

LE INTERIEZIONI DELLA *VITA NUOVA*:  
IL CASO DI *DEH*

Valentina Mele

In un contributo di qualche anno fa, evitando dichiaratamente di prendere posizione in quel filone della critica cavalcantiana teso ad individuare testimonianze del famoso dissidio Dante-Cavalcanti, Lino Leonardi sceglieva di indagare il rapporto tra le due voci poetiche da una prospettiva, se vogliamo di matrice continiana,<sup>1</sup> che privilegiasse «i fattori di coesione e consonanza piuttosto che quelli di frizione o addirittura di contrasto più o meno esplicito, e infine di irrecuperabile rottura».<sup>2</sup> L'esistenza di una «congruità stilistica»<sup>3</sup> tra l'opera di Guido e quella di Dante o, in altre parole, il fatto che per Dante «l'esaltazione del nuovo stile comprenda anche la voce dell'*alter ego* Cavalcanti»<sup>4</sup>, constatava Leonardi, è un fatto noto e dimostrato a partire dai commenti derobertisiani alla *Vita Nuova*<sup>5</sup> e alle *Rime*<sup>6</sup> di Cavalcanti, insieme ai quali oggi è possibile avvalersi di altri importanti contributi critici

<sup>1</sup> La prospettiva d'indagine di Leonardi è efficacemente sintetizzata nel titolo del celebre saggio di GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante* (1968), in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 143-57.

<sup>2</sup> LINO LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, in *Dante, da Firenze all'Altilia*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 331-54: 331.

<sup>3</sup> Ivi, p. 334.

<sup>4</sup> Ivi, p. 352.

<sup>5</sup> DOMENICO DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970 (I ed. 1961); DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano - Napoli, Ricciardi, 1980 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis], poi in ID., *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979-1984, t. I, parte I, 1984.

<sup>6</sup> GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

*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-05-08



recenti.<sup>7</sup> Nell'auspicare un perfezionamento dell'analisi stilistica sulla coppia Dante-Cavalcanti, che tenga conto della dimensione diacronica e della produzione lirica precedente e coeva, lo studioso offriva alcuni spunti relativi all'ambito del lessico. Le condizioni compresenti alle quali rispondevano i lemmi selezionati erano le seguenti:<sup>8</sup>

a) essere pressoché ignoti alla lingua poetica della tradizione lirica italiana prima di Cavalcanti; b) essere comuni a lui e al Dante della *Vita Nova* (l'eventuale presenza anche in altri "stilnovisti" può essere una conferma, comunque non necessaria), e c) essere vitali e produttivi nel Dante successivo, fino alla *Commedia*.

Tra le ricorrenze rilevanti, Leonardi segnalava l'uso del «*Deh* iniziale»,<sup>9</sup> incluso tra i «lemmi privi di valore semantico pieno, ma non meno significativi per la strutturazione prosodico-sintattica del periodo cavalcantiano e dantesco».<sup>10</sup>

Viene da chiedersi in che modo abbia potuto agire, più precisamente, la suggestione cavalcantiana in Dante e, questione altrettanto interessante, come il *deh* entri a far parte del linguaggio dantesco, del "nuovo stile". Analizzando i contesti e l'uso di *deh* nella *Vita Nuova*<sup>11</sup> e comparandoli alle occorrenze della tradizione letteraria italiana pre-dantesca, con attenzione specifica alla poesia cavalcantiana, il presente intervento

<sup>7</sup> Si vedano, in particolare D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano, in ID., *Vita Nuova. Rime*, a cura di D. Pirovano e Marco Grimaldi, 2 tt., Roma, Salerno, 2015-2019 [d'ora in poi, rispettivamente, ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. Pirovano, e ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi]; G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.

<sup>8</sup> LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 337.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 350-51.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 348-49.

<sup>11</sup> Il testo di riferimento è quello dell'edizione critica realizzata da Michele Barbi nel 1907, poi rivista nel 1932 (D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. critica per cura di Michele Barbi, in ID., *Opere minori di Dante Alighieri*, Firenze, Società Dantesca Italiana editrice, 1907; ID., *La "Vita Nuova" di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932 [d'ora in poi ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. Barbi]) – nella versione rivista adottata da Donato Pirovano per la più recente edizione commentata della *Vita Nuova* (a proposito cfr. D. PIROVANO, *Nota al testo*, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, pp. 37-75: 48-75). La discussione terrà in considerazione anche le seguenti edizioni commentate: D. ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, ed. by Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967; ID., *Vita Nuova*, ed. De Robertis; ID., *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni]; ID., *Vita Nova*, nota al testo, commento e postfazione di Luca Carlo Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Mondadori, 2009; ID., *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli - Bur, 2009.

intende riflettere sulla presenza e sulla funzione semantica e pragmatica dell'interiezione nel *libello*, e su una sua eventuale funzione stilistica.

È opportuno anzitutto notare che dal punto di vista pragmatico, l'uso dell'elemento interiettivo *deh*<sup>12</sup> nell'italiano antico viene ricondotto a due funzioni principali, benché tali funzioni, che si daranno qui di seguito come isolate in astratto, paiono talora difficilmente distinguibili.<sup>13</sup> *Deh* può avere funzione "espositiva" nei casi in cui il suo utilizzo sia atto a «esprimere una reazione emotiva causata dalla discordanza tra le aspettative del parlante e una particolare situazione del mondo esterno»,<sup>14</sup> in frasi perlopiù esclamative; o può adempiere ad una funzione "esercitativa" di domanda, e dunque assumere un valore illocutivo più saliente, laddove il suo utilizzo sia volto «a richiedere all'interlocutore una spiegazione rispetto ad uno stato di cose inatteso o implausibile, che suscita stupore, perplessità o incredulità nel parlante».<sup>15</sup> Come specificato nella *Grammatica dell'italiano antico*, questo tipo di interiezione esercitativa può però venire associato a una interrogativa che tuttavia «non esprime in realtà una vera richiesta di informazione, ma fornisce piuttosto la motivazione per il particolare stato d'animo del parlante»,<sup>16</sup> finendo così

