

SPAZIO E TEMPO ROMANZESCHI
NELLA *VITA NUOVA*

Raffaele Pinto

L'analisi più acuta del "romanzesco" come carattere specifico della *Commedia* è forse quella di Bachtin, che, nelle pagine di *Estetica e romanzo* dedicate a Dante, utilizza due concetti per descriverlo: quello di allungamento verticale del mondo, e quello di simultaneità. Relativamente al primo aspetto, scrive:

Dante costruisce un meraviglioso quadro plastico di un mondo che intensamente vive e si muove salendo e scendendo lungo la sua verticale: i nove cerchi dell'Inferno sotto la terra, sopra di essi i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora, i dieci cieli.

Relativamente al secondo aspetto, quello della simultaneità, Bachtin scrive:

La logica temporale di questo mondo verticale è la pura simultaneità di tutto (ovvero la coesistenza di tutto nell'eternità).¹

La sintesi di Bachtin intende la spazialità e la temporalità come poli dialettici di una tensione, o perfino un conflitto, piuttosto che come lo statico dimensionamento di una peripezia cavalleresca, alla quale, in quanto rappresentante del genere romanzesco, il *Poema*, per la sua epoca, appartarrebbe. Posto uno schiacciamento della temporalità nella prospettiva verticale e sincronica dell'eterno,

¹ MIHAIL MIHAILOVIČ BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 303-304. Segnalo una prima ricognizione sul *Dimensionamento spazio-temporale dell'esperienza nella "Vita nuova"* in RAFFAELE PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion, 1994, pp. 85-108.



le immagini e le idee, che riempiono il mondo verticale, sono piene di un possente impulso a svincolarsi da esso e ad entrare nella produttiva orizzontale storica, a disporsi cioè in direzione non dell'alto ma dell'avanti. Ogni immagine è piena di potenzialità storica e perciò con tutto il suo essere aspira a partecipare all'evento storico nel cronotopo spazio-temporale. Ma la volontà potente dell'artista la condanna a un luogo immobile ed eterno nella verticale extratemporale. In parte queste potenzialità temporali si realizzano in singoli racconti novellisticamente compiuti. Racconti come la storia di Paolo e Francesca, del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggeri sono come diramazioni orizzontali piene di tempo che si dipartono dalla verticale extratemporale del mondo dantesco.²

A questo "romanzesco" locale, che affiora in concrete e memorabili "storie" narrate in certi luoghi del *Poema*, si oppone, quindi, un "romanzesco" globale che consiste nel cronotopo verticale della simultaneità che «nega l'essenziale forza semantica del "prima" e del "poi"», e che situa Dante in una serie di esperimenti romanzeschi moderni nella quale, dopo di lui, «il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij».³

Come si sa, la trama romanzesca, e quindi il "cronotopo", della *Commedia* si riallaccia, ed anzi ingloba dentro di sé, un'altra trama romanzesca, quella della *Vita nuova*. Ciò è possibile a partire da una finzione autobiografica per la quale le due trame sono situate sulla stessa linea temporale, come se la *Commedia* narrasse ciò che accadde all'autore un certo tempo dopo avere scritto la *Vita nuova*. Se il viaggio inizia nella primavera del 1300, la fabula del *Poema* comprende, come antefatto dello smarrimento, il periodo della sua vita che va fino alla composizione del libello e poi quello che arriva fino agli eventi che determinarono il suo esilio, cioè, le vicende pubbliche e private legate al suo priorato (che resta però fuori dal suo angolo visuale, sia quello relativo al passato che

² BACHTIN, *Estetica e romanzo*, pp. 304-305.

³ Ivi, p. 305. L'idea del romanzesco locale della *Commedia* affiora in importanti contributi della teoria letteraria, come quello di Lotman relativo ad Ulisse, ispirato proprio dal saggio di Bachtin (JURIJ MIHAJLOVIČ LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella "Divina Commedia"*, in ID., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma - Bari, 1980, pp. 81-102), o quello relativo a Francesca di Girard (RENÉ GIRARD, *The Mimetic Desire of Paolo and Francesca*, in ID., *"To Double Business Bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 1-8; trad. italiana *Il desiderio mimetico di Paolo e Francesca*, in ID., *Politiche della mimesi. Antropologia, rappresentazione, performatività*, a cura di Andrea Borsari, Milano, Mimesi, 2003, pp. 41-48). Ho affrontato la questione della *fiction* romanzesca nella *Commedia* in R. PINTO, *"Fictio" romanzesca vs. "Fictio" poetica nella "Commedia" (contro la autenticità della "Epistola" XIII)*, in ID., *Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca*, Roma, Aracne, 2021, pp. 211-30. Credo che problemi diversi ponga l'idea bachtiniana del romanzesco come pluristilismo e dialogismo (che ha riscosso nella critica dantesca più ampi favori).

quello relativo al futuro delle profezie disseminate lungo il testo).⁴ Degno poi della massima considerazione è il fatto che sulla stessa linea temporale si situino anche la scrittura del testo che sta scrivendo, alla quale, come si sa, costantemente si riferisce il poeta, il che si verifica non solo nella *Commedia* ma anche nella *Vita nuova*.

