

## Interdisciplinarietà e oggettività di metodo nell'approccio alla *Commedia*

### Riassunto

L'A. intende adottare in questo saggio un metodo di indagine 'oggettivo', coerente con la concezione filosofica dell'arte contemporanea a Dante, secondo il quale è l'oggetto di studio, la sua evidenza materiale e la cultura da cui è germinato a indicare la modalità più adeguata a studiarlo. La storia evolutiva della poesia precedente porta a individuare come fondamentale il problema del rapporto tra cose da dire e veicolo espressivo, che Dante precisa nel senso di un chiarimento e approfondimento di significato delle parole della poesia d'amore. Sulla scorta di passaggi scritturali e, soprattutto, della *Vita nova*, questo sembra costituire il punto di svolta della poesia dantesca rispetto a quella degli autori precedenti.

### Zusammenfassung

Die Verfasserin dieses Beitrags versucht eine »objektive«, mit der philosophischen Kunstauffassung der Dantezeit korrespondierende Untersuchungsmethode anzuwenden, die der Annahme folgt, dass der Untersuchungsgegenstand, seine materielle Evidenz und die Kultur, aus der er hervorgegangen ist, die ihm selbst angemessenste Untersuchungsweise anzeigen. Die Entwicklung der Dichtung vor Dante lässt erkennbar werden, dass das zentrale ihr zugrunde liegende Problem die Beziehung zwischen Ausdrucksintention und sprachlichen Mitteln ist, welches Dante in Richtung einer Präzisierung und Vertiefung der Bedeutungsebene in der dichterischen Rede über die Liebe zuspitzt. Angesichts bestimmter Stellen der Heiligen Schrift und vor allem der *Vita nova* erscheint es als plausibel, dass sich – vor dem Hintergrund der Dichtung seiner Vorläufer – genau darin Dantes Wende manifestiert.

In un saggio del lontano 1979, Enzo Noè Girardi, dantista italiano e teorico della letteratura, constatava che tutta la *Commedia* è racchiusa tra due versi formulati secondo la figura retorica della perifrasi, peraltro assai frequente nel poema.<sup>1</sup> Essa consiste nella sostituzione di un elemento della frase di

---

<sup>1</sup> Enzo Noè Girardi, « La perifrasi nella *Divina Commedia* », in: *Italianistica* 8 (1979), pp. 514–538; poi in: Idem, *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni Testa, 1987, pp. 86–116.

base con un giro di parole: « Nel mezzo del cammin di nostra vita » invece del più semplice « a trentacinque anni ». Così facendo Dante approfitta dell'occasione narrativa per introdurre nel testo aspetti dell'esperienza terrena che altrimenti ne rimarrebbero esclusi, convogliandoli verso la salvezza finale: in questo caso, l'idea che la vita è un cammino, che l'avventura narrata è avvenuta nel pieno delle forze fisiche e psichiche del protagonista, che quanto raccontato nel poema riguarda la vita di tutti. Osservava inoltre che la perifrasi rappresenta la *Commedia* anche a livello strutturale, dato che quest'opera parla di un uomo che trova la salvezza e il significato della propria vita « non per la via diretta del colle, ma 'girando attorno' [...] attraverso i tre regni » e parlando con chi incontra, configurandosi essa stessa come un'immensa perifrasi.

Mi è tornato in mente questo saggio dantesco leggendo il *call for papers* di questo Convegno, perché è uno di quelli che a me, appena laureata, aveva 'fatto scuola', in quanto vi avevo intravisto un metodo oggettivo di indagine, a cui poi ho sempre cercato di mantenermi fedele.

Oggettivo nel senso tomistico del termine, e cioè dove è l'oggetto di studio a suggerire il metodo più adeguato a studiarlo. Non solo secondo quanto è stato più volte dettagliato dalla critica di questi ultimi anni, giustamente insistente sul fatto che la *Commedia* stessa contiene le indicazioni per essere letta;<sup>2</sup> ma più ancora secondo quanto la cultura da cui la *Commedia* è germinata e l'evidenza materiale dell'opera suggeriscono.

A questo proposito è innegabile che tale approccio sia del tutto coerente con la concezione dell'arte contemporanea a Dante e definita qualche decennio prima da S. Tommaso, appunto, come « recta ratio factibilium »:<sup>3</sup> « prudentia [...] est recta ratio agibilium, sicut ars est recta ratio factibilium », che a sua volta riprende la formula aristotelica di *Ethica* 6, c. 5: « Ars [est] quidam habitus cum ratione veritatis factivus ».<sup>4</sup> Secondo l'Aquinate, come è noto, la *recta ratio factibilium* ha come finalità il bene dell'oggetto da farsi; è quindi il metodo da porre in atto affinché l'oggetto risulti fatto bene. L'attività umana coinvolta in questa operazione è il *facere*, che consiste in una regola operativa

<sup>2</sup> Efficacemente riassuntiva di questa posizione è la lezione prolusiva alla *Lectura Dantis Turicensis* diretta da Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2000–2002.

<sup>3</sup> *Summa Theologiae*, I–II, q. 58, a. 2, ad. 1, in *Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia*, a cura di Enrique Alarcon, Pampaelone, Universitas Navarrensis, 2000, consultabile al sito [www.corpusthomicum.org](http://www.corpusthomicum.org).

