

I DUE SENSI DELLA *VITA NOVA*  
O DELLE IPOSTASI D'AMORE

*Igor Candido*

La dinamica compositiva della *Vita nova* travalica i confini del libro della memoria e del libro-codice su questo esemplato, ispirando un secondo prosimetro, il *Convivio*, che testimonia la scoperta della donna gentile-Filosofia e progetta di antologizzare e commentare quattordici canzoni filosofiche. Domenico De Robertis ha richiamato l'attenzione sulla necessità di valutare attentamente continuità e discontinuità tra le due opere, e di interpretare la prima autonomamente, soprattutto su un punto nodale: «per la *Vita nuova*, nessuna allegoria è ammissibile, l'operetta essendo costruita tutta all'insegna della "lettera". Dante, insomma, nel *Convivio*, ha in vista la nuova interpretazione, e a questa intende "giovarne (e alla prima, distinguendosene, attraverso questa)».<sup>1</sup> L'idea che il libello giovanile di Dante sia costruito sulla lettera, e non si possa pertanto leggere allegoricamente, risale a Boccaccio, che nel *Trattatello* e nelle *Esposizioni* presenta la *Vita nova* come modello di «ornato parlare» (*Trattatello* 38) e non testo polisemico come sarà invece la *Commedia*. A Boccaccio risale altresì la scorretta interpretazione, accolta dallo stesso De Robertis, del famoso passo del *Convivio* in cui si sostiene in realtà che è il trattato a dover giovare al libello e non viceversa.<sup>2</sup> Francesco Bruni ha letto nel fraintendimento del testo dantesco una voluta forzatura atta a mostrare come il Dante più maturo intendesse sconfessare l'opera giovanile, testimonianza di un amore tormentato che per molto tempo aveva tenuto l'autore lontano dagli studi. «Della *Vita*

<sup>1</sup> DOMENICO DE ROBERTIS, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 3-19: 9-10.

<sup>2</sup> Sull'errore di Boccaccio, cfr. FRANCESCO BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 30, e la nota di Pier Giorgio Ricci al passo in questione in GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude in Dante*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Mondadori, 1974, p. 890, n. 706.

*Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>  
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-05



*nuova* sfuggiva al Boccaccio la dimensione religiosa, coerentemente alla sua mentalità portata a dualizzare amore e religione». <sup>3</sup> La presenza di una dimensione religiosa del libello non è stata indagata in modo organico e non è accolta con favore da tutti gli studiosi; le pagine che seguono si interrogano allora sulla *Vita nova* in quanto testo religioso, cercando di mostrare come il giovane Dante costruisca il libro del suo rinnovamento seguendo il ritmo alternato della sua carriera poetica, dagli esordi fino alla notorietà fiorentina, e nel contempo della propria vicenda spirituale, drammatizzando nel libello i primi momenti di una storia della salvezza che troverà compimento soltanto nella *Commedia*. In particolare, intendo occuparmi qui delle diverse ipostasi della complessa figura di Amore, che non può essere appiattita sulla tradizione cortese e la cui comprensione ci aiuterà a formulare criticamente il problema dei due sensi attraverso cui si può leggere la *Vita nova*, il senso letterale e il suo sovrasenso anagogico. <sup>4</sup> È lo stesso Dante, come vedremo, che nel paragrafo XXV, in pagine che anticipano lo stile ragionativo del *Convivio*, estende anche ai rimatori volgari, ma non ai «prosaici dittatori», la prerogativa dei poeti latini di rappresentare sotto veste figurale il dio d'Amore. La figura d'Amore della tradizione classica e cortese è al centro di un processo di risemantizzazione dovuto al necessario adattamento delle liriche al nuovo contesto. L'operazione di selezione e raccolta delle precedenti prove poetiche nel libro della *Vita nova* corrisponde infatti alla creazione di un significato nuovo, reso unitario dalla prosa e alternativo a quello espresso dalla somma delle rime estravaganti, che sono per natura indipendenti l'una dall'altra. Inoltre: «Le liriche prescelte non subiscono soltanto una revisione passiva durante la procedura di selezione, ma anche una revisione attiva grazie all'azione della prosa narrativa che le piega a un senso nuovo, consoni all'ideologia della "vita nuova" del poeta» (Barolini). <sup>5</sup>

Tenendo a mente la genesi del libello secondo questo doppio processo di revisione passiva e attiva delle liriche, proviamo a rileggere criticamente quanto scritto sotto i maggiori paragrafi del libro della memoria di Dante, libro prevalentemente costituito dalla prosa, nella quale, a norma del paragrafo XXV, la personificazione d'Amore non dovrebbe comparire. Perché accade invece? Per sciogliere questa aporia, Charles

<sup>3</sup> Sull'interpretazione boccacciana della *Vita nova*, cfr. BRUNI, *Boccaccio*, pp. 27-30 e 51-52: 52.

<sup>4</sup> La possibilità di leggere il libello secondo il senso anagogico, piuttosto che genericamente allegorico, è stata avanzata da Aristide Marigo, Charles Singleton e Vittore Branca; cfr. MARIO PAZZAGLIA, *Vita nuova*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, V, 1976, pp. 1086-96: 1092.

<sup>5</sup> TEODOLINDA BAROLINI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della "Vita nuova"*, a cura di T. Barolini, note di Manuele Gragnolati, Milano, BUR, 2009, p. 82.

Singleton ha ipotizzato come, nella finzione narrativa, la prosa non sia in realtà opera di Dante, cui tocca il ruolo di semplice copista secondo la metafora del libro della memoria che apre e dà il tono a tutto il libello.<sup>6</sup> È davvero questa la spiegazione? È certo che Dante non intende derogare alla consuetudine dei generi che vieta ai prosatori l'uso della personificazione d'Amore. La difficoltà si supera dimostrando come la prosa eviti la prosopopea classica del dio Amore o la inserisca in contesti particolari, come le immaginazioni, nelle quali è sempre possibile al lettore denudare tale figura del suo colore retorico. Non è casuale, allora, che dopo il paragrafo XXV, che ne giustifica l'uso e la licenza, la figura d'Amore in quanto personaggio attivo abbandona definitivamente la scena del libello, ovvero, fuor di metafora, si mostra per quello che è sempre stato, ossia un «accidente in sostanza», un sentimento (XXV 1).<sup>7</sup>

La prima apparizione di Beatrice all'età di quasi nove anni produce nel coetaneo Dante quegli effetti fisiologici ben noti al lettore del libello e che rimandano sotto traccia alla fenomenologia amorosa cavalcantiana. Dante ne dà una rappresentazione drammatica nel concitato dialogo interiore tra spirito vitale, animale e naturale, potenze o funzioni dell'anima secondo la dottrina scolastica e albertina in particolare. Rileggiamo l'intero passo, dal quale deve muovere necessariamente ogni interpretazione della figura d'Amore:<sup>8</sup>

[4] In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la sacretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparìa ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi».

[5] In quel punto lo spirito animale, lo qual dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portan le loro percezioni, si cominciò a maravigliar molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». [6] In quel punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole:

<sup>6</sup> Cfr. CHARLES S. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"* (1949), Bologna, il Mulino, 1968, pp. 46-52.

<sup>7</sup> Lo nota anche Singleton (ivi, p. 79).

<sup>8</sup> Seguo, senza ulteriori indicazioni e con l'unica eccezione del titolo, il testo a cura di Donato Pirovano in D. ALIGHIERI, *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015. Oltre che al più recente commento di Pirovano, in questo saggio rimando, con il solo nome del curatore e la pagina, ai precedenti commenti di: Domenico De Robertis (Milano - Napoli, Ricciardi, 1980); Manuela Colombo (Milano, Feltrinelli, 1993); Luca Carlo Rossi (Milano, Mondadori, 1999); Guglielmo Gorni (Milano, Mondadori, 2011; I ed. 1996); Stefano Carrai (Milano, Bur, 2009). Per ragioni economiche, non uso qui anche il rimando alla paragrafatura dell'edizione Gorni, poiché nelle edizioni successive si trova o il doppio rimando (Rossi) o delle tavole sinottiche di conversione (Carrai, Pirovano).

«Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!». [7] D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata; e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. [8] Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». [9] E avvegna che la sua imagine, la qual continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza 'l fedel consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. (II 4-9)

Il primo vago riconoscimento del sentimento amoroso avviene per mezzo dello spirito vitale, che ha sede nel cuore dove troverà presto dimora Amore, ma è lo spirito animale o anima sensitiva, che opera nell'alta camera del cervello, a indicare con precisione chi sia questo dio, ovvero quella beatitudine che viene a governare l'anima del Dante *agens*. I commenti rilevano come tutto il passo sia tramato di precisi echi biblici a partire dal neotestamentario «dico veracemente» che prepara il lettore all'imminente rivelazione. L'analisi di questi richiami nelle parole latine dello spirito vitale potrà gettare nuova luce sull'intero passo: «veniet autem fortior me» (*Lc* 3, 16) «e qui autem post me venturus est fortior me est» (*Mt* 3, 11); «Veniet fortior me post me» (*Mc* 1, 7); «Ecce Dominus Deus in fortitude veniet, et brachium eius dominabitur» (*Is* 40, 10). Nei vangeli sinottici, la voce è quella di Giovanni Battista che annuncia l'arrivo di Cristo per battezzare infine non con l'acqua ma nello spirito. Secondo Guglielmo Gorni (p. 803) e Luca Carlo Rossi (p. 10), con il richiamo al Battista Dante assegnerebbe allo spirito vitale la funzione di precursore rispetto ad Amore. I commentatori non dubitano, del resto, che «deus» si riferisca proprio ad Amore, dato che il dialogo degli spiriti è immediatamente seguito dalla confessione secondo cui da quel momento Amore ebbe signoria sull'anima del poeta. A mio avviso, invece, il passo si chiarisce se il richiamo neotestamentario s'intende come annuncio della venuta di Beatrice, la cui analogia con Cristo sarà compiutamente rivelata al paragrafo XXIV da quella «tipica etimologia funzionale medievale» (De Robertis, p. 168) del soprannome Primavera («prima verrà»), imposto sin dalla nascita alla donna di Guido perché destinata a preparare la strada a Beatrice come fece il Battista con Cristo. Nelle parole dello spirito vitale, allora, quel «deus» sarà infatti la stessa Beatrice che viene a occupare l'anima di Dante in virtù di un amore trascendente che è cosa del tutto nuova. In altri termini, il dio può essere identificato con Amore soltanto nella misura in cui Beatrice è Amore,

come egli stesso confesserà più avanti proprio al paragrafo XXIV: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco» (§ 5). Beatrice sarebbe dunque un *deus* in quanto *figura* o *imago Christi* (dunque al maschile come il *benedictus* di *Purg.* XXX, che pure si riferirà a lei), un'identità che consente di comprendere la citazione pseudo-omerica («Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo») nel suo senso connotativo. Per questa ragione, dell'assoluta novità di questo amore è garante la stessa Beatrice che, attraverso la sua immagine, vigila costantemente su Amore, affinché questi non superi mai i limiti tracciati dalla ragione. Rispetto alla definizione normativa dell'amore di Andrea Cappellano, la *cogitatio* dantesca per Beatrice non è *immoderata*, ma al contrario sempre governata dalla legge della ragione.<sup>9</sup>