Potremmo dire che la linea temporale sulla quale gli eventi si dispongono è ciò che trasforma ogni elemento narrato in elemento romanzesco, a partire da quelli in senso stretto biografici. La conversione della narrazione pseudobiografica in romanzo è elemento strutturale della scrittura dantesca che non sempre riceve la dovuta attenzione, creando una confusione fra piani diversissimi della semantica del testo che nuoce non poco alla sua comprensione (nella critica l'indiscriminato via vai fra il piano "fittizio" del romanzo e quello "reale" della biografia è costante). A tale confusione contribuisce certo anche l'autore, almeno a partire dal momento in cui la biografia diventa contenuto delle fabula romanzesca, il che accade sporadicamente nella *Vita nuova*, e sistematicamente a partire dalla canzone *Tre donne intono al cor mi son venute* (e soprattutto, massicciamente, nella *Commedia*). Relativamente alla *Vita nuova*, ciò che conta è che, grazie alla identificazione delle linee temporali delle due opere, nello spazio romanzesco ultraterreno della *Commedia* agiscono gli stessi personaggi che agivano nello spazio terreno della *Vita nuova*: innanzitutto i due protagonisti, cioè Dante e Beatrice, ma poi anche importanti personaggi secondari come la "donna gentile" (a cui allude Beatrice nei rimproveri a Dante nei canti finali del *Purgatorio*) e Guido Cavalcanti. Al di là della finzione autobiografica, ciò è possibile, sul piano della fabula romanzesca, perché i due cronotopi sono omogenei, perché esiste, nella *Vita nuova*, su scala ovviamente ridotta, lo stesso allungamento verticale del mondo e la stessa simultaneità temporale della storia che leggiamo nella *Commedia*. È quanto mi propongo di verificare nella riflessione che segue.

Con il mito di Beatrice, e con il «consiglio della ragione» di cui lei è portatrice, Dante smentisce la natura irrazionale e patologica del desiderio, che è l'elemento caratterizzante della tradizione lirica instaurata dai trovatori. Beatrice è la «donna della salute», cioè il miracoloso oggetto di desiderio che ha il potere di curarlo dalla sua malattia. È infatti sullo sfondo delle teorie mediche sulla malattia d'amore, ben ricostruite da Natascia Tonelli,⁵ che va interpretata la *salute* di cui Beatrice è *donna*, ed è, più in generale, rispetto all'universo ideologico cortese che va valutato il radicalismo sovversivo della proposta dantesca. Le componenti

⁴ Sulle questioni che solleva il silenzio di Dante sul suo priorato si veda MARCO VEGLIA, *Dante leggero. Dal priorato alla Commedia*, Firenze, Carocci, 2017, pp. 13-76.

⁵ NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015.

religiose di tale *salute*, sulle quali spesso viene appiattito il mito di Beatrice, sono solo la conseguenza, sul piano romanzesco, di una operazione letteraria di estrema audacia ideologica: trasformare una malattia della mente, l'amore "heroico" di cui parlano medici e poeti, in condizione di benessere e felicità. Di tale conversione un aspetto essenziale è la riconquista da parte del soggetto innamorato del senso della realtà, che le disfunzioni psichiche prodotte dalla ipertrofia della immaginazione gli hanno sottratto: l'io malato d'amore rientra in sé e guarisce, attraverso la ricostruzione di un ordine spaziotemporale distrutto dalla malattia. La *Vita nuova* è la storia di questa guarigione, e quindi la dimostrazione che essa è teoricamente, cioè letterariamente, possibile.

Le caratteristiche dello spazio romanzesco descritto dalla *Vita nuova* sono nitidamente osservabili fin dalla linea retta che collega Beatrice alla prima "donna schermo", creando una profondità di campo per la quale l'oggetto di desiderio viene messo a fuoco allontanandolo rispetto ad oggetti ravvicinati, il che suggerisce anche che il valore dell'oggetto desiderato è funzione della sua distanza (V 1):⁶

io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio guardare, che pareva che sopra lei *terminasse*.