<sup>4</sup> Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, a cura di Renatus Antonius Gauthier, Leiden, E. J. Brill/Bruxelles, Desclée De Brouwer, 1972, p. 105 (translatio vetus), consultabile in *Aristoteles Latinus Database*, a cura di Joseph Brams/Paul Tombeur, Turnhout, Brepols, 2003.

oggettiva, e cioè dettata prioritariamente non dal soggetto che costruisce, ma dalle caratteristiche dell'oggetto da farsi, radicate nella sua materia e nelle esigenze della sua destinazione. Diverse saranno infatti le operazioni da porre in atto se si realizza un vaso per contenere dell'olio o per interrare una pianta; o se il vaso è in terracotta o in vetro. È opportuno notare che la materia può essere anche verbale, o acustica, o cromatica, e via dicendo. L'arte trasforma un materiale dato in un oggetto ben fatto, adeguato al suo scopo. Semplificando drasticamente un discorso molto complesso, ciò che distingue l'arte estetica dell'artista dalla tecnica dell'artefice, entrambe interne al dominio del *facere*, è il livello dello scopo: nel caso dell'arte esteticamente intesa, l'operatività non ubbidisce a un'esigenza meramente pratica, ma a una più elevata, di bellezza. L'arte è creativa perché crea qualcosa di bello che prima non c'era; l'opera d'arte è quell'opera costruita trasformando una materia o un oggetto preesistente (per esempio, lo stesso vaso di cui si è parlato prima, nel caso in cui qualcuno decidesse di decorarlo), affinché un nuovo bello si renda percepibile.

A cavallo tra il XIII e il XIV secolo Dante doveva quindi attivare una *recta ratio factibilium* che fosse in grado di produrre una bellezza nuova, partendo da una tradizione letteraria data. È certamente indiziaria in questo senso la ricorrenza dell'aggettivo *nuovo* nei sintagmi danteschi: *Vita nuova*, *Dolce stil nuovo*, *materia più nobile e più nuova che la passata*.

Come si presenta questa tradizione? La storia della poesia in volgare di sì in cui l'Alighieri si inserisce vede i suoi esordi pochi decenni prima, con molta probabilità precedentemente a quegli anni Trenta in cui generazioni di studiosi e studenti erano abituati a collocarli sino a poco tempo fa.<sup>5</sup> All'inizio la novità artistica consiste soprattutto nella lingua adottata. I poeti italiani riuniti intorno alla corte di Federico II esibiscono una produzione piuttosto omogenea sia dal punto di vista sintattico<sup>6</sup> che lessicale; la sintomatologia erotica è espressa mediante una terminologia molto vicina a quella dei modelli occitanici e già agglomerata intorno a tematiche ricorrenti, continua-

<sup>5</sup> Alfredo Stussi, « Versi d'amore in volgare tra la fine del sec. XII e l'inizio del XIII », in: *Cultura neolatina* 59 (1999), pp. 1–69; Rosario Coluccia, « La scuola poetica siciliana tra limiti cronologici e dislocazioni territoriali », in: *Contributi di filologia dell'Italia mediana* 14 (2000), pp. 25–45.

<sup>6</sup> La gerarchizzazione del periodo è generalmente piuttosto semplice, con abbondanza di giustappositive e rarissime subordinate ulteriori al terzo grado. Tra i componimenti sintatticamente più complessi vanno segnalati *Dal core mi vene e Donna, eo languisco* di Giacomo da Lentini; *Meglio val dire e Per fin'amore* di Rinaldo d'Aquino; *Pir meu cori alligari e Assai cretti celare* di Stefano Protonotaro.

mente ribadita da *repetitiones*, figure etimologiche, poliptoti,<sup>7</sup> così da allestire un codice riconoscibile e tipicamente poetico; ma rafforzata anche, sul piano semantico, da dittologie sinonimiche e iperbati,<sup>8</sup> che concorrono a un assestamento tematico e all'edificazione del sistema. In sostanza, ai Siciliani spetta il compito di costruire una tradizione in lingua di sì attingendo a un repertorio preesistente, riducendo la comunicazione alla stereotipia di situazioni già codificate.<sup>9</sup> Entro questo orizzonte, il messaggio effettivo è scarno e prevedibile, e si avvale di una sovrabbondanza di significanti, come appunto testimoniano le figure retoriche citate.

Il poeta non è interessato prioritariamente a comunicare qualcosa, ma a promuovere poesia e perfezionare il codice.

Una figura come la similitudine, per esempio, non è orientata centripetamente a chiarire un assunto (come avverrà poi in modo vistoso con Dante),

<sup>7</sup> Qualche esempio da Giacomo da Lentini: *pinge / pintura / pinta; dipinsi una pintura* (*Meravigliosamente*, vv. 5, 6, 11, 20); *par / parete / pare / par* (*ibid.*, vv. 10, 11, 12, 13); *s'orgoglio / orgoglio / orgoglio / orgogliosa / orgoglio* (*Ben m'è venuto prima cordoglienza*, vv. 30, 31, 34, 36, 37); *temer / temenza / teme / teme* (*Uno disio d'amore sovente*, vv. 18, 19, 23, 30). Da Guido delle Colonne: *alutosa / aulente aulore* (*Gioiosamente canto*, vv. 16, 17); *orgoglio ... convegnia / orgoglio ... convene / sconvene / orgoglio* (*Amor, che lungiamente m'hai menato*, vv. 28, 29, 31, 32). Da Stefano Protonotaro: *temere / temenza / temente / temente* (*Assai cretti celare*, vv. 7, 9, 13, 15); *suffiriri / suffru / suffiritori / suffiriri* (*Pir meu cori alligrari*, vv. 56, 58, 59, 61). Da Pier delle Vigne: *occhi / occhi / occhi* (*Uno piacente isguardo*, vv. 10, 14, 15); *m'hanno conquiso / m'han conquiso* (*ibid.*, vv. 15, 17).