<sup>12</sup> Prima di soffermarsi sulla questione relativa alla determinazione dei significati e funzioni di *deh*, bisognerà segnalare che l'etimologia dell'interiezione è incerta, e che una delle possibili congetture ipotizza che si tratti della forma apocopata di *Deo* (*De*). È dunque evidente che nell'interrogare la massa di dati raccolti nel *Tesoro della Lingua italiana delle origini* [TLIO], il dato è almeno in parte significativo, poiché la scelta di mettere a testo la lezione *deh* o *de'* (per *Deo* apocopato) quando nel manoscritto troviamo la semplice scrizione *de* potrebbe implicare, almeno in alcuni casi, un certo grado di arbitrarietà da parte dell'editore. *Deh* e *Deo* vengono tuttavia trattate come lemmi distinti nel TLIO, e classificate separatamente nella *Grammatica dell'italiano antico*, dove la prima è considerata interiezione priva di contenuto lessicale, mentre la seconda, insieme a *lasso* e *merzé*, è tra le interiezioni costituite da parole aventi un contenuto lessicale ma prive di una funzione sintattica. Considerando infine la funzione pragmatica delle due interiezioni, è pur vero che alcune ambiguità o incertezze interpretative possono essere sollevate dal fatto che sia *deh* che *Deo* possono avere anche funzione esercitativa quando, in frasi interrogative o esclamative, vengono utilizzate per esprimere un particolare stato d'animo del parlante, più che per richiedere effettivamente una certa azione (NICOLA MUNARO, *Le interiezioni*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010, II, pp. 1359-67: 1364). Per *deh* come segnale discorsivo indice di una «stilizzata tonalità colloquiale» si veda Maurizio Dardano, *Segnali discorsivi della prima poesia italiana*, in *Pragmatique historique et syntaxe / Historische Pragmatik und Syntax*. Akten der gleichnamigen Sektion des XXXI. Romanistentags (Bonn, 27.9.-1.10.2009), a cura di Barbara Wehr e Frédéric Nicolosi, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, pp. 47-68.

<sup>13</sup> Sul *deh* si vedano soprattutto MUNARO, *Le interiezioni*, ma anche il TLIO e il *Grande dizionario della lingua italiana* [GDLI], s.v.

<sup>14</sup> MUNARO, *Le interiezioni*, p. 1360. Si vedano le pp. 1360-61 per alcuni esempi, inclusi alcuni casi dove *deh* viene usato con funzione ironica.

<sup>15</sup> Ivi, p. 1364.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

per assumere un valore illocutivo analogo a quello del *deh* espositivo. In altri casi, è invece possibile osservare un uso di *deh* effettivamente finalizzato ad una richiesta di azione da parte del locutore. In questi casi, l'interiezione può essere «usata in contesti iussivi [...] o comunque espressioni esortazione o preghiera».<sup>17</sup>

Per tentare di rispondere agli interrogativi formulati poco sopra sembra anzitutto opportuno soffermarsi sulle occorrenze della *Vita Nuova*, osservando nel dettaglio significato e funzione (o, eventualmente, funzioni) dell'interiezione nel *libello*<sup>18</sup> – aspetti che andranno necessariamente chiariti in vista di una discussione che voglia riflettere sul rapporto tra Dante e la tradizione letteraria precedente e coeva. Tre sono le

<sup>17</sup> Ivi, p. 1365.

<sup>18</sup> Per quanto riguarda le altre forme interiettive della *Vita Nuova*, andrà anzitutto citata la questione piuttosto saliente di *o* e *oi*, tradizionalmente considerate varianti grafico-fonetiche secondo il criterio della *difficilior*, e dunque forme sinonimiche (così Michele Barbi: «*Oi* è esclamazione usata a esprimere vari affetti, anche di meraviglia e di letizia; e come è facile a essere sostituita dalla più comune espressione *o*, così sarà da mantenere tutte le volte che qualche codice la conserva»: ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, ed. Barbi, p. CCLXXXIV, cit. in LUCIA BERTOLINI, «*Oi*»: la “voce” del pianto, in “Lingua e Stile”, 1 (2004), pp. 149-56: 149). Sulla base della funzione dei campi semantici ricoperti da *oi*, Lucia Bertolini ha tuttavia proposto una distinzione delle due forme interiettive. Come osserva Bertolini, oltre alla costante funzione vocativa e allocutiva, gli *oi* della *Vita Nuova* sembrano infatti assumere un preciso valore mimetico, poiché «si collocano sempre [...] entro il discorso riferito o riportato» e occorrono inoltre in un ambito semantico costante «di lamento e di pianto, assolutamente prevalente» (BERTOLINI, «*Oi*»: la “voce” del pianto, p. 154), tale da permettere di supporre che *oi* sia una «marca stilizzata del pianto» (ivi, pp. 153-54), anziché, almeno nella *Vita Nuova*, semplice variante per *o*. Non particolarmente frequente, *Deo* (VII 4; XXXVIII 2) è utilizzato in frasi interrogative allo scopo di simulare stupore (degli astanti, nella prima occorrenza, meravigliati della «beatitudine» che l'*io* mostrava all'esterno, prima di perdere la sua «baldanza») o sgomento (dell'*io* stesso, nell'episodio della donna gentile, sopraffatto dall'intensità e dalla pervasività del vile «pensero» che lo tormenta). Sembrerebbe che l'interiezione adempia dunque ad una funzione espositiva (per il primo caso, cfr. *contra* Grimaldi, in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 355) e di intensificazione emotiva, l'immediatezza della quale viene accresciuta dal potere simulativo del parlato tipico delle interrogative, in particolar modo (benché quasi paradossalmente, considerando che si tratta di un discorso interiore) nella seconda delle due occorrenze, dove *Deo*, pronunciato dall'*io* nella propria mente, sembra ricalcare, in una certa misura, il modulo introspettivo del lamento e della preghiera. Le sei occorrenze di *lasso* (quattro in poesia (XVI 7; XXXII 5; XXXIII 5; XXXIX 8) e due nella prosa che introduce *Lasso! per forza di molti sospiri* nella quale viene commentato proprio l'uso dell'interiezione («e dissi “lasso” in quanto mi vergognava di ciò, che li miei occhi avevano così vaneggiato», XXXIX 6), usate con prevalenza in posizione sintattica iniziale, e meno frequentemente in forma di inciso, sempre in frasi esclamative, si addensano non a caso in sezioni del *libello* dove insistito si fa il tono lamentoso, elegiaco (al culmine della cosiddetta “terna cavalcantiana”, nei paragrafi immediatamente successivi alla morte di Beatrice) con funzione anch'esse espositiva, usate per dar voce agli stati emotivi dell'angoscia e del dolore, soggetto dei quali è sempre l'*io*.