In altra sede ho fornito una nuova lettura delle tre visioni del libello, tra cui soprattutto della prima (III 3-7) che dà il tono a tutta l'opera e senza comprendere la quale rischieremo di non arrivare alla piena intelligenza della *Vita nova*. Rimandando a quelle pagine,<sup>10</sup> ne riassumo qui i principali argomenti per fornire ulteriori riflessioni a sostegno di quell'interpretazione. Tre sono i protagonisti della «maravigliosa visione»: un signore di pauroso aspetto tiene in braccio Beatrice avvolta in un drappo di colore sanguigno, mentre sullo sfondo intuivamo la presenza del Dante *agens* che contempla la scena che si sta svolgendo davanti agli occhi della sua mente. La maggior parte dei commentatori ha visto nella figura del pauroso signore quella di Amore che offre a Beatrice il cuore di Dante come mistico pasto d'amore, complice anche il resoconto di *A ciascun alma presa*, il sonetto che Dante invia ai fedeli d'amore per avere un'interpretazione della visione. Sono convinto che non sia Amore al centro della scena, ma Dio stesso, come lasciano intendere il chiaro rimando testuale all'*Esodo* per le parole del pauroso signore; mentre sulla scorta dell'*Apocalisse* possiamo comprendere come già in questa prima visione Dante introduca sottotraccia l'analogia tra Beatrice e Cristo, un'analogia che è qui teologicamente connotata dall'immagine di Cristo in quanto figura dell'Agnello e che la visione estende a Beatrice. Quest'ultima, pertanto, sarà figura di Cristo in quanto figura dell'Agnello, a significare che soltanto in virtù della sua morte, annunciata già all'inizio del libello («la gloriosa donna della mia mente», II 1), a Beatrice sarà consentito, come lo sarà a Cristo alla fine dei tempi, di aprire il libro della memoria

<sup>9</sup> Su questo aspetto, rimando alle pagine di ROBERTO REA, *Dante: guida alla "Vita nuova"*, Roma, Carocci, 2021, pp. 57-71, invertendo però i termini della relazione Beatrice-Amore di cui a p. 58: è Beatrice, a mio avviso, a tenere a freno Amore e non viceversa.

<sup>10</sup> Cfr. IGOR CANDIDO, *Per una rilettura della "Vita nova": la prima "visio in somniis"*, in "Lettere italiane", 71.1 (2019), pp. 21-50.

di Dante, il che corrisponde a operare il giudizio sugli uomini e portare la salvezza attraverso il suo saluto. Il pianto del pauroso signore celerebbe allora il preannuncio della futura caduta dell'*agens* a seguito della perdita del saluto di Beatrice e della successiva per il traviamiento della donna gentile. Rispetto a quanto da me scritto in precedenza, posso aggiungere qui che nel libello Amore non piange, come Dante dice esplicitamente al paragrafo XXV: «Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e specialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo» (§ 2). Potrà sembrare forse strano che sia Dio, in sé immutabile e in corruttibile, a piangere, ma non ne mancano le prove nella Scrittura. Sarà sufficiente citare l'esempio delle *Lamentazioni* di Geremia, dove Dio piange per Israele e chiede a Geremia di comunicare il suo dolore al popolo:

Et dices ad eos verbum istud:  
 Deducant oculi mei lacrimam  
 per noctem et diem, et non taceant,  
 quoniam contritione magna contrita est  
 virgo filia populi mei,  
 plaga pessima vehementer. (*Lam* 14, 17)

Che sia proprio Dio la figura che campeggia al centro della prima visione potrebbe averlo intuito anche il più acuto dei risponditori del sonetto proemiale, *A ciascun alma presa*, Guido Cavalcanti, la cui interpretazione della visione è stata, come ricorda Dante, «quasi lo principio de l'amistà tra lui e me» (III 14). Sappiamo però che nessuno dei poeti che risposero riuscì a comprendere il vero significato della visione, che è ora evidente alle menti più semplici, espressione che sembra rimandare alle oscure profezie di Cristo che si chiarirono dopo la sua morte (*Io* 12, 16).<sup>11</sup> In cosa consiste allora la superiore comprensione di Cavalcanti? Giudicato come «patente di perfetta affiliazione alla corte d'Amore»,<sup>12</sup> il sonetto si apre con un verso di cui Dante conserverà memoria soprattutto nel *Paradiso*. Qui sono due sono le occorrenze del termine 'valore' che occorre segnalare, la seconda delle quali coincide perfettamente con il primo verso del sonetto responsivo di Cavalcanti. Ecco la prima:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
 che l'uno e l'altro etternalmente spira,  
 lo primo e ineffabile Valore  
 quanto per mente e per loco si gira

<sup>11</sup> Cfr. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"*, p. 20, n. 4 e p. 36, n. 17.

<sup>12</sup> Cfr. GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 145.

con tant'ordine fé, ch'esser non puote  
senza gustar di lui chi ciò rimira. (*Par.* X 1-6)

Nel cielo del Sole, «il nuovo canto s'innalza a contemplare la vita stessa della Trinità divina, nel suo interno processo di mutuo amore, da cui ha origine l'universo» (Chiavacci Leonardi). Dio crea guardando eternamente il Figlio che lo ricambia e lo Spirito Santo (o Amore) coinvolge tutte e tre le persone della Trinità in un solo perpetuo atto: il verbo 'spirare' è biblico e indica proprio l'effondersi dello Spirito.<sup>13</sup> Le tre figure di questa poetica trinitaria si sono già rivelate nei primi paragrafi del libro della memoria di Dante: Dio della prima visione e Beatrice come figura di Cristo,<sup>14</sup> Amore come Spirito Santo. La creazione trinitaria dell'universo rappresenta dunque il modello di quella nuova poetica inaugurata con *Donne ch'avete* e ricordata per la sua rivoluzionaria novità nella famosa terzina di *Purg.* XXIV 52-54: «[...] I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando». La fonte è generalmente indicata nella proposizione di Frate Ivo, ispirata all'estetica dei Vittorini (Ugo e Riccardo): «Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit».<sup>15</sup> In *Par.* X, l'operazione di Amore è propriamente uno spirare come l'effondersi dello Spirito negli apostoli, cui il poeta è qui assimilato in quanto *scriba Dei*. Dante lo affermerà come verità di fede nel suo esame sulla carità condotto dall'apostolo Giovanni: «Lo ben che fa contenta questa corte, / Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte» (*Par.* XXVI 16-18). La relativa glossa di Maria Chiavacci Leonardi risulta persuasiva nella sua precisa accezione teologica: «Dio è la prima e ultima lettera, quindi principio e fine, di ogni scritto che Amore mi fa leggere, mi insegna, con maggiore o minore intensità».<sup>16</sup> Si esprime qui quella dottrina, soprattutto agostiniana, che associa Amore allo Spirito Santo, il cui avvento è così annunciato da Cristo prima di morire: «Paraclitus autem, Spiritus Sanctus, quem mittet Pater in nomine meo, ille vos *docebit omnia* et suggeret vobis omnia, quae dixi vobis» (*Io* 14, 26). La possibilità di una tale associazione, che stringeva il nodo tra la sostanza poetica e quella spirituale, deve essersi affacciata alla mente di Dante proprio componendo la *Vita nova*. La memoria del verso cavalcantiano nel contesto delle due

<sup>13</sup> Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso* (1994), a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 275.

<sup>14</sup> Su Beatrice-Cristo e la Trinità, cfr. CARLO LÓPEZ CORTEZO, *Con angelica voce in sua favella*, in "Tenzzone", 9 (2008), pp. 11-43: 15-28.

<sup>15</sup> Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 103-104, n. 1.

