

Avvertenza

Questo documento è la versione post-print del seguente articolo:

PAOLO BORSA, *Immagine e immaginazione: una lettura della 'Vita nova' di Dante*, «Letteratura & Arte», 16 (2008), pp. 139-157.

Il documento contiene la versione digitale definitiva del contributo accettata dall'editore, che integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale degli autori ma non presenta loghi o marchi dell'editore stesso. Libero da copyright, il documento è reso disponibile in open access su IRIS-AIR, l'Archivio Istituzionale della Ricerca dell'Università degli Studi di Milano.

Il testo è del tutto conforme a quello che si legge nella rivista, compresi i cambi di pagina (anche per le note). Si potrà, dunque, fare riferimento a questo documento, nonché citare da esso, senza incorrere in incongruenze rispetto alla versione dell'editore.

Citazione:

Immagine e immaginazione: una lettura della 'Vita nova' di Dante / P. Borsa.
- In: LETTERATURA & ARTE. - ISSN 1724-613X. - 16 (2018), pp. 139-157.

Digital Object Identifier (DOI):

10.19272/201806001008

URL dell'editore:

<http://digital.casalini.it/10.19272/201806001008>

IMMAGINE E IMMAGINAZIONE: UNA LETTURA DELLA VITA NOVA DI DANTE

Paolo Borsa

Riassunto · Il contributo è una proposta di lettura della *Vita nova* di Dante condotta con speciale attenzione da un lato ai motivi dell'immagine e dell'immaginazione presenti nel prosimetro e, dall'altro, alla precisione e regolarità del lessico utilizzato dall'autore.

Parole chiave · Dante Alighieri, *Vita nova*, immagine, immaginazione, poesia d'amore.

Abstract · *Image and imagination: a reading of Dante's Vita nova* · This paper is a reading of Dante's *Vita nova*. It pays special attention on the one hand to the motifs of the image and imagination present in the *Vita nova* and, on the other hand, to the precision and regularity of the lexicon used by Dante.

Keywords · Dante Alighieri, *Vita nova*, image, imagination, love poetry.

A dispetto dell'apparente linearità della vicenda narrata, la *Vita nova* di Dante è opera che, nella mia esperienza di lettore e rilettore, tende continuamente a sottrarsi a una piena intelligenza. Ogni volta che ho la sensazione di essere prossimo ad attingere il senso ultimo del prosimetro, o anche solo di uno dei suoi snodi principali, è come se esso mi sfuggisse tra le dita, nascondendosi tra le pieghe del testo non ancora adeguatamente esplorate o messe in relazione con le altre parti della complessa trama ordita dal poeta. Per quanto semplice da decodificare nelle unità grammaticali e nelle relazioni sintattiche (si considerino, per contro, le difficoltà poste al destinatario dal dettato di Guittone e dei suoi sodali), il testo della *Vita nova* presenta, insomma, continui problemi di ordine esegetico, tanto al livello dei singoli passaggi quanto a quello delle rispondenze interne all'opera. Il senso di alcuni episodi della storia può, inoltre, apparire talora ambiguo e finanche misterioso; è il caso, ad esempio, della seconda *immaginazione* di Dante, causata dalla sua dolorosa *infermitade*, o della stessa morte di Beatrice, o della successiva vicenda della donna gentile e pietosa, oppure del viaggio finale del *peregrino spirito* al di là del Primo Mobile.¹

Dinanzi alle oggettive difficoltà di interpretazione poste dal prosimetro, una tra le modalità di accesso al testo più sicure ed efficaci mi pare sia costituita dall'esame del lessico impiegato da Dante per definire la natura del suo amore per Beatrice e le sue concrete manifestazioni lungo tutto l'arco della vicenda. Tale operazione si rivela particolarmente fruttuosa nel caso della *Vita nova* per via della straordinaria precisione e regolarità del lessico utilizzato dal suo autore. In tal senso, se la svolta delle rime della loda, inaugurate dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, passa attraverso la (ri)

paolo.borsa@unimi.it, Università degli Studi Milano.

¹ Per il testo del prosimetro giovanile faccio riferimento a Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Idem, *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, t. i: *Vita nuova - Le rime della "Vita nuova" e altre rime del tempo della "Vita nuova"*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 1-289; mi discosto però dalla scelta dell'editore nell'uso della forma latina del titolo, *Vita nova*.

scoperta e la rilettura della poesia di Guinizzelli, sul cui modello Dante costruisce il superamento della dimensione, per così dire, solipsistica della lirica di Cavalcanti (rappresentata dalle « parole [...] dette in notificando la *propria* condizione »: xviii 7), la piena attualizzazione letteraria del potenziale semantico innovativo della vicenda d'amore narrata nella *Vita nova* si realizza attraverso l'adozione di un sistema lessicale stabile e rigoroso per la definizione di concetti, nozioni e fenomeni; rispetto al quale, per contro, Dante è debitore non tanto della poesia del primo Guido, quanto proprio di quella del « primo amico », caratterizzata da un'inedita cognizione dei processi psicofisici collegati all'esperienza d'amore.¹ L'analisi del lessico, alla luce del sistema di pensiero di riferimento, si rivela preziosa anche quando si cerchi di assegnare significati coerenti e precisi a tutto ciò di cui Dante ha rimato « sotto vesta di figura o di colore rettorico » (xxxv 10); sospiri, spiriti, visioni, immaginazioni, personificazioni e prosopopee di vario tipo chiedono infatti di essere interpretati, per indicazione dello stesso autore, secondo il loro « verace intendimento ».