Ma questo è solo il principio. In effetti i movimenti di tutti i personaggi sono descritti a partire da precise geometrie di avvicinamenti ed allontanamenti. Anche la seconda "donna schermo" è idealmente situata sull'asse che unisce Dante alla prima "donna schermo" (IX):

Appresso la morte di questa donna alquanti die avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa avvegna che non tanto fosse lontano *lo termine* de lo mio andare quanto ella era.

In realtà tutte le donne della *Vita nuova* hanno senso in funzione della distanza rispetto a Beatrice e rispetto a Dante, e quindi in quanto situate in uno spazio geometricamente definito nella sua totalità. Tutto ciò che di impreciso e vago ha la determinazione dei luoghi (neppure Firenze è mai nominata) viene compensato da una geometria romanzesca estremamente precisa, oltre che clamorosamente evidente, in un crescendo di distanziamento dell'oggetto erotico che culmina nel viaggio del sospiro

⁶ Cito sempre da DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di R. Pinto, Edimedia, Firenze, 2019.

del poeta che nell'ultimo sonetto arriva fino all'Empireo, dove l'anima di Beatrice risiede dopo la sua morte.

Il significato di questa geometria può essere agevolmente compreso a partire dal razionalismo teologico del libello: perché il desiderio sia controllato dal «consiglio della ragione», è necessario allontanare il suo oggetto. La morte di Beatrice ed il lutto che ne consegue dislocano l'oggetto d'amore da questa terra al cielo, per cui lo spazio della peripezia erotica si trasforma da orizzontale in verticale e da bidimensionale in tridimensionale. Finché Beatrice è viva, il desiderio del poeta, per lei o per altre donne, segue linee geometriche orizzontali, lungo le quali gli oggetti si avvicinano (scatenando la passionalità) o allontanano (riducendola). Si tratta di un algoritmo elementare che viene formulato nel *Convivio* in questo modo (III x 2):

quanto la cosa desiderata più *appropinqua* al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più si unisce alla parte concupiscibile e più abbandona la ragione.⁷

Razionalizzare l'amore significa quindi, necessariamente, allontanare il suo oggetto, che, ravvicinato, scatena invece la sensualità dell'io. Nell'episodio del «gabbo», nel cap. XIV, il malore di Dante ha una causa precisa, ed è la prossimità fisica di Beatrice:

Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi *in tanta propinquitade* a la gentilissima donna ...

Finché Beatrice è viva ed avvicinabile, l'amore viene sperimentato da Dante esclusivamente nelle forme della *alienatio mentis*, cioè della patologia che descrivono i medici e che è lo sfondo ideologico della lirica medievale. Perché l'amore sia non malattia ma salute, è necessario che il suo oggetto venga radicalmente allontanato, ed è appunto questa la finalità del mito di Beatrice. Già nella fase della poetica della lode, Beatrice è «cosa venuta da cielo in terra». E poi definitivamente, a partire dal momento in cui lei muore e la sua anima si disloca nel luogo al quale fin dal principio era destinata, cioè il Paradiso, il desiderio segue linee spaziali non più orizzontali ma verticali, che vanno dalla terra al cielo. Notevolissimo è al riguardo il sonetto, scritto nel primo anniversario della morte, dei due cominciamenti, che descrivono due movimenti di avvicinamento al protagonista, uno dall'alto (Beatrice-angelo che lo visita nel ricordo), l'altro in basso (gli uomini che

⁷ Per il *Convivio*, cito sempre da D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in ID., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011-2014: II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, 2014.

guardano le tavolette su cui Dante disegna). La linea verticale tiene in contatto Dante col cielo, quella orizzontale lo tiene in contatto col suo pubblico, sulla terra:

Primo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Secondo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,
entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'eo faccia.

