porta che essi chiamava la porta a Roma, ove sono oggi le case de' Bardi presso a Santa Lucia de' Magnoli e passato il ponte Vecchio, e per quella via s'andava a Roma per lo cammino da Fegghine e d'Arezzo<sup>9</sup>.

Ma il brano di Villani è perspicuo e non lascia margine a incertezze: usciva dalla Porta a Roma chi si dirigeva a Roma lungo la valle dell'Arno, passando per Figline e Arezzo. Chi invece voleva imboccare il tracciato medievale della Cassia, oltrepassato il Ponte vecchio doveva proseguire dritto – come risulta chiaro dal prosieguo di Villani stesso – lungo

«il borgo di Piazza, che avea una porta ove è oggi la piazza San Filice, onde va il cammino a Siena»<sup>10</sup>. La strada per Roma attraverso Poggibonsi e Siena, non c'è dubbio, passava di lì.

La storiografia più recente peraltro, sulla base di resoconti e cronache di viaggio, ha accertato che a

partire dal XII secolo di norma i romei, scendendo dall'Appennino, entravano in Firenze da porta San Gallo, andavano avanti per la strada che rasentava il Battistero, poi per via Calimala, in Por Santa Maria sfilavano di fronte allo spiazzo antistante il Palazzo dei Priori (oggi Palazzo Vecchio), arrivavano al Ponte Vecchio e proseguivano senza deflettere, uscendo attraverso la suddetta porta di Piazza, continuavano ancora dritti lungo l'attuale via Romana, sulla quale sorgevano parecchi ospedali preposti all'accoglienza, infine imboccavano la salita di San Gaggio per immettersi sul tracciato medievale della Cassia, che a Poggibonsi si ricongiungeva con quello della via Francigena<sup>11</sup>. Tale del resto sarebbe rimasto il loro usuale itinerario anche all'indomani della morte di Dante, quando l'ampliamento della cinta muraria e la costruzione della porta Romana, avanzata di alcune centinaia di metri lungo la medesima direttrice, avrebbe reso superflua, e indotto a distruggere, la porta di Piazza<sup>12</sup>.

Naturalmente non si può escludere a priori che i romei in questione avessero scelto di raggiungere Roma per il Valdarno, ma va detto che il testo della *Vita nova* non fornisce nessun concreto appiglio per pensarlo. Di conseguenza l'ipotesi più economica è che l'itinerario immaginato per loro da Dante all'interno delle mura fiorentine combaci con quello che era al tempo il tracciato romipeto più comune e lineare, e che in effetti divideva quasi a metà l'intera città. Inoltre, se Dante veramente avesse voluto che il lettore più avveduto percepisse l'arcano di quei pellegrini in viaggio sotto la casa che era stata di Beatrice è da pensare che si sarebbe preoccupato di farlo capire più chiaramente e non soltanto ai pochi lettori esperti di viabilità fiorentina.

Comunque sia, si tratta di una questione di dettaglio, che ha rilievo più che altro ai fini della verosimiglianza storica. Per la comprensione del testo, che i pellegrini uscissero dalla città attraverso la porta di Piazza in direzione di Siena o attraverso la porta a Roma in direzione di Arezzo è secondario. Il fatto stesso che se ne possa discutere è significativo. Nemmeno in questo caso in effetti Dante fornisce coordinate precise, anzi dà il minimo indispensabile di riferimenti, a riprova del fatto che non ha nessun interesse che il lettore individui il cammino specifico: «alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna». Dante vuole che il percorso in questione abbia come suo connotato quello di puntare verso la capitale della Cristianità: a parte questo, egli intende evocare solo un asse stradale della sua «civitas», non meglio caratterizzata, come nella citazione dallo pseudo-Geremia che riapre il racconto dopo la drammatica frattura della morte di Beatrice.

Ai fini della storia è funzionale semmai che i pellegrini vengano «di lontana parte» e anche che essi attraversino la città senza fermarsi («Se io li potessi tenere alquanto, io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade»), cosicché Dante personaggio possa sottolineare che essi appunto perché stranieri e di passaggio non hanno contezza di tanto dolore, altrimenti lo rifletterebero sui propri volti («Io so che, s'elli fossero di propinquo paese, in alcuna vista parrebbero turbati passando per lo mezzo della dolorosa cittade»). Questo era l'elemento fondamentale della scena anche dal punto di vista autoesegetico, dal momento che il sonetto è tutto incentrato su tale tema:

Deh peregrini, che pensosi andate  
forse di cosa che non v'è presente,

venite voi da sì lontana gente,  
com'a la vista voi ne dimostrate,  
che non piangete, quando voi passate  
per lo suo mezzo la città dolente,  
come quelle persone che neente  
par che 'ntendesser la sua gravitate?  
Se voi restaste per volerlo audire,  
certo lo cor de' sospiri mi dice  
che lagrimando n'uscireste poi:  
ell'à perduta la sua Beatrice  
e le parole ch'om di lei po' dire  
ànno virtù di far piangere altrui.

Far passare i pellegrini «per lo suo mezzo la città dolente» anche nel testo poetico non ha altro significato che quello di rappresentare agli occhi del lettore il loro essere assorti e ignari del dramma di Firenze, sì da far risaltare per contro la sicura commozione che procurerebbe loro la notizia di tanta perdita se solo si fermassero («Se voi restaste...») e il protagonista avesse modo e tempo di raccontarla loro. Questa era la cornice del componimento e questa l'occasione che la prosa doveva ricostruire.

Dante, insomma, non solo non avrebbe mai accolto nel suo prosimetro una contestualizzazione come quella della novella di Bito, nel coevo *Novellino*, dove del personaggio è detto che dimorava nel sestiere di San Giorgio in Oltrarno; ma anche un'allusione troppo forte e precisa sarebbe stata estranea allo spirito della *Vita nova*, avrebbe fatto macchia nel testo. Nel prosimetro dantesco il movimento è antitetico: non verso il dettaglio realistico e concreto, ma verso l'indefinito. È appena il caso di ribadire che quelli della *Vita nova* – come ha scritto ancora Tanturli – «sono tutti luoghi indeterminati, che come della città di Beatrice sarebbero di qualsiasi altra»<sup>13</sup>. Essa ha perfino «dell'irreale», come ha osservato Ragni<sup>14</sup>, non ha nulla a che vedere cioè con la città che mezzo secolo dopo farà da sfondo alla cornice e a parecchie novelle del *Decameron*, dove il gusto è, all'opposto, quello di fornire toponimi e indirizzi in modo che il lettore informato dei luoghi possa riconoscerli<sup>15</sup>. E questo non perché una tale aura di indeterminatezza fosse più poetica, ché sarebbe un concetto moderno e per l'epoca anacronistico, ma perché uno sfondo anonimo era più coerente con i valori universali della storia narrata.

Rientra nella medesima strategia volta a evitare ogni nitido riferimento il fatto che anche i nomi di persona vengano regolarmente taciuti. La giovane donna che provoca la spiegazione dello stile della lode chiama per nome il protagonista («chiamandomi per nome»), eppure il lettore non viene mai a sapere quale sia questo nome; entrambe le donne dello schermo vengono nominate da Amore («e nominolla», «questa donna che 'l mio signore m'avea nominata»), ma l'autore si guarda bene dal farne il nome; i destinatari del sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* sono detti genericamente «molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo»; Cavalcanti è detto soltanto «quelli cu' i' chiamo primo delli miei amici»; Folco Portinari soltanto «colui che era stato genitore» della donna amata; un altro stretto parente di lei, forse il fratello

Manetto, è designato senz'altra specificazione che colui che «è amico a me immediatamente dopo lo primo», cioè secondo solo a Cavalcanti; la giovane donna consanguinea di Dante che lo soccorre durante l'episodio del delirio è detta nient'altro che «donna pietosa e di novella etate»; tutti gli altri attori compaiono sulla scena come «una donna», «molte persone», «certe donne» o con analoghe indefinite menzioni. La stessa dedica al primo amico è, come noto, «singolarmente priva del nome proprio»<sup>16</sup>.

I soli antroponomi che Dante dichiara nella *Vita nova* – a parte quelli degli autori antichi – sono quelli di Beatrice e di Giovanna, ma senza i rispettivi casati. Tali nominazioni dipendono evidentemente dal fatto che si tratta di due nomi eloquenti e insieme di due nomi emblematici. Beatrice – si sa – è la donna che dà la beatitudine e che lascia intravedere la bellezza del cielo, Giovanna è colei che ha il compito di annunciarla così come Giovanni Battista precorse l'avvento di Cristo. Ma intorno a questi due nomi-cardine non c'è che una indeterminatezza programmatica e perfettamente funzionale affinché la vicenda, pur appartenendo al vissuto di un giovane uomo con i suoi connotati individuali, possa presentarsi come universale. Quello della *Vita nova* voleva essere sì un ritratto dell'artista da giovane, ma che al tempo stesso favorisse l'immedesimarsi in esso potenzialmente di qualsiasi lettore, anche a prezzo di inevitabili deformazioni del vissuto e invenzioni narrative<sup>17</sup>. La propria evoluzione erotica e poetica era proiettata da Dante contro questo sfondo opaco perché il libro mirava non al ristretto pubblico fiorentino che poteva percepire eventuali ammiccamenti ai luoghi e alle persone reali, ma a una platea più vasta di lettori anche non toscani che nell'operetta fossero in grado di captare il messaggio nuovissimo del superamento di una poetica cortese e della sublimazione dell'amore inappagato in un amore spiritualizzato e trascendente. Tant'è che questo grado zero di contestualizzazione del racconto avrebbe obbligato poi Boccaccio, in veste di biografo di Dante, a qualche fantasiosa ricostruzione o fioritura narrativa, come quella d'immaginarsi il primo incontro con Beatrice nelle case dei Portinari in occasione di una festa di Calendimaggio<sup>18</sup>.

Un mutamento di prospettiva si sarebbe avuto, anche da questo punto di vista, solo all'altezza della *Commedia*, quando di fronte a Dante personaggio dovevano scorrere le anime dell'oltretomba con le loro responsabilità individuali e relativa contestualizzazione nello spazio e nel tempo, sì da assistere ad un vero e proprio sfoggio onomastico e toponomastico. E allora in tali microstorie i nomi propri di persona e di luogo avrebbero acquisito il carattere della necessità; sicché anche la rappresentazione di Firenze avrebbe assunto una prospettiva diversa, accogliendo riferimenti topografici come quelli al Battistero, al Mercato vecchio, alla porta della Pera, al Borgo Sant'Apostoli e perfino a borghi suburbani come il Galluzzo e Trespiano, nella rievocazione della città antica assegnata a Cacciaguida tra quindicesimo e sedicesimo del *Paradiso*.

## NOTE

<sup>1</sup> E. Pasquini, *La 'Vita nova' di Dante: autobiografia come 'memoria selettiva'*, in «*In quella parte del libro della mia memoria*». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 57-67. L'affermazione citata è a p. 58.

<sup>2</sup> D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 117-8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>5</sup> G. Tanturli, *L'immagine topografica di Firenze nella poesia di Dante*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 266-7.

<sup>6</sup> Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, pp. 205-6.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>8</sup> Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, p. 40.

<sup>9</sup> G. Villani, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1990, I, p. 177.

<sup>10</sup> Vedi anche U. Procacci nella voce *Firenze* dell'*Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, II, p. 916b; e L. Anichini, *Alle porte coi sassi. Storia e guida alle porte delle mura di Firenze*, Firenze, Nicomp, 2010.

<sup>11</sup> Cfr. R. Stopani, *Le vie del Giubileo. Guida, storia, percorsi*, Roma, Erre emme, 1996, pp. 50-2; Id., *Il Mugello, l'Alpe fiorentina e le vie per Roma*, «De strata francigena», 8, 2000, pp. 7-14; Id., *Vie romee. Gli itinerari dei pellegrini nel contado fiorentino*, a cura di R. Stopani, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 41-80.

<sup>12</sup> È da rettificare perciò quanto annotato nella prima edizione del mio commento (cfr. Alighieri, *Vita nova*, p. 167) dove menziono la porta Romana, che fu terminata di costruire alla fine degli anni Venti del Trecento.

<sup>13</sup> Tanturli, *L'immagine topografica di Firenze*, p. 265.

<sup>14</sup> E. Ragni, voce *Firenze*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1984<sup>2</sup>, II, p. 920b

<sup>15</sup> Cfr. *La città nel 'Decameron'*, a cura di A. Vettori, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2010.

<sup>16</sup> L.C. Rossi, *Un problema aperto: «lo bello stilo» virgiliano in Dante*, in *Il mondo e la storia. Studi in onore di Claudia Villa*, a cura di F. Lo Monaco e L.C. Rossi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 289. Cfr. F. Brugnolo, R. Benedetti, *La dedica tra Medioevo e primo Rinascimento: testo e immagine*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Ed. Antenore, 2004, pp. 30-7.

<sup>17</sup> A questo proposito mi permetto di rinviare al mio *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, pp. 43-75.