occorrenze di *deh* che si contano nella *Vita Nuova*<sup>19</sup> (benché vada segnalato che una di queste si trova nella prosa introduttiva al sonetto *Deh peregrini che pensosi andate* (XL 5), dove viene riportato l'incipit della lirica, e ha dunque carattere di auto-citazione).

Riguardo il primo *deh* (XXIII 20) noteremo anzitutto che esso compare in una particolare macro-sezione del *libello*, introdotta dal paragrafo precedente (il XXII) nel quale si narra della morte del padre di Beatrice. Si potrebbe dire che i due paragrafi in questione facciano sistema, adempiendo ad una funzione prolettica, poiché nell'interrompere i modi della lode che caratterizzano i paragrafi precedenti (lo stacco viene segnalato già dall'«Appresso» iniziale che, come notava De Robertis accomuna, a partire dal VII, i capitoli del lutto e costituisce, per l'appunto, «formula di passaggio narrativo»),<sup>20</sup> fungono da «avvicinamento a climax»<sup>21</sup> all'evento centrale della narrazione, la morte della «gentilissima». Nel XXIII il Dante personaggio è colpito da una improvvisa e «dolorosa infermitade» (1) che lo costringe a letto e che, al nono giorno, si aggrava causando una serie di allucinazioni. L'*io* che vaneggia crede di sentire alcune voci che gli annunciano l'ineluttabilità della morte di Beatrice (utilizzando una precisa locuzione avverbiale e il verbo in modalità deontica sui quali si dovrà ritornare «Di necessità conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si moia», XXIII 3) e che provocano in Dante il sopraggiungere di un «forte smarrimento» (*ibidem*) al quale segue la visione di alcuni «visi di donne scapigliate» (XXIII 4) che prima lo informano dell'imminenza della sua morte («Tu pur morrai»), poi gli riferiscono che la sua morte è già avvenuta («Tu sé morto», *ibidem*), e infine gli annunciano, in una cornice apocalittica, la morte di

<sup>19</sup> Il computo che qui presentiamo si basa sul testo di Michele Barbi (vedi sopra, n. 11). Andrà tuttavia precisato che nel testo di Gorni le occorrenze di *deh* ammontano a 5, poiché il filologo legge *deh* in luogo di *deo* al v. 11 del sonetto rinterzato *O voi che per la via d'Amor passate* («Deh, per qual dignitate / così leggiadro questo lo cor ave?» vs «Deo, per qual dignitate / così leggiadro questi lo core have?» nella più recente ALIGHIERI, *Vita nuova*, ed. Pirovano, VII 4) e nella prosa di XXXVIII 2 («Deh, che pensiero è questo, che in così vile modo vuole consolare me, e non mi lascia quasi altro pensare?» vs «Deo, che pensiero è questo, che in così vil modo vuole consolar me, e non mi lascia quasi altro pensare?»). Nella *Nota al testo*, Gorni motiva le due scelte scrivendo: «Alfa, con cui S, legge *deo*, M *de* (la *h* finale non figura nei manoscritti: introdotta, qui e altrove, come moderno segno distintivo). Ma nel caso affine di 27.2 [XXXVIII.2], *deo* è lezione del solo K, incongrua e *facilior*; e poi, riguardo la seconda occorrenza: «*deo* è solo in K», rimandando in entrambi i casi al suo G. GORNI, *Per il testo della "Vita Nova"*, in «Studi di filologia italiana», 51 (1993), pp. 5-38 (cfr. ID., *Nota al testo*, in ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni, pp. 289-349). Ma sulle scelte dell'edizione Gorni, si veda PAOLO TROVATO, *Il testo della "Vita nuova" e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno ed., 2000.

<sup>20</sup> ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 54.

<sup>21</sup> ID., *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 178.

Beatrice («Or non sai? la tua mirabile donna è partita da questo secolo», XXIII 6), inducendo così Dante ad invocare la morte per sé (XXIII 9). Il tema del paragrafo è dunque quello del lutto (sebbene l'evento luttuoso che funge da cardine all'intera narrazione sia qui solo prefigurato) e il registro è «pietoso e lamentoso», se vogliamo seguire una formula usata da Stefano Carrai per descrivere alcuni tra i principali fatti stilistici e linguistici a forte implicazione tematica che caratterizzano il lessico di ampie zone del *libello*, a sostegno della convincente tesi secondo la quale la *Vita Nuova* rientrerebbe nel genere dell'elegia, secondo l'accezione medievale della categoria letteraria.<sup>22</sup> Noteremo a tal proposito alcune scelte lessicali, come l'alta frequenza di voci riconducibili ai campi semantici di dolore, pianto, morte. Commentando la prosa del paragrafo XXIII, Carrai segnala inoltre l'utilizzo del sostantivo «misericordia» a caratterizzare la condizione dell'*io* («E quando ebbi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando alla mia debiletta vita; e veggendo come leggero era il suo durare, ancora che sana fosse, sí cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria», XXIII 4): una scelta lessicale significativa se si considera che, seguendo sempre Carrai, l'elegia era considerata «la poesia dei miseri o della miseria» e «nell'età medievale tutta questa famiglia di parole risulta essere marchio inconfondibile di questo stile poetico, quasi un segnale di riconoscimento».<sup>23</sup>