<sup>8</sup> Tra le dittologie sinonimiche: *sospiri e pianti* (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, v. 56, e, in forma verbale, 64; *Madonna mia*, v. 15; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra*, vv. 15, 48). Oppure *solazzo e gioco* (Giacomo da Lentini, *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 3; *Io m'aggio posto in core*, v. 4; Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, v. 59; Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta*, v. 11). Ma le varianti lessicali in dittologia sullo stesso concetto sono numerosissime: *pen'e tormento, noie e pene, pena e lo gravoso afanno, pen'e travaglia, pena e dogliosa morte, pene e dolore, pene e sospiri, lo solaccio e 'l diporto, gioco e riso, sollazzo gioco e riso*, ecc. Tra gli iperbati: *in pensiero m'hai / miso e', cordoglio* (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 60–63); *così v'adoro come servo e 'nchino* (Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, v. 69); *ogni belleze / finalmente e tutte avenanteze* (Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo 'namoramento*, vv. 45–46); *in cui for mise / tutte bellez'è assise* (Pier delle Vigne, *Amando con fin core*, vv. 59–59). Per un'esemplificazione più dettagliata ed esauriente mi permetto di rinviare al mio *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997.

<sup>9</sup> Situazioni che, proprio nel momento in cui si riconoscono come ormai codificate, possono iniziare a subire delle incrinature, come infatti accade proprio nei Siciliani, e addirittura nello stesso Giacomo da Lentini: per esempio con *Amor non vole ch'io clami*, dove si denuncia il reiterato e stucchevole scimmiettamento di modi convenzionali, o con *Feruto sono isvariatemente*, che rifiuta la definizione di amore come Dio. Sono prese di distanza rese possibili dall'individuazione di motivi topici, che costituiscono un modello identificativo di letterarietà.

ma centrifugamente a sviluppare occasioni narrative, proliferando e moltiplicandosi, investendo la lingua in costruzioni testuali.<sup>10</sup>

A partire da questo dato, si può certamente leggere la nostra storia letteraria degli esordi come storia del rapporto tra cose da dire e mezzo espressivo. In questo senso una tappa importante è Guittone, che mette in scena la strategia elocutiva adottata reciprocamente dagli amanti, tesa a rendere irraggiungibile il senso del messaggio e arbitrario ogni tentativo di decodifica: « Bon è 'l senbrante e lo parlar è reo: / misteri è che l'un sia de falsitate ». <sup>11</sup> La poesia, dice Guittone, si regge sull'ambiguità del codice, elaborato per depistare gli astanti ma esposto al rischio che l'interlocutore stesso non ne possieda la chiave.<sup>12</sup> In aggiunta, le categorie su cui si fonda l'etica cortese si esprimono con gli stessi lessemi della morale cristiana, provocando una confusione deleteria, che porterà Guittone a rinnegare in blocco la poesia erotica:

O tu, de nome Amor, guerra de fatto,  
segondo i toi cortesi eo villaneggio,

<sup>10</sup> Si prenda come esempio *Madonna, dir vo voglio* di Giacomo da Lentini, vv. 37–64. La situazione da descrivere è quella consueta dell'uomo sofferente per amore, ma essa si espande in tre diverse similitudini: « Si com'omo in prudito / lo cor mi fa sentire, / che già mai no 'nd'è quito / mentre non pò toccar lo suo sentore. / Lo non-poter mi turba, / com'om che pingere e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, e sé riprende, / che non fa per natura / la propia pintura; / e non è da blasmare / omo che cade in mare a che s'apprende ». L'immagine marina serve come aggancio alla metafora successiva: « Lo vostr'amor che m'ave / in mare tempestoso », che a sua volta introduce nuove similitudini: « è sì como la nave / c'a la fortuna getta ogni pesanti [...] / Similemente eo getto / a voi, bella, li miei sospiri e pianti: / [...] / che tanto frange a terra / tempesta che s'atterra; / ed eo così rinfrango: / quando sospiro e piango, posar crio ». Si cita da *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 2008.

<sup>11</sup> Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, 53, 7–8. In Guittone, il linguaggio di amante è appositamente studiato per renderne incomprensibili le intenzioni: « ch'eo non dico per farli / lasciar né tener fermo / ciò che pensa », « Prenda la mia parola / ciascun sì como vole » (Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940, X, 45–47 e 61–62).

<sup>12</sup> Nella sequenza di sonetti contenenti gli insegnamenti d'amore, Guittone è esplicito: « Modo ci è anche d'altra condizione, / lo qual tegn'omo ben perfettamente: / ciò è saver si dir, che la cagione / possa avere da dire altro parvente » (Guittone d'Arezzo, *Le rime*, 100, 1–4); « Donna vol sempre 'no' dire e 'sì' fare; / ché si far vole che sia conoscente, / e vole d'altra parte dimostrare / che del penser de l'om saccia neente » (*ibid.*, 100, 8–12). « Similemente vole ch'om s'enfeggia / di non vedere, e veggia ogne su' stato / [...] / e di tal modo si conduca e reggia / [...] / che cagion possa aver che non s'aveggia » (*ibid.*, 101, 1–7). E ancora: « S'ella s'avede, dice: est'è saccente, / che 'l messo non vol saccia il voler ch'hae, / ed io posso mostrar non saccia niente: / se far lo deggia, or n'ho matera assae. / Se non s'avede, almen loco consente, / ove lei parre; e forse più gli fae » (*ibid.*, 104, 9–14).