<sup>18</sup> Cfr. Carrai, *La 'Vita nova' nel 'Trattatello in laude di Dante'*, pp. 105-17.

## DANTE E LUPO DEGLI UBERTI

La ballata accolta da Dante nella *Vita nova* cela alcune implicazioni che meritano un breve corollario. Se ne rilegga il testo per intero:

Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore,  
e co' lui vade a madonna davante,  
sì che la scusa mia, la qual tu cante,  
ragioni poi co' lei lo mio signore.  
Tu vai, ballata, sì cortesemente,  
che senza compagnia  
dovresti avere in tutte parti ardire,  
ma, se tu vuoi andar sicuramente,  
retrova l'Amor pria,  
che forse no è bon senza lui gire,  
però che quella che ti dèe audire,  
sì com'io credo, è ver di me adirata  
e s' tu di lui non fossi acompagnata leggermente ti faria disnore.  
Con dolce sono, quando sè co' lui,  
comincia este parole,  
appresso che avrai chèsta pietate:  
«Madonna, quelli che mi manda a voi,  
quando vi piaccia, vòle,  
sed elli à scusa, che la m'intendiate.  
Amore è qui, che per vostra bieltate  
lo face, come vòl, vista cangiare:  
dunque perché li fece altra guardare  
pensatel voi, da ché non mutò 'l core».  
Dille: «Madonna, lo suo core è stato  
con sì fermata fede  
che 'n voi servir l'ha 'mpronto onne pensiero:  
tosto fu vostro, e mai non s'è smagato».  
Sed ella non ti crede,  
di' che domandi Amor che sa lo vero:  
ed a la fine falle umil preghero



(lo perdonare se le fossi a noia)  
che mi comandi per messo ch'eo moia,  
e vedrassi ubidir bon servidore.  
E di' a colui ch'è d'ogni pietà chiave,  
avante che sdonnei,  
che le saprà contar mia ragion bona:  
«Per grazia de la mia nota soave,  
reman tu qui co llei  
e del tuo servo ciò che vuol ragiona  
e, s'ella per tuo prego li perdona,  
fa' che li annunzi un bel semblante pace».  
Gentil ballata mia, quando ti piace,  
movi in quel punto che tu n'agge onore<sup>1</sup>.

Lo schema metrico è poco comune: XYYX nella ripresa e quattro stanze di schema AbCAbC, CDDX. Esso si avvicina a quelli di *Quando di morte mi conven trar vita* di Cavalcanti (XyyX; AbCAbC, CddX), di *De la mia donna vo' cantar con voi* di Gianni Alfani (XyyZ; AbCAbC, CddZ) e di tre ballate di Lapo Gianni: *Dolc'è il penser che mi nutrica il core*; *Novelle grazie alla novella gioia*; *Ballata, poi che ti compuose Amore* (XYYX; ABCABC, CDDX). Identico si ritrova però, come ha segnalato Gorni, in *Novo cant'amoroso, nuovamente* di Lupo degli Uberti e in *Dixem'Amor: Questa donna più vol te* di Guido Novello da Polenta<sup>2</sup>. In quest'ultimo caso è chiaro che non si tratta di una coincidenza, ma di imitazione formale e omaggio da parte di un poeta più giovane e che quale signore di Ravenna, com'è noto, ospitò Dante presso di sé. Neppure sembra casuale il contatto con la ballata di Lupo, tanto più che mentre quella di Guido Novello è monostrofica, questa consta di quattro stanze proprio come quella dantesca:

Novo cant'amoroso, nuovamente  
ch'eo mi son dato a tal per servidore  
c'à presa vita in abito d'amore  
e sua beltà più d'ogni altr'è piacente,  
se vai in quella parte ove dimora,  
eo ti vo' far sentito  
sì che non falli a sua dolce accoglienza.  
Ragion à di virtù ch'ella 'nnamora:  
se vuoi esser udito,  
parla con motti che portin sentenza  
e, s'ella troverà in te canoscenza,  
ella t'acoglierà non di cor lento,  
che l'è tanto in caler bon sentimento

che lascerà per te ogn'altra gente.  
Quando averai di lei presa contezza,  
che sia celatamente  
(siavi chi vuol, se non sente d'amore),  
soave le raccorda con pianezza,  
di', se no l'è spiacente,  
ch'i' tegno in fio da lei la vita e 'l core,  
e, s'ella cangia allor viso o colore,  
dille [però] che non m'attalenta  
altro sol che ciò [che] a lei contenta  
e, tosto, quanto vuol vo' similmente.  
Se la vedrai apresso disdegnosa  
che l'averai contato,  
com'aggio detto, qual è il meo volere,  
di', ché non sia di questo dubitosa,  
che quanto ò disiato  
ed ò 'n disio non varca suo piacere.  
Eo non poria d'altra vita gioire,  
di cos'alcuna far che di sua gioia,  
e maggiormente assai mi greva e noia  
che la mia doglia ciò che l'è spiacente.  
Se di merzé la trove sì adornata  
come d'alto valore,  
sicuramente movi la tua nota:  
ben porai dir ch'è la Ventura data  
a farti più d'onore  
che facesse ad alcun poi volse la rota;  
e se la troveran da te rimota,  
lontan da gente, ossia in donneando,  
ella t'accetterà ciò ch'adimando,  
se mercede è 'n sua virtù possente.  
Novo canto, tu vai sì umilmente  
e segui sì diritta via d'amore  
che tu dei sperar d'aver onore,  
poi che tu vai a donna conoscente<sup>3</sup>.

Si avverta anzitutto che lievemente diverso è il testo di questa ballata approntato da Linda Pagnotta<sup>4</sup>, specie per l'*incipit* ove è accolto l'emendamento congetturale ottocentesco «Movo canto» (Nannucci), a mio

avviso banalizzante rispetto alla sintassi del testo concordemente trådito dal Chigiano L. VIII. 305, dal Vaticano lat. 3214 e dalla Raccolta Bartoliniana, tanto più che i verbi dei vv. 5, 6 e 7 presuppongono un vocativo iniziale. Difatti l'esordio si può parafrasare come segue:

O mio nuovo canto d'amore, dal momento che di recente io mi sono dato a servire una che è nata per l'amore e che è più bella di ogni altra, qualora ti capiti di andare dalle sue parti, voglio che tu sia avvertito in modo che tu reagisca correttamente alla sua dolce accoglienza.

La novità del canto andrà intesa in riferimento al nuovo attacco dopo l'introduzione alla ballata stessa costituita dal sonetto *Gentil madonna, la virtù d'amore* che la accompagna, ma il tema e il gusto che la definizione implica non erano esclusivi di Lupo, tant'è che un sonetto del fiorentino ser Pace – nel Palatino 418, ora Banco Rari 217, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – iniziava appunto:

«Novella gioia e nova innamoranza / mi fa di novo canto risentire». Si aggiunga che il forte parallelismo fra la ballata di Lupo e quella della *Vita nova* conferma la necessità del vocativo in inizio e alla fine del componimento («Novo cant'amoroso» «Novo canto») com'è anche in quello dantesco («Ballata»

«Gentil ballata mia»).

Inoltre nella seconda stanza della ballata di Lupo le sedi centrali della volta derogano dalla misura endecasillabica probabilmente per un duplice guasto, accogliendo un verso fortemente ipometro («dille [però] che non m'attalenta») e uno di dieci sillabe facilmente riconducibile alla misura canonica supponendo la caduta di un secondo *che* («altro sol che ciò [che] a lei contenta»).

A parte questo, si noterà che l'unica discordanza fra le due strutture metriche è costituita dalla presenza della replicazione in quella di Lupo. Per il resto tutto combacia, compreso, come si diceva, il numero delle stanze. E si tenga presente anche che entrambi i testi hanno nella ripresa la rima in *-ore* (con coincidenza del rimante *amore*), abbinata nella ballata dantesca con una rima in *-ante* mentre in quella dell'Uberti fa coppia con una rima in *-ente*, cioè con rime consonanti tra loro e, insomma, simili. Per di più la prima rima della prima stanza della ballata di Dante è pure in *-ente* ed entrambe le ballate hanno una rima baciata in *-oia* ai vv. 32-3.

Bisogna aggiungere che il rapporto non si limita a questi aspetti formali, ma coinvolge echi e risposdenze di carattere fraseologico e contenutistico, a partire dal fatto che entrambe le ballate sono centrate sul motivo dell'allocuzione del poeta al proprio testo per indurlo a rivolgersi all'amata in modo da trovare la migliore accoglienza. La prima stanza ha, difatti, in ambedue mossa analoga. Dante: «Tu *vai*, ballata, sì cortesemente, / che senza compagnia / dovresti *in tutte parti* avere ardire»; e Lupo: «se *vai in quella parte* ove dimora», con la parola *vai* – si noti – sul medesimo piede. Nella ripresa Dante apostrofa il proprio componimento auspicando che sia accompagnato da Amore e gli dice «e con lui vada a Madonna davante», presto rinforzato dal già visto

«Tu *vai*», e Lupo, in chiusa, gli si rivolge analogamente: «poi che tu *vai* a donna conoscente». Si tratta, è vero, di motivi convenzionali, ma le affinità linguistiche rendono la concordanza significativa. Ancora: l'ultimo emistichio del testo di Dante suona «che tu n'aggi onore», e il penultimo verso di Lupo recita

«che tu dei sperar d'aver onore», ove, oltre all'affinità del contenuto e della rima, occorre considerare

anche quella della collocazione nel finale. E a parte qualche altro contatto, come «ti faria disnore» al v. 14 di Dante e «a farti più d'onore» al v. 39 di Lupo, si noti il sottile controcanto del verbo provenzaleggiante *sdonneare* di Dante, cioè 'abbandonare la compagnia femminile' (v. 36 «avanti che sdonnei»), rispetto al *donneare* di Lupo (v. 42 «in donneando»); o ancora il parallelo tra Dante che fa parlare in prima persona la ballata della propria melodia (v. 38 «Per grazia de la mia *nota* soave») e Lupo che si rivolge analogamente alla propria, in un verso che si trova quasi in posizione corrispondente (v. 37), per dirle:

«sicuramente movi la tua *nota*». Si osservi, infine, la sottile affinità fra Dante che esorta il proprio testo a farsi accompagnare dall'Amore in persona, pena una probabile cattiva accoglienza da parte di Beatrice stessa (vv. 13-4 «se tu di lui non fossi accompagnata,

/ leggermente ti faria disnore»), e la constatazione di Lupo che la donna riserverà una buona accoglienza alla ballata se la troverà ben concepita: «e, s'ella troverà in te canoscenza, / ella t'acoglierà non di cor lento» (vv. 11-2). Tale reticolo di concomitanze e di echi basterebbe di per sé a dimostrare che tra i due testi intercorse un rapporto diretto, al punto da parere quasi l'uno scritto in gara con l'altro. Ma se nel caso della citata ballatella di Guido Novello è facile stabilire in quale direzione siano andati i prestiti, diversamente qui le date non aiutano granché. Lupo degli Uberti era più anziano di Dante, tant'è che questi aveva appena tre anni quando Lupo fu cacciato da Firenze per ragioni politiche e si rifugiò a Pisa. Fu in seguito capitano di Chiusi nel 1289 e podestà a Mantova negli anni 1296 e 1298-99, poi a Verona negli anni 1301-3 e 1306<sup>5</sup>. Poiché la ballata di Lupo formava un dittico poetico col sonetto rinterzato *Gentil madonna, la virtù d'amore* che fu musicato dall'intonatore Mino d'Arezzo<sup>6</sup>, si potrebbe pensare che una collaborazione fra due toscani avesse più facilmente luogo in Toscana che altrove, e dunque entro il 1296, quando Lupo lasciò la sua terra per Mantova e il Veneto. Naturalmente i due avrebbero potuto anche incontrarsi nell'Italia settentrionale, è un fatto tuttavia che il musicista aretino lavorò sulla redazione originaria del sonetto, scritta appunto in Toscana, mentre a Verona il poeta dovette allestirne una nuova, adattata a un destinatario maschile<sup>7</sup>. In ogni caso un tale *terminus ante quem*, che ricade negli anni di compilazione della *Vita nova*, non servirebbe ai fini di una verifica del rapporto fra il testo di Dante e quello di Lupo. Un elemento da tenere in qualche considerazione potrebbe essere invece la trovata di Dante che esorta la sua ballata a cercare Amore e a presentarsi di fronte a Beatrice accompagnata da lui. La ballata di Lupo era abbinata, com'era consuetudine, a un più breve componimento che fungeva da premessa, il citato sonetto *Gentil madonna*, e si concludeva con l'esplicita presentazione della ballata stessa («nel novo canto il potrete vedere»). Si può supporre allora che l'ingegnosa e rara fantasia del poeta più giovane abbia preso spunto da un fatto tecnico di uso comune esperito dal più anziano. Meno economico sembra il contrario, e cioè che Lupo dalla brillante immaginazione di Dante dell'accompagnamento della ballata da parte di Amore in persona risalisse, pur attenendosi per molti aspetti a quel modello, al più consueto abbinamento di sonetto e ballata. In tal caso il testo di Lupo degli Uberti costituirebbe non una imitazione o riscrittura, come passato troppo presto in giudicato<sup>8</sup>, ma un ascendente della ballata dantesca, che lo rivisiterebbe in maniera originale.