Decisamente incongruenti sembrano sia le letture realistiche del sonetto (poiché Beatrice è un mito) sia quelle agiografiche (poiché la cristologia di Beatrice è metafora e parodia). Sostanziale, invece, è in esso la ricostruzione di uno spazio geometrico tridimensionale che dà spessore scientifico al mito e alla parodia. Nel *Primo cominciamento* non si fa alcuna menzione degli uomini che osservano i disegni del poeta; vi si indica solo il luogo in cui Beatrice si trova (il cielo), in modo tale che la attualizzazione del ricordo («Era venuta ne la mente mia») può apparire come un movimento, o uno spostamento della immagine, dall'alto verso il basso. Nel secondo, invece, si omette questo movimento di discesa (Beatrice «era venuta» nella mente del poeta, ma non è detta l'origine del movimento), e si esplicita quello di avvicinamento degli uomini a Dante. Se volessimo tracciare linee che permettano di visualizzare i due movimenti, che sono sincronici e non successivi (né alternativi), avremmo una linea verticale (la discesa della immagine di Beatrice) ed una linea orizzontale (l'avvicinamento degli uomini a Dante), coincidenti in un estremo che coincide con il punto occupato dal protagonista (o dalle tavolette in cui prende forma l'immagine angelica di Beatrice). La linea verticale tiene in contatto l'autore con il cielo attraverso il fantasma della donna; la linea orizzontale, invece, lo tiene in contatto con una comunità rappresentata come pubblico (gli uomini che osservano), attraverso le immagini che tale fantasma genera.⁸

⁸ Essendo il *Secondo cominciamento* più compatibile con il commento in prosa, è giocoforza pensare che la versione iniziale del sonetto, indipendente dalla *Vita nuova*, comprendeva solo il primo, e che il secondo fu aggiunto quando fu ideato l'episodio narrato dalla prosa (dato che, però, la tradizione testuale indipendente dal libello

L'episodio della "donna gentile", la rivale di Beatrice nella seconda parte della *Vita nuova*, si configura romanzescamente secondo le nuove coordinate geometriche che il lutto ha determinato: di quella donna l'elemento più caratterizzante è il fatto che sia affacciata ad una finestra, e che, dall'alto, osservi Dante. Lei si trova cioè sull'asse verticale che unisce Dante a Beatrice, ma in una posizione ravvicinata, proprio come la prima "donna schermo", che si trova, anche lei, sulla linea retta che termina in Beatrice, ma lungo un'asse orizzontale (XXXV 1-2):

con ciò fosse cosa che 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 altri 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.

Di tale geometria romanzesca l'aspetto più genialmente spettacolare è la conquista della terza dimensione, cioè del senso della profondità, o prospettiva, collegato all'allontanamento di Beatrice. Lo vediamo perfettamente rappresentato già in *Donne che avete intelletto d'amore* (il che mostra la vocazione romanzesca del mito di Beatrice fin dalla sua originaria formulazione lirica). La canzone è dedicata alla lode "teologica" di lei, una volta escluso dal testo ogni riferimento all'io del poeta, secondo l'ammonimento del gruppo di donne che lo hanno esaminato (cap. XVIII). Ebbene, il teologismo di Beatrice si manifesta nella canzone attraverso una rappresentazione dello spazio fisico estremamente innovativa, che corrisponde, in letteratura, a ciò che significa, nella pittura, la profondità del campo visivo, o prospettiva. Nelle tre stanze centrali della canzone (II-IV) assistiamo infatti ad un avvicinamento progressivo dell'oggetto rispetto all'osservatore: nella seconda Beatrice è osservata dal punto più lontano, il Paradiso, ed è quindi solo una fonte di luce («un'anima che 'nfin qua su risplende», v. 18); nella terza Beatrice è osservata da una posizione ravvicinata, e quindi è una persona che agisce in un contesto sociale ed urbano, a contatto con uomini e altre donne («Dico, qual vuol gentil donna parere / vada con lei, che quando va per via, / gitta nei cor villani Amore un gelo», vv. 31-33); nella quarta

smentisce, poiché in essa appare il *Secondo cominciamento* e non il primo – si veda D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, *ad locum*). Vero è, tuttavia, che la doppia redazione ha, in quanto tale, una chiara funzione ideologica, poiché allude al paradosso della doppia natura di Beatrice, divina, secondo il *Primo cominciamento*, ed umana, secondo l'altro (il che farebbe pensare ad una bipartizione originaria del "cominciamento" del sonetto, che la tradizione ha semplicemente evitato di accogliere, in assenza del testo in prosa che ne spiega il motivo).

assistiamo ad una descrizione del corpo di Beatrice, che si conclude con uno spettacolare, ed abbagliante, primo piano del *viso*: «voi le vedete Amor pinto nel viso, / la 've non pote alcun mirarla fiso» (vv. 55-56). La maggiore complessità della divisione, che distingue fino a cinque livelli di analisi, riflette la complessità ideale del testo, la cui originalità (rivendicata dall'autore durante tutta la sua carriera) sembra consistere nella nuova prospettiva geometrica e teologica che Beatrice, e di conseguenza l'amore, hanno acquisito. Bisogna considerare infatti che il trattamento metafisico del desiderio implica il dominio della geometria visiva, ed in particolare della prospettiva tridimensionale, che i contemporanei di Dante, come Giotto, scoprivano e sperimentavano come un modo radicalmente nuovo di rappresentare lo spazio. Seguendo Bachtin e la sua idea della verticalità, possiamo dire che la teologia è per Dante la proiezione geometrica di una peripezia romanzesca.