ma secondo ragion cortesia veggio  
s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto.<sup>13</sup>

Ma si passa anche attraverso personaggi apparentemente tangenziali alla letteratura, come per esempio Iacopone, dove lo scollamento tra contenuto e mezzo espressivo è pressoché totale. Non si può certo accogliere pacificamente il senso letterale di laude come *Signor, dame la morte* (12),<sup>14</sup> richiesta di essere 'ucciso' piuttosto che in balia del peccato; o *Povertat'ennamorata* (47), rivendicazione del possesso di interi territori: « Mea è Francia et Inghilterra », « Mea è la terra de Sassogna, / mea è la terra de Vascogna, / mea è la terra de Borgogna / con tutta la Normannia ». O ancora « *O Segnor, per cortesia, / manname la malsania* » (81), invocazione delle malattie più deturpanti: « A mme la freve quartana, / la contina e la terzana, / la doppla cotidiana / co la granne ydropesia ». E infatti, poiché il fine della poesia di Iacopone non è più l'edificazione di un repertorio e l'assestamento di un codice, ma anzi lo smascheramento della sua illusorietà per lasciare spazio alla comunicazione autentica della propria esperienza di conversione, ecco che in lui il codice viene disestato mediante costrutti già ai suoi tempi agrammaticali, come l'uso del gerundio con preposizione, l'infinito assoluto o la continua ellissi della copula;<sup>15</sup> e le pur frequentissime iterazioni non hanno più la forma della proliferazione sinonimica o dell'espansione lessicale corradicale, come nei Siciliani, ma dell'articolazione nomenclatoria o dell'elencazione dettagliata dell'argomento centrale, come appunto la ripetuta invocazione della morte in 12, o l'elenco delle terre in 47 o delle malattie in 81, che mirano a rafforzare l'insegnamento catechistico o morale (si vedano anche 3, 11, 22, 23, 35, 59, 84). In questi casi è spesso la struttura metrica che consente di scandire i punti del contenuto didascalico, coniugando la segmentazione strofica con la consequenzialità logica.

Anche per Iacopone la frequenza di alcune figure retoriche ha una funzione strutturante, come abbiamo visto per Dante all'inizio di questo contributo;

<sup>13</sup> *Ibid.*, XXVII, 1-4.

<sup>14</sup> La numerazione e il testo delle *Laude* seguono l'edizione a cura di Franco Mancini, Roma/Bari, Laterza, 1980.

<sup>15</sup> A mero titolo di esempio: « Mesèr, dånne to adiuto a ddefendenno » (3, 397); « per te, Signor, vindecanno » (12, 34); « en compatenno maiur pena pate » (25, 91); « col vostro deportanno » (45, 9); « Lo cor diventa savio, / celar so conveniente » (9, 23-24); « perch'eo non so' stato deritto / avere a l'infirmi amistanza » (12, 25-26); « Mentr'e' magno, ad ura ad ura, / sostener granne fredura » (53, 55-56); « S'eo so' ricco, potente, / amato da la gente » (5, 11-12); « Povertate, alto sapere, / a nnulla cosa suiacere / e 'n desprezzo possedere / tutte le cose create » (36, 15-18).

ma in lui non è certo la perifrasi a far da padrona, bensì l'ossimoro, il contrasto e il paradosso, che spingono ad assumere 'per oppositum' l'impalcatura lessicale cortese, alludendo all'inconciliabilità della mentalità mondana con la dimensione religiosa e alla necessità di risemantizzare in senso cristiano il linguaggio cortese:

Senno me par e cortisia  
empazzir per lo bel Messia.  
Ello me sa sì gran sapere  
a cchi per Deo vole empazzire,  
en Parisi non se vide  
cusi granne filosofia.<sup>16</sup>

Ora, volendoci attenere al metodo oggettivo delineato poco sopra, la domanda è: Dante è interessato a una dinamica di questo tipo? Si pone, da qualche parte e in qualche modo, e cioè con le modalità che gli sono proprie, il problema del rapporto tra cose da dire e veicolo espressivo?

La risposta è senza esitazioni: sì. E per di più, il punto di massima condensazione di quest'ordine di riflessioni è proprio il punto in cui, molto più che altrove, Dante afferma il proprio superamento delle posizioni del suo immediato predecessore e primo amico: Guido Cavalcanti. Il luogo è facilmente individuabile nel cap. XV della *Vita nova*, dove Dante racconta di essersi imbattuto in Beatrice e nella ex di Cavalcanti, Giovanna detta Primavera. Il brano è noto; qui ricapitoliamo solo gli elementi che servono al nostro discorso. Dante siede pensoso e vede venire verso di lui una « gentil donna » che era stata amata da Guido. Il nome di questa donna era Giovanna, ma per la sua bellezza era chiamata Primavera (la « Fresca rosa novella / piacente primavera » delle Rime cavalcantiane).<sup>17</sup> Dietro di lei scorge la « mirabile Beatrice », e a Dante pare che Amore gli parli nel cuore dicendo:

Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponente del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima-verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la ymaginazione del suo fedele. E se anche voli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire Primavera, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini.'<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Nell'edizione citata, 87, 1-6.

<sup>17</sup> Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>18</sup> La *Vita nova* si cita dall'edizione a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.



Qui abbiamo Amore in persona che dice alcune cose nel cuore del poeta. In particolare, spiega il significato dei nomi Giovanna e Primavera, significato comprensibile solo alla luce dell'incontro poi effettivamente avvenuto tra Dante e le donne; introduce vistosamente nel discorso il personaggio di Giovanni Battista in quanto *vox clamantis in deserto*; avverte che lui stesso aveva suggerito il nome profetico.