<sup>16</sup> Cfr. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, p. 717.

terzine di *Par.* XXVI potrebbe allora fornire una conferma del processo inventivo che portò dalla poesia alla teologia biblica:

Tal vero a l'intelletto mio sterne  
colui che mi dimostra il primo amore  
di tutte le sustanze sempiterno.  
Sternel la voce del verace autore,  
che dice a Moïse, di sé parlando:  
«Io ti farò vedere ogni valore». (*Par.* XXVI 37-42)

Da quale dottrina Dante attinge la conoscenza della verità che lo porta ad amare Dio? Nella sua *Metafisica* Aristotele definisce Dio come motore immobile da cui procede quell'amore che fa muovere i cieli attraverso le creature angeliche, mentre nella Scrittura Dio si manifesta da solo annunciando a Mosè: «Io ti farò vedere ogni valore». La verità della ragione prepara e conferma così quella della fede. In Dante come in Cavalcanti, il verso ormezzia strettamente l'«Ego ostendam omne bonum tibi» di *Ex* 33, 19 e non è inverosimile pensare che anche in Guido si tratti di una ripresa della fonte biblica, quale che sia poi il senso dell'intero sonetto. Che Dante abbia scorto questo senso come implicito nel verso di Cavalcanti o che l'abbia voluto usare nel *Paradiso* a significare il suo modo di risemantizzare la figura d'Amore di Cavalcanti, il contesto sin qui ricostruito della poetica religiosa del libello ci dice senz'altro che la lettura di 'valore' che sarà del poema è la stessa dell'opera giovanile, a conferma che al centro della prima visione c'è Dio, e precisamente quel «Deus charitas est» dell'epistola giovannea. Già nella *Vita nova*, allora, poesia e teologia sono legate con stretto nodo e danno conto rispettivamente dei due sensi o livelli di significazione dell'opera.<sup>17</sup>

Con la prima visione i termini teologici della nuova poetica sono già impostati e Dante può procedere a descrivere le caratteristiche della vera natura di Amore e del legame esistente tra questi e Beatrice. La prima traccia che ci avvisa che l'amore di cui parla Dante non è quello della tradizione cortese e poi stilnovistica, né quello della poesia di Cavalcanti, che pure rimane un referente privilegiato in tutto il libello, si trova al paragrafo successivo. Puntualmente avviene ciò che lo spirito naturale aveva previsto, ossia, fuor di metafora, che avviene quando l'innamorato comincia a sentire gli effetti fisiologici della nuova passione, effetti che

<sup>17</sup> È a partire dal libro quarto del *De principiis* di Origene che il tema cristologico è declinato in riferimento ai due livelli platonici della realtà, sensibile e intellegibile; al primo livello si ha la corrispondenza Cristo uomo-corpo dell'uomo-interpretazione letterale-cristiano semplice, al secondo, quella Cristo-dio-anima dell'uomo-interpretazione spirituale-cristiano perfetto. Cfr. MANLIO SIMONETTI, *Introduzione*, in SANT'AGOSTINO, *La dottrina cristiana* (1994), a cura di M. Simonetti, Milano, Mondadori, 2006, pp. IX-XLVIII: XXIV, n. 3.



non possono essere celati all'esterno, tanto che alcuni cominciano a interrogarsi sullo stato di prostrazione in cui versa l'amante:

[2] Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la voluntade d'Amore, lo qual mi comandava secondo 'l consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato. Dicea d'Amore, imperò ch'ì portava nel viso tante de le sue insegne, che questo non si potea ricovrire. [3] E quando mi domandavano: «Per cui t'ha così distrutto questo Amore?», ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro. (IV 2-3)

Il senso letterale del passo è di facile comprensione, ma una lettura attenta lascia trasparire la presenza di un importante sottotesto che si chiarirà nel corso della narrazione. Per coglierlo, occorre ricordare che la distinzione tra l'autore che copia dal libro della propria memoria e il protagonista che al tempo ha vissuto gli straordinari eventi legati alla vita di Beatrice, eventi di cui quest'ultimo non poteva avere piena coscienza mentre accadevano, gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di senso del libello, esattamente come accadrà poi nella *Commedia*.<sup>18</sup> Nella finzione del libello, Charles Singleton è arrivato a identificare tre diverse figure che collaborano alla scrittura dell'opera: il Dante poeta autore delle poesie, il Dante scriba che trascrive i maggiori paragrafi del proprio libro della memoria, il Dante chiosatore, autore delle glosse che sono aggiunte, al tempo della trascrizione, per chiarire sensi di difficile comprensione per il lettore. Per questa ragione, tali glosse derogano in parte alcuna al «proposito presente» o «intendimento» esposto in apertura al libello.<sup>19</sup> Il secondo periodo del passo sopracitato («Dicea d'Amore [...] dicea loro», §§ 2-3) corrisponde senz'altro a una di queste chiose aggiunte al resoconto scritto del libro della memoria e, anche in questo caso, serve a chiarire il vero senso del testo della prosa. Come evidente, il passo potrebbe essere espunto senza alterare il senso generale: perché allora aggiungerlo? Si tratta forse di una zeppa semantica di un giovane autore ancora non perfettamente padrone della propria arte narrativa? La chiosa ha in realtà la funzione di avvisare il lettore che non è Amore colui che ha ridotto il poeta in «sì frale e debole condizione»: si tratta qui invece di un primo e fugace accenno alla natura trascendente della passione di Dante per Beatrice. In virtù della quale, il sorridere dell'*agens* di fronte agli amici invidiosi è la cifra della Donna-

<sup>18</sup> Cfr. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita nuova"*, pp. 16 e 39.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 44-45 e 49-52. Sulla composizione del libello come trascrizione del libro della memoria, cfr. anche MICHELANGELO PICONE, *Rito e "narratio" nella "Vita Nova"*, in *ID.*, *Scritti danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 23-36: 23-25.

Sapienza del *Convivio*, ossia la manifestazione della superiorità morale della conoscenza.<sup>20</sup> Nella coscienza di chi comincia a comprendere la verità della nuova rivelazione beatifica, l'espedito tradizionale dello schermo è così piegato a significare, sottotraccia, il silenzio sulla natura spirituale dell'amore di Beatrice.

Con l'immaginazione di Amore che appare come un viandante vestito con panni dimessi (IX) abbiamo, nella prosa, la prima metamorfosi del personaggio da prosopopea a sentimento. Nei termini in cui viene qui descritto il processo di innamoramento, siamo di fronte all'autoanalisi del soggetto, una nuova presa di coscienza da parte dell'*agens* di quello che sta accadendo dentro di sé. Il modo in cui tale presa di coscienza viene rappresentata dipende allora dalla corretta interpretazione della controfigura d'Amore. La sua personificazione in Dante e negli stilnovisti «rappresenta quasi la seconda persona obbligata di un dialogo perpetuo fra il poeta e lo sdoppiamento di sé stesso, che poi si risolve in un autentico monologo, nella drammatica visualizzazione di un'ombrosa vicenda spirituale».<sup>21</sup> Bisognerà osservare, inoltre, che si tratta qui di un'immaginazione, che, a differenza delle visioni, non ha valore profetico ma ragionativo: Amore rimane come sospeso in un limbo narrativo connotato dal verbo evangelico 'apparire' e in cui prevalente si mostra il senso allegorico del personaggio. In uno stato di prostrazione, simboleggiato dal suo guardare a terra, Amore si rispecchia in «un fiume bello e corrente e chiarissimo» (§ 4), che scorre lungo il cammino intrapreso dall'amante. Nel contesto evangelico, l'acqua è il simbolo dello Spirito, per cui si veda soprattutto *Io* 1, 33 e 7, 37-39: entrambi i passi rimandano ancora una volta alla relazione tra il battesimo con l'acqua del Battista e quello con lo Spirito che sarà impartito da Cristo. Dalla chiosa di De Robertis (p. 63) in avanti, si richiama comunemente il modello apocalittico del fiume della Gerusalemme celeste visto da Giovanni: «Et ostendit fluvium aquae, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni» (*Apoc* 22, 1). Questo intertesto acquisisce preciso valore ermeneutico soltanto se il fiume contemplato da Amore si mette in relazione con il Letè-Eunoè nel quale il Dante *agens* sarà due volte immerso nell'Eden (*Purg.* XXVIII-XXXIII):

ed ecco più andar mi tolse un rio  
che 'nver' sinistra con sue piccole onde

<sup>20</sup> Sul sorriso in questo luogo vitanovistico, cfr. GIULIA BONALDI, "Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca": il sorriso della conoscenza in Dante e Virgilio *dramatis personae*, in "Lettere italiane", 71.1 (2019), pp. 3-20: 11.

<sup>21</sup> EMILIO PASQUINI, *Amore*, in *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, pp. 221-39; ora in E. PASQUINI - GUIDO FAVATI, *Amore*, introduzione di Ilaria Gaspari, Roma, Treccani, 2021, pp. 27-75: 35.

piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.  
Tutte l'acque che son di qua più monde,  
parrieno avere in sé mistura alcuna  
verso di quella, che nulla nasconde,  
Avvegna che si mova bruna bruna  
sotto l'ombra perpetüa, che mai  
raggiar non lascia sole ivi né luna. (*Purg.* XXVIII 25-33)

I due luoghi del macrotesto dantesco non sono messi in relazione dai commentatori, né si indica il passo dell'*Apocalisse* come possibile fonte del dantesco fiume edenico, il che sorprende dato che i canti dell'Eden sono tutti tramati di elementi tratti dall'ultimo libro biblico. Si aggiunga che il simbolo del fiume come fonte divina della vita, ripreso nel finale dell'*Apocalisse*, oltrepassa i propri modelli (*Ez* 47, 1 e *Zach* 14, 8) per ritornare al contesto originario di *Gen* 2, 10-14,<sup>22</sup> unica fonte indicata sin dagli antichi commenti per la rappresentazione dei fiumi edenici nella *Commedia*. In questo luogo della *Genesis*, tutta l'acqua presente sulla terra viene fatta scaturire da un unico grande fiume edenico che si divideva poi in quattro corsi d'acqua: Pison, Ghicon, Tigri, Eufrate. Dante ricorda soltanto gli ultimi due, mentre Giovanni non menziona la successiva suddivisione dell'unico corso d'acqua in quattro fiumi; entrambi gli autori si ispirano però al racconto genesiaco per la simbologia dell'albero della vita o della conoscenza del bene e del male, infine coincidenti dopo la rivelazione di Cristo. Rilevante per l'Eden dantesco è il fatto che, in Giovanni, «il fiume dell'acqua della vita e l'albero della vita stanno a indicare che è tornato il paradiso, nel quale non vi era né morte né malattia».<sup>23</sup> Inoltre, ciò che Dante non trovava nella *Genesis* (né nei luoghi paralleli di Ezechiele e Zaccaria) è la descrizione, certamente allegorica, della purezza cristallina delle acque edeniche, che dipende pertanto dalla descrizione che ne fa l'*Apocalisse*. Che Dante si serva del luogo dell'*Apocalisse* è confermato più avanti nel poema: Beatrice si è appena rivelata all'antico amante e gli rimprovera l'ardire di essere entrato nell'Eden senza che abbia ancora mostrato il suo sincero pentimento. La reazione di Dante corrisponde evidentemente al comportamento di Amore nel libello:

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte  
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,  
tanta vergogna mi gravò la fronte.  
Così la madre al figlio par superba,

<sup>22</sup> Cfr. EUGENIO CORSINI, *Apocalisse prima e dopo*, Torino, Sei, 1980, p. 529.