L'esperienza dell'eccesso di luce, che impedisce uno sguardo ravvicinato, con cui la lode si conclude, è un tema ricorrente nel *Purgatorio*, descritto nei vari incontri con gli angeli, di cui segnalo qui il primo, poiché l'avvicinamento progressivo del «vasello snelletto e leggero», nel canto II, viene descritto secondo analoghe modalità di rappresentazione prospettica dello spazio: l'angelo e la sua imbarcazione appaiono inizialmente come una remota fonte di luce le cui dimensioni si incrementano quanto più l'oggetto si avvicina all'osservatore. Si parte da «un lume» in movimento che appare all'orizzonte (v. 13), e si finisce con un abbagliante primo piano (vv. 37-40), in modo tale che la variazione nello spazio delle dimensioni apparenti dell'oggetto viene tradotta nella variazione (eccezionalmente rapida per la sua velocità) del tempo di avvicinamento dell'oggetto all'osservatore:

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Martè rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.
Dal qual com'io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio,
rividil più lucente e maggior fatto.
Poi d'ogne lato ad esso m'appario
un non sapeva che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscìo.
Lo mio maestro ancor non facea motto,
mentre che i primi bianchi apparver ali;
allor che ben conobbe il galeotto,
gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali.

Ecco l'angel di Dio: piega le mani;
omai vedrai di sì fatti ufficiali.
Vedi che sdegna li argomenti umani,
sì che remo non vuol, né altro velo
che l'ali sue, tra liti sì lontani.
Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,
trattando l'aere con l'etterne penne,
che non si mutan come mortal pelo». .
Poi, come più e più verso noi venne
l'uccel divino, più chiaro appariva:
per che l'occhio da presso nol sostenne,
ma chinail giuso ...

L'angelologia di Dante, così come essa viene svolta fin dal primo angelo che gli è apparso, cioè Beatrice, è in realtà la sua intuizione di uno spazio geometricamente rappresentabile, sul piano romanzesco, secondo la profondità di campo (o prospettiva).

La *Vita nuova* si apre evocando un libro della memoria di cui il libello che leggiamo è fedele, se non esaustiva, trascrizione:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.⁹

La memoria del poeta appare in diversi momenti del racconto come una funzione psichica essenziale, tanto del protagonista, che ama, quanto dello scrittore, che la narra. La sua vicenda sentimentale, infatti, cioè la peripezia di avvicinamenti ed allontanamenti rispetto all'oggetto del suo amore, è anche la peripezia dell'io che cerca di salvare sé stesso dal naufragio esistenziale, preservando l'integrità della propria psiche, e quindi della memoria, che della psiche è funzione strutturale. La memoria è minacciata da un desiderio che neutralizza tale funzione rinnovando ogni volta lo scacco delle funzioni psicofisiche in presenza dell'amata (XV 2):

sì tosto com'io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei.

⁹ Sul titolo del libello (*Vita nuova* e non *Vita nova*) cfr. R. PINTO, *Il titolo del libro ("Vita nova") e quello del libello ("Vita nuova")*, in ID., *Pensiero e poesia in Dante*, pp. 13-24.

La memoria, cioè l'esperienza delle passate frustrazioni, dovrebbe indurre il poeta a non cercare la presenza di Beatrice; il desiderio è però così potente che a nulla valgono gli insegnamenti della memoria, ed egli ogni volta rinnova il fatale incremento della sensualità in presenza di lei. In questo modo Dante descrive una temporalità sempre di nuovo distrutta dal desiderio (in ogni incontro), e che dovrà essere ricostruita, se l'io vuole riacquistare la propria salute. Ed anche relativamente a questa seconda ricostruzione, quella del tempo oltre quella dello spazio, è fondamentale la distanza dell'oggetto dall'io. Il che vuol dire che il distanziamento definitivo di Beatrice, attraverso la sua dislocazione nel Paradiso, renderà possibile la riconquista del senso del passato, inteso come ordine degli eventi e della esperienza secondo il prima e il dopo.