L'aspetto più evidente dell'episodio è l'intreccio tra piano poetico e piano scritturale, che produce alcuni parallelismi: Giovanni sta a Cristo come Giovanna sta a Beatrice e Primavera sta a Beatrice come Cavalcanti sta a Dante. Alla luce del fatto storico (l'incontro tra i tre), Amore risulta Colui che svela nel cuore il significato vero della parola poetica, usata dal poeta venuto prima di lui: Primavera, cioè prima verrà. Ora, è noto che in *Purg.* XXIV, quando Bonagiunta riconosce la superiorità di Dante rispetto ai poeti precedenti, Amore è descritto come Colui che detta dentro ciò che poi Dante fedelmente trascrive. Perciò Dante, che segue strettamente ciò che Amore detta dentro, nel cuore appunto, e che in questo addita la sua novità poetica, sembra presentarsi come il facitore di rime che con la sua poesia rivela il significato vero delle parole della lirica erotica scritte prima di lui, così come Cristo aveva rivelato il significato vero della parola profetica del Battista, *vox clamantis*.<sup>19</sup> Siamo nel pieno del rapporto tra parola poetica e suo significato. Naturalmente Cavalcanti era inconsapevole di tutto questo: per lui Primavera era solo un nome che allude alla bellezza. Credo sia merito di Maria Luisa Ardizzone aver messo in relazione questo passaggio della *Vita nova* col *Sermo* 288 di Sant'Agostino, *De voce et verbo*, che parla appunto di Giovanni Battista.<sup>20</sup> A mio parere il legame tra i due testi va ben oltre a quanto ipotiz-

<sup>19</sup> Non possono sfuggire le attinenze scritturali dell'episodio. In questa sede ci si limita a citare la II lettera di San Paolo ai Corinzi, che parla della legge non più scritta su tavole di pietra, ma nel cuore di carne dallo Spirito di Dio: « non in tabulis lapideis sed in tabulis cordis carnalibus »; non più soggetta alla provvisorietà di un significato incompleto, ma rivelata nella sua pienezza « usque in hodiernum enim diem, idipsum velamen in lectione Veteris Testamenti manet non revelatum, quoniam in Christo evacuatur; sed usque in hodiernum diem, cum legitur Moyses, velamen est positum super cor eorum. Quando autem conversus fuerit ad Dominum, auferetur velamen ». *Ad Corinthos Epistula II Sancti Pauli Apostoli*, 3, 12–16, in: *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, editio typica altera, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986, consultabile in [www.vatican.va](http://www.vatican.va).

<sup>20</sup> Maria Luisa Ardizzone, *Dante, il paradigma intellettuale. Un'invenzione degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011, in particolare pp. 2–39. Dal punto di vista metodologico, è opportuno notare che il ricorso a un referente teologico, come appunto il *sermo* agostiniano, non è dovuto all'acribia del critico, ma allo stesso testo dantesco, che esplicitamente cita Giovanni Battista in un contesto a lui completamente estraneo. La pertinenza della relazione può così essere stabilita solo sulla base delle implicazioni 'portate' dall'intrusione dell'elemento apparentemente esterno.



zato dalla studiosa. Nel passaggio della *Vita nova*, infatti, non c'è solo un'adesione sorprendente al dettato agostiniano, ma anche la ripresa dell'identica situazione da cui scaturisce il *verbum*: sia di Cristo sia, *mutatis mutandis*, di Dante. Dice Sant'Agostino che la parola del Battista è *vox*, quella di Cristo è *verbum*. « Vox praemittitur, ut verbum postea intelligatur. »<sup>21</sup> « Verbum si non habeat rationem significantem verbum non dicitur »; « Vox autem, etsi tantum modo sonet, et irrationabiliter perstrepat, tamquam sonus clamantis, non loquentis, vox dici potest, verbum dici non potest ». Quindi il *verbum* di Cristo, rispetto alla *vox* del Battista, è quello che possiede il significato delle *voces*, e la *vox* del Battista è venuta prima perché poi Cristo potesse portarla al suo pieno significato; così come avviene per la parola di Dante, rispetto alla *vox* di Cavalcanti, stando alle analogie suggerite nella *Vita nova*. Prima c'è la *vox*, affinché dopo ci sia la possibilità di capirne il significato. Come se non bastasse, Sant'Agostino aggiunge: « hoc ipsum quod vis dicere, iam corde conceptum est, tenetur memoria, paratur voluntate, vivit intellectu ». Bene. Qual è il componimento in cui Dante indica l'inizio della sua poesia nuova, tramite i versi messi in bocca a Bonagiunta da Lucca anni dopo? *Donne ch'avete intelletto d'amore*. E qual è la situazione da cui scaturisce questa nuovissima canzone? Lo dice l'Autore in *Vita nova* 10: « ...dimorai alquanti dì, con disiderio di dire e con paura di cominciare »: « quod vis dicere » aveva detto Agostino. « Avvenne poi », prosegue Dante, che « a mme giunse tanta volontà di dire che io cominciai a pensare lo modo che io tenessi »: « paratur voluntate » aveva detto Agostino, e poi « tenetur memoria », « vivit intellectu ». E infatti Dante: « Queste parole io ripuosi nella mente con grande letitia, pensando di prenderle per mio cominciamento. Onde poi [...] pensando alquanti die cominciai una canzone... ».