<sup>23</sup> Cfr. *L'Apocalisse di Giovanni*, a cura di Alfred Wikenhauser, Milano, Bur, 1983, p. 366.

com'ella parve a me; perché d'amaro  
sente il sapor de la pietade acerba. (*Purg.* XXX 76-81)

Quando Beatrice poi si diffonde nelle sue precise accuse all'amante, perché egli, che ha confessato ormai le proprie colpe, non ricada nell'antico errore, Dante, umilmente, piega di nuovo il capo in segno di vergogna:

Quali fanciulli, vergognando, muti  
con li occhi a terra stannosi, ascoltando  
e sé riconoscendo e ripentuti,  
tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando  
per udir se' dolente, alza la barba  
e prenderai più doglia riguardando». (*Purg.* XXXI 64-69)

Per l'immagine del fanciullo rimproverato dalla madre, che costituisce il filo rosso che lega i due passi del *Purgatorio*, si è richiamato il monito evangelico a farsi umili e semplici come i bambini per ottenere la grazia di Dio: «Et advocans Iesus parvulum, statuit eum in medio eorum, et dixit: Amen dico vobis, nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum. Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste, hic est maior in regno caelorum» (*Mt* 17, 2-4).<sup>24</sup>

Siamo forse ora in possesso di tutti gli elementi che ci permettono di interpretare l'enigmatica immagine di Amore che veste gli umili panni del pellegrino e che rivolge a terra lo sguardo, contemplando talvolta un fiume dalle acque chiarissime. Per la prima volta, Amore non si mostra come l'ipostasi del dio superbo e signore, ma umile e semplice come il fanciullo evangelico: il suo sguardo è rivolto a terra come quello di Dante rimproverato da Beatrice; proiezione del soggetto amante, egli è disposto ad autoanalizzarsi rispecchiandosi nella verità che proviene direttamente da Dio (il fiume chiarissimo). L'occasione immediata di questo cambiamento può essere rappresentata dalla morte della prima donna schermo in corrispondenza con l'allontanamento forzato da Beatrice, fonte di ogni beatitudine. Queste pagine registrano allora il primo avvertimento psichico dell'*agens* di «un conflitto interiore» (Pirovano, p. 115), che si manifesta come crisi del sistema cortese dello schermo, ovvero di un intero modello culturale; un avvertimento inconscio che si farà presto consapevole dell'errore di fronte alla perdita del saluto, per condurre infine all'abbandono di ogni simulacro della passione dando vita alla poetica della lode di Beatrice. Dante preannuncia qui, sotto traccia, il significato nuovo dell'amore per quest'ultima, la quale non ammette e non ricambia se non il sentimento puro e sincero di uomini umili.

<sup>24</sup> Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio* (1994), a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 917.

Gli effetti del nuovissimo amore di Beatrice sono descritti al paragrafo XI, che rappresenta un'altra delle chiose aggiunte per aprire la sentenza del libro della memoria, una glossa che per la sua importanza reca con sé un titolo specifico: «Quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava» (X 3). L'ordine logico dei paragrafi IX-XI è chiaro: con il IX Dante rappresenta Amore in figura di pellegrino per denunciare la fallacia spirituale dei simulacri amorosi, prefigurando la necessità di un rinnovamento interiore nell'*agens*; con il X mostra la dura ma necessaria conseguenza di questa fallacia, ovvero la perdita del saluto, che è, come sappiamo, perdita della salvezza; con l'XI, infine, spiega al lettore le ragioni di quella *mutatio* che avverrà tra poco all'insegna dell'umiltà ispirata da Beatrice:

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritate, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risposione sarebbe stata solamente «Amore», con viso vestito d'umiltade. (XI 1)

Il fatto che si tratti di una glossa alla lettera grande del testo dalla collocazione extradiegetica implica che qui la speranza del saluto/salute si riferisca alla condizione dell'amante prima del paragrafo X, nel quale il saluto della gentilissima gli viene negato a causa delle voci malevole circolanti sul suo conto. Lo stesso richiamo a un possibile nemico non sarà dunque da intendersi soltanto in senso denotativo di possibile avversario, cui la carità ispirata da Beatrice perdona volentieri, ma anche connotativo di preciso riferimento agli invidiosi che si interrogavano sull'identità dell'amata alla fine del paragrafo IV. Lì i malevoli non avevano ricevuto altra risposta che un silenzioso sorriso, qui la risposta è ora possibile perché l'*agens*, sulla via dei sospiri che l'allontanavano dall'amata, ha finalmente compreso il legame che unisce Amore e umiltà in Beatrice. E, se nel tremare degli occhi innamorati in attesa del saluto si poteva ancora scorgere la signoria d'Amore, questi non riesce a trattenere la beatitudine che il gesto salvifico di Beatrice comunica all'amante, poiché lo stesso Amore, perdendo la sua superba signoria, fa sì che il corpo dell'amante si muova come quello di un automa inanimato.

La perdita del saluto e quello stato di profonda angoscia che ne deriva e che fa cercare all'amante rifugio nella propria camera preparano narrativamente la seconda visione in sogno. L'immagine del «pargolo battuto» (XII 2) dà concretezza narrativa alla precedente immaginazione in cui Amore si era presentato in panni umili: ciò che lì era paurosa fantasia e anticipazione figurale della perdita del saluto, ora diviene dolorosa certezza a seguito di un'esperienza reale. L'epifania del «giovane vestito di bianchissime vestimenta» (XII 3) è stata accostata a quella dell'angelo

che incontrano le donne sulla via per il sepolcro di Cristo (*Mc* 16, 5),<sup>25</sup> una figura che corrisponderebbe pertanto all'angelo della nobiltà del *Convivio* (IV XXII 13-18). In altra sede ho ipotizzato che questo giovane non sia Amore, ma una sostanza separata da materia che partecipa della natura divina del suo creatore. A differenza di Amore che non piange (cfr. il par. XXV), questo giovane è in lacrime perché ha compreso che la perdita del saluto corrisponde alla prima caduta dell'*agens*. La sua figura può essere assimilata a uno degli «spiriti beati» di cui parla Boezio nella *Consolatio*. In virtù della sua natura divina, egli è dotato di prescienza e può vedere ciò che accadrà direttamente in Dio, a differenza dell'*agens* per il quale il futuro assume invece gli oscuri contorni del fato.<sup>26</sup> Anche in questa seconda profetica visione, infatti, la percezione del protagonista non è affatto chiara e la sua invocazione ad Amore, nel momento di massima angoscia prima di addormentarsi, mette volontariamente il lettore sulla cattiva strada, facendogli immaginare che il giovane che poi apparirà in sogno sia proprio Amore. È il modo con cui il Dante autore mescola le sue carte narrative per occultare il senso analogico del libello. Il quale non deroga, come sappiamo dal paragrafo XXV, a quella regola di poetica che vieta ai prosatori l'uso della prosopopea di Amore e scopriamo infatti che gli attributi del giovane sono in realtà quelli caratteristici di una creatura separata da materia. Un luogo che non è stato ancora richiamato per l'esegesi della figura del giovane della seconda visione si legge ancora nel *Convivio*, dove Dante pone l'amore per la Sapienza come il più elevato di tutti in quanto amore che, derivando da Dio, arriva a visitare l'uomo: «E però è manifesto che la divina virtù, a guisa [che in] angelo, in questo amore nelli uomini discende» (III XIV 8). Il luogo è corrotto, forse irrimediabilmente, e, se esiste una relazione tra l'episodio del libello e il passo del *Convivio*, la rappresentazione della seconda visione lascerebbe propendere piuttosto per la lezione alternativa «a guisa d'angelo».<sup>27</sup> Quale che sia la lettera del testo, nell'espressione rimane tuttavia valida l'analogia tra l'angelo e l'amore, poiché sono entrambi tramite della virtù divina.

Nella mia precedente lettura di questa visione, c'è un elemento che ho trascurato di considerare nel tentativo di stabilire l'identità del giovane, ossia la familiarità che il Dante *agens* confessa di avere con lui: «Allora mi pareva ch'io il conoscesse, però che mi chiamava così come assai fiato ne li

<sup>25</sup> Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 67 (con bibliografia pregressa alla n. 1). Questo il passo evangelico: «Et introeuntes in monumentum, viderunt iuvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, et obstupuerunt».

<sup>26</sup> Mi permetto di rimandare ancora a CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 41-45.

<sup>27</sup> Cfr. FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Convivio*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 147.

miei sonni m'avea già chiamato» (XII 4). Sono sogni non registrati nella copia del libro della memoria, a esclusione del primo, dove del resto appare «un signore di pauroso aspetto» (III 3), Dio a mio avviso, mentre qui si tratta del «Signore de la nobiltade». Non c'è dubbio, tuttavia, che le due visioni siano collegate dato che si manifestano una quando il saluto viene concesso, l'altra quando viene negato (Pirovano, p. 124). Si aggiunga che entrambe le figure piangono e possiamo ipotizzare che la ragione sia la stessa, ossia la caduta dell'uomo Dante, infine chiarita dalla perdita del saluto. Ferma restando la natura divina del giovane, allegorizzata dall'immagine del centro equidistante da ogni punto della circonferenza,<sup>28</sup> la familiarità che Dante ha con questo giovane non è strettamente compatibile con la figura generica di un angelo. Chi del resto presenta le stesse caratteristiche del giovane della seconda visione? Nel Vangelo di Marco la rappresentazione dell'angelo dalle bianche vesti che siede all'interno del sepolcro di Cristo è figura di Cristo risorto e rimanda alla precedente trasfigurazione del Messia sul monte Tabor:

Et post dies sex assumit Iesus Petrum et Iacobum et Ioannem, et ducit illos in montem excelsum seorsum solos; et transfiguratus est coram ipsis. Et vestimenta eius facta sunt splendentia et candida nimis velut nix, qualia fullo non potest super terra candida facere. (*Mc IX 1-2*)

Ciò che colpisce è che le vesti di Cristo trasfigurato sono «splendentia et candida nimis velut nix» e non soltanto «candida» come quelle dell'angelo del sepolcro; inoltre, la vulgata usa qui proprio il termine «vestimenta», come fa Dante («bianchissime vestimenta», XII 3), invece di 'stola', termine che comparirà invece nel *Paradiso*. Com'è noto, Dante ricorda l'episodio della trasfigurazione sul monte Tabor nel *Convivio* come esempio paradigmatico di un luogo biblico in cui si cela un senso morale:

Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare apostando per le scritture ad utilitate di loro e di loro discenti: sì come apostare si può nello Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che delli dodici Apostoli menò seco li tre: in che moralmente si può intendere che alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. (II I 6)

<sup>28</sup> Anche PICONE, *Rito e "narratio" nella "Vita Nova"*, pp. 35-36 (con bibliografia pregressa alla n. 35) concorda che l'immagine del centro della circonferenza sia agostinamente metafora di Dio. Per una diversa lettura, secondo cui l'immagine alluderebbe all'autosufficienza dell'amore, cfr. REA, *Dante*, pp. 59-61. Una rassegna delle varie interpretazioni è offerta da Colombo, pp. 70-71, n. 30.