Il testo in versi di questo paragrafo del *libello*, *Donna pietosa e di novella etate*, rielabora l'allucinazione di Dante inserendola in una cornice narrativa.<sup>24</sup> Nelle due stanze iniziali si assiste infatti al difficoltoso rinvenimento dell'*io* che, sollecitato dalle donne, annuncia di voler condividere il racconto del proprio incubo («E quando un poco confortato fui, / io dissi "Donne, dicerollo a voi"», XXIII 20), che trova spazio nelle strofe successive. Ma soffermiamoci più da vicino sulla seconda stanza, dove occorre il *deh*:

Era la voce mia sí dolorosa  
e rotta sí da l'angoscia del pianto,  
ch'io solo intesi il nome nel mio core;  
e con tutta la vista vergognosa  
ch'era nel viso mio giunta cotanto,

<sup>22</sup> S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006. Come osserva Carrai, «[l]e zone della *Vita nova* che si affidano al registro pietoso e lamentoso sono del resto piuttosto vaste» (ivi, p. 24), e si vedano le pp. 24-27 del saggio citato per alcuni tra i più significativi esempi.

<sup>23</sup> Ivi, p. 32. Per altre occorrenze dell'aggettivo *miserico* o del sostantivo *miseria* nella *Vita Nuova*, con rimandi «alla definizione tecnica dell'elegia», si veda sempre ivi, pp. 32-36.

<sup>24</sup> Per un utile regesto sul discusso rapporto tra prosa e versi, si veda Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, pp. 453-54.

mi fece verso loro volger Amore.  
Elli era tale a vedere mio colore,  
che faceva ragionar di morte altrui:  
«Deh, consoliam costui»  
Pregava l'una l'altra umilmente  
E dicevano sovente:  
«che vedestù, che tu non hai valore?»  
E quando un poco confortato fui,  
io dissi «Donne, dicerollo a voi. (vv. 15-28)

L'interiezione viene qui pronunciata dalle donne che assistono il Dante personaggio durante il suo delirio allucinatorio e che, mosse dal pallore del degente, danno voce all'intenzione di consolarlo: «Deh, consoliam costui» (XXIII 20). Notiamo che l'interiezione, qui inserita nel discorso diretto, ha una funzione piuttosto evidente di tipo esortativo o, più specificatamente, di preghiera riferita all'atto di consolare (intenzione che corrisponde a quanto similmente veniva articolato nella prosa, dove si legge: «Procuriamo di confortarlo» (XXX 14). Il discorso diretto, con esordio di turno dialogico («Che vedestù, che tu non hai valore?», v. 26) conferisce immediatezza ai versi e pone l'enfasi sulla volontà condivisa di confortare Dante, fornendo inoltre uno sguardo esterno sull'*io* dolente, che ad occhi altrui appare "privo di valore". In un tale contesto, l'interiezione sembra dunque rientrare a pieno titolo nel registro pietoso di cui si è detto sopra, dando voce all'angoscia provata dalle donne al cospetto dell'*io*, ed introducendo una preghiera ben precisa, oggetto della quale è l'atto di "consolare" il Dante personaggio.

Un altro *deh* appare molto più in là nella narrazione della *Vita nuova*. Lo si ritrova in attacco al sonetto *Deh peregrini che pensosi andate*, nel paragrafo XL del *libello*. Conclusasi con la visione di Beatrice la parentesi del traviamiento per la donna gentile, che segna la definitiva vittoria della ragione sulla «vana tentazione» (XXXIX 6), Dante si trova ad osservare un gruppo di pellegrini «pensosi» (XL 1), 'corrucciati', diretti a Roma, di passaggio per Firenze. Nel sonetto inserito in questo paragrafo, Dante esprime le riflessioni nate da questa circostanza:

Deh peregrini che pensosi andate,  
forse di cosa che non v'è presente,  
venite voi da sí lontana gente,  
com'a la vista voi ne dimostrate,  
che non piangete quando voi passate  
per lo suo mezzo la città dolente,  
come quelle persone che neente  
par che 'ntendesser la sua gravitate?  
Se voi restaste per volerlo audire,

certo lo cor de' sospiri mi dice  
che lagrimando n'uscireste poi.  
Ell'ha perduta la sua beatrice;  
e le parole ch'om di lei po' dire  
hanno vertù di far piangere altrui.

È Dante stesso a dichiarare la propria volontà di accentuare il carattere pietoso dei versi («Onde, passati costoro da la mia veduta, propuosi di fare un sonetto, nel quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo; e acciò che più paresse pietoso ...», XL 5).<sup>25</sup> L'attacco con vocativo, e l'interrogativa enfatica, protratta in *amplificatio* lungo tutta la fronte, rispondono senza dubbio a questo intento, come il riferimento esplicito alla «città dolente» (v. 6), che richiama l'episodio di lutto per eccellenza del *libello*, la perdita di Beatrice, istituendo un legame esplicito con il paragrafo XXVIII, a sua volta enfatizzato, come nota Carrai, tramite:

l'eco persistente del versetto dello pseudo-Geremia sul quale Dante aveva dichiaratamente costruito l'avvio di *O voi che per la via*, quel «O vos omnes qui transitis per viam...» che ancora risuona specie nei vv. 5-6 di *Deh peregrini* («voi passate / per lo mezzo la città dolente»), quasi a sottolineare una specularità tra il secondo e il penultimo sonetto del prosimetro, ma più che per preoccupazioni di ordine propriamente simmetrico direi per marcare la circolarità del tema del pianto e dell'invito a partecipare al dolore del poeta.<sup>26</sup>

La particolare vena scritturale, presente in questo passo come in numerose altre zone del *libello*,<sup>27</sup> corrobora la testura pietosa del testo, accentuandone il carattere elegiaco. Il confronto tra *O voi che per la via* e *Deh peregrini* risulta ulteriormente significativo se si pone attenzione ai destinatari dell'apostrofe. Si assiste, come osservato dai commentatori recenti, ad un ampliamento della richiesta di partecipazione al dolore, nel primo dei due testi indirizzata ai soli astanti, ora estesa ad un pubblico più ampio, universale, come fa intendere la lunga digressione della

<sup>25</sup> Come osserva Donato Pirovano, «pietoso [...] sottintende una cifra stilistica» (Pirovano in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 279).