Dante viene dopo Cavalcanti, come Beatrice viene dopo Primavera, e Cristo viene dopo il Battista.<sup>22</sup> Venendo dopo, Dante non rinnega la tradizione letteraria venuta prima di lui, ma porta le parole della poesia d'amore alla loro verità profonda, allontanandole da una fissità formulistica e da una

<sup>21</sup> S. Aurelii Augustini opera omnia, a cura di Franco Monteverde, Roma, Città nuova, consultabile sia in latino che in italiano in [www.augustinus.it](http://www.augustinus.it).

<sup>22</sup> La Scrittura sottolinea con enfasi il prima e il dopo tra Giovanni il Battista e Cristo. Si veda per esempio il Vangelo di Giovanni I, 30: « Dopo di me viene un uomo che è davanti a me, perché era prima di me ». Su questo punto è chiarissimo Joseph Ratzinger, *L'infanzia di Gesù*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 35: « Gesù è il più giovane, Colui che viene dopo. Ma è la vicinanza di Lui che fa sussultare Giovanni nel grembo materno e colma Elisabetta di Spirito Santo ». E a p. 31: « Soltanto mediante i nuovi eventi le parole acquistano il loro senso pieno, e, viceversa, gli eventi posseggono un significato permanente, perché nascono dalla Parola, sono Parola adempiuta ».

deriva puramente sensoriale. Non la rinnega perché l'artista Dante non crea *ex novo*, ma trasforma l'esistente in una forma nuova, portatrice di bellezza, secondo la concezione di arte del tempo. Quelle parole sono la materia che il nuovo poeta deve rielaborare, svelandone il significato più profondo, come aveva fatto Amore stesso in *Vita nova* XV parlando « dentro » al poeta e come poi Dante dirà letteralmente a Bonagiunta.

Il *sermo* di Agostino contiene poi un'aggiunta che lo avvicina ulteriormente alla situazione della *Vita nova*. Dice il Santo che nel concedere all'ascoltatore mediante la *vox* parte del proprio pensiero, il parlante non perde ciò che possedeva per averlo donato all'interlocutore. Si tratta solo di una dinamica che inverte la direzione del prima e del dopo: nel parlante viene prima la parola, e poi la voce; all'ascoltatore, invece, perviene prima all'orecchio la voce, e solo dopo la parola che può penetrare nella mente:

Tu nondum audieras vocem meam; hac audita, coepisti et tu habere quod cogitabam: sed ego non perdidisti quod habebam: Ergo in me, tanquam in cardine cordis mei, tanquam in secretario mentis meae, praecessit verbum vocem meam [...]. Praecessit ergo verbum vocem meam, et in me prius est verbum, posterior vox: ad te autem, ut intelligas, prior venit vox auri tuae ut verbum insinuetur menti tuae.

Tornando ancora una volta al fondamentale cap. X della *Vita nova*, la genesi di *Donne ch'avete intelletto d'amore* è spiegata come conseguenza di un colloquio intercorso tra Dante e alcune gentili donne consapevoli del suo dramma. Alla domanda su quale fosse il fine di questo amore, così travolgente da non poter sostenere la presenza della donna amata, Dante aveva risposto che il fine era stato in un primo tempo il saluto di lei; ma dopo che questo gli era stato negato, scopo del sentimento era divenuto 'quello che non può venire meno', e cioè « quelle parole che lodano » la sua donna. Di fronte alla perplessità di una delle presenti, in Dante scatta la presa di coscienza decisiva: « Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio? E però propuosi di prendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima ». È da questa sequenza di riflessioni che scaturisce la canzone che inaugura la novità poetica. La scelta di campo per una parola che supera lo statuto della semplice *vox* implica la consapevolezza che quella parola non si perde (« non perdidisti quod habebam »), perché rappresenta ciò che non può venire meno. La parola di lode verso un 'tu' che beatifica (che dà significato alla vita, che 'significa') è un possesso inalienabile, che nemmeno la mancata corrispondenza del sentimento può sottrarre. È un cambiamento radicale di significato quello che Dante affida alla sua poesia d'amore.

In quest'ottica si capisce bene non solo l'ipotizzato, e studiattissimo, contrappunto nei confronti di *Donna me prega* e la sua concezione 'sensitiva' dell'amore, lasciato in balia di un'anarchica carica passionale non governabile dal consiglio della ragione (e indipendentemente, questo, dall'ordine cronologico di produzione dei testi); ma anche tutto l'episodio di Francesca da Rimini nel V dell'*Inferno* e quindi la sua cauta posizione riguardo a Guinizzelli, l'altro grande predecessore di Dante oltre a Cavalcanti. Francesca descrive il peccato che l'ha inchiodata all'inferno come una forza ineluttabile e pressoché meccanicistica (« Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende », v. 100; « Amor, ch'a nullo amato amar perdona », v. 105).<sup>23</sup> Come è noto, Dante esce immediatamente da quest'ottica accennando ai « dubbiosi disiri », che entro una logica di automatismo reciproco non avrebbero molto senso, e portando il discorso al livello di un desiderio che si affaccia alla libertà dell'altro, e che come tale comporta il rischio del dubbio, dell'interpretazione degli indizi, dello svelamento di sé. Così corretto il tiro, Francesca non può più trincerarsi dietro al formulario in cui era scaduta la letteratura d'amore, ed è costretta a individuare il « punto » che l'ha vinta per sempre, cioè che ha trasformato la tentazione, non passibile di condanna, in peccato, che, una volta commesso, è incriminabile. Il « solo » punto è l'aver ceduto alla tentazione, insinuata dalla descrizione del bacio tra Lancillotto e Ginevra; e cioè la rinuncia del giudizio, del « consiglio de la ragione », di fronte all'attrazione istintiva. E se la peccatrice Francesca non si esime dal raccontare a sua volta il bacio ricevuto dal « tutto tremante » Paolo, il nuovo poeta Dante continua a parlare dell'amore in termini di libera responsabilità degli amanti, per esempio in *Purg.* XVIII, 70–72: « Onde, poniam che di necessitate / surga ogne amor che dentro a voi s'accende, / di ritenerlo è in voi la potestate ». Si badi bene: persino dopo il cambio di rotta di Francesca, dopo l'abbandono del suo lessico smaccatamente guinizzelliano, e persino dopo la presa di coscienza di Bonagiunta in *Purg.* XXIV il primo Guido continuerà a essere riconosciuto « padre »; ma la sua posizione letteraria sul problema dell'amore era già stata relativizzata da un pezzo, e ben prima della messa in scena della signora da Rimini. Addirittura dai tempi della *Vita nova*, quando Dante decide di descrivere nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore* il modo in cui opera lo sguardo di Beatrice in chi la incontra. L'antefatto è questo: dopo la diffusione di *Donne ch'avete intelletto d'amore*, un amico chiede a Dante di spiegargli in che cosa consista questo amore, e il poeta scrive per l'occasione