Se continuiamo la lettura del vangelo di Marco, apprendiamo che Gesù, scendendo dal monte, ordina agli apostoli che sono con lui di rivelare ciò che hanno visto soltanto dopo la sua resurrezione dai morti. Facendo leva su questo passo, a differenza degli altri sinottici, Marco vede nella trasfigurazione sul monte l'epifania del Messia e l'episodio, infatti, rimanda figuratamente alla resurrezione di Cristo, nella quale sarà definitivamente rivelata la sua natura divina. Per l'evangelista, l'angelo dalle bianche vesti deve richiamare alla mente la trasfigurazione di Cristo. Secondo Gorni, che a sua volta registra l'affinità tra il giovane e l'angelo del sepolcro, il primo rimane Amore che «è ora figura di *nuntius*» (p. 856). Ma ciò accade perché nell'Antico Testamento erano gli angeli a svolgere il ruolo di mediatori tra il divino e l'umano, un ruolo che è riservato a Cristo nel Nuovo. Il valore di questa differenza è ben colto da Agostino che nell'ottavo libro del *De civitate Dei* si impegna a confutare la demonologia apuleiana respingendo la possibilità che i *daimones*, distinti in seno al cristianesimo in angeli e demoni, potessero assolvere al ruolo di mediatori tra cielo e terra, spettante ormai soltanto a Cristo e assolto dal giovane della seconda visione dantesca. I precisi rimandi al vangelo di Marco della seconda *visio in somniis* consentono, a mio avviso, l'identificazione tra il giovane e Cristo e possono essere all'origine della difesa sostenuta da Cino da Pistoia nella polemica con Onesto degli Onesti a favore di un Dante evangelista: «quei che sogna scrive come Marco».<sup>29</sup>

Ora, non deve sfuggire che alla sua seconda apparizione, quando saluta Dante, anche Beatrice appare «vestita di colore bianchissimo» (III 1), un tratto che si aggiunge alla sua relazione analogica in quanto *figura Christi*. Nelle vesti candide è già iscritto il suo destino oltremondano, così come lo è nella definizione di «gloriosa donna» all'inizio del libro della memoria. Di che destino si tratta? L'ho già indicato altrove, precisando che nel libello Beatrice è figura di Cristo nella precisa accezione di figura dell'Agnello dell'*Apocalisse*: soltanto l'Agnello che Giovanni vede nella sua visione rimanda a tre caratteri strettamente legati alla natura di Cristo, il sacrificio, il giudizio e la redenzione, che Dante presuppone congiunti descrivendo i beati come «sodalizio eletto alla gran cena / del benedetto Agnello» (*Par.* XXIV 1-2). Il primo carattere è allegorizzato nel vestito rosso sangue con cui Beatrice appare per ben due volte, allusivo al sacrificio di Cristo, gli ultimi due nelle vesti bianchissime della sua seconda apparizione.<sup>30</sup> La corretta esegesi di un passo dell'*Apocalisse* servirà a chiarire il significato delle vesti bianche: «Et datae sunt illis singulae stolae albae; et dictum est illis, ut requiescant tempus adhuc modicum, donec impleantur et conservi eorum et fratres eorum, qui interficiendi sunt sicut

<sup>29</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Nota introduttiva*, in ALIGHIERI, *Vita nuova*, pp. 3-36: 31.

<sup>30</sup> Rimando ancora a CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 32-33.



et illi» (*Apoc* 6, 11). All'apertura del quinto sigillo, Giovanni vede coloro che sono morti nel nome del Signore ricoperti di vesti bianche. Concesse ai martiri per la fede, simboleggiano innanzitutto la loro giustizia e santità, ma vengono donate loro da Cristo: è stato il suo sacrificio, infatti, a lavare le loro vesti nel sangue dell'Agnello rendendole perfettamente pure, il che fa delle vesti bianche il simbolo della redenzione operata da Cristo.<sup>31</sup> In *Par.* XXX 129 l'espressione «convento de le bianche stole» è, secondo dottrina, metonimia per l'assemblea dei beati.

Ancora due osservazioni andranno fatte sull'identificazione del giovane dalle bianche vesti con Cristo. La prima è che anche Cristo, come il giovane, piange in tre diverse occasioni: per la morte di Lazzaro (*Io* 11, 35), sui peccati di Gerusalemme (*Lc* 19, 41-42), durante la sua vita terrena per paura della morte (*Hebr* 5, 7). Particolarmente rilevante per noi è il secondo luogo, dove il pianto di Cristo, che sta entrando a Gerusalemme, è causato dalla sua conoscenza dei peccati passati e futuri dei figli di Israele. La seconda osservazione è relativa al problema da cui siamo partiti, ossia la familiarità che l'*agens* confessa di avere con il giovane che gli appare in sogno. Quest'informazione non può avere semplice valore esornativo, ma deve trovare invece un preciso riscontro nell'economia narrativa del libello. Lo si dovrà cercare nella vita e nell'insegnamento di Cristo che evidentemente non forniscono un modello soltanto per la vicenda esemplare di Beatrice, ma anche per il Dante *agens*, così che tutta l'opera risulta iscritta e si conclude sotto il segno «di colui qui est per omnia saecula benedictus» (XLII 2).

Procediamo nell'interpretazione della seconda visione. Rassegnato a non cercare di conoscere ciò che non può comprendere, l'amante interroga il giovane sulla ragione del venire meno del saluto di Beatrice. A ben vedere, questa ragione è stata fornita al lettore in precedenza («questa superchivole voce che pareva che m'infamasse viziosamente», X 2): perché allora ripeterla all'interno della visione? Si tratta di un semplice errore di duplicazione? Difficile crederlo a distanza di un breve giro di pagine. Gli interpreti non sembrano essersi posti il problema, di non poco conto, tuttavia, dato che ha a che fare con la complessa strategia narrativa del libello. Nella linea del tempo narrativo, l'*agens* apprende la ragione del venire meno del saluto nella visione.<sup>32</sup> All'inizio del paragrafo XII, infatti, Dante accenna soltanto al fatto che il saluto gli è stato negato e ciò è fonte di un intenso dolore che lo costringe a ritirarsi nella sua stanza. Ora, se i paragrafi X e XII si leggessero uno di seguito all'altro verrebbe spontaneo

<sup>31</sup> Cfr. CORSINI, *Apocalisse*, pp. 222-24.

<sup>32</sup> Michelangelo Picone (M. PICONE, *La "Vita Nova" fra autobiografia e tipologia*, in ID., *Scritti danteschi*, pp. 37-46: 44-45) ha offerto un'analisi della prospettiva temporale secondo cui è costruita la *Vita nova*, con una suddivisione in tempo lineare (o storico), puntuale (poetico) e circolare (divino).

pensare che la prosa del primo, in guisa di primo commento, anticipi proletticamente la rivelazione contenuta nel secondo, ma la sospensione narrativa del XI, che contiene la glossa sugli effetti del saluto di Beatrice, acuisce la sensazione di duplicazione di un'informazione che sembra così risultare ridondante. Per capire che si tratta di una scelta, si dovrà notare innanzitutto che il paragrafo X ha una struttura ambivalente. Da una parte ha carattere strettamente narrativo: l'amante racconta come egli abbia dato seguito al consiglio di Amore di eleggere una nuova donna schermo e come ciò abbia suscitato la reazione dei maldicenti, donde la perdita del saluto (§§ 1-2); dall'altra ha carattere di glossa, sia perché, come tutte le sezioni di commento al libro della memoria, non contiene alcuna lirica, sia perché interrompe la narrazione per introdurre il successivo paragrafo dedicato agli effetti del saluto di Beatrice (§ 3). È molto probabile che Dante abbia voluto descrivere tali effetti beatificanti soltanto dopo aver dato al lettore la notizia della perdita del saluto e dunque di quegli stessi effetti che questo portava con sé. Una simile scelta narrativa mira ad amplificare il senso di perdita nella coscienza del lettore e, di conseguenza, la drammaticità di questi paragrafi che dovranno portare dialetticamente alla svolta della nuova poetica, grazie alla quale il Dante *agens* arriverà ad avere piena coscienza della portata rivoluzionaria dell'amore di Beatrice.

Dopo la perdita del saluto/salvezza, che corrisponde alla prima caduta dell'*agens*, il giovane consiglia come primo passo verso la redenzione l'abbandono dei *simulacra*, con la conseguente confessione della fedeltà all'amore per Beatrice, non solo di fronte ai maldicenti ma anche alla donna amata:

Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo secreto per lunga consuetudine, voglio che tu dichi certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia. E di ciò chiama testimonio colui che lo sa, e come tu prieghi lui che li le dica; ed io, che son quelli, volentieri le ne ragionerò; e per questo sentirà ella la tua volontade, la quale sentendo, conoscerà le parole de li ingannati. (XII 7)

La visione scompare nell'ora nona, particolare che generalmente viene collegato al miracolo di Beatrice, ma che può leggersi ora come miracolo che lega Beatrice a Cristo, per l'ora della morte di quest'ultimo, ovvero, considerando anche la prima visione e a norma del paragrafo XXIX, come «uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinità» (§ 3). Ora, soltanto nella ballata il giovane veste i panni di Amore, poiché, come sappiamo, non è lecito che nella prosa Amore agisca come figura personificata. Se l'identificazione del giovane con Cristo è corretta, quella forza che egli ha sull'*agens* attraverso Beatrice

assume un significato completamente diverso e coerente con la novità spirituale dell'amore di Beatrice. Nella lirica, ancora una volta, Amore si mostra come la proiezione della coscienza dell'amante, il sentimento stesso su cui l'amante si interroga. Si comprende dalla glossa finale sulla licenza con cui l'*auctor* si rivolge alla ballata in seconda persona: la ballata, personificata all'interno della stessa lirica, «non è altro che queste parole ched io parlo»; così è anche per la figura di Amore, sulla cui natura Dante vuole sciogliere un dubbio «in questo libello ancora in parte più dubbiosa» (§ 17) e il luogo non è altro che il paragrafo XXV (De Robertis, p. 82).