Comunque sia, ritengo lecita un'ultima, di necessità cauta, osservazione. Posto che il «Lupum» concordemente tràdito nel *De vulgari eloquentia*, laddove Dante parla dell'amico che insieme con Cavalcanti, con Cino e con lui stesso componeva il quartetto stilnovista (I, 13, 4) non sia errore d'archetipo

per *Lapum*<sup>9</sup>, il legame fra le due ballate parrebbe essere stato il primo tassello di una affinità poetica altrimenti sfuggente per scarsità e volatilità di documentazione. E il cerchio amicale potrebbe chiudersi qualora Lupo, secondo l'opinione espressa da Contini, fosse tutt'uno col Lapo Farinata degli Uberti risponditore alla pastorella di Guido<sup>10</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. Alighieri, *Vita nova*, a cura di S. Carrai, pp. 67-9.

<sup>2</sup> Cfr. G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 220-1; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 123 e 154; e Ead., *Un altro amico di Dante. Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberti*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, p. 375.

<sup>3</sup> Cfr. S. Carrai, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 148-50, dove però mancano le integrazioni qui proposte.

<sup>4</sup> Cfr. Pagnotta, *Un altro amico di Dante*, pp. 380-1.

<sup>5</sup> Cfr. *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, testo critico preceduto da una introduzione sulla vita e sulla famiglia dell'autore per cura di Rodolfo Renier, Firenze, Sansoni, 1883, pp. cvi-cvii; e Pagnotta, *Un altro amico di Dante*, pp. 365-7.

<sup>6</sup> Cfr. S. Carrai, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X 7)*, «Studi sul Boccaccio», 12, 1980, pp. 39-46.

<sup>7</sup> Cfr. I. Maffia Scariati, 'Gentil messere, la virtù sottile', da assegnare a Lupo degli Uberti, «Studi e problemi di critica testuale», 66, 2003, pp. 11-21.

<sup>8</sup> Cfr. D. Alighieri, *Vita nuova Rime*, p. 129.

<sup>9</sup> Ma a favore di un errore d'archetipo argomenta convincentemente R. Rea, *Il nome di Lapo*, «Filologia e critica», 41, 2016, pp. 42-59.

<sup>10</sup> Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, II, p. 555.



## I SEGNI PREMONITORI DELLA MORTE DI BEATRICE

È noto che la morte di Beatrice costituisce l'evento centrale del libro della *Vita nova*, focale sul piano del racconto autobiografico come lo è, per il racconto della evoluzione della poetica dantesca, la scoperta dello stile della loda<sup>1</sup>. Il tema peraltro viene sapientemente preparato e, per così dire, annunciato nel breve volgare della narrazione mediante l'inserzione di rime per il decesso di una imprecisata giovane amica di Beatrice e poi di quelle per la scomparsa del padre di lei, ma soprattutto mediante il presagio della morte dell'amata che Dante ha nell'episodio della sua malattia, durante la quale viene assistito dalla

«donna pietosa e di novella etate» che egli ci dice essere stata una sua non meglio specificata consanguinea<sup>2</sup>. Dante immagina difatti di perdere conoscenza e di vedere con la fantasia un gruppo di donne che va piangendo per strada, di vedere ancora miracoli terribili, poi di udire nel delirio la notizia della morte di Beatrice e di ricavarne una impressione tanto forte da giungere a vedere il suo cadavere. Rileggiamo:

Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti. E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, imaginai alcuno amico che mi venisse a dire: «Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo». Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebuletta bianchissima. A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: Osanna in excelsis; e altro non mi pareva udire. Allora mi pareva che lo cuore, ove era tanto amore, mi dicesse: «Vero è che morta giace la nostra donna». E per questo mi pareva andare per vedere lo corpo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che le donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareva che dicesse: «Io sono a vedere lo principio della pace».

Come ha chiarito Ignazio Baldelli, non si tratta di un sogno vero e proprio, ma precisamente di una fantasia o sogno a occhi aperti<sup>3</sup>. La farneticazione del protagonista è quella concessa al malato secondo la letteratura specialistica dell'epoca, come ha documentato, di recente, Natascia Tonelli<sup>4</sup>. L'espedito patologico e onirico consente a Dante di introdurre qui una sorta di vera e propria anticipazione figurata della morte di Beatrice che seguirà di lì a breve, ma non verrà descritta, sicché l'unica rappresentazione che se ne ha è quella che si ha appunto in questa visione.

Le replicazioni anaforiche su tecnicismi come *mi pareo/pareami* e *imagina* sottolineano costantemente, nel brano, il carattere visionario e insieme il tono iperbolico in cui s'inquadrano perfettamente i terribili prodigi che accompagnano la premonizione della morte di Beatrice. Si tratta, in sostanza, di quattro immagini:

- 1) oscurarsi del sole;
- 2) apparire nel buio delle stelle, che hanno acquisito un colore rossastro come quello degli occhi di chi piange;
- 3) uccelli che cadono a terra morti mentre volano;
- 4) forti terremoti.

Il corrispettivo passaggio della canzone *Donna pietosa e di novella etate*, vv. 49-53, conferma sostanzialmente la serie:

Poi mi parve vedere a poco a poco  
turbar lo sole ed apparir la stella,  
e pianger elli ed ella;  
cader li augelli volando per l'are,  
e la terra tremare.

Anche qui oscurarsi – ovvero turbarsi – del sole, apparizione delle stelle, caduta degli uccelli in volo e terremoti. Le sole varianti rispetto alla prosa sono costituite dal fatto che nei versi oltre alle stelle sembra piangere anche il sole – e dunque l'oscurarsi/ turbarsi dovrebbe intendersi qui anche per l'astro maggiore come un arrossarsi – e poi che *stella* è al singolare, quindi, se non si tratta di un singolare che vale per il plurale, dovrebbe indicare l'apparire della prima stella, cioè di Venere.

È evidente che tali prodigi hanno la funzione di sottolineare l'enormità di una tale perdita, tanto che nel prosieguo il protagonista invocherà subito la propria morte. Tuttavia non è priva di qualche ricaduta sulla interpretazione – come si vedrà – la questione della loro origine, ovvero delle fonti alle quali Dante nella fattispecie avrebbe fatto, più o meno consapevolmente, ricorso.

Univoca era in proposito l'indicazione di un grande dantista del passato come Tommaso Casini, che annotò: «Tutta questa fantasia dell'oscurarsi del sole, dell'impallidir delle stelle, degli uccelli che cadono morti e dei grandi terremoti fu senza dubbio suggerita a Dante dall'*Apocalisse*»<sup>5</sup>, e citò a riscontro i versetti 6, 12-4:

et terraemotus factus est magnus, et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus, et luna tota facta est sicut sanguis, et stellae caeli ceciderunt super terram sicut ficus mittit grossos suos cum vento magno movetur, et caelum recessit sicut liber involutus, et omnis mons et insulae de locis suis motae sunt.

Non c'è dubbio che la generale ispirazione del brano dantesco sia affine al carattere catastrofico di queste immagini apocalittiche. Prima Aristide Marigo e poi Michele Scherillo, peraltro, ampliarono il ventaglio dei



passi biblici eventualmente presenti alla memoria di Dante<sup>6</sup>. Ma spetta a Domenico De Robertis aver ripreso la questione con energia, chiamando in causa profeti ed evangelisti nel tentativo di ricostruire la genesi mnemonica delle immagini dantesche. Già nel suo importante studio sulla *Vita nova* egli si pronunciò a tale riguardo. Consapevole che oscurarsi del sole e terremoto evocano nella memoria di ogni cristiano i segni mediante i quali, nei *Vangeli*, la natura partecipa al dolore per la morte di Cristo, De Robertis orientò la sua ricerca delle fonti verso Matteo e Luca, senza trascurare il profeta Geremia, ma giunse alla conclusione che, «più che i fenomeni verificatisi alla morte di Cristo», si dovessero tenere presenti «i segni della fine del mondo», e in particolare il versetto di Matteo «sol obscurabitur et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de coelo, et virtutes coelorum commovebuntur» (24, 29)<sup>7</sup>.

Tali acquisizioni critiche si sarebbero precisate poi nel fondamentale commento alla *Vita nova* stilato dallo stesso De Robertis, dove tuttavia la posizione recisamente avversa al concorso dei prodigi registrati all'atto della morte di Cristo si attenuò, in nota all'immagine dell'oscurarsi del sole, così:

Questo e gli altri “segni” della morte di Beatrice appartengono al repertorio biblico dei segni della morte di Cristo, e più ancora dell'ira di Dio e della fine del mondo<sup>8</sup>.

Come si noterà, De Robertis approdava alla convinzione che Dante si fosse ispirato soprattutto ai passi biblici sulla fine del mondo e insieme, ma con minore incidenza, a quelli relativi al sacrificio di Cristo. Sull'autorità di De Robertis, l'intarsio è divenuto poi un fatto acquisito e recepito anche in sede di divulgazione, ad esempio nel commento di Manuela Colombo, per cui l'immagine in questione

«combina le “stellae cadent de caelo” di Matteo 24, 29 con l’“omne volatile caelo recessit” di Geremia 4, 25»<sup>9</sup>. Successivamente anche Guglielmo Gorni, nel proprio commento, si è messo sulla scia del suo maestro, insistendo alternativamente sui segni relativi al giudizio universale e su quelli riguardanti la morte del Redentore<sup>10</sup>. Da allora in poi la duplice, parallela ascendenza è passata in giudicato, talché Foster e Boyde, per esempio, hanno chiosato così il passo della canzone: «It is clear that Dante is drawing on the biblical theme of the ‘signs’ which will accompany the end of the world and which made a partial appearance at the death of Christ»<sup>11</sup>. E la Tonelli ha riassunto efficacemente i risultati dell'indagine parlando di «segni annunciatori della morte di Beatrice, che sono stati riconosciuti come gli stravolgimenti apocalittici, ovvero facenti parte del “repertorio biblico dei segni della morte di Cristo”»<sup>12</sup>.

Ora, a me il problema, in verità, non sembra sia risolto non foss'altro perché solo due dei quattro prodigi hanno effettivo riscontro nei passi biblici a più riprese indicati: vale a dire l'oscurarsi del sole e il terremoto, che potrebbero essere riportati però egualmente a buon diritto sia all'episodio della morte di Cristo sia a quello della fine del mondo, anzi sono eventi meravigliosi talmente generici e diffusi che Carducci, commentando a suo tempo questa pagina della *Vita nova*, si richiamava piuttosto ad un brano delle *Georgiche* in cui Virgilio riferiva la leggenda dei segni prodigiosi che annunciarono la morte di Cesare, tra cui appunto l'oscurarsi del sole (I, 467 «caput obscura nitidum ferrugine textit») e il terremoto (I, 475 «insolitis tremuerunt motibus Alpes»)<sup>13</sup>.

Vorrei provare perciò a riflettere nuovamente sulle possibili reminiscenze che stanno alle spalle di questi

fenomeni straordinari nella visione di Dante, a partire dalla constatazione che ciò che determina la specificità di questa breve serie di segni è dato piuttosto dall'apparire delle stelle arrossate e piangenti e dal piombare a terra morti degli uccelli durante il loro volo. Questi due prodigi costituiscono, del resto, i *loci minoris resistentiae* della ricostruzione di De Robertis. Una ricognizione relativa a quello delle stelle che si arrossano e piangono non ha prodotto finora risultati rilevanti, salvo il fatto che, ad esempio, «sol et luna rubescunt» come annuncio di tempesta nel *De natura rerum* di Isidoro di Siviglia (*PL* vol. 83, col. 1010 C). Maggiormente interessante si dimostra l'indagine sull'altro, che più ha costretto De Robertis a ipotesi tortuose, dal momento che per il cadere dei volatili egli congetturava una a mio avviso forzata intersezione di memorie commentando:

Da sottolineare alcuni tratti di Geremia come «omne volatile coeli recessit» (IV, 25), dalla cui combinazione con «stellae cadent de coelo» di Matth. XXIV, 29 e degli altri sarà nato il «pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti» (XXIII, 5)<sup>14</sup>.

Nei passi evangelici che parlano della fine del mondo si ha l'immagine delle stelle che cadranno, non quella degli uccelli; tuttavia si hanno uccelli che scompaiono dal cielo in un versetto di Geremia, sicché De Robertis pensò al sovrapporsi di questi due ricordi diversi. Nella memoria dei poeti incroci e contaminazioni di questo tipo, è vero, possono verificarsi, ma il principio che deve guidarci nel tentativo di analizzare simili intarsi mnemonici è pur sempre quello dell'economia e qui non resto persuaso della congruenza delle immagini. In altre parole, che la fuga degli uccelli dal cielo in Geremia si sia sommata al cadere delle stelle di Matteo e di altri dando luogo al cadere degli uccelli fulminati è possibile, ma non direi probabile.