<sup>23</sup> *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966–1967; seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

il sonetto « *Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dictare pone* » di strettissima osservanza guinizzelliana. Il « saggio » è appunto Guido, e alla sua canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* si rifà l'esposizione dell'Alighieri come al massimo contributo teorico sulla questione. Nel capitolo successivo, però, Dante passa a parlare di quello che effettivamente accade in seguito al « mirare » di Beatrice col sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*. Qui la spiegazione è un po' diversa; la distanza delle due impostazioni è celata nell'*understatement* apparentemente neutrale delle divisioni, ma è ugualmente discriminante.

Infatti, la prosa esplicativa di *Amore e 'l cor gentil* riassume l'accademico dittare del primo Guido come fedeltà alla dinamica di potenza e atto: « Questo sonetto si divide in due parti. Nella prima dico di lui in quanto è in potentia, nella seconda dico di lui in quanto di potentia si traduce in acto » (11, 6). Non altrettanto fedele allo stesso meccanismo è invece la prosa che correda *Negli occhi porta la mia donna Amore*, dato che Beatrice « fa gentile tutto ciò che vede, e questo è tanto a dire quanto indurre Amore in potentia là ove non è »; e, in sovrappiù, « riduce in acto Amore nelli cuori di tutti coloro cui vede » (12, 6). La diversità evidente consiste nel fatto che Beatrice fa gentile ciò che « vede » indipendentemente dalla preventiva presenza di Amore *in potentia*, dato che è proprio lei a suscitare col suo sguardo. Qui, insomma, è in gioco un rapporto tra persone. Sentirsi guardati in quel modo cambia l'essere umano, non lo lascia inerte. Immette, mobilitando la libertà di ognuno, nella possibilità della beatitudine.

Se nonostante tutto questo la paternità guinizzelliana non vacilla, è (anche)<sup>24</sup> perché non di paternità di idee si tratta prioritariamente, ma di 'dolcezza' di detti, come infatti Dante afferma in *Purg.* XXIV. Dolcezza che non è quindi prerogativa del nuovo stile dantesco, ma caso mai presupposto indicativo di eccellenza poetica, da convogliare ora in più impegnative costruttività.

Riassumendo, si può dire che il problema del rapporto tra cose da dire e mezzo per dirle perviene a Dante nella forma dell'esistenza di una lingua poetica, edificata dai Siciliani, discussa e formalizzata dai loro successori, disponibile ora per un impiego più adeguato e per una più responsabile assunzione di significato; e c'è un significato, dall'Alighieri sperimentato nella storia d'amore raccontata nella *Vita nova*, e poi nella speranza certa della

<sup>24</sup> Altri motivi sono stati validamente suggeriti di volta in volta dalla critica; primo fra tutti, per usare una formulazione fortunata ed efficace, l'aver Guinizelli inserito l'*eros* nella *caritas* con la sua canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Su questo si legga Michelangelo Picone, « Guitone, Guinizelli e Dante », in: *L'Alighieri* 42 (2001), pp. 5–19.

salvezza raccontata nella *Commedia*, che incontra quella lingua e la trasforma in un codice più appropriato.

Che poi l'urgenza di un significato posseduto plasmi la lingua poetica ereditata nella concretezza di costrutti precisi adottati da Dante, come appunto la perifrasi, la similitudine o la metafora; o come i periodi per la prima volta così complessi, come quelli di *Inf.* XV, 4–12, o *Inf.* XXXI, 1–9, o *Par.* XXIII, 1–9 (ma c'è solo l'imbarazzo della scelta); o, ancora, come la prevalenza di proposizioni consecutive e comparative con ordine ascendente, ce lo attestano di volta in volta discipline come la retorica, la grammatica, la sintassi.<sup>25</sup> Ed è dall'intreccio di queste discipline che può emergere più nel dettaglio la consistenza di un nuovo stile nel registro dolce dantesco.

Così, all'inizio del secondo decennio del Trecento in cui probabilmente scriveva i versi di *Purg.* XXIV,<sup>26</sup> Dante ci aveva già detto tutto quello che voleva noi lettori sapessimo della sua voluta novità. Ne affidava la sintesi al mediocre Bonagiunta, il quale per la verità non ha capito proprio tutto, ma ha afferrato benissimo la sproporzione, o meglio, il 'nodo', tra la vecchia e la nuova maniera.