Si consideri ora il rapporto speculare fra il protagonista (del romanzo) e l'autore (del testo). La salute mentale del protagonista è necessaria perché l'autore possa svolgere il suo compito di scrittura. La memoria è infatti, ovviamente, anche temporalità, per cui il sentimento del tempo o, piuttosto, il calcolo del tempo, sono immediatamente coinvolti nella vicenda erotica che la *Vita nuova* descrive, non solo nella prospettiva del protagonista che cerca, attraverso l'amore per Beatrice, di conquistare la propria salute psicofisica, ma anche nella prospettiva del narratore che ha bisogno di una memoria, cioè una temporalità soggettivamente vissuta, funzionante, ossia ordinata, per poter narrare ciò che gli è accaduto. Questo secondo aspetto della memoria, relativo al narratore, oltre che al personaggio, appare chiaro alla fine dell'opera, quando il poeta dichiara che, grazie al pensiero di Beatrice, fisicamente morta ma ben viva nel suo amore, il tempo è finalmente per lui una successione ordinata di eventi ricordati, e che quindi esso funziona come criterio organizzativo della memoria (XXXIX 1-2):

Contra questo avversario della ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo *l'ordine del tempo passato*, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.¹⁰

¹⁰ L'istanza di razionalismo sottesa a questo recupero dell'ordine temporale è lucidamente spiegata da Tommaso d'Aquino nel suo commento al trattato aristotelico *De sensu et sensato* (tr. 2 l. 5 n. 4): «reminiscendo *venamur*, id est inquirimus id quod consequenter est ab aliquo priori, quod in memoria tenemus. Sicut enim ille qui inquirat per

Qui i due piani, quello romanzesco in cui agisce il protagonista, e quello letterario in cui agisce lo scrittore, si saldano, e in questa saldatura consiste il significato più autentico del teologismo di Beatrice, il cui radicale allontanamento consente di dare ordine al tempo dell'esperienza personale del poeta, che solo grazie a tale ricostruzione secondo il tempo passato può essere compresa e narrata. Questa visione cronologicamente ordinata della propria esistenza, a partire dal momento puntualissimo della scrittura del libello, garantisce una percezione simultanea degli eventi in cui l'esistenza si articola. Questi eventi, coordinati nella trama romanzesca dell'opera, sono osservati nella loro simultaneità, di cui è condizione la verticalità che il mito di Beatrice ha istituito.

Di tale ricostruzione cronologico-poetica dell'io segnalo ora due aspetti di enorme rilievo sul piano storico-letterario, che non mi sembrano stati finora adeguatamente messi in evidenza. Il primo riguarda la dialettica (squisitamente filosofica) tra "frammento lirico" e "struttura romanzesca"; il secondo riguarda la autocoscienza storiografica del poeta. Relativamente alla dialettica frammento-struttura, la narrabilità della propria esperienza, grazie alla ricostruzione della temporalità, implica che testi che nascono come frammentari (le liriche), disposti secondo un ordine cronologico, vengano romanzescamente ordinati e formino così un insieme tematicamente strutturato. Il canzoniere d'autore, così come noi lo intendiamo a partire da Petrarca, non è altro che questa risemantizzazione romanzesca che il frammento lirico subisce quando viene inserito in una struttura cronologicamente ordinata. Proprio Petrarca dichiara, senza volerlo, che a Dante è dovuta la scoperta di questo principio inaugurale della poesia moderna quando cita, nel codice degli abbozzi, concetti che abbiamo appena osservato nella *Vita nuova*.¹¹ Come è noto,

demonstrationem, procedit ex aliquo priori, quod est notum, ex quo venatur aliquid posterius, quod est ignotum; ita etiam reminiscens, ex aliquo priori, quod in memoria habetur, procedit ad reinveniendum id quod ex memoria excidit» ('quando ricordiamo "andiamo a caccia", cioè investighiamo ciò che è conseguente a qualcosa che viene prima, che conserviamo nella memoria' [in omaggio al principio: *post hoc, propter hoc*]. Come chi ragiona per dimostrazioni inizia da qualcosa che viene prima ed è noto, da cui indaga qualcosa che viene dopo, ed è ignoto; così colui che ricorda, da qualcosa di anteriore, che ha nella memoria, procede a ricercare ciò che cadde dalla memoria'). L'ignoto, alla memoria, cioè il dimenticato, coincide, nella analogia sviluppata da Tommaso, con l'ignoto all'intelletto, ricordare significa dunque razionalizzare. Non deve sfuggire la coincidenza (pur all'interno di paradigmi scientifici così diversi) di questa concezione della memoria con uno dei fondamenti metodologici della psicoanalisi, che consiste nel ricordare ciò che il trauma ha sepolto nell'inconscio, per cui la disattivazione del sintomo dipende dalla razionalizzazione, grazie al ricordo, delle sue cause.