L'ipotesi di una tale combinazione di tessere è stata riproposta da Gorni, che a sua volta chiosando «che li uccelli volando per l'aria cadessero morti» ha segnalato un altro testo, volgare stavolta, che costituisce, a suo dire, un ulteriore precedente:

congiunge «omne volatile caeli recessit» (*Geremia* 4, 25) a «stellae cadent de caelo» (*Matteo* 24, 29). Stelle e uccelli cadenti sono anche nel *Roman de la Rose* (ed. Lecoy), vv. 18371-2, e si sogliono in genere collegare alla tradizione del *De quindecim signis [o miraculis] apparituris ante diem iudicij*<sup>15</sup>.

In verità tra i sogni del *Roman de la Rose* si cercherebbero invano, a dispetto di quanto affermato nella glossa di Gorni, le immagini di stelle e uccelli cadenti. Si trovano bensì stelle che appaiono e uccelli che volano normalmente per l'aria (non, per l'esattezza ai vv. 13871-2, ma ai vv. 13841-2):

il voit esteles apparair,  
et voit oiseaus voler par air.

Non aiuta granché neppure un altro rinvio, dislocato da Gorni in nota al corrispettivo brano della canzone *Donna pietosa e di novella etate*, cioè quello ad alcuni versi del poemetto fiorentino duecentesco di anonimo intitolato *Mare amoroso* dove si ritrova il biblico «cader le stelle» (v. 304), non le immagini che servono a

noi<sup>16</sup>. Discende da qui, combinando elementi diversi, la nota del pur pregevole commento di Luca Carlo Rossi: «L'associazione di stelle e uccelli cadenti anche nel *Roman de la Rose* 13871-2, e con variazioni nel *Mare amoro*so 304-8»<sup>17</sup>.

Non è da trascurare poi la menzione, da parte di Gorni, della diffusa leggenda dei quindici segni i quali, uno per giorno, avviseranno l'umanità della fine incombente durante i quindici giorni che precedono il giudizio universale. Su questo tema fa ancora testo il vecchio studio di Georg Nölle, che ne ripercorre la storia nella patristica e ne registra varie manifestazioni nelle letterature europee medievali<sup>18</sup>. Consultando questo robusto frutto dell'erudizione tedesca dell'Ottocento, s'incontra sovente tra i segni, oltre al terremoto e all'oscurarsi del cielo, la caduta delle stelle, collocata nel dodicesimo giorno, tutt'al più amplificata con il riferimento alle costellazioni come in Beda («Duodecima die cadent stellae et signa de caelo»), ma mai il cadere degli uccelli in volo. Semmai gli uccelli si riuniscono nei campi per fare gran lamento, senza mangiare né bere, come in un passo di San Tommaso: «Quinto omnia volatilia caeli congregabuntur in campis, invicem plorantes non gustantes, neque libentes»<sup>19</sup>. Nelle decine e decine di testi noti di questa leggenda anteriori ai tempi di Dante non ho trovato niente che si avvicini di più. Proseguendo nello spoglio dei testi successivi che per conto mio sono riuscito a reperire, ho trovato in effetti un solo esempio che faccia al caso nostro in un capitolo ternario fiorentino adespoto del Quattrocento:

gli uccelli dell'aire si vedran cadere  
che non aranno di volar valore  
perché perduto aranno ogni potere<sup>20</sup>.

Sarebbe lecito supporre che questi versi ci conservino traccia di una tradizione più antica se l'isolamento dell'occorrenza e l'età del testo non invitassero piuttosto a postulare una verosimile eco dantesca: e dunque il problema resta.

La verità è che l'immagine degli uccelli che cadono dal cielo, almeno all'altezza di Dante, non sembra appartenere a questo sfondo apocalittico. Più probabile è che essa sia sorta da un diverso sostrato culturale, tant'è che già le si avvicinerrebbe di più quella degli uccelli virgiliani che non sono in grado di volare sopra la bocca dell'Etna (*Aen.* VI, 239-40

«ullae poterant impune volantes / tendere iter pinnis»<sup>21</sup>). Pare sia sfuggito infatti ai commentatori della *Vita nova* che tale immagine potrebbe essere rimasta impressa nella memoria di Dante piuttosto durante la lettura di uno degli autori a lui più cari, vale a dire di Stazio, che la accolse in un brano del quinto libro della *Tebaide*, vv. 390-3:

Talis Hyperborea viridis nive verberat agros  
Iuppiter; obruitur campis genus omne ferarum,  
deprensaeque cadunt volucres, et mennis amaro  
strata gelu, fragor inde iugis, inde omnibus irae.

La similitudine cade nel mezzo di un episodio in cui Giove tormenta la nave degli Argonauti scatenando una tempesta, durante la quale, come sempre, si oscura il cielo (V, 364-5 «et raptus ab omni / sole dies miscet tenebras»). La furia del dio è paragonata a quella con cui percuote le campagne con una nevicata, che fa ricoprire la terra di cadaveri di animali, racchiudere nella morsa del ghiaccio le messi, scatenare tuoni e fulmini sopra le montagne, scorrere rabbiosi i fiumi e cadere, per l'appunto, gli uccelli colti di sorpresa durante il loro volo.

Il mito degli Argonauti costituisce, com'è noto, un archetipo fondamentale per la progettazione del viaggio ultraterreno della *Commedia*, in quanto impresa che non prevede la scomparsa dell'eroe, anzi implica una narrazione simmetrica e circolare<sup>22</sup>. Tutto lascia pensare che anche all'altezza della *Vita nova* quel racconto, nella versione di Ovidio, fosse già uno dei preferiti di Dante e che spontaneamente gli fosse abbinato il ricordo di passaggi ad esso relativi in un autore familiare come Stazio. Nella *Tebaide*, per la verità, l'immagine costituiva una punizione divina, non un prodigio mandato dal cielo come è nella *Vita nova*. Un precedente di tale accezione nell'alveo della tradizione cristiana si riscontra, fatte le debite distinzioni, nel commento ai *Salmi* dello pseudo-Beda, dove i volatili pennuti cadono a terra (*PL* vol. 93, coll. 900 B-C «pluit nobis carnes et pennata volatilia ... Et volatilia illa cadunt») ma con movente affatto diverso perché vengono a scongiurare la fame, come nel libro dell'Esodo, per misericordia celeste. Tale immagine ricorre una sola volta nell'intero *corpus* della *Patrologia latina*, sicché non si può certo dire che fosse diffusa nella letteratura patristica né supporre che Dante l'abbia desunta da un testo tanto peregrino. Il fatto che essa si trovasse già nella tradizione classica e in un testo ben noto a Dante fa ritenere più economica l'ipotesi che nella mente sua la serie canonica di prodigi comprendente l'oscurarsi del sole e il terremoto si amplificasse, consapevolmente o no, per effetto del ricordo staziano.

Fin qui la questione erudita, con quel poco o tanto di tedioso che essa comporta. Ma il vero centro d'interesse, che giustifica la stessa ricerca or ora esposta, è in realtà il corollario che il richiamo alla tradizione escatologica sembra in questo caso fuorviante sul piano dell'ermeneutica. Per spiegare subito cosa intendo dire, la strada più spiccia è quella di ricorrere ad una bella pagina di un grande dantista, Charles Singleton, scritta in margine a questo episodio della *Vita nova*:

la morte di Beatrice in visione è ben più che il presagio della sua morte reale ormai prossima. È la rivelazione di una somiglianza così impressionante che pochi lettori (pochi lettori cristiani, per lo meno) potranno mancare di notarla. Quegli stessi portenti che avvengono alla morte di lei – il terremoto, l'oscurarsi del sole – come possono non far ricordare un'altra morte: la morte di Cristo? Nel racconto della *Vita Nuova* vi sono indubbiamente alcuni particolari che mancano nei Vangeli: gli uccelli che cadono dall'aria, le stelle che s'accendono nella funesta oscurità come se piangessero, le donne che «maravigliosamente tristi» vanno in giro strappandosi i capelli dal dolore. Ma questi sono solo dei particolari, quali un pittore italiano potrebbe facilmente aggiungere a un suo dipinto della Crocefissione: segni indubitabili di un cataclisma universale come quello che si vide soltanto alla morte di Cristo<sup>23</sup>.

Le osservazioni di Singleton risultano tanto sensate quanto equilibrate. Basterebbe ripensare a quanto sia presente il modello cristologico nel personaggio di Beatrice per ammettere che l'analogia fra i segni premonitori della morte di lei e quelli per la morte di Cristo doveva essere, agli occhi di Dante, la più

coerente e la più efficace. Perché scomodare i segni della fine del mondo, salvo il fatto che sono in parte gli stessi? La morte di Beatrice prelude alla sua assunzione al cielo: che senso avrebbe un aggancio con il giudizio universale? Il parallelo tra Beatrice e Cristo invece è tracciato esplicitamente da Dante nella *Vita nova* – come ognuno ricorda – quando si dice che l'apparizione di Giovanna, la donna amata da Cavalcanti, annuncia quella di Beatrice così come Giovanni Battista precedette la venuta di Gesù. E Beatrice è manifestamente figura del Salvatore in quanto è la donna della salute. Di conseguenza Singleton aveva pienamente ragione di pensare che Dante, introducendo nel suo farneticare la visione di alcuni prodigi che annunziano la morte di Beatrice, avesse presenti anzitutto quelli che segnano la morte di Cristo nei Vangeli<sup>24</sup>. L'ampliamento della serie di segni prodigiosi gli sarà venuto in mente per una libera associazione con il ricordo di analoghi eventi straordinari, e forse quale estensione logica dell'oscuramento del sole giacché nel buio gli uccelli – con l'eccezione dei pochi notturni – non riescono a volare, ma sempre per sottolineare con più forza la somiglianza fra la donna che dà la salute-salvezza e il Salvatore, che era parte integrante della sua giovanile filosofia dell'amore. Non è propriamente una riprova, ma conta pure qualcosa il fatto che nel dodicesimo canto dell'*Inferno* il terremoto provocato dalla morte di Cristo sia esplicitamente evocato per dar conto della frana su cui è adagiato il Minotauro (vv. 37-45). E ancora all'altezza del *Paradiso*, quando Dante descriverà il semplice offuscarsi dell'espressione del volto della stessa Beatrice potrà fare ricorso proprio alla similitudine con l'eclisse del sole alla morte di Cristo (27, 35-6 «e tale eclissi credo che 'n ciel fue / quando patì la suprema possanza»). Dopo la sua dipartita dal mondo del resto Beatrice continuerà dal cielo a indicare il cammino della salvezza, svolgendo una funzione che surroga quella del Cristo, tant'è che il libro della *Vita nova*, come si sa, si chiude proprio sulla visione dell'amata ormai assunta tra le schiere dei beati.

Insomma, scrivendo della morte di Beatrice perché Dante avrebbe dovuto avere in mente la scena della fine del mondo? Più logico è che egli ripensasse e si ispirasse a quella, altrettanto terribile, ma in chiave diversa, della morte di Cristo. E che in questo quadro riaffiorasse anche la memoria delle immagini delle stelle che si arrossano e degli uccelli che piombano a terra sarebbe tutt'altro che incongruo, perché – sommandosi agli altri segni ripescati dalla morte del Redentore – verrebbe a sigillare una tappa di quel travagliato viaggio che è la vita terrena di Dante: anzi nell'ideale parabola che egli intende rappresentare al lettore verrebbe a connotare la più significativa tempesta da lui attraversata, cioè quella della perdita di Beatrice.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. almeno R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di M. Picchio Simonelli, con la collaborazione di A. Cecere e M. Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56.

<sup>2</sup> Cfr. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, pp. 37 e 57.

<sup>3</sup> Cfr. I. Baldelli, *Visione, immaginazione e fantasia nella 'Vita nuova'*, in *I sogni nel Medioevo*, a cura di T.

Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 1-10, in part. p. 7.

<sup>4</sup> N. Tonelli, *Stilistica della malinconia: 'Vita Nova' XXIII-XXV e 'Un dì si venne a me Malinconia'*, «Tenzzone», 4, 2003, pp. 241-63.

<sup>5</sup> D. Alighieri, *La Vita nuova*, a cura di T. Casini, Firenze, Sansoni, 1885, p. 118.

<sup>6</sup> A. Marigo, *Mistica e scienza nella 'Vita Nuova' di Dante. L'unità di pensiero e le fonti mistiche, filosofiche e bibliche*, Padova, Drucker, 1914, pp. 45-6; D. Alighieri, *La 'Vita Nuova' e il 'Canzoniere'*, per cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1921, pp. 184 e 448.

<sup>7</sup> D. De Robertis, *Il libro della 'Vita Nuova'*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 152, nota 1.

<sup>8</sup> D. Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, p. 153. <sup>9</sup> D. Alighieri, *Vita nuova*, premessa di M. Corti, intr. e cura di

M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 116.

<sup>10</sup> D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 126.

<sup>11</sup> K. Foster, P. Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1967, II, p. 118.

<sup>12</sup> Tonelli, *Stilistica della malinconia*, p. 241.