<sup>26</sup> CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 27. Il legame tra i due testi viene rilevato già da De Robertis in ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 240.

<sup>27</sup> Per i riferimenti puntuali si veda RONALD L. MARTINEZ, *The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova"*, in "MLN", 113 (1998), pp. 1-29. Altra fonte biblica che riecheggia in questi primi versi, come notato da Foster e Boyde, è il Vangelo secondo Luca, e in particolare la domanda rivolta a Cristo risorto da uno dei discepoli, che non riconoscendolo, lo apostrofa: «Tu solus peregrinus es in Hierusalem et non cognovisti quae facta sunt in illa his diebus?» (cfr. Foster - Boyde in ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, p. 154). Sull'attacco di paragrafo, di probabile ispirazione evangelica, si veda invece ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 237.



prosa, tanto che De Robertis parla di «perdita generale»,<sup>28</sup> e Gorni di «lutto corale»,<sup>29</sup> di un «lutto canonico e universale».<sup>30</sup> La nota lessicale di Dante sul termine peregrini, osserva Pirovano, e l'esplicito uso della parola in senso lato «rivela[no] l'ideale di massima apertura al pubblico del suo libello».<sup>31</sup> In un simile contesto, sembra dunque possibile suggerire che l'uso del *deh* costituisca una precisa scelta stilistica. La funzione dell'interiezione è qui tra l'allocutiva e l'esortativa – ma l'esortazione in forma di domanda articola una richiesta di pianto universale per la perdita della «gentilissima» – e finisce quindi per convogliare anche sul semanticamente neutrale *deh* una connotazione lamentatoria: valore che, per altro, il lessema *deh* doveva già avere – come risulterà chiaro dagli esempi che si adducono di seguito – se più avanti fu variamente ricondotto all'area semantica del dolore e della lamentazione in sede grammaticografica e lessicografica (si veda *GDLI*, s.v. *deh*).

Interrogando i *corpora* dei testi in lingua italiana anteriori al 1400 è possibile osservare come in poesia, la forma *deh* (a cui le edizioni moderne riconducono in genere le grafie *de*, *de'*, *dè*, *dé*, *dê*, *dee*, *deh*, *ze*, *zê*) in attacco di verso o componimento occorra piuttosto raramente in ambito pre-dantesco e pre-cavalcantiano, benché non sia propriamente inedita, come dimostrano le seppur minime ma ciò nondimeno significative occorrenze in Guittone e nel *Tesoretto*, già citate in Leonardi, e alcune altre sporadiche attestazioni, sempre in testi toscani o toscanizzati.<sup>32</sup> La frequenza delle

<sup>28</sup> ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. De Robertis, p. 241.

<sup>29</sup> ID., *Vita Nova*, ed. Gorni, p. 276.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 281.

<sup>32</sup> Come è possibile osservare da uno spoglio dei dati raccolti nel database del *TLIO*, alla nostra forma (e relative varianti grafiche) pertengono oltre 500 occorrenze. Volendo considerare le attestazioni pre-dantesche in poesia – senza pretesa di esaustività, bensì con l'unico fine di fornire qualche dato utile per comprendere il contesto – segnaleremo anzitutto che i *deh* in Pier della Vigna e Monte Andrea andranno esclusi dal computo. Come si apprende dalla più recente edizione critica dell'opera di Piero della Vigna curata da Gabriella Macciocca, il *deh* (che compare come prima occorrenza avviando la ricerca per lemmi nel *TLIO*), è in realtà *che*, e introduce una finale (cfr. Piero Della Vigna, *Uno piagente sguardo*, in *I poeti della Scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008: II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, pp. 298-310: 309). Per quanto riguarda Monte, come ha dimostrato la recentissima edizione critica a cura di Michele Picciocco, entrambi i *deh* riportati dall'edizione Minetti sono in realtà preposizioni semplici (*de*) (l'edizione di Picciocco è consultabile in rete all'indirizzo <http://amsdottorato.unibo.it/8610/>). A parte questi casi e altre specifiche eccezioni, il quadro che emerge riflette quanto già sinteticamente esposto. Varrà la pena di citare un'occorrenza di *deh* in un testo anonimo edito da Paola Moreno (cfr. PAOLA MORENO,

occorrenze subisce tuttavia un sensibile aumento, in particolar modo in testi lirici, già in Lapo Gianni, Cino e Nicolò de' Rossi.<sup>33</sup> Ma soffermiamoci brevemente sull'occorrenza in Guittone:

Messer Gherardo, di non saver saggio  
lo chiar e scuro: ben è meo convenente;  
*deh*, quel sguardate che non guardo, om saggio.

Nella terzina conclusiva del sonetto, il *deh* viene usato con una palese funzione allocutiva e posto ad inizio di verso a richiamare il vocativo del v. 12, così da reiterare l'apostrofe.