¹¹ Sulla dipendenza della struttura del Canzoniere dalla *Vita nuova* rinvio a R. PINTO, *Le rime di Dante: libro di canzoni o rime sparse?*, London, Receptio Academic press, 2020, pp. 1-28.

nel manoscritto in cui Petrarca scriveva la redazione iniziale delle sue poesie e le successive correzioni, prima di ricopiarle nella versione definitiva, a partire da una certa data la ricopiatura in bella della poesia viene documentata con l'espressione «transcripta in ordine», cioè 'trascritta secondo l'ordine che le poesie hanno nel libro':¹²

Transcripta in ordine aliquot mutatis, 1356, veneris, XI novembris, in vesperis.

Ora, da una parte, la trascrizione da un codice all'altro ripete la trascrizione dal "libro della memoria", in cui sono contenute le poesie, al libello della *Vita nuova*; dall'altra, l'ordine secondo il quale i testi vengono trascritti è proprio quell'ordine cronologico della memoria che Dante ha conquistato grazie al mito di Beatrice. L'ordine del tempo passato è insomma, in Dante, la scoperta del canzoniere d'autore, cioè il criterio di risemantizzazione romanzesca della propria poesia che Petrarca diligentemente applica ai suoi frammenti lirici.

Di tale "ordine del tempo passato" condizione strutturale è il mito di Beatrice morta, che Petrarca fa suo attraverso il mito di Laura morta. La dipendenza rigorosa dal "modello *Vita nuova*" viene esplicitata nei versi iniziali della canzone 127, scritti quando l'evento fatale non si è ancora verificato:¹³

*In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?
Collui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, sì confuso ditto.
Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)
co la sua propria man de' miei martiri,
dirò, perché i sospiri
parlando àn triegua, et al dolor soccorro.
Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.*

Il senso della domanda è chiaro: in che ordine dovranno essere disposte queste poesie? Dobbiamo cioè immaginare il poeta alle prese col libro che

¹² 'Trascritta in ordine con alquante modifiche, venerdì 13 novembre 1356': codice degli abbozzi, c. 12v. Sul codice degli abbozzi si veda N. TONELLI, *Leggere il "Canzoniere"*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 14-19, da cui cito.

¹³ Cito da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

ha intenzione di comporre con le sue poesie,¹⁴ ed il problema che gli si pone è quello dell'ordinamento, cioè quali poesie vengono prima e quali vengono dopo. Noi sappiamo che l'ordine con cui le poesie sono disposte nel Canzoniere è la cronologia degli eventi ai quali le poesie si riferiscono. I segnali cronologici disseminati nel Canzoniere sono due date, il giorno dell'innamoramento (*Rvf*221) e il giorno della morte di Laura (*Rvf*336), e poi una serie di anniversari, dell'innamoramento e della defunzione, i quali, contando gli anni che passano, mostrano il trascorrere del tempo. Si tratta di una cronologia ideale che non ha alcun valore documentario. Il tempo, però, inteso come astratta cronologia, è il criterio secondo il quale i testi sono ordinati. A partire da un certo momento, quindi, la domanda formulata nella canzone ha una risposta: Petrarca sa quali poesie vengono prima e quali poesie vengono dopo. E sappiamo anche qual è questo momento. Poiché il Canzoniere, nelle sue due sezioni, è strutturato cronologicamente a partire dalla morte di Laura, questo momento non può essere altro che la data di questo trapasso (che ha ovviamente lo stesso valore mitico che ha il trapasso di Beatrice, a prescindere da comunque improbabili riscontri storico-documentari).¹⁵ Sul piano strutturale, la morte di Laura dà ordine alle poesie del Canzoniere poiché permette di distribuirle e raggrupparle a partire da una cronologia esattamente calcolabile. Ciò che rende estremamente significativi i versi citati sono le riprese, che ho evidenziato con il corsivo, dal proemio della *Vita nuova* e dai versi 51-62 di

¹⁴ Prima che il Canzoniere avesse il titolo definitivo di *Rerum vulgariū fragmenta*, cosa che accade abbastanza tardi, Petrarca intitolò l'opera che stava elaborando *Fragmentorum liber*. È il titolo che appare nella forma chigiana del Canzoniere, nella trascrizione che ne fa Boccaccio (il quale bisogna supporre che riproduca parole dell'autore). Cfr. PAOLA VECCHI GALLI, *Onomastica petrarchesca. Per il "Canzoniere"*, in "Itaque", 8 (2005), pp. 27-44.