<sup>13</sup> Cfr. D. Alighieri, *La Vita Nuova...*, per cura di A. D'Ancona, Pisa, Nistri, 1872, *ad loc.*

<sup>14</sup> Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, p. 153. Cfr. N. Mineo, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla 'Vita Nuova' alla 'Divina Commedia'*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968,

p. 127 e nota 69 e p. 128 e note 70-4.

<sup>15</sup> Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, p. 126.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>17</sup> D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Mondadori, 1999, p. 116.

<sup>18</sup> G. Nölle, *Die Legende von den fünfzehn Zeichen vor dem jüngsten Gerichte*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 6, 1879, pp. 28-207.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>20</sup> Cfr. S. Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, p. 162.

<sup>21</sup> Richiamato di recente in D. Alighieri, *La 'Vita Nuova' e le 'Rime'*, a cura di A. Battistini, Roma, Salerno Ed., 1995, p. 99.

<sup>22</sup> Basti qui riferirsi a M. Picone, *Dante e il mito degli Argonauti*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 11, 1998, pp. 9-28, e Id., *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella 'Commedia'*, in *Il mito nella letteratura italiana, I. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G.C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 169-75.

<sup>23</sup> Ch.S. Singleton, *Saggio sulla 'Vita Nuova'*, Bologna, il Mulino, 1968, pp. 31-2.

<sup>24</sup> Un commentatore ha chiosato in effetti: «son los signos que acompañan en el Evangelio la muerte de Cristo» (D. Alighieri, *Vida nueva*, edición bilingüe de R. Pinto, Madrid, Catedra, 2003, p. 276).

## VIRGILIO E LO STILE CHE FA ONORE

Saverio Bellomo, mancato prematuramente agli studi e all'affetto dei molti che gli hanno voluto bene, ci ha lasciato quasi *in limine mortis* una importante riflessione sull'enigmatico accenno a Virgilio quale modello stilistico consegnato da Dante alla celeberrima terzina (*Inf.* 1, 85-7):

Tu sé lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu sé solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Bellomo ha ragionato su questa allusione da parte di Dante a un'opera sua precedente alla *Commedia*: opera non meglio specificata ma che evidentemente, grazie ad uno stile influenzato dall'esempio virgiliano, gli aveva procurato una prima gloria poetica. Individuato nel commento di Fulgenzio all'*Eneide* un termine di confronto fondamentale per capire che idea si avesse del poema virgiliano nell'età di Dante, Saverio ha messo meglio a fuoco il ruolo svolto dal personaggio di Virgilio nella *fabula* della *Commedia* come guida filosofica destinata a lasciare il posto alla guida spirituale di Beatrice, e in questo quadro è tornato a riesaminare attentamente il passo in questione. Egli non condivideva l'opinione di alcuni commentatori antichi che l'allusione mirasse al testo ostentatamente virgiliano di Dante, cioè alla *Commedia* stessa – o meglio al farsi della *Commedia* che stava appena cominciando – ritenendo inverosimile se non assurdo che l'autore potesse dire di essersi guadagnato fama di poeta con un'opera ancora tutta da scrivere. Si noti del resto il tempo verbale: Dante non dice 'che mi fa onore', ma «che m'ha fatto onore», collocando inequivocabilmente il conseguimento di tale reputazione nel recente passato. Perciò Bellomo si è allineato con l'idea comunemente accolta dalla critica dantesca e da tutti i commentatori recenti – che Dante non potesse riferirsi nella fattispecie che alle sue canzoni morali in quanto di stile tragico, al pari dell'*Eneide* – ma motivandola meglio di quanto avessero fatto i suoi predecessori. Ha cioè ipotizzato che lo stile vada qui inteso, a norma delle *poetriae* medievali, soprattutto quale affinità di argomento e di contenuto, indicando in particolare, come più plausibile, il parallelo con *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* che nell'ambito della trattazione della nobiltà inserisce il tema delle età dell'uomo che, stando all'interpretazione comune nel Medioevo e recepita in un noto passo del *Convivio* (IV, xxvi, 7-8), sarebbero rappresentate nei libri IV, V e VI del poema virgiliano mediante il processo di maturazione di Enea<sup>1</sup>. Che lo stile sublime in volgare, almeno all'altezza del *De vulgari eloquentia*, fosse deputato alle canzoni lo dice Dante stesso: «Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare» (*DVE* II, iv, 6). L'analogia tra lo stile grave o tragico della canzone e quello del poema virgiliano è peraltro certificata nell'*Inferno*, si sa, dalla menzione dell'*Eneide* come «alta... tragedia» (XX, 111).

Le cose sembrerebbero quadrare, insomma, nonostante la scarsissima presenza di reminiscenze virgiliane

nelle canzoni morali dantesche, compensata forse da una certa ambientazione bucolica e campestre nella sestina e nelle altre rime petrose<sup>2</sup>. Tuttavia c'è qualcosa che, almeno ai miei occhi, non torna. Cominciando il racconto della *Commedia* Dante poteva davvero mirare a caratterizzarsi come il poeta delle sole canzoni? Poteva dirsi noto e celebrato esclusivamente per un manipolo di rime sia pur di eccezionale levatura? E soprattutto poteva trascurare di essere allora per i suoi lettori in prima istanza l'autore dell'ancor più straordinario prosimetro? E poteva rivendicare la paternità delle canzoni oltre tutto in un testo che, a partire fin dal canto successivo, stringe invece legami intrinseci e fondativi proprio con la *Vita nova*? Il primo apparire in scena, nel secondo dell'*Inferno*, di Beatrice senza che Dante senta nessun bisogno di presentare il personaggio di lei presuppone evidentemente che il pubblico la conoscesse già per aver letto il prosimetro in cui era narrata la storia di amore e di morte che la riguarda. E il ritorno di Beatrice nella processione mistica del paradiso terrestre, verso la fine della seconda cantica, provoca quell'esame di coscienza di Dante che implica un vero e proprio sommario della vicenda raccontata nella *Vita nova*, fatto pronunciare all'anima della donna amata (*Purg.* XXX, 121-32) sì da configurare quelle esperienze giovanili quali presupposti necessari del viaggio catartico che stava approssimandosi all'ultimo tratto. Anche il modo in cui Dante fa riferimento alla *Vita nova* nel *Convivio* sembra dare per scontato che il suo testo giovanile non avesse bisogno di alcuna presentazione e fosse generalmente noto ai suoi lettori, già ad apertura di libro (I, i, 16):

«E se ne la presente opera, la quale è *Convivio* nominata, e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la *Vita nova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per quest'a quella». E poi ripetutamente nel secondo trattato, ad esempio introducendo la canzone *Voi, che 'ntendendo il terzo ciel movete*: «Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiata rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata, che vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima, quando quella gentile donna, cui feci menzione ne la fine de la *Vita nova*, parve primamente accompagnata d'Amore a li occhi miei e prese luogo alcuno de la mia mente» (II, ii, 1 e si veda anche II, xii, 4). Si noterà che il rinvio sembra rimandare al prosimetro come a testo universalmente noto.

Ora, un libro delle canzoni come insieme organico e indipendente fino a prova contraria non risulta essere mai esistito, come ha puntualizzato di recente Marco Berisso, se non forse nella mente di Dante e come eventuale impalcatura predisposta per la costruzione dell'incompiuto *Convivio*<sup>3</sup>. La tradizione manoscritta dimostra che le canzoni venivano lette entro compagini più o meno estese di rime di Dante stesso e di altri. Invece alcune ricerche di Luca Azzetta hanno rimesso in circolo la notizia che nella Bologna dei primi del Trecento il libro della *Vita nova* era divulgato in forma autonoma e anche hanno definitivamente messo a fuoco che tra lo scorcio del Duecento e i primi del secolo successivo nel medesimo ambiente bolognese Dante era considerato effettivamente l'autore soprattutto della *Vita nova*<sup>4</sup>. Proprio sulle inaudite novità di cui il testo giovanile di Dante era foriero si accese la polemica per iniziativa del rimatore Onesto da Bologna, forse spalleggiato dal concittadino Bernardo, mentre a difesa del prosimetro insorse allora Cino da Pistoia, come intellettuale e poeta prestigioso, assai noto nell'ambiente bolognese, e il quale d'altronde si ispirò in più occasioni al libello dantesco e specie per comporre la grande canzone rivolta a Dante in morte di Beatrice *Avegna ched el m'aggia più per tempo*<sup>5</sup>. Non si può trascurare poi il fatto che anche per Giovanni Villani e



per il Boccaccio biografo di Dante, ormai verso la metà del Trecento, questi prima della *Commedia* sarà soprattutto l'autore dell'originalissima operetta mista di versi e prose d'amore. Lo stesso Boccaccio testimonia della vasta diffusione della *Vita nova*, facendosene editore nel codice Toledano 104.6, quando inizia a giustificarsi per aver estrapolato le divisioni sui margini del testo immaginando la meraviglia che ciò desterà in numerosi lettori («Maraviglierannosi molti...»).

Insomma dopo la metà degli anni Novanta del Duecento e per tutto il primo decennio del Trecento il libro di Dante cui si faceva spontaneamente riferimento come a quello che caratterizzava la sua esperienza letteraria doveva essere proprio la *Vita nova*: il suo libro d'esordio, ma anche quello in cui aveva esibito la fondativa amicizia con Cavalcanti e in cui aveva raccontato il non meno decisivo amore per Beatrice, sublimato da ultimo in amore tutto spirituale, più compatibile con la fisionomia del poeta cristiano rispetto alla sensualità dell'amore cortese. D'altronde non è Dante stesso che nel secondo dell'*Inferno* fa dire da Santa Lucia a Beatrice che il suo poeta si era distinto nella pleora dei rimatori coevi grazie a lei (II, 104-5 «quei che t'amò tanto / ch'uscì per te della volgare schiera»)? Allusione palese, questa, anche a ciò che aveva scritto per lei, ovvero principalmente appunto alla *Vita nova*, identificata dall'autore medesimo come il testo che gli aveva procurato fino a quel momento un alto consenso e il primato nella poesia moderna. Come scacciare allora il sospetto che l'accento del primo canto all'onore già guadagnatosi all'atto di mettere in cantiere l'*Inferno* possa riferirsi in tutto o in parte al prestigio ottenuto grazie alla *Vita nova*?

Certo – ci si domanderà – che cosa ha di virgiliano la *Vita nova*? Se rari sono gli echi virgiliani nelle canzoni dottrinali lo stesso vale per il prosimetro, che si mostra segnato semmai dal modello boeziano del *De consolatione Philosophiae*<sup>6</sup>. Ma aveva senz'altro ragione Bellomo a dire che non è sul piano delle tracce minute che saranno da cercare le conferme del caso. Anche il concetto di stile va riportato a quello in vigore nell'epoca di Dante e prima di tutto al criterio della necessaria congruenza fra la materia scelta e il livello dell'elocuzione, da cui deriva che la distinzione fra stile sublime, medio e umile dipende soprattutto dal rango dei personaggi di cui si parla ovvero dall'argomento trattato. E l'unico mezzo che Dante riteneva utile per acquisire questa padronanza stilistica di una data materia risiedeva nello studio assiduo dei migliori poeti antichi, cioè di quei «regulati poetae» che nel *De vulgari* indica all'attenzione di chi vuol poetare correttamente: in testa Virgilio e poi l'Ovidio maggiore, Stazio e Lucano (*DVE* II, vi, 7). Si tratta in pratica di quella stessa pattuglia che, aumentata del sommo greco Omero e di Orazio in quanto rappresentante della poesia satirica o comica, ritroveremo nel limbo, ad eccezione del principale imitatore di Virgilio, vale a dire Stazio, per il quale Dante aveva in mente, com'è noto, un destino di convertito che lo dislocava automaticamente in purgatorio. E in sostanza si trattava dello stesso canone di poeti in grado di fornire autorità e legittimazione cui Dante aveva fatto ricorso nella famosa digressione di poetica proprio della *Vita nova*, nella quale giustificava l'adozione della prosopopea di Amore e le licenze poetiche in genere con l'esempio appunto di Lucano, Orazio (la cui citazione dall'*Ars poetica* innescava anche la menzione di Omero) e Ovidio; ma prima e più di tutti si trattava di Virgilio, che fruiva in quel contesto di un doppio richiamo a passi dell'*Eneide*. Conviene rileggere la pagina in questione:

Onde, con ciò sia cosa che a li poeti sia conceduto maggiore licenzia di parlare che a li prosaici dittatori e questi dicitori

per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenzia largita di parlare che agl'altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poeti àno parlato a le 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 àno – di cose le quali non sono – che parlano, e detto che molti accidenti parlano sì come se fossero sustanzie ed uomini), degno è 'l dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa. Che li poeti abbiano così parlato come detto è appare per Vergilio, lo qual dice che Giuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parlòe ad Eolo, signore delli venti, quivi nel primo de lo *Eneida*: «Eole namque tibi», e che questo signore le rispuose quivi: «Tuus, o regina, quid optes explorare labor / michi iussa capessere fas est». Per questo medesimo poeta, parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel secondo dello *Eneida*, quivi: «Dardanide duri»<sup>7</sup>.