Al cospetto di questi dati, il caso di Cavalcanti risulta, anche solo quantitativamente, piuttosto eclatante. Le otto occorrenze delle *Rime* appaiono tanto più significative una volta considerate non solo nel contesto delle (piuttosto rare) attestazioni di *deh* in ambito pre-cavalcantiano, ma anche della relativa esiguità del *corpus* poetico di Guido – e ancor più notevole risulterà il fatto che ben quattro siano concentrati nello stesso sonetto, *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*. Se ci soffermiamo ora sui singoli casi, ponendo attenzione ai contesti, sarà possibile osservare una serie di elementi comuni:

1. (VI)  
*Deh*, spiriti miei, quando mi vedete  
con tanta pena, come non mandate  
fuor della mente parole adornate

*Antiche poesie italiane nel ms. Stockholm Kungliga Biblioteket, Vu 14*, in "Medioevo romanzo", 22.3 [1998], pp. 373-87), per il quale la curatrice indica una probabile origine toscana e una ipotetica datazione coeva alla produzione di autori come Jacopo da Leona, Monte Andrea o Meo Abbracciavacca, e che pare particolarmente significativo poiché l'interiezione compare nel contesto di una richiesta di ascolto e condivisione di dolore «Deh, non volete mia pena udire?». Lo spoglio ha permesso di rilevare alcune altre occorrenze – non particolarmente significative ai nostri fini – nei versi dell'Amico di Dante, Bonagiunta monaco, in versi anonimi pisani, in Cecco Angiolieri. In prosa, considerando il medesimo arco temporale, è possibile rinvenire alcune occorrenze nella *Disciplina Clericalis*, nei *Conti Morali*, nei *Fatti di Cesare*.

<sup>33</sup> La situazione cambia osservando la produzione posteriore alla *Vita nuova* (escludendo per il momento le rime di Dante). Per quanto riguarda la poesia, citeremo almeno le occorrenze in Gianni Alfani (1), Dino Frescobaldi (2), Lapo Gianni (6), Nicolò de' Rossi (23) e Cino (9). È curioso notare che vi sia solo un'attestazione nel *Canzoniere* di Petrarca e più precisamente nella canzone politica *O aspectata in ciel beata e bella*, dove il *deh*, in attacco di verso (v. 43), introduce una interrogativa con valore espositivo, enfatico (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2005, testo alle pp. 138-41). Riguardo la prosa narrativa può destare qualche curiosità il fatto che vi siano un numero assai maggiore di attestazioni nel *Filocolo* (84) che nel *Decameron* (3).

di pianto, dolorose e sbigottite?

*Deh*, voi vedete che 'l core ha ferite  
di sguardo e di piacer e d'umiltate:  
*deh*, i' vi priego che voi 'l consoliate  
che son da lui le sue virtù partite.

I' veggio a lui spirito apparire  
alto e gentil e di tanto valore,  
che fa le sue virtù tutte fuggire.

*Deh*, i'vi priego che deggiate dire  
a l'alma trista che parli 'n dolore.  
Com'ella fu e fie sempre d'Amore.

2. (XXX 5-12)

Era la vista lor tanto soave  
e tanto queta, cortese ed umile  
ch'i' dissi lor: «Vo' portate la chiave  
di ciascuna virtù alta e gentile.

*Deh*, foresette, no m'abbiate a vile  
per lo colpo ch'io porto:  
questo cor mi fu morto  
poi che 'n Tolosa fui.»

3. (XXXV 27-36)

*Deh*, ballatetta, alla tu' amistate  
quest'anima che trema raccomando:  
menala teco nella sua pietate  
a quella bella donna a cui ti mando.

*Deh*, ballatetta, dille sospirando  
quando le sé presente:  
«Questa vostra servente  
viene pe-ristar con voi,  
partita da colui  
che fu servo d'Amore».

4. (LII 9.11)

*Deh*, con' tu fai grandissimo peccato:  
sì alto sangue voler discacciare,  
che tutti vanno via senza ritegno!

Fatta eccezione per l'ultima occorrenza della serie (in ogni caso la lirica in questione, indirizzata a Nerone Cavalcanti, pare a prescindere problematicamente assimilabile al resto del *corpus* lirico, collocandosi tra le "rime di corrispondenza"), dove il *deh* adempie ad una funzione vocativale ed espositiva, ed enfatizza il moto di scherno dell'*io* nei

confronti del destinatario del sonetto, nel resto dei casi l'interiezione sembra essere usata con valore al contempo esortativo e presentativo. Noteremo infatti, tra le analogie più vistose, che il *deh* di Cavalcanti sembra essere ascrivibile al campo semantico della preghiera e del lamento, introducendo un'allocuzione – indirizzata agli spiriti (VI), alle «foresette» (XXX), alla «ballatetta» (XV) – e una richiesta di attenzione, ascolto e compassione (particolarmente diretta ed enfatica, nell'esempio del sonetto agli spiriti; indirizzata a due astanti parte di una peculiare dimensione “storica”, nel caso delle *foresette*,<sup>34</sup> ed infine mediata, nella ballata di lontananza, per mezzo del testo scritto, che funge ad un tempo da interlocutore privilegiato dell'*io* (e a tal proposito basterà notare l'anafora insistita di *tu* e di forme personali di seconda persona singolare che affastellano l'intero componimento, tra i numerosi esempi calzanti che si potrebbero citare) e unico tramite per il raggiungimento della donna, alla quale il testo dovrà portare «novelle di sospiri / piene di dogli' e di molta paura» (XXXV 7-8).

Varrà la pena di osservare, inoltre, ponendo ora attenzione ai contesti, che le due funzioni di *deh* sopra indicate vengono enfatizzate da elementi lessicali riconducibili proprio ai campi semantici di dolore, pianto, lamento: «pena» (VI 2), «pianto», «dolorose», «sbigottite» (VI 4), «consolate» (VI 7), «trista», «dolore» (VI 13), «morto» (XXX 11), «ferito» (XXX 14), «pianto» (XXX 15), «sbigottito» (XXX 17), «pietosa» (XXX 21), «paurosa» (XXX 29), «morte» (XXX 35), «soffrire» (XXX 43), «sospiri» (XXXV 7), «dogli'», «paura» (XXXV 8), «disavventura» (XXXV 11), «angoscia» (XXXV 14), «morte» (XXXV 15), «pianto», «dolore» (XXXV 16), «morte» (XXXV 17), «distrutta» (XXXV 21), «trema» (XXXV 28), «pietate» (XXXV 29), «sospirando» (XXXV 31), «sbigottita», «deboletta» (XXXV 37), «piangendo», «cor dolente» (XXXV 38), «strutta mente» (XXXV 40). È opportuno inoltre ricordare che la richiesta di commiserazione dell'*io* cavalcantiano, come ha osservato Domenico De Robertis e discusso più recentemente e in diverse sedi Roberto Rea, viene articolata mediante l'interiorizzazione di due passi tratti dal libro delle *Lamentationes*,<sup>35</sup> una fonte che «percorre tutto il dolente discorso

<sup>34</sup> Sull'eccezionalità della ballata rispetto al resto del *corpus* cavalcantiano, poiché si assiste alla proiezione «dell'avventura interiore dell'*io* lirico nello spazio della narrazione», e sul legame del testo con il genere occitano della *pastourelle*, si veda almeno M. PICONE, *Dalla Pastorella alle donne dello schermo*, in ID., *“Vita nuova” e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979, pp. 73-98.