¹⁵ Le date dell'innamoramento del poeta e della morte di Laura sono il 1327 e il 1348. A queste date bisogna aggiungere anche la data della confessione narrata nel *Secretum*, 1342, che viene calcolata a partire dalla data dell'innamoramento (III 137: «Ita ne flammās animi in sextum decimum annum falsis blanditiis aluisti?» («Così, sono dunque sedici anni che alimenti di seducenti falsità le fiamme del tuo animo?)). Si tratta di una data fittizia, poiché il *Secretum* è stato scritto molto dopo, ma è romanzescamente importante per capire il rapporto fra il *Secretum* e il Canzoniere, poiché i rimproveri di sant'Agostino si riferiscono, nella finzione del testo, ad una donna che è ancora viva e non ha ancora rivelato, morendo, la sua santità (analoga a quella della Beatrice dantesca). Il che relativizza molto il valore di tali rimproveri. Petrarca, come Dante, trasferisce sistematicamente aneddoti veri o presunti della propria biografia in una trama romanzesca, la cui linea temporale abbraccia tutti i testi che scrive. Il rapporto *Secretum*-Canzoniere è, in questo senso, rivelatore, poiché la data fittizia di composizione del testo latino (prima della morte di Laura) da una parte smentisce i rimproveri di sant'Agostino (che ignora la natura religiosa di Laura), e dall'altra attribuisce al mito di Laura, che, morta, dal Paradiso salva l'amante chiamandolo a sé, il valore redentivo che ha il mito di Beatrice. Cito da F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

Purg. XXIV, passaggi nei quali Petrarca ha genialmente riconosciuto una sostanziale continuità di poetica. Rispetto a questo modello di ricostruzione cronologica dell'io egli si dichiara qui non all'altezza, poiché l'amore "detta" confusamente, non essendosi ancora prodotto l'evento ordinatore dei testi, secondo la logica romanzesca del Canzoniere. Tale logica ha natura squisitamente filosofica, il che in Dante è evidentissimo ed in Petrarca invece si occulta per il suo viscerale antiscolasticismo. Ma la confusione, frequente nella critica, cui alludevo al principio, fra storia e romanzo («l'indiscriminato via vai fra la dimensione "fittizia" del romanzo e quella "reale" della biografia»), ha la sua origine nella diffidenza della critica nei confronti dei fondamenti filosofici del testo letterario moderno, e quindi, innanzitutto, della "forma" canzoniere che della poesia è il principale elemento di modernità, fondamenti che sono lucidamente rivendicati da Dante quando scrive, alla fine del cap. XXV della *Vita nuova*:

grande vergogna sarebbe a colui che rimasse sotto vesta di figura o di colore retorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

Al cap. XXV della *Vita nuova* bisogna infatti riandare anche relativamente alla coscienza storiografica di Dante, nel quale il significato della poesia moderna viene individuato nelle circostanze da cui fu originata, ossia il parlare d'amore a donna, nella lingua delle donne, il che rivela una comprensione già storica della letteratura (4-6):

E non è molto numero d'anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni [...]. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.

Qui la propria storia poetica personale si salda con la storia generale della poesia: entrambe tendono al riconoscimento del desiderio come principio ispiratore originario, e della memoria, personale e storiografica, come criterio ermeneutico di comprensione. La "verità" della poesia, rivendicata come significato soggiacente alla finzione delle sue metafore, riflette, sul piano storiografico e collettivo, la descrizione in prosa delle "ragioni" personali delle proprie liriche. È una medesima istanza

di razionalismo letterario quella che anima da una parte la propria biografia poetica e dall'altra la tradizione letteraria nel suo insieme. Della pretesa che l'uso di metafore sia legittimo solo se esse contengono un significato filosoficamente descrivibile e che possa, quindi, essere decodificato in prosa, è trasparente l'intenzione autogiustificativa. La esigenza di un contenuto razionale della immaginazione poetica è il postulato della poetica della lode (che proprio per questo seleziona come destinatario un pubblico di donne che hanno «intelletto d'amore»), mentre la necessaria traducibilità in prosa di quel contenuto razionale è il principio strutturale della *Vita nuova*, che si articola in una serie cronologicamente ordinata di "ragioni". Dante proietta, così, sulla letteratura romanza nel suo insieme, le intime ragioni che informano la propria attività di scrittore. Più in particolare, il rapporto prosa-poesia si presenta nel testo come un rapporto di tipo molto più "ermeneutico" che "aneddotico", nel senso che il compito della prosa consiste essenzialmente nel fatto di "aprire", ossia rivelare, il contenuto di verità latente nelle figure che costellano le poesie. La critica letteraria, intesa come storia ragionata della letteratura, ha qui il suo atto di nascita.