Il tentativo poetico di riconciliazione con Beatrice con ogni probabilità si rivela fallimentare (Pirovano, pp. 133-34), così che l'amante si trova combattuto e tentato da «molti e diversi pensamenti» (XIII 1), ma soprattutto da quattro di diversa natura: il primo che il dominio d'Amore possa elevare l'uomo, il secondo che lo faccia soffrire, il terzo che gli rechi dolcezza, il quarto che la sua donna, a differenza delle altre, non cede alla pietà. Il ragionamento si sviluppa alternando una valutazione positiva di Amore a una negativa, laddove la simmetria è rotta proprio dal sentimento ispirato da Beatrice (è lei il soggetto e non più Amore), che non rientra nei canoni culturali della tradizione occidentale. Nei quattro pensamenti, infatti, è forse possibile scorgere quattro diversi atteggiamenti nei confronti di Amore, così come erano stati codificati rispettivamente dalla poesia di Guido Guinizzelli (primo pensiero), Guido Cavalcanti (secondo pensiero), Cino da Pistoia (terzo pensiero), Dante stesso (quarto pensiero).<sup>33</sup> L'esito dei primi tre era naturalmente la richiesta della pietà della donna, che è invece scenario ostile al Dante *agens* per la diversa natura dell'amore della sua donna. A ben vedere, infatti, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* chiede perdono dopo aver invocato pietà («Con dolce sòno, quando sè con lui, / comincia este parole, | appresso che averai chesta pietade», XII 12, vv. 15-18), una strategia fallimentare che deve essere responsabile della mancata riconciliazione. La situazione descritta nella lirica ancora una volta precede logicamente e temporalmente la prosa, nella quale, a differenza che nella lirica, la via della pietà è già considerata come non percorribile. Si dovrà notare qui che, se la ballata protesta l'innocenza dell'amante fedele confessando l'artificio convenzionale dello schermo («dunque perché li fece altra guardare / pensatel voi, da che non mutò 'l core», ivi, vv. 23-24), all'indomani della morte di Beatrice questa finzione amorosa si trasformerà in realtà narrativa con l'insorgere del sentimento per la donna gentile. Alcune osservazioni serviranno a confermarlo: in un simile momento di smarrimento dovuto alla

<sup>33</sup> Sulla dolcezza dell'amore ciniano, espressione della *fin' amor*, in contrapposizione con quello tormentato di Cavalcanti, ispirato invece alla *fol' amor*, cfr. M. PICONE, *Cino nella "Vita Nova"*, in ID., *Scritti danteschi*, pp. 97-110: 97-100.

perdita di Beatrice, nel quale l'*agens* si mostra sbigottito, «pensoso e con dolorosi pensamenti» (XXXV 1), avviene l'incontro con la donna gentile, la quale, come vedremo, è, contrariamente a Beatrice, proprio colei «che leggermente si mova del suo cuore» (XIII 5), così che «tutta la pietà pare in lei raccolta» (XXXV 2), donde l'appellativo suo proprio di «pietosa donna» (§ 3).

Se la pietà è considerata nemica perché via impraticabile anche dopo l'abbandono dei *simulacra* o schermi dell'autentico amore per Beatrice, è plausibile che quest'ultima provi pietà per l'amante così trasfigurato dalla semplice prossimità di lei («Se questa donna sapesse la mia condizione, [...] credo che molta pietà le ne verrebbe», XIV 9). Ora, non c'è contraddizione tra le due posizioni perché nel primo caso Beatrice non può cedere di fronte alla menzogna messa in atto dall'amante di fronte alla testimonianza della verità spirituale del suo amore; diverso il secondo caso, per il quale la pietà può essere invocata rispetto agli effetti distruttivi di questo stesso amore. In altre parole, sono qui a confronto il pensiero quarto sull'amore impietoso di Beatrice con il secondo, quello cavalcantiano, relativo proprio agli effetti nocivi di un'immoderata passione amorosa. Il doppio valore della pietà sarà chiarito più avanti dal sonetto *Ciò che m'incontra*, nel quale troviamo sia la pietà nemica, causa immediata del gabbo, sia la pietà che è effetto del gabbo (De Robertis, p. 101). Si mostrano così chiaramente i termini dello scacco in cui si trova l'*agens*, ancora diviso tra il desiderio del riposo emotivo, garantito dalla pietà come conciliazione degli opposti, e l'abbandono all'amore per Beatrice. In *Tutti li miei penser'*, tale *impasse* trovava un corrispettivo fedele nell'immagine paradossale della richiesta di difesa al proprio nemico («convenemi chiamar la mai nemica, / madonna la Pietà, che mi difenda», XIII 9, vv. 13-14).

Le crisi che seguono segnano le successive tappe di una lenta ma inesorabile presa di coscienza della necessità di una *mutatio vitae*, cui sin dall'inizio rimanda emblematicamente il titolo stesso dell'opera. Questa volta è la trasfigurazione di fronte alla bellezza paradisiaca di Beatrice a far sorgere con prepotenza «uno pensiero forte» (XV 1): se gli effetti della vista della donna sull'amante sono così devastanti, perché ostinarsi a cercarla? A quest'obiezione risponde un pensiero umile, secondo il quale la bellezza di Beatrice ogni volta distrugge la memoria della sofferenza che la vista ha generato facendo ritornare l'amante ogni volta da lei. A ben vedere, questo argomento è vincente non soltanto sulla presente obiezione, ma anche sul secondo pensiero del paragrafo XIII, che sconsigliava la signoria d'Amore per le sofferenze che questa infligge all'amante. Ma il conflitto tra questi due pensieri richiede un supplemento d'analisi relativo a quattro nuovi effetti causati dall'amore per Beatrice: il dolore di immaginare la propria condizione di prostrazione

amorosa, la riduzione-concentrazione dello spirito vitale al solo pensiero di lei, la convinzione che la vista di lei offra una difesa contro quella profonda crisi interiore, la constatazione che tale vista non soltanto non offre difesa alcuna, ma distrugge ciò che rimane dello spirito vitale (XVI 1-5). Questi ulteriori quattro effetti, definiti come «l'oscure qualità ch'Amor mi dona» (§ 7, v. 2), sono scoperti proprio a partire dall'affermazione del pensiero umile, secondo cui la bellezza di Beatrice distrugge la memoria della sofferenza causata dalla vista di lei. I quattro effetti hanno dunque la funzione di approfondire l'autoanalisi del soggetto sulla strada conoscitiva aperta dal pensiero umile. Ma se questi sono tutti negativi,<sup>34</sup> in quanto dolori o afflizioni (Gorni, p. 889), il pensiero umile comporta allora un'acquisizione fallace per l'amante? La validità di quel pensiero, invece, non sembra essere sconfessata, poiché ciò che l'amante ricerca è in realtà un sollievo dall'intensità di un amore di cui ancora ignora la vera natura. È il ripiegamento dell'amante su sé stesso che consente la scoperta dei nuovi effetti, laddove diverso è il significato dell'affermazione della bellezza di Beatrice come stimolo a ricercare la sua vista; un significato che nulla ha a che fare con il conflitto inscenato dalla psiche dell'amante e che deve allora avere natura trascendentale. Dante rappresenta così l'ultimo momento di crisi prima della presa di coscienza di un sentimento che non soltanto deve essere di natura razionale, ma anche oggettivabile perché sia esperienza di *everyman*.

La «matera nuova e più nobile» (XVII 1) è introdotta drammaticamente dal dialogo tra alcune donne che sono ormai a parte del sentimento del Dante *agens* e si interrogano sulla natura di un amore che salda in un nodo indissolubile due opposti, desiderio e impedimento: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza?» (XVIII 3). In questa domanda il lettore riconosce senza esitazione il pensiero forte del paragrafo XV. La continuità con quel passo non è, com'è evidente, soltanto concettuale, ma dipende anche dal fatto che «le donne "che hanno intelletto d'amore" e che lo aiutano a vedere chiaro in sé, sono proiezioni della sua "intelligenza" [...], cioè di una scoperta eminentemente intellettuale» (De Robertis, p. 113). Prima la bellezza di Beatrice, che era al centro del pensiero, e ora le parole della lode, attraverso cui l'amante può attingere la sola vera beatitudine, sono due facce della stessa medaglia e fonti complementari dell'ispirazione della nuova poetica. Le donne hanno dunque buon gioco a smascherare come non autentica la prima risposta dell'*agens*, ancora

<sup>34</sup> In ragione di questa negatività, tali effetti non possono coincidere, come ipotizzato da De Robertis (p. 102), con tutti e quattro i pensieri del paragrafo XIII; sono piuttosto in relazione con i due pensieri negativi, il secondo e il quarto, laddove quest'ultimo non è negativo di per sé, ma lo diventa per l'amante che non comprende ancora il valore ultraterreno dell'amore di Beatrice.

ripiegato sugli effetti che l'amore opera su di lui. Se è ancora una volta il testo biblico a fornire la similitudine tra le parole delle donne e «l'acqua mischiata di bella neve», e precisamente l'immagine della parola divina che feconda come l'acqua e la neve (*Is* 55, 10-11; De Robertis, p. 111), quest'ultima sarà veicolata dalle donne, le cui parole fanno finalmente comprendere all'*agens* quale sia la via che lo condurrà al *canticum novum*. Da questa ennesima sconfitta pubblica nasce la poetica della lode e viene anche identificato il destinatario privilegiato della nuova materia amorosa, ossia le donne che hanno intelletto d'amore ovvero intelletto divino.