<sup>35</sup> Centrali sono le invocazioni di *Lam.* 1, 12 «O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus» e di *Lam.* 1, 18 «Audite obsecro universi populi et videte dolorem meum», come osservato da D. DE ROBERTIS, *Il caso di Cavalcanti*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del convegno internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di Giovanni Barblan, Firenze, Olschki,

cavalcantiano [e] costituisce la prospettiva fissa della richiesta di attenzione e di partecipazione». <sup>36</sup> La richiesta del soggetto, osserva Rea, viene generalmente «reclamata in nome di un dolore che è oggettivamente visibile agli occhi altrui», <sup>37</sup> e dunque fa uso frequente di *verba videndi* e *verba dicendi* nei casi in cui la richiesta non coinvolga solo un riconoscimento dell'*io* e della sua angoscia, ma anche una estenuata preghiera affinché l'astante verbalizzi il dolore del soggetto, in un continuo tentativo di evadere dai soffocanti confini dell'interiorità. In *Deh spiriti miei*, questa stessa richiesta raggiunge uno dei massimi gradi di autoreferenzialità e drammaticità possibili, poiché indirizzata dall'*io* ai propri spiriti. L'iterata allocuzione («alienata», <sup>38</sup> per usare le parole di Rea), si serve anche del *deh* cadenzato come in una litanìa, per amplificare (anche mimeticamente, se si interpreta il *deh* come espressione di angoscia, come sintomo di accelerazione della circolazione pneumatica e spiritale) l'intensità e l'urgenza della preghiera. Se, come abbiamo visto, il *deh* può esprimere un particolare stato d'animo del parlante e/o avere funzione richiestiva, l'uso di *deh* in Cavalcanti (almeno nella maggior parte dei casi) sembra riconducibile ad una sottocategoria precisa, poiché generalmente introduce un vocativo e una preghiera, una richiesta di attenzione, pronunciata da un *io* sofferente, con una frequenza che permette di includere l'interiezione tra le voci del lessico dolente cavalcantiano.

Sulla scorta di queste evidenze, sarà ora possibile avanzare una serie di considerazioni incrociate sul *deh* nella *Vita Nuova* e in Cavalcanti. Se anche la sola analisi quantitativa rende difficile poter supporre un uso "ingenuo" del *deh* da parte di Dante (per giunta così usato da un poeta a lui tanto vicino e importante – ricordiamo che Cavalcanti è il dedicatario del *libello*) l'analisi dei contesti ha messo in luce come la formula interiettiva in entrambi i poeti occorra in contesti associati alla semantica di dolore, pianto, angoscia, facendo supporre che il *deh*, all'altezza della *Vita nuova*, veicoli – almeno in linea di massima e nei casi sopra commentati – una particolare espressività lamentatoria. Sarà il caso di notare che nella prima delle due occorrenze del *libello* il rimando a Cavalcanti è semplicemente garantito dal contesto tematico e da una rete di intertesti lessicali (e di

1988, pp. 341-50. Si vedano anche R.L. MARTINEZ, *Cavalcanti "Man of Sorrows" and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*. Proceedings of the International Symposium for the Seventh Centennial of his Death (New York, November 10-11 2000), a cura di Maria Luisa Ardizzone, Fiesole, Cadmo, pp. 187-212; e R. REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, in *Les deux Guidi. Guinizelli e Cavalcanti: mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di Marina Gagliano, Philippe Guérin e Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 157-68.

<sup>36</sup> DE ROBERTIS, *Il caso di Cavalcanti*, p. 343.

<sup>37</sup> REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, 163.

<sup>38</sup> Rea in G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 64.

interfaccia tra lessico, sintassi e metrica),<sup>39</sup> mentre in *Deh peregrini*, il legame intertestuale (segnalato già da Gorni),<sup>40</sup> è invece più evidente, poiché il *deh* che introduce il vocativo e la lunga interrogativa richiama, dal punto di vista sintattico, il sonetto *Deh spiriti miei*. Potremo però anche ribadire, che rispetto al sonetto di Cavalcanti, in *Deh peregrini* (come tuttavia in altri esempi dal *corpus* poetico di Guido)<sup>41</sup> il destinatario della richiesta di compassione non è più l'*io* stesso, i suoi spiriti che ne fanno le veci, ma un pubblico più ampio, e che la preghiera introdotta dal *deh* invoca la condivisione di un dolore dalla portata universale.<sup>42</sup>

Le occorrenze nelle *Rime* paiono avvalorare l'ipotesi di un legame, di una "congruità", tra la funzione stilistica del *deh* cavalcantiano e quello dantesco all'altezza della *Vita Nuova* – che, si può supporre, condizioni l'affermarsi di questo elemento discorsivo, usato poi con funzioni diverse in ambito, diciamo, "stilnovistico" (in Lapo e in Cino), nella lirica