Quest'ultima citazione, che riguarda le parole dell'oracolo di Apollo ai Troiani, era attribuita al secondo libro dell'*Eneide* e non al terzo, com'è in realtà, certo per un trascorso di memoria; seguono poi le più rapide esemplificazioni da Orazio e da Ovidio. Ma quel che più importa rilevare qui è che al modello dei «regulati poetae» e del suo capofila Virgilio va riportato uno degli ingredienti costitutivi del racconto della *Vita nova*, ovvero la personificazione di Amore che consente l'invenzione del colloquio fra il protagonista e lui caratteristico del libro. Non si tratta insomma, come si diceva, di echi virgiliani triti né del semplice conformarsi ad una tonalità più o meno sostenuta del discorso poetico, bensì di un'influenza dei classici in generale e di Virgilio in particolare sul piano della concezione o, diciamo, dell'assunzione di una certa materia e di adeguati espedienti retorici.

Non si dimentichi che il nocciolo stesso del prosimetro consisteva – in parallelo con la narrazione di un amore e della sua finale sublimazione – nel proporre una evoluzione approdata a quella nuova filosofia erotica che Dante chiamava «stilo della loda», cioè ad una concezione del sentimento amoroso disinteressata all'appagamento fisico e tutta risolta nell'elogio della donna amata come emissario del divino: che implicava una scelta di parole sovente soavi e leggiadre, ovvero l'adozione di uno stile caratteristico anche nell'accezione moderna del termine. E che la novità più clamorosa della *Vita nova* fosse proprio un ardire di ordine stilistico, comunque lo si voglia intendere, dimostra il celeberrimo incontro di Dante personaggio con l'anima del settatore della vecchia maniera Bonagiunta Orbicciani, nel ventiquattresimo del *Purgatorio*, dove il protagonista si fa riconoscere e omaggiare proprio come colui che componendo la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* aveva sbaragliato le generazioni precedenti di rimatori e i loro seguaci (*Purg.* XXIV, 55-7):

«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!»

È possibile non mettere in relazione questo onore retrospettivo che Bonagiunta, nella seconda cantica, rende a Dante personaggio come autore del testo centrale della *Vita nova* e come inventore del nuovo stile propagandato dal libro con l'onore generalmente tributatogli avanti di cominciare il poema cui allude il v. 87

del primo canto dell'*Inferno*? Di stile del resto si parla in entrambi i casi. Viene allora da pensare che il bello stile orientato al modello virgiliano e che gli aveva procurato fama e successo ancor prima di mettere mano alla prima cantica fosse davvero l'ispirazione trascendente, derivata dal principio supremo di Amore dettatore, che lo stesso Bonagiunta indicava come lo scarto decisivo fra la maniera inaugurata da Dante e la vecchia scuola, ricorrendo ancora ad una qualifica stilistica: «e qual più a gradire oltre si mette / non vede più da l'uno a l'altro stilo» (*Purg.* XXIV, 61-2). Doveva essere questo insomma, agli occhi di tutti, il merito più grande della poesia giovanile di Dante: questo che, rinnovando la poetica moderna alla luce dell'insegnamento degli antichi, gli aveva procurato sommo onore presso i poeti che erano allora in auge nella lirica volgare. Essi stessi si erano sentiti superati dall'audacia di uno stile mai visto prima. Con esso Dante aveva sovvertito la dinamica tradizionale per cui l'innamorato si sentiva in diritto di vedersi ricambiato dalla donna amata al pari di un vassallo che si vedeva ricompensato dal signore servito lealmente, né i lettori potevano dissociarsi dalla percezione di tale rivoluzionaria prospettiva stilistica: ma ciò riguardava non tanto e non solo le canzoni dottrinarie, quanto il libro che aveva con ben altro impatto veicolato e sostenuto il nuovo stile. D'altronde la *Vita nova* era il testo con cui Dante aveva posto consapevolmente le premesse per la stesura del poema, cui era correlato non foss'altro per la promessa formulata nel finale del prosimetro, quando l'autore si congedava dichiarando che non avrebbe scritto più di Beatrice finché non fosse stato in grado di comporre per lei qualcosa che non era mai stato detto per nessun'altra donna. Ciò prefigurava il disegno di un poema su Beatrice nell'alto dei cieli (che il fantomatico frate Ilaro immaginò in latino)<sup>8</sup>, probabilmente mutatosi poi, strada facendo e solo dopo l'esperienza dell'esilio, nel poema tripartito che oggi conosciamo. Un programma, questo, per vago che fosse all'altezza di chiudere la *Vita nova*, che comunque lasciava intravedere una *gradatio* verso lo stile sublime del *Paradiso*, in certa misura rispettoso della *rota Vergili*, che procedeva dalle *Bucoliche* alle *Georgiche* e all'*Eneide*, probabilmente sovrapponendovi la suggestione del finale degli *Amores* in cui Ovidio formulava per metafora il proposito di abbandonare le muse elegiache per scrivere un poema in stile più alto (*Am.* III, 15, 18-20). Anche in questa concertazione di un dittico di opere diverse per statuto e per forma come sono la *Vita nova* e la *Commedia*, ma che insieme ricompongono in filigrana una storia di amore, morte e resurrezione che sembra aggiornare e correggere secondo la poetica cristiana il mito di Orfeo ed Euridice (per cui vedi il capitolo seguente), potrebbe aver agito l'esegesi virgiliana. Dante – che, come dice, conosceva a perfezione l'intero volume di Virgilio comprensivo di tutte e tre le opere canoniche – avrebbe potuto insomma concepire la *Vita nova* come primo stadio di un proprio ciclo che prevedeva una conclusione celeste: un dittico per Beatrice di cui il prosimetro rappresenta il prologo in terra e la *Commedia* l'apoteosi nell'alto dei cieli previo passaggio necessario del suo fedele attraverso i siti inferi e purgatoriali. E allora a maggior ragione il testo col quale già egli si era guadagnato la reputazione di poeta all'altezza dell'*Inferno* non poteva essere che la *Vita nova*, virgiliana in senso lato, in quanto scritta nel costante confronto, a tratti esplicito e ovunque latente, con l'esempio di Virgilio e degli altri antichi.

Certo il *De vulgari* e il *Convivio* erano stati concepiti anche per valorizzare il *corpus* delle canzoni dantesche, ma non è un caso che si tratti di opere rimaste entrambe incompiute; e che cosa avrebbe scritto Dante nella sua poetica della lingua volgare se l'avesse condotta a termine non è facile divinare. Che alla sua

precoce fama avessero contribuito anche le rime sparse è sicuro, e perciò non si potrà escludere che l'accento in questione comprendesse anche dottrinali e petrose in virtù, come detto, dello stile tragico assegnato al genere canzone; però verosimilmente in posizione marginale rispetto al libro della *Vita nova*, che esse fiancheggiavano e che era il pilastro con cui Dante aveva creato l'addentellato stesso per la composizione del poema sacro.

## NOTE

<sup>1</sup> S. Bellomo, «*Or sé tu quel Virgilio?*»: *ma quale Virgilio?*, «L'Alighieri», n.s., 47, 2016, pp. 5-18.

<sup>2</sup> Cfr. P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore» (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina da Arnaut Daniel a Virgilio*, «Studi danteschi», 67, 2002, pp. 11-56.

<sup>3</sup> Cfr. M. Berisso, *Il Dante di De Robertis e il 'libro delle canzoni'*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di E. Ferrarini, P. Pellegrini, S. Pregnotato, Ravenna, Longo, 2018, pp. 247-66. Si veda del resto anche L. Leonardi, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, «Medioevo romanzo», 38, 2014, pp. 11-3.

<sup>4</sup> L. Azzetta, «*Fece molte canzoni per lo suo amore et come pare a uno suo libreto cui ei pose nome la Vita nova*». *Note sui primi lettori della 'Vita nova'*, «Studj romanzi», n.s., 14, 2018, pp. 57-91.

<sup>5</sup> Cfr. F. Brugnolo, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la 'Commedia'*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, editoriale Programma, 1993, I, pp. 369-86.

<sup>6</sup> Cfr. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*.

<sup>7</sup> Cito da D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di S. Carrai, pp. 123-4.

<sup>8</sup> Cfr. S. Bellomo, *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della 'Commedia'*, «Studi sul Boccaccio», 32, 2004, pp. 201-35.

Lo stretto, indissolubile legame tra il prosimetro giovanile di Dante e la sua opera maggiore risulta con evidenza già nel finale enigmatico della *Vita nova*, in cui è la promessa del giovane poeta di non tornare a parlare di Beatrice finché egli non possa «più degnamente trattare di lei» e solo allora «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». Sono frasi sibilline, di controversa interpretazione quanto all'oggetto preciso dell'impegno auspicato. Comunque le si vogliano interpretare, lasciano però intravedere un sia pur vago progetto di poema su Beatrice nell'empireo, e dunque un disegno primigenio di ciò che, modificatosi strada facendo, diventerà la grande macchina del «poema sacro». Significativo d'altronde è che nel secondo dell'*Inferno* il personaggio di Beatrice entri in scena senza nessun bisogno di presentazione, come se l'autore presupponesse che il lettore della *Commedia* lo conoscesse già attraverso il racconto dell'amore giovanile nella *Vita nova*: come fosse, di conseguenza, scontato che la sua anima beata è deputata, in virtù della storia pregressa, a vegliare sull'anima periclitante del suo innamorato impegnato in un cammino di salvezza. Di più, sebbene le ragioni del viaggio ultramondano voluto da Dio siano quelle di una testimonianza di fede e di salvezza, è stato forse troppo trascurato il fatto che tra queste motivazioni ha un posto di rilievo un movente umano e personale: il desiderio da parte di Dante di rivedere le fattezze della propria amata. Su questo punto risulta inequivocabile quanto affermano, cantando durante la processione liturgica nel paradiso terrestre, le tre ninfe che rappresentano le virtù cardinali (*Purg.* 31, 133-5):

Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi –  
era la sua canzone – al tuo fedele  
che per vederti ha mossi passi tanti!

Il fatto che il poeta abbia percorso il lungo e disagiata cammino dalla selva oscura fino al paradiso terrestre con lo scopo di rivedere Beatrice e «disbramarsi la decenne sete» (come si preciserà all'inizio del canto trentaduesimo) non può non richiamarci alla mente un mito pagano, allora già cristianizzato da tempo, che combacia in larghi tratti con la storia di Dante e di Beatrice, sebbene la critica dantesca lo abbia assai poco valorizzato anzi generalmente trascurato<sup>1</sup>: vale a dire quello della catabasi di Orfeo, intrapresa per riportare in vita la defunta Euridice, come il mitico cantore affermava platealmente nei versi di Ovidio (*Met.* 10, 23 «causa viae est coniunx»). In entrambi i casi si trattava di un poeta che, affranto per la scomparsa della giovane donna da lui amata, oltrepassava il varco dell'aldilà allo scopo di rivederla. E poco importa che Euridice fosse la moglie di Orfeo mentre Beatrice era il primo e vero amore di Dante, o che Orfeo intendesse riportare la sua donna alla vita terrena mentre Dante – siccome per il cristiano la vera vita è quella del paradiso – non mirava che a ricongiungersi con l'anima di lei nell'alto dei cieli. Ciò che conta è che nell'immaginario del poeta le due storie potevano presentarsi come estremamente somiglianti nelle loro linee narrative principali e che i significati intrinseci del mito, una volta operata la sua opportuna riduzione alla

morale cristiana, potevano ben saldarsi ai significati che Dante intendeva veicolare.

L'impalcatura ideologica e narrativa del mito, ancorché sapientemente camuffata, sembra aver costituito infatti la base della originale riscrittura dantesca.

Attraverso un'allusività spesso implicita, il poeta viene a configurare il proprio *alter ego* protagonista del poema come una sorta di Orfeo rivisto e corretto alla luce della dottrina cristiana e sorretto, a differenza del prototipo pagano, dalla grazia divina. A differenza dell'Orfeo pagano che, ritrovata Euridice nell'Ade, la perde definitivamente per non saper mantenere fede al patto con la divinità – cioè per non sapersi trattenere dal voltarsi a guardarla, secondo che Plutone e Proserpina gli hanno imposto – l'Orfeo cristiano che Dante impersona può raggiungere la sua beatitudine e recuperare la salvezza nel ritrovare l'anima della donna amata.

La cerniera esistente fra la vicenda autobiografica e quella mitologica coinvolge una volta di più il sottile rapporto che lega *Vita nova* e *Commedia*. Poiché anche il mito di Orfeo ed Euridice è un racconto di amore inestinguibile e di morte, occorre a maggior ragione retrocedere dal poema al prosimetro e leggere il viaggio ultraterreno di Dante in stretta connessione con le sue premesse terrene. Il rinvio alla storia dell'amore giovanile è esplicito del resto nella reprimenda che Beatrice pronuncia al suo ritorno in scena nel paradiso terrestre, *Purg.* 30, 121-32:

Alcun tempo il sostenni col mio volto:  
mostrando li occhi giovanetti a lui,  
meco il menava in dritta parte vòlto.  
Sì tosto come in su la soglia fui  
di mia seconda etade e mutai vita,  
questi si tolse a me e diessi altrui.  
Quando di carne a spirto era salita,  
e bellezza e virtù cresciuta m'era,  
fu' io a lui men cara e men gradita;  
e volse i passi suoi per via non vera,  
imagini di ben seguendo false,  
che nulla promession rendono intera.