Le successive immagini del cammino e del «rivo chiaro molto» (XIX 1), che conosciamo già dalla crisi che segna il cammino dei sospiri (IX), allegorizzano anche qui, rispettivamente, il travaglio interiore e l'introspezione dell'*agens* che condurranno infine alla chiara coscienza delle nuove rime. Con l'immagine della lingua che parla «come per sé stessa mossa» (XIX 2) s'inaugura quella nuova dimensione estetica che, come ricordato, Dante registra in *Purg.* XXIV in quanto svolta epocale della nostra tradizione lirica delle origini. Un'attenta analisi tematica mostra come *Donne ch'avete* è una potente sintesi di quanto il lettore ha letto prima e leggerà poi nella prosa dei paragrafi del libro della memoria. C'è da credere allora che la grande canzone, che occupa il centro strutturale dell'opera, abbia fornito l'ispirazione per la presentazione dei diversi temi che ruotano attorno alla rivelazione dell'amore di Beatrice e che serva ora da *mise en abyme* del libello stesso. Nella prima stanza o proemio, il «ragionar per isfogar la mente» (XIX 4, v. 4) «riprende la metafora prima del "libro della memoria"» (Gorni, p. 901); quanto segue nel commento assume particolare rilievo alla luce dell'ipotesi che ho avanzato sull'ispirazione poetica del libello: «dopo "intelletto" e volontà (2 "vo")», la "mente" completa, in questo primo piede della canzone, la terna delle potenze dell'anima, *vestigium Trinitatis* nell'uomo secondo Agostino» (*ibidem*). I versi del secondo piede (5-8) risolvono di fatto il conflitto dei quattro diversi pensamenti del paragrafo XIII, dando la palma della vittoria agli effetti positivi di Amore in virtù della sua speciale relazione con Beatrice: è infatti il valore della donna a rendere dolce Amore; così, se l'amante non fosse sopraffatto dalla bellezza di lei, egli potrebbe fare «parlando innamorare la gente» (XIX 5, v. 8), che è propriamente la condivisione di quella «fiamma di caritate» che egli sente dentro in presenza di lei (XI 1). Quanto segue a partire dalla seconda strofa (vv. 15 ss.) sviluppa il tema della bellezza angelica di Beatrice che è ardentemente desiderata in cielo, il luogo cui tende la sua anima esiliata in terra. Qui si mostra la sua bellezza divina, sia dell'anima sia del corpo, una bellezza cui è strettamente legata la possibilità di salvezza per gli uomini che l'hanno conosciuta. Questi temi anticipano sotto traccia

il contenuto della seconda parte del libello, nella quale Beatrice, prima in vita e poi in morte, verrà a sostituire definitivamente Amore, mostrando come questi fosse in prima istanza figura poetica di lei.

Dalla grande canzone, che segna la transizione alla nuova poetica, alla glossa del paragrafo XXV sulla personificazione d'Amore, che ne certifica un'altra, ossia l'uscita dalla tradizione cortese occidentale, alcuni paragrafi hanno la funzione di introdurre il tema della morte di Beatrice, o meglio il tema della transizione tra l'apprezzamento della sua bellezza terrena e la contemplazione di quella ultraterrena, anticipata proprio in *Donne ch'avete*. Se la morte della donna non è rappresentata per coerenza con il proponimento generale, tale passaggio narrativo è invece preparato con grande attenzione, poiché è questo il momento in cui comincia a vacillare la fede dell'amante fino alla sua seconda e più grave caduta, già preannunciata nel pianto di Dio della prima visione e che, non a caso, gli sarà in seguito rimproverata nelle calcolate accuse di Beatrice nell'Eden:

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. (*Purg.* XXX 127-29)

La sconvolgente immaginazione della morte di Beatrice, che pur nella sua natura «fallace» (XXIII 25, v. 65) è tutto ciò che Dante ci offre di una possibile rappresentazione dell'evento, registra i segni che accompagnano la morte di Cristo e la sua ascensione al cielo (§§ 5-7; 24, vv. 49-53; Pirovano, pp. 188-90), anticipando la scoperta dell'analogia tra Beatrice e Cristo che il successivo paragrafo si incarica finalmente di rivelare apertamente. Fino a questo punto, il lettore spirituale, che ben conosce e sa interpretare il testo sacro, è riuscito a cogliere soltanto delle tracce di questa analogia; ora invece una nuova immaginazione d'Amore certifica la stretta relazione. L'esordio di Amore, che ordina all'amante di benedire il giorno del suo innamoramento, deve corrispondere a una riconciliazione tra quest'ultimo e Beatrice, come lascia intendere del resto la reazione dell'*agens*: «E certo me pareva avere lo cuore sì lieto, che me non pareva che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione» (XXIV 2). Particolarmente significativa è qui la menzione della sua *letitia cordis*, che richiama retrospettivamente quella «figura d'un signore di pauroso aspetto a chi la guardasse: e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabil cosa era» (III 3). Come ho notato nell'esegesi di quella visione, è probabile che la caratterizzazione della figura dipenda da Boezio, secondo il quale soltanto chi arriverà a conoscere il sommo bene, sarà autosufficiente, potente, degno di rispetto, famoso e soprattutto «plenus

laetitiae» (*Cons.* III 9 15).<sup>35</sup> Nella dialettica narrativa dell'opera, del resto, il successivo innamoramento per la donna gentile non potrebbe configurarsi come vero e proprio tradimento, se l'amante fosse ancora nella condizione di *lapsus*; pertanto, tra la perdita del saluto, prima caduta, e l'amore per la donna gentile, seconda caduta, deve necessariamente verificarsi una riconciliazione, che corrisponde anagogicamente al rinsaldarsi del patto tra Dio e l'uomo Dante reso possibile proprio dalla morte di Beatrice-Cristo, avvenuta non a caso in questo preciso momento storico fedelmente registrato nel libro della memoria. Nell'immaginazione, il cuore parla la lingua d'Amore e Amore, a sua volta, parla nel cuore. Lo sdoppiamento della psicologia dell'amante, che vede in Amore il proprio demone o interlocutore interiore, non è nuova nel libello: si tratta qui pur sempre di un ragionamento *solus ad solum*, grazie al quale l'*agens* arriva a comprendere che Giovanna, la donna del suo primo amico, Guido Cavalcanti, ha preparato la via a Beatrice come il Battista «precedette la verace luce» (XXIV 4) di Cristo, donde l'analogia tra la propria donna e il Messia. La scoperta dell'analogia tra Beatrice e Cristo consentirà dunque al lettore di rileggere retrospettivamente tutti i segni che egli aveva trovato disseminati nelle pagine del libro della memoria di Dante sin dalla sua apertura, segni che contribuivano alla costruzione di un senso che soltanto ora si rivela coerente e compiuto. La rivelazione di Beatrice ha però un interessante corollario storico, che consente di collocare l'accaduto all'interno della precisa successione degli eventi registrati nel libro della memoria di chi scrive. Al passaggio delle due donne, Amore parla nel cuore dell'amante e gli rivela: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi, ché io mossi l'imponitore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele» (*ibidem*). Con Pirovano (p. 203) sono convinto che Dante si stia riferendo qui alla presente immaginazione dell'incontro con Giovanna e Beatrice e non a quella della morte di quest'ultima nel precedente paragrafo. Il senso del passo è infatti che Beatrice si mostra (e rivela) all'amante realmente e ora («vidi venire la mirabile Beatrice», § 3; De Robertis, p. 167), ossia nello stesso giorno di questa immaginazione, a conferma di come l'incontro immaginato prefiguri la riconciliazione tra l'amante e Beatrice. È soltanto in virtù di questa riconciliazione, infatti, che Dante, dopo la glossa sulla personificazione d'Amore del paragrafo XXV, può trattare nuovamente degli effetti spirituali dell'incontro con Beatrice e del suo saluto (XXVI), così come della disposizione dell'amante verso la donna e di come la sua virtù operasse pienamente su di lui (XXVII). Una volta che la vera natura dell'amore di Beatrice si è compiutamente rivelata, Amore

<sup>35</sup> Per il tema della letizia nella prima visione, cfr. ancora CANDIDO, *Per una rilettura*, pp. 41-45.



può dichiarare la propria identità con la donna e lasciare definitivamente la scena: «chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco» (§ 5). Amore è il soprannome di Beatrice e anche in questo caso la similitudine tra loro si basa sul giovanneo «Deus charitas est» (De Robertis, p. 169). Una volta stabilita l'identità Beatrice-Amore, Dante può finalmente sciogliere ogni dubbio sulla natura d'Amore nel libello: non è creatura corporale o sostanza separata da materia perché «non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia» (XXV 1), ovvero un sentimento.

La digressione sulla prosopopea d'Amore segna il confine che questo intervento si è posto programmaticamente, ma non sarà inutile, concludendo, allegare quasi in appendice alcune osservazioni sulla seconda parte della *Vita nova*, quella in morte di madonna, per provare a comprendere in che modo Dante contrapponga l'amore per Beatrice a quello per la donna gentile. Il tema è tra quelli più dibattuti della critica dantesca e andrà senz'altro approfondito in altra sede; qui si cercherà piuttosto di delineare a contrapposizione le due principali tipologie d'amore che Dante ha inteso rappresentare nel libello per completare l'interpretazione della *Vita nova* in quanto testo religioso.