<sup>39</sup> Ricordiamo anzitutto la formula *convenire + morire*, sulla quale si è soffermato Roberto Antonelli nel discutere le diverse soluzioni, quella dantesca e quella cavalcantiana, al problema dell'abolizione della donna come polo dialogico del discorso lirico: ROBERTO ANTONELLI, "Per forza convenia che tu morissi", in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del convegno internazionale (Barcellona, 16- 20 ottobre 2001), a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-16. In Cavalcanti tale formula spesso caratterizza il dettato di Amore personificato, come osservava Maria Corti, scrivendo: «Da notarsi nei discorsi di Amore la frequenza del verbo convenire nel tipico uso dell'italiano antico, quello cioè di una proposizione verbale (con valore di avverbio) giustapposta a una parziale: mi duol che ti conven morire = mi duole del fatto che morrai certo; che non convegna lui tremare = che non tremi; e' ti conven morire (XXVI 10) = morirai, devi morire»: MARIA CORTI, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti*, in "Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti morali", s. VIII, 5.11-12 (1950), pp. 530-52: 552. Come già osservato, *convenire e morire* sono presenti nella prosa introduttiva alla canzone *Donna pietosa e di novella etate*. Si tratta di un elemento particolarmente rilevante poiché la formula non trova occorrenze nella lirica pre-cavalcantiana, mentre nelle *Rime* di Cavalcanti si ritrova in più occorrenze e viene usata per enfatizzare l'ineluttabilità del destino del soggetto posto di fronte al fatto amoroso (si vedano ad esempio il sonetto VIII e la canzone IX). Soffermandoci poi nello specifico sulla stanza di *Donna pietosa* di cui già si era discusso, notiamo, tra i numerosi altri richiami intertestuali, che la rappresentazione dell'*io* sofferente (al v. 26 «Che vedestù, che tu non hai valore?») si serve di una clausola che ricorda ancora una volta il sonetto VII di Cavalcanti nel quale dell'anima dell'*io* viene detto che «sta come quella che non ha valore» (v. 5). Infine, e in questo caso ci serviamo nuovamente dello studio di Leonardi, la collocazione del pronome *costui* in rima, «inedita nella tradizione duecentesca prima di Cavalcanti» è particolarmente significativa poiché nel *corpus* di Guido in tre su quattro casi «*costui* è il poeta, oggetto di distruzione e morte, in quanto additato a esempio (*guardi, guarda*)» (LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 350).

<sup>40</sup> ALIGHIERI, *Vita Nova*, ed. Gorni, p. 224.

<sup>41</sup> Cfr. ad es. CAVALCANTI, *Rime* X e XIX.

<sup>42</sup> Sull'importanza della lezione cavalcantiana per questa "svolta" dantesca, si veda soprattutto REA, *Cavalcanti e l'invenzione del lettore*.

successiva. Benché la cronologia delle *Rime* sia problematica e incerta, sembra significativo che tutti i testi nei quali si trovano le 5 occorrenze di *deh* extra-*Vita Nuova* mantengano stretti legami con temi o situazioni propri del *libello*, quando non addirittura richiami intertestuali all'opera di Cavalcanti. I due *deh* nella ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, un testo probabilmente ascrivibile agli «inizi» di Dante<sup>43</sup> (e dunque cronologicamente nei pressi della *Vita Nuova*), introducono infatti un vocativo e una richiesta di pietà (reiterata a stretto giro, al v. 5, dall'uso del pronome di seconda persona singolare, per il quale De Robertis non ha mancato di segnalare proprio «l'infinito "envoi" della cavalcantiana ball. *Perch'i' no spero*»), in un contesto intertestuale ricco di frequenti richiami scritturali.<sup>44</sup> In *Onde venite voi così pensose*, la preghiera di ascolto («Deh, gentil donne, non siate sdegnose», v. 5), indirizzata a delle donne, anche qui «pensose», 'afflitte', fa eco alla ballata cavalcantiana delle *foresette* («Deh, foresette, non m'abbiate a vile», XXX 9) e viene formulata contestualmente ad una richiesta di riconoscere il dolore dell'*io* («Guardate ben s'i' son consumato», v. 12). L'uso di *deh* in *Voi donne, che pietose atto mostrate*, «sonetto da una parte in relazione col 56»,<sup>45</sup> ovvero *Onde venite* (anche se, ricorda Grimaldi, «incerta è la posizione cronologica rispetto»<sup>46</sup> al sonetto), e dall'altra con il paragrafo XXII della *Vita Nuova* (per il colloquio con le donne), in clausola al vocativo, veicola ancora una richiesta (benché qui non di ascolto, poiché l'*io* esorta le proprie interlocutrici a confermare l'identità della donna che giace sofferente) ed una semantica di angoscia. In *Deh, ragioniamo insieme un poco*, Amore, infine, l'*io*, angosciato e sofferente («e tra'mi d'ira, che mi fa pensare», v. 2), apostrofa la personificazione di Amore chiedendo un colloquio.

Di fronte a questi dati, si può ragionevolmente ipotizzare che il *deh* dantesco, se dipendente dal *deh* cavalcantiano, abbia un peso lessical-semantico leggermente maggiore rispetto a quanto finora riconosciuto dalla bibliografia. Se potrà sembrare eccessivo ricondurre la (supposta) ripresa a quella che Gian Biagio Conte chiamava «memoria allusiva»,<sup>47</sup> data la genericità semantica di una interiezione primaria come *deh*, tuttavia la specializzazione "lamentatoria" che si è appena illustrata – e in particolare la

<sup>43</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2005 [d'ora in poi ALIGHIERI, *Rime*, ed. De Robertis], p. 270; e Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 703.

<sup>44</sup> ID., *Rime*, ed. De Robertis, p. 271-72; Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, p. 702-706.

<sup>45</sup> ID., *Rime*, ed. De Robertis, p. 385.

<sup>46</sup> Grimaldi in ALIGHIERI, *Vita Nuova. Rime*, ed. Pirovano - Grimaldi, 2015, p. 790.

<sup>47</sup> GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974, p. 38.

fitta ricorrenza in un testo può far pensare a un autonomo elemento di consapevole cavalcantismo (se vige la priorità cronologica) che vada oltre l'appartenenza a un piccolo codice (a un «serbatoio stilistico»,<sup>48</sup> come vuole Leonardi) scelto da un Dante giovane in cerca della sua voce.

<sup>48</sup> LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, p. 352.