Anche in questo caso il linguaggio di Dante è intenzionalmente criptico, ma è chiaro che Beatrice rivendica a sé il merito di averlo guidato verso la retta via con l'esempio della propria bellezza fintantoché era rimasta sulla terra; mentre, una volta passata a miglior vita – e dunque pur avendo acquisito una bellezza ancora maggiore perché divenuta puro spirito – era stata trascurata dal poeta, che aveva finito così per deflettere dalla via che porta all'eterno e per mettersi sul sentiero fallace del peccato. In altre parole, Beatrice in questi versi sta rimproverando a Dante di aver smarrito la strada del buon cristiano nel momento stesso in cui egli aveva smesso di amare la sua anima candida, stilnovistica messaggera di bene.

Questa dinamica morale non era affatto incompatibile con la cristianizzazione cui il mito di Orfeo ed

Euridice era andato incontro fra l'età tardoantica e quella medievale, a cominciare dal carne che chiude il terzo libro della *Consolatio* boeziana, in cui l'interpretazione della loro storia alla luce della dottrina cristiana era ostentata:

Vos haec fabula respicit  
quicumque in superum diem  
mentem ducere quaeritis,  
nam qui Tartareum in specus  
victus lumina flexerit,  
quicquid praecipuum trahit  
perdit, dum videt inferos.

Accludendo questi versi a quelli che raccontano il mito, Boezio lo corredeva di una chiave atta a decifrarlo. La storia riguardava tutti coloro che desideravano rivolgere la propria mente verso la luce del paradiso. Orfeo si poneva, a questo riguardo, quale esempio da non seguire. Difatti non avendo mantenuto fede al patto con gli dèi ed essendosi voltato a guardare Euridice prima che entrambi fossero usciti dall'Ade, il vate tracio si presentava quale paradigma negativo per il buon cristiano, il quale non deve rivolgere mai il proprio animo verso il male, ma anzi deve procedere indefettibilmente sulla strada del bene. Guardando verso l'inferno, diceva Boezio, si perde ciò che si porta con noi di più proprio. L'implicito accenno configurava Euridice, al seguito di Orfeo lungo la via che conduceva fuori dall'Ade, come ciò che egli aveva di più prezioso. Per i commentatori boeziani precedenti all'età di Dante, come Remigio d'Auxerre o Guglielmo di Conches, era del resto normale interpretare cristianamente il personaggio di Euridice quale allegoria della naturale concupiscenza che porta l'uomo alla perdizione; come per gli interpreti ovidiani era legittimo leggervi, seguendo i *Mytologiarum libri* di Fulgenzio, l'allegoria dell'anima e della sua «profunda diiudicatio» (*Met.* 3, 10)<sup>2</sup>. Orfeo era visto quale *vir sapiens* che si mette alla prova col proprio viaggio nell'aldilà, secondo che si legge anche nell'*accessus* del commento all'*Eneide* di Bernardo Silvestre; e per contro il serpente che morde la donna uccidendola si prestava bene ad essere interpretato quale figura del diavolo che aveva provocato il travimento di Orfeo stesso<sup>3</sup>. In tali termini gli elementi del mito sarebbero stati letti ancora in pieno Trecento sul versante della critica boeziana da Nicholas Trevet e su quello della critica ovidiana, ad esempio, da Giovanni de' Buonsignori:

costui tolse per moglie una donna chiamata Euridice, e tanto è a dire "euridice" quanto che "profundo e ragionevole giudizio", perciò che profondamente e derittamente giudicava. Ma essendo questo senno ed andando per lu prato, cioè mentre che se delettava delle cose mundane, Aristeo, cioè la mente divina, si la seguitava; allora el serpente, cioè el demonio de l'inferno, si le diede si le diede di morso e si la uccise. Ciò s'intende che 'l demonio tresse Orfeo della bona via; vedendose Orfeo avere perduta la bona mente, cominciò a pregare dio umilmente, allora questa memoria li fu renduta sotto questa legge, ch'elli non se voltasse indietro, cioè che più non se lassasse tentare al demonio. Ma dice che se voltò indietro e ruppe la legge, allora li fu ritolta Euridice, cioè la memoria, onde procede el deritto giudicio<sup>4</sup>.

Riportato alla mentalità cristiana, il concetto di un corretto giudizio morale si avvicina parecchio a quello dell'anima non offuscata dal peccato, la quale dunque sa discernere perfettamente il bene.

Ma anche all'interno della tradizione dei commenti danteschi il parallelo con Orfeo e con il bagaglio ermeneutico cristiano che esso portava con sé si fece strada. Uno dei commentatori più colti e raffinati della *Commedia*, Benvenuto da Imola, giunto a chiosare la menzione fugace di Orfeo nella «filosofica famiglia» ospitata dentro il Limbo, recepì difatti queste suggestioni in un passaggio di grande eloquenza e importanza (*ad Inf.* 4, 139-41):

Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dantes ivit, et placavit omnia monstra Inferni, quia didicit vincere et fugare omnia vicia, et supplicia viciorum. Sed Dantes, numquam respexit a tergo, quia nunquam rediit ad vicia more canis, sed Orpheus, quia non servavit legem datam, perdidit omnino animam suam, et sic fuit error novissimus peior priore.

Dante – dice Benvenuto – ha compiuto un'impresa in tutto analoga a quella di Orfeo, in quanto è andato all'inferno per recuperare la propria anima e riscattarla dalla morte nel peccato. Sennonché Orfeo, non sapendo mantenere il patto con la divinità, ha commesso un errore ancora più grave e ha perso un'altra volta e definitivamente l'anima sua, mentre Dante non si è mai voltato all'indietro verso il male, tornando sui suoi passi come fa il cane.

Il paragone «more canis» abbisogna di una chiosa specifica. Esso fa riferimento infatti a una similitudine di ascendenza biblica in cui l'improvvido che ricade negli stessi errori fa come il cane che ripassa sul proprio vomito (*Proverbi* 26), la quale ebbe parecchia fortuna fra tarda antichità e Medioevo, da Sedulio ad Alessandro di Neckham, a Bartolomeo Anglico, a Vincenzo di Beauvais e nei bestiari. L'immagine era anche nelle *Epistole* di San Pietro (II, 2, 21-2 «Canis reversus ad vomitum suum»), da cui rimbalza in alcuni commenti danteschi come chiosa al temperamento dei golosi. Si veda in proposito Guido da Pisa, *ad Inf.* 6.52:

sic gulosi per vomitum se deturpant et statim ad illum redeunt, dum semper ad gule ingluviem properant et festinant: et in hoc simulantur cani, de quibus idem Apostolus: Canis reversus ad vomitum suum.

Il passo di Guido, che cita esplicitamente San Pietro, stabilisce un legame fra l'incontinente specie canina e i golosi che ricadono costantemente nel vizio. Ma ancora più significativo circa il valore allegorico morale della similitudine è il brano di Pietro Alighieri, *ad Purg.* 9.131-2:

non revolvat animum iterum ad dimissa peccata: nam qui ita facit est ut canis ad vomitum rediens, ut ait Petrus in epistola secunda.

Il cristiano che ricade nel peccato fa dunque proprio come il cane che retrocede per rivedere il proprio vomito, regredendo insomma alla deiezione del male. Se ripensiamo ora alla chiosa di Benvenuto, ci appare più chiaro come la similitudine con il tornare indietro del cane possa rimarcare il vero e proprio tratto



distintivo del mito di Orfeo ed Euridice, cioè quell'atto compiuto da Orfeo che si volge indietro appunto, determinando così il fallimento della propria missione.

Non è da sottovalutare il fatto che questo gesto caratterizzante sia stato accolto e mimetizzato, per così dire, da Dante nel tessuto della *Commedia*. Difatti l'angelo che nel canto nono della seconda cantica, sulla soglia del purgatorio, prescrive a Dante personaggio di non volgersi indietro («di fuor torna chi 'n dietro si guata»), ricorda inequivocabilmente il monito degli dèi inferi a Orfeo di non voltarsi a guardare Euridice lungo la strada che conduce fuori dall'Ade. Questa sottile agnizione, che si deve alla finezza di due compianti studiosi come Alberto Limentani e Michelangelo Picone<sup>5</sup>, sembra essere caduta nel vuoto. Invece credo vada ripresa e valorizzata al fine di cogliere tutte le implicazioni del caso. Per la verità, si potrebbe pensare anche al sovrapporsi nella memoria di Dante dell'avviso dato dall'angelo a Lot e alla sua famiglia nell'uscire da Sodoma (*Gen.* 19, 17 «noli respicere post tergum»), per cui sua moglie, che lo disattende, viene punita con la metamorfosi in una statua di sale. Il ricordo biblico avrà agito senz'altro nella concezione della scena per l'attribuzione del monito all'angelo portinaio, ma in superficie, aggiungendosi cioè al modello di Orfeo che agiva in profondo<sup>6</sup>, perché anziché supporre che il poeta Dante si ispirasse per la propria larvata allegoria in prima istanza a Lot e a sua moglie, sarà logico pensare che egli si rapportasse anzitutto al poeta archetipico rappresentato appunto da Orfeo figlio di Apollo e di Calliope, anzi al poeta che il pensiero cristiano, da Agostino a Tommaso, aveva individuato quale primo poeta teologo insieme con Lino e con Museo<sup>7</sup>. E la congruenza era strettissima, dal momento che, giunto sulla soglia del purgatorio, Dante non deve più rivolgersi verso i peccati mortali che ha visto e superato durante l'attraversamento dell'inferno, proprio come Orfeo non deve rivolgere, per espressa richiesta degli dèi inferi, il suo sguardo verso l'Ade che sta abbandonando.

Nell'età di Dante il gesto connotativo di Orfeo del resto recava con sé, indissolubile, il bagaglio simbolico che lo connotava quale atto distintivo del cedere al peccato e alla dannazione. Basti vedere come lo interpretava il commentatore ovidiano tradizionalmente identificato con Ilario di Orléans:

Orpheus interpretatur sapiens sonus, Euridice bona concupiscentia, 'eu' bonum; que dum iret per prata, id est per temporalia bona, serpens eam interfecit, id est in bonis temporalibus omnino declinavit. Sed Orpheus lyra, id est prudentia, revocavit, lege tamen ut non respiceret, quia omnis qui retro respiciet non erit salvandus<sup>8</sup>.

Nelle parole di questo esegeta del XII secolo il gesto fatidico di Orfeo acquista di per sé un più generale valore di fede malcerta e di perdizione, perché chi si volta indietro non potrà mai essere salvo: la salvezza è un obiettivo perseguibile soltanto da chi non deflette mai da questo scopo procedendo costantemente in avanti verso il bene.

Il rivestimento ideologico cristianizzante della favola mitologica di Orfeo ed Euridice spiega bene come il personaggio protagonista che Dante si è costruito e in cui si è proiettato quale attore di una vicenda spirituale esemplare abbia molti tratti – come dicevo – di un Orfeo cristiano, o di un Orfeo rivisto e corretto alla luce della morale cristiana.

Si dovranno considerare in questo quadro anche le sicure implicazioni con il mito degli Argonauti, evocato a più riprese nel *Paradiso*, e con il racconto che ne fa Stazio nella *Tebaide* dove Orfeo guida

cantando la nave Argo, su cui ha richiamato l'attenzione opportunamente Corrado Bologna<sup>9</sup>. Del resto nel Medioevo appropriarsi dei miti antichi rifunzionalizzandoli in chiave cristiana era normale, anzi era l'unico modo per mantenerli vivi nel bagaglio culturale dei moderni. Dante concepisce quindi il proprio *alter ego* poetico sulla falsariga del vate tracio, mitico prototipo del poeta, ma emendandolo di quell'errore che pure gli era peculiare e ottenendone la figura di un perfetto poeta cristiano che procede dritto verso il conseguimento del sommo bene senza mai volgersi alle lusinghe del maligno. Tanto più essendo, nella *Commedia*, il mito classico quasi sempre esempio di *hybris*, anche nel caso di Orfeo la disobbedienza al comandamento ultraterreno si presentava come esempio vitando per il cristiano. Perciò se l'azione di Orfeo, che ammonito si voltava, era destinata all'insuccesso, quella di Dante personaggio, che ammonito non si volge indietro, risulterà viceversa coronata dal successo. «Dante insomma – come ha scritto Picone – non deve guardare indietro una volta iniziato il suo viaggio verso Beatrice, pena appunto la perdita dell'oggetto desiderato che nel suo caso si trova davanti, sulla cima della montagna, e non dietro, come l'Euridice del mito classico»<sup>10</sup>. Come Orfeo che, non ottemperando al patto, perde l'oggetto del desiderio che ha alle proprie spalle, anche lui se non seguisse l'avvertimento dell'angelo portinaio sulla soglia del purgatorio perderebbe il suo: cioè Beatrice, che lo aspetta in cima alla montagna del purgatorio. Invece Dante raggiungerà la sua Euridice, che nella fattispecie si chiama Beatrice (ma non starei a sottilizzare sulla identica terminazione dei nomi), e questo ricongiungimento nell'aldilà gli schiuderà le porte del paradiso, attraverso i cui cieli ella stessa lo guiderà: fatto che molto alla lontana potrebbe ricordare la scena ovidiana in cui, a conclusione della loro storia drammatica, si vedono Orfeo ed Euridice ricongiunti dopo la morte di lui passeggiare insieme sereni nell'Ade (*Met.* XI, 66

«Eurydicemque suam iam tutus respicit Orpheus»). Durante il tragitto paradisiaco, per la verità, Dante personaggio volgerà lo sguardo e la mente a Beatrice spesso e volentieri, ma in una situazione sia narrativa sia spirituale ormai completamente diversa rispetto al mito orfico, vuoi perché l'anima di lei è non dietro ma al suo fianco (come si dice esplicitamente a *Par.* 18, 52, dove gli sta «dal destro lato») vuoi per il contesto celeste<sup>11</sup>. E da ultimo guardare Beatrice ricollocata nella rosa dei beati equivale addirittura ad alzare gli occhi verso lo splendore di Dio che si riflette nella luce di lei, *Par.* 31, 70-2:

Senza risponder, gli occhi su levai  
e vidi lei che si facea corona  
riflettendo da sé li eterni rai.