E qui, concludendo, non possiamo non ricordare che il lessema 'nodo' in tutta la *Commedia* intrattiene sempre un legame con l'atto della scrittura.<sup>27</sup>

Questa continuità di relazioni approda nell'ultimo canto alla famosissima immagine del nodo come unità di ciò che per l'universo si squaderna, e che in Paradiso appare invece legato con amore in un volume. Non occorre rievocare in questa sede le implicazioni del *volumen* nella sua valenza sinonimica a *liber*, implicazioni talmente note da aver da tempo dato un senso preciso al rifiuto petrarchesco di usare questi lessemi, tipicamente danteschi, in favore di un'area semantica che, al contrario, è relativa alla frammentazione.<sup>28</sup> Importa piuttosto soffermarci sul fatto che in *Par.* XXXIII il 'nodo' ricompone ciò che era disgregato; reintegra nell'unità del volume ciò che è squadernato per l'universo. Non sarà un caso che quando Bonagiunta riconosce nel 'nodo' ciò che separa la vecchia poesia dalla nuova, individui il passaggio cruciale in *Donne ch'avete* della *Vita nova*, l'opera che aveva per l'appunto superato la parcellizzazione e la sporadicità dei singoli componimenti poetici nell'unità del libello.

<sup>25</sup> Per questi aspetti rinvio al già citato *La grammatica come storia della poesia*.

<sup>26</sup> Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 77–106.

<sup>27</sup> Ne ho tracciato la mappa alle pp. 84–88 del mio « *Or per empierti bene ogni disio* ». *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014.

<sup>28</sup> Si legga a questo proposito l'ancora utilissimo *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca* di Marco Santagata, Bologna, Il Mulino, 1990.

Il buon Bonagiunta, come sappiamo, si era trovato a disagio di fronte alle innovazioni guinizzelliane; è naturale perciò che parlando con Dante e vedendo 'issa', finalmente, più chiaramente i modi di tale cambiamento, tenda a imputarli a una pluralità di autori: 'vostre penne'. Dante invece era stato perentorio nel rivendicare solo a se stesso la novità radicale del suo stile: « I' mi son un... ». Fatto sta che Bonagiunta liquida piuttosto frettolosamente l'argomento; forse in quel 'nodo' aveva intravisto proprio ciò che in vita aveva rifiutato: una scrittura coinvolta con la verità e con quell'altra Scrittura con la S maiuscola che tanto lo aveva irritato. In ogni caso il 'nodo', parola a così alto tasso letterario in tutta la *Commedia*, è discriminante per Bonagiunta; il minimo che si possa dire è che questo nodo bonagiuntiano abbia molto a che fare con quell'altro nodo che lega insieme in un volume i fascicoli sparsi per l'universo, e la cui contemplazione costituisce per il poeta pellegrino l'esito finale del suo viaggio, e la fonte di un più largo godimento (« più di largo mi sento ch'i' godo »); perché in questo nodo ogni particolare della vita e della sua stessa opera trova il suo significato vero e il suo posto nell'ordine definitivo.

## Bibliografia

AA.VV., *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 2008.

Sant'Agostino, *S. Aurelii Augustini opera omnia*, a cura di Franco Monteverde, Roma, Città nuova, consultabile sia in latino che in italiano in [www.augustinus.it](http://www.augustinus.it).

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966–1967; seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

Idem, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Maria Luisa Ardizzzone, *Dante, il paradigma intellettuale. Un'inventio degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011.

Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, a cura di Renatus Antonius Gauthier, Leiden, E. J. Brill/Bruxelles, Desclée De Brouwer, 1972 (translatio vetus), consultabile in: *Aristoteles Latinus Database*, a cura di Joseph Brams/Paul Tombeur, Turnhout, Brepols, 2003.

Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

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

- Rosario Coluccia, « La scuola poetica siciliana tra limiti cronologici e dislocazioni territoriali », in: *Contributi di filologia dell'Italia mediana* 14 (2000), pp. 25–45.
- Enzo Noè Girardi, « La perifrasi nella *Divina Commedia* », in: *Italianistica* 8 (1979), pp. 514–538; poi in: Idem, *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni Testa, 1987, pp. 86–116.
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Roma/Bari, Laterza, 1980.
- Elena Landoni, *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Eadem, « Or per empierti bene ogne disio ». *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014.
- San Paolo, *Ad Corinthos Epistula II Sancti Pauli Apostoli*, 3, 12–16, in: *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, editio typica altera, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1986, consultabile in: [www.vatican.va](http://www.vatican.va). La traduzione adottata è la versione ufficiale a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008, consultabile in: [www.bibbia.net](http://www.bibbia.net).
- Michelangelo Picone, « Prolusione » alla *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2000–2002.
- Idem, « Guittone, Guinizzelli e Dante », in: *L'Alighieri* 42 (2001), pp. 5–19.
- Joseph Ratzinger, *L'infanzia di Gesù*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Alfredo Stussi, « Versi d'amore in volgare tra la fine del sec. XII e l'inizio del XIII », in: *Cultura neolatina* 59 (1999), pp. 1–69.
- San Tommaso, *Summa Theologiae*, I–II, q. 58, a. 2, ad. 1, in: *Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia*, a cura di Enrique Alarcon, Pampaelone, Universitas Navarrensis, 2000, consultabile al sito [www.corpusthomisticum.org](http://www.corpusthomisticum.org).