L'improvvisa notizia della morte della gentilissima (XXVIII) determina la seconda brusca interruzione della nuova attività poetica ispirata ai dettami dello stile della lode. Il tempo ultimo del soggiorno terreno di Beatrice, che le nuove rime di *Donne ch'avete* sancivano, per decreto divino, come ancora di là da venire, si è ormai compiuto e l'autore annuncia la nuova dolorosa materia citando solennemente il primo verso del primo capitolo delle *Lamentazioni* di Geremia (XXVIII 1 e XXX 1). Le rime dolorose composte nel *tempus lugendi* prendono avvio con *Li occhi dolenti* (XXXI 8) e culminano con il sonetto *Era venuta* (XXXIV 7), i cui due cominciamenti rivelano i due sensi della *Vita nova*, rispettivamente la lettera poetica, dove Amore e il poeta piangono Beatrice, e il suo senso anagogico, dove Beatrice, figura di Cristo, L'Altissimo e Maria stanno al centro di una sacra rappresentazione. Tra questi due componimenti liminali, *Li occhi dolenti* si rivolge unicamente alle «donne gentili» (XXXI 9, v. 9) e *Venite a intender* ai «cor gentili» (XXXII 5, v. 2). Il duplice appello non rimane inascoltato, se la condizione dell'amante in preda al doloroso travaglio attira lo sguardo di una donna che lo «riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (XXXV 2). La seguente affermazione sulla natura di questo amore libera l'interprete da un pregiudizio che a lungo è pesato sulla lettura dell'episodio, cioè che il nuovo sentimento sia di bassa natura: «e dicea poi fra me medesimo: "E' non puote essere che con quella pietosa donna non sia

nobilissimo amore”» (§ 3).<sup>36</sup> La donna gentile, del resto, nel viso pallido d’amore, mostra un’evidente somiglianza con Beatrice (XXXVI 1), ma non nello sguardo pietoso che è tratto suo peculiare, tale da poter consolare l’amante inducendolo a sfogare il proprio dolore attraverso le lacrime (§ 2). A differenza di Beatrice, la donna gentile sa unire l’amore alla pietà; si dirà anzi che l’amore per lei coincide con la pietà stessa e questa è senz’altro la cifra del suo personaggio. Non è un caso, allora, che sia proprio il binomio amore-pietà a dettare le prime parole in rima dedicate a lei, il sonetto *Color d’amore*, ed è la stessa pietà a suscitare di rimando l’amore nell’agens. Il suo primo conflitto interiore, che oppone il cuore fedele agli occhi che troppo si dilettono di vedere la nuova donna, sta a dimostrarlo: l’intento del fedele di Beatrice era stato quello di suscitare la pietà per la morte della gentilissima, ma è proprio questa pietà a far innamorare la donna gentile, che dunque ama Dante per la sua fedeltà a Beatrice (XXXVII 2). Paradosso nel paradosso, è l’amore che si rivela nella morte, situazione nuova nella poesia italiana (De Sanctis),<sup>37</sup> a suscitare quello di una donna in carne e ossa, un amore che infine porterà Dante a rinnegare la fede in Beatrice,<sup>38</sup> ovvero alla sua seconda caduta spirituale. Per glossare l’uso di ‘vanitade’ («Onde più volte bestemmiava la vanitade de li occhi miei», *ibidem*), De Robertis (p. 224) rimanda correttamente alle «immagini di ben seguendo false» (*Purg.* XXX 131), che, come abbiamo visto, sono i *simulacra* del libello che in Boezio distolgono dalla conoscenza del vero bene, cioè Dio stesso. È il momento della caduta ricordato da Beatrice nell’Eden, momento che nella linea temporale del libello coincide con il consentimento del cuore all’amore veicolato dagli occhi. Tale sentimento nasce nell’agens quando il naturale desiderio di consolazione per la perdita di Beatrice diventa il pensiero dominante, contro il quale si erge, come ultimo baluardo, la ragione che invoca Dio definendo vile questo tentativo di consolazione (XXXVIII 2). Perché vile? Non per la natura del nuovo amore, che certo deve essere nobile, ma perché l’amante si serve della consolazione della donna gentile, e dunque in definitiva di un sentimento ispirato da Beatrice, come mezzo per giustificare la liceità del nuovo amore a scapito

<sup>36</sup> All’interpretazione di Contini Enrico Fenzi obietta, a ragione, che la dialettica tra l’amore per Beatrice e quello per la donna gentile non poteva esistere, se il secondo fosse stato soltanto un amore-libidinale; cfr. ENRICO 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*”, Firenze, Olschki, 1994, pp. 195-224: 213.

<sup>37</sup> Cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi - Gallimard, 1996, p. 59.

<sup>38</sup> FENZI, “*Costanza de la ragione*” e “*malvagio desiderio*”, p. 207, rimanda, a ragione, all’episodio evangelico in cui Pietro rinnega Cristo (soprattutto Lc 22, 55-60).

del vecchio.<sup>39</sup> Ora, al primo pensiero che si rivolge a Dio ne risponde un secondo che invoca per l'amante l'uscita da «tanta tribolazione» (§ 3). Quest'ultima designa nella Bibbia, e soprattutto nell'*Apocalisse* giovannea, il periodo che prepara la seconda venuta di Cristo che ritorna per giudicare tutti gli uomini. È ben comprensibile allora che il periodo successivo alla morte di Beatrice, età di dolorosa attesa del suo ritorno, possa essere caratterizzato dai segni della grande tribolazione. Il chiarimento sulla natura del cuore, che è appetito, e prende prima le parti dell'anima, che è ragione, e poi quelle degli occhi dovrà leggersi dunque come l'allontanarsi del desiderio da Beatrice. Contro il desiderio avversario della ragione si leva allora una forte immaginazione in cui compare Beatrice adorna di vesti sanguigne (XXXIX 1), che, come sappiamo, sin dalla sua prima apparizione all'età di quasi nove anni (e cfr. qui: «pareami giovane in simile etade ne la quale prima la vidi», *ibidem*) è immagine del sacrificio di Cristo nell'*Apocalisse*. Allo stesso modo, dopo il pentimento del cuore ispirato all'immaginazione di Beatrice, gli occhi ritornano alle lacrime, tanto abbondanti da coronarli di «un colore porporeo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva» (XXXIX 4). Nella punizione degli occhi con il martirio, ribadita anche nella lirica («e spesse volte piangon sì, ch'Amore / li 'ncherchia di corona di martíri», § 9, vv. 8-9), si osserva la pena del contrappasso in analogia con il sacrificio di Beatrice-Cristo. Al suo martirio rimanda anche l'episodio dei pellegrini diretti a Roma per vedere il velo della Veronica: il desiderio di far piangere i viandanti, forse ignari della vicenda terrena e ultraterrena di Beatrice, caratterizza il ritorno alla tribolazione, cioè il tempo dell'attesa del ritorno di Cristo (che cade infatti durante la Settimana Santa), durante il quale, tuttavia, non è più concesso che l'*agens* cada in tentazione (almeno nella *Vita nova*). Infatti, alla nuova richiesta di scrivere versi rivolta dalle donne gentili, Dante compone l'ultima lirica del libello, il sonetto *Oltre la spera*, nel quale un pensiero d'amore raggiunge Beatrice in cielo: ispirato da Amore, questo pensiero è detto «spirito peregrino», una definizione preparata dalla precedente digressione sui romei, che rimandano all'immagine del cristiano come pellegrino in terra sulla via per la Gerusalemme celeste.<sup>40</sup> Nella sua peregrinazione, lo spirito

<sup>39</sup> All'interno della stessa dinamica psicologica, in parte diversa la lettura di Fenzi (ivi, p. 201): il protagonista «arriva a illudersi che il loro mutuo rapporto non passi già attraverso il comune compianto per Beatrice, ma si sostanzia di una compromissione diretta, da anima amorosa ad anima amorosa, sì che questo fantasma d'amore altrettanto rapidamente rivela la sua radice di *viltà* [...], nel momento in cui cancella il ricordo, e dunque l'amore e il dolore per Beatrice morta».

<sup>40</sup> Sull'*iter* agostiniano del pellegrino, cfr. ancora ivi, p. 215. Per PAOLO BORSA, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in "Reti medievali", 18.1 (2017), pp. 1-33: 17-18, come i pellegrini rafforzano la propria fede

vede una creatura in trionfo tra i beati, ma non riesce a comprenderne l'essenza con le sue sole forze intellettuali, pur intuendo che si tratti della donna della sua mente, Beatrice. Dante anticipa qui quanto dirà in *Par.* I 8-9 sull'incapacità della memoria di ritenere ciò che l'intelletto ha compreso (De Robertis, p. 243), ma il parallelo va completato con la terza limitazione del linguaggio, addotta nei versi successivi del poema (*Par.* I 10 ss.) e allegata come seconda ragione per non rappresentare la morte di Beatrice nel libello. Una sintesi potente di tutti e tre questi limiti si ritrova infine nel famoso incipit del paragrafo che sigilla il libro della memoria:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. (XLII 1-2)

Già nel finale della *Vita nova*, allora, la strategia poetica che Dante utilizzerà per il *Paradiso* fa leva sui limiti dell'intelletto, della memoria e del linguaggio, per descrivere ciò che alla mente umana è impossibile comprendere, ricordare e infine dire. La via di salvezza del racconto, che dal libello avrebbe condotto al poema senza soluzione di continuità, era così garantita da quella ragionevolezza del limite umano che ben si accordava con la coscienza del fedele. Ma dal libello al poema non si poteva arrivare che attraverso il trattato filosofico. Come ha scritto Étienne Gilson, *Oltre la spera* fu scritto quando Dante era già impegnato in studi filosofici e teologici, un impegno che, a detta dell'ultimo sonetto, doveva servire a eternare Beatrice. «Non si poteva segnare con più forza il legame organico che lega alla *Vita Nuova* e alla *Divina Commedia* il *Convivio*, collegamento tra le due opere. La *Divina Commedia* è la realizzazione di un progetto concepito fin dal tempo della *Vita nuova* e per il quale gli studi costituiti dal *Convivio* erano condizione necessaria». <sup>41</sup>

nella figura di Cristo, così fa lo spirito nell'atto di raggiungere l'immagine di Beatrice nell'Empireo. Altrove, lo studioso assimila l'immagine recuperata di Beatrice a un'icona sacra, così da reperire, attraverso il parallelo con la Veronica, un altro collegamento tra Beatrice e Cristo: cfr. P. BORSA, *Immagine e immaginazione: una lettura della "Vita nova" di Dante*, in "Letteratura & Arte", 16 (2008), pp. 139-57: 152.

<sup>41</sup> ÉTIENNE GILSON, *La mirabile visione*, in ID., *Dante e Beatrice*, introduzione di Bianca Garavelli, Milano, Medusa, 2004 pp. 122-36: 123.