Affine invece al gesto orfico è quello di Dante che si volta verso Virgilio, nel paradiso terrestre, e non lo vede più, cioè lo perde, e necessariamente, giacché deve essere sostituito quale guida da Beatrice; e qui tale affinità sembra essere sottolineata intenzionalmente da Dante mediante la ripetizione triplice del nome (*Purg.* 30, 49-51 «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi»), manifestamente ricalcata su quella del nome di Euridice defunta pronunciata dalla testa mozza di Orfeo nelle *Georgiche* virgiliane (4, 523-7)<sup>12</sup>. Ancora una volta insomma il gesto fatidico di Orfeo sembra essere stato mimetizzato da Dante nel proprio racconto, con esito stavolta esattamente speculare a

quello del vate tracio, se è la prima guida e battistrada di Beatrice che ora torna sui suoi passi fino alla sede ultraterrena del Limbo in analogia con l'Euridice del mito. Tenuto conto che la catabasi di Orfeo, come narrazione, procede non verso una soluzione positiva ma verso uno scacco<sup>13</sup>, si potrebbe dire che Dante l'ha mutata di segno e ne ha capovolto lo sviluppo dotandola di un lieto fine, come anche nel pressoché coevo poemetto inglese *Sir Orfeo*, dove il protagonista riesce a riportare la moglie perduta dall'oltremondo alla reggia di Winchester, e come sarà poi nella riscrittura melodrammatica fra Sei e Settecento. La riconnotazione del mito in senso cristiano giunge al suo culmine proprio con l'ascesa della coppia di anime innamorate nell'alto dei cieli. Se lo sguardo di Orfeo, simbolo della poesia come strumento tutto umano, uccideva definitivamente Euridice, quello di Dante raggiunge invece l'obiettivo di contemplare la gloria della propria donna, in cui si specchia la propria anima, e della luce divina. Il poeta e profeta cristiano è infatti destinato a vincere la morte, intesa naturalmente come morte dell'anima, in quanto il suo è un «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* 25, 1-2), come a dire che la sua poesia è ben altrimenti sorretta dalla grazia di Dio.

Si capisce inoltre che la rifunzionalizzazione del mito di Orfeo ed Euridice da parte di Dante per rappresentare, idealizzandola, la propria vicenda di amante e di cristiano implicava più di qualche adattamento. Si pensi infatti al complesso sistema di movimenti contrapposti nella *Commedia*, rispetto alla linearità dell'azione nella favola classica. Beatrice era figura troppo complessa e di troppo maggiore spessore concettuale nell'opera di Dante perché potesse mantenere un ruolo sostanzialmente statico come quello di Euridice. Orfeo va nell'Ade e tenta di venirne fuori insieme con lei; dopo la trasgressione del patto, lei torna indietro e lui continua il tragitto fino a uscirne. Invece nella *Commedia* la prima a muoversi è la donna, e in direzione del proprio innamorato, visto che Beatrice scende nel Limbo per indurre Virgilio a soccorrere Dante uscito dalla selva<sup>14</sup>. E riguardo alla scena di Orfeo che conduce Euridice verso l'uscita dall'Ade, nella trasposizione dantesca è la donna a fare da guida trionfale attraverso i cieli. Il vettore relativo alla salvezza risulta quindi invertito nei confronti della direzione amante-amata del mito, senza che muti, per contro, la direzione dell'altro vettore che vede il personaggio maschile protagonista del viaggio verso quello femminile (ovvero, nell'adattamento cristiano, verso l'anima della donna).

Non si deve dimenticare comunque che, così come il personaggio di Beatrice aveva un pregresso nella *Vita nova*, anche quello di Dante aveva già fatto prova di sé nel prosimetro giovanile. Santagata ha parlato di un arcipersonaggio Dante che resta in vigore per più opere<sup>15</sup>. Con questo argomento si torna al punto da cui eravamo partiti. *Vita nova* e *Commedia* si dimostrano parte di un disegno più ampio e complesso, vanno lette alla stregua di un dittico inscindibile, e non solo, credo, per la presenza di questi attori principali. Se la storia dell'amore terreno e la morte di Beatrice costituiscono l'antefatto necessario al coronamento celeste di quell'amore, il libello giovanile viene a configurarsi più chiaramente quale premessa necessariamente dolorosa e lugubre dell'apoteosi finale. Ha un senso quindi anche l'intonazione elegiaca del prosimetro, su modello boeziano<sup>16</sup>, che poi, mutato genere, darà luogo nel poema – com'è noto – ad una evoluzione verso uno stile via via più elevato, da quello lacrimevole dell'inferno fino a quello gioioso del paradiso. L'appropriazione del mito da parte di Dante sembra essere avvenuta all'insegna del ribaltamento, a cominciare dalla *Vita nova*, dove l'accettazione della morte dell'amata, nel finale, segnava la presa di

distanza del perfetto amante cristiano dalla figura inconsolabile di Orfeo.

L'invenzione medievale del purgatorio come regno intermedio tra inferno e paradiso e specie la collocazione dantesca del paradiso terrestre sulla cima del purgatorio creavano peraltro un ideale terreno d'incontro che non aveva nessun riscontro nel mito antico, favorendo così la convergenza di Beatrice verso colui che viene per rivederla, e al tempo stesso sottolineavano l'elemento catartico del viaggio del cristiano. Così, se Orfeo aveva raggiunto la sua Euridice negli inferi e cercato inutilmente di riportarla in vita facendo leva sulla dolce melodia del proprio canto, il poeta e profeta cristiano Dante affrontava analoga discesa, ma ritrovava l'anima della donna amata soltanto risalendo all'altezza del paradiso terrestre, e poi insieme con essa poteva ascendere attraverso i cieli e le schiere dei beati.

Naturalmente a questo punto è lecito chiedersi perché, viste le tante tangenze con la propria storia, Dante non abbia fatto mai cenno al mito di Orfeo ed Euridice, limitandosi a registrare di passaggio il mitico cantore nell'elenco di filosofi del quarto dell'*Inferno* e parlando, in una pagina del *Convivio*, solo della scena ovidiana di Orfeo che ammansisce le belve col suono della lira. Zeno Lorenzo Verlatto ha congetturato che tra i modelli esibiti del viaggio ultraterreno nel secondo dell'*Inferno* Orfeo manchi in quanto la *Commedia* costituisce un superamento della poetica in qualche modo orfica della giovinezza e dunque che Dante affermi «io non Enea, io non Paolo sono» come per dire – con una preterizione –

«Io sono Enea, io sono Paolo, non sono (più) Orfeo»<sup>17</sup>. Non sono convinto che sia questo il senso del verso in questione: ad ogni modo, il problema della rimozione, a ben vedere, rimane. Il poeta avrebbe potuto cogliere altre occasioni per richiamarsi esplicitamente al mito, invece – anche quando di fronte alla porta di Dite allude per bocca delle Furie ad altre catabasi infernali, cioè quella di Teseo e di Piritoo e poi di Ercole per liberarli (*Inf.* 9, 54) – non c'è il minimo accenno al precedente di Orfeo. Perché? La risposta più probabile e insieme la più semplice è quella affacciata da Zyg Baranski, il quale ha pensato che il poeta abbia deliberatamente taciuto il pur evidente parallelo<sup>18</sup>. D'altra parte, se per l'ascensione al cielo il riferimento non poteva essere che a San Paolo, per la discesa all'inferno il modello di Enea non doveva patire la concorrenza di chicchessia, non solo per il suo marchio virgiliano, ma per il raccordo col mito della fondazione di Roma che esso implicava. Che il protagonista si presentasse anche come una versione cristianizzata di Orfeo poteva dunque restare latente ed emergere semmai in virtù dell'intrinseco parallelismo.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. G. Padoan, voce *Orfeo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 19842, IV, p. 182; e S. Carrai, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in Id., *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella 'Commedia'*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012, pp. 119-31.

<sup>2</sup> Cfr. F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle 'Metamorfosi'*, «Giornale dantesco», 34, 1933, p. 89.

<sup>3</sup> Cfr. C. Pascal, *Il mito di Orfeo e il Cristianesimo*, «Didaskaleion», 1, 1912, pp. 54 sgg.; J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1970; e P. Vicari, *'Sparagmos': Orpheus among the*

Christians, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. J. Warden, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1982, pp. 63-83.

<sup>4</sup> G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di E. Ardisino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, pp. 475-6.

<sup>5</sup> Cfr. A. Limentani, *Casella, Palinuro e Orfeo. 'Modelli narrativi' e 'rimozione della fonte'*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Segre, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 82-98; M. Picone, *Il canto V del 'Purgatorio' fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri», n.s., 13, 1999, pp. 39-52; L. Lombardo, *Boezio in Dante. La 'Consolatio philosophiae' nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 483-6.

<sup>6</sup> Per il sovrapporsi di reminiscenze classiche e bibliche vedi P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994.

<sup>7</sup> Cfr. Agostino, *De civ. Dei* XVIII 14 e 37 «Soli igitur illi theologi poetae, Orpheus, Linus, Musaeus et si quis alius apud Graecos fuit, his Prophetis Hebraeis, quorum scripta in auctoritate habemus, annis reperiuntur priores», e Tommaso, *Sententia libri Metaphysicae*, I, 4 «apud Graecos primi famosi in scientia fuerunt quidam poetae theologi, sic dicti, quia de divinis carmina faciebant. Fuerunt autem tres, Orpheus, Museus et Linus, quorum Orpheus famosior fuit».

<sup>8</sup> Cfr. F. Bognini, *Per il commento virgiliano ascritto a Ilario di Orléans: a proposito delle 'glose' al sesto libro dell' 'Eneide'*, «ACME», 58/3, settembre-dicembre 2005, pp. 144-5.

<sup>9</sup> Cfr. C. Bologna, «*La navicella del mio ingegno*»: *Dante, nuovo Orfeo «nel casser de la mente*», in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2015, pp. 161-89. Per le tangenze con la narrazione ovidiana dell'impresa argonautica si veda soprattutto M. Picone, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella 'Commedia'*, pp. 161-75.

<sup>10</sup> Picone, *Il canto V del 'Purgatorio' fra Orfeo e Palinuro*, p. 40.

<sup>11</sup> Cfr. S. Carrai, *Da Euridice a Beatrice: metamorfosi dell'amata defunta*, in *Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse*, a cura di C. Villa, «Letture classensi», 46, 2017, pp. 45-56.

<sup>12</sup> Cfr. G. Gorni, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in *Alighieri, Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, p. xxviii; e C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra 'Vita nova', 'petrose' e 'Commedia'*, Roma, Salerno Ed., 1998, pp. 65-6.

<sup>13</sup> Cfr. M. Bettini, *La follia di Aristeo*, in *Antropologia e cultura romana*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1976, p. 240.

<sup>14</sup> Cfr. Gorni, *La Beatrice di Dante*, pp. xxxiii-xxxiv.

<sup>15</sup> Cfr. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, pp. 9-13.

<sup>16</sup> Cfr. S. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*.

<sup>17</sup> Z.L. Verlatto, *Appunti sulle diverse funzioni del mito di Orfeo nella 'Commedia' e nel 'Convivio'*, in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2008, p. 376.

<sup>18</sup> Cfr. Z.G. Baranski, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in Id., *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, p. 135: «Yet, and this cannot but cause surprise, Dante seems to have studiously ignored such features of the Orpheus story when he described his own love for a dead women and composed the account of his own *descensus ad inferos* to reclaim her».