In un passo celebre del canto xxiv del *Purgatorio* Dante, giunto a colloquio con Bonagiunta da Lucca, riconoscerà la novità del dolce stile nella capacità dei suoi esponenti di attenersi fedelmente al metaforico dettato d'amore, ossia di essere in grado di tradurre con esattezza, in forma verbale, l'ispirazione d'amore (vv. 52-54):²

I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando.

Il punto sta nel contenuto di verità delle parole utilizzate dal poeta, cui deve corrispondere uno stile adeguato (*modo*): l'operazione del trascrivere fedelmente (*noto*) il dettato d'Amore, che si manifesta come ispirazione (*spira*) in quanto l'amore è una passione dell'anima (dunque un accidente in sostanza) prodotta da un'immagine interiore, o meglio un fantasma, di natura pneumatica, si misura nell'esattezza e nella veridicità dei significati attribuiti ai segni impiegati (*significando*). Dal punto di vista della poetica si tratta di un'aspirazione di chiara natura guinizzelliana: proprio nel sonetto di replica a Bonagiunta, come è noto, Guinizzelli aveva dichiarato che il poeta dovrebbe esprimersi solo quando « l' ver l'asigura » (v. 4).

D'altro canto, nel Dante lirico tale aspirazione si realizza attraverso strumenti teorici e linguistici eminentemente cavalcantiani; la stessa immagine del poeta che, da buon copista, trascrive fedelmente il dettato d'amore richiama la poesia dell'amico, in particolare il congedo della canzone *Io non pensava che lo cor giammai*: « Canzon, tu sai che de' libri d'Amore / io t'asemplai quando madonna vidi » (vv. 43-44).³ A proposito di lessico, si osservi in Cavalcanti il verbo 'tecnico' *asemplare/assemprare*, che anche Dante impiega nell'esordio della *Vita nova* in riferimento all'operazione di

¹ Sul lessico di Cavalcanti si veda Roberto Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008.

² Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 296.

³ L'edizione di riferimento è Guido Cavalcanti, *Rime: Rime d'amore e di corrispondenza*, revisione del testo e commento di Roberto Rea; *Donna me prega*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.

trascrivere nel libello le parole tratte dal libro «de la *sua* memoria», considerato alla stregua di un originale da cui copiare (*esemplo* nella chiusa del capitolo ii). A monte il modello è la canzone *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini, in cui l'*exemplo* è costituito dall'immagine mentale dell'oggetto d'amore che il poeta-pittore desidera raffigurare in forma iconica, rappresentare in forma verbale o semplicemente immaginare nella propria fantasia: «Com'om che pone mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura» (vv. 4-9).¹

Nella *Vita nova* i motivi dell'immagine e dell'immaginazione, sui quali ci siamo trovati a riflettere in questo convegno dantesco, sono decisivi ai fini dell'interpretazione complessiva dell'opera. La storia narrata nel prosimetro inizia, del resto, nel segno sia dell'*image* di Beatrice, che si insedia nella mente di Dante, sia dell'*immaginazione* di quest'ultimo, la quale nutre e accresce il suo amore per la donna, e si conclude con una «forte imaginazione» che prelude alla, e prepara la, «mirabile visione» finale. Nel mezzo si collocano due visioni di Amore, quattro *immaginazioni* e due episodi strettamente connessi al tema del ricordo di Beatrice, ossia l'operazione del disegnare «figure d'angeli» e la ricerca della vista della donna gentile e pietosa: tutti eventi che presuppongono un'esperienza visiva, chiamano in causa la fantasia del protagonista, cioè la sua capacità di produrre immagini mentali, e hanno come esito, estrinseco o intrinseco, la generazione di nuove forme iconiche, siano esse fallaci o veridiche.

A partire da questo specifico nodo tematico, in questo contributo vorrei svolgere qualche considerazione sull'interpretazione complessiva della *Vita nova*, soffermandomi in particolare sul lessico dantesco che fa riferimento al campo semantico della percezione, della rappresentazione e della conoscenza e mettendo in luce il ruolo decisivo svolto nell'intero libello, e nell'intera vicenda d'amore del protagonista, dal motivo dell'immagine mentale della donna amata, che – a norma del 'libro d'amore' per antonomasia – l'amante fa oggetto di *immoderata cogitatio*.²

1.

Nella poesia di Cavalcanti e di Dante il lessico della tradizione lirica è sottoposto a selezione e specializzazione per corrispondere con esattezza alla teoria della percezione aristotelica. Il termine *mente*, ad esempio, non indica semplicemente la memoria, ma fa riferimento più nello specifico, e con straordinaria regolarità, alla *vis apprehendendi ab intus*, cioè il senso interno. Localizzato nel cervello, a norma dell'*Avicenna latinus* il

¹ Cito i testi del Notaro da *I Poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. i: *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di R. Antonelli.

² Il passo del *De amore* di Andrea Cappellano è celebre: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri» (*Andreae capellani regii Francorum De amore libri tres*, recensuit Emil Trojel, Hauniae, in libraria Gadiana, 1892). Sul rapporto tra *visio* e *cogitatio* nella letteratura d'amore si veda da ultimo Niccolò Pasero, *Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore*, in *Fantasia e Fantasmi. Le fucine medievali del racconto*, a cura di Sonia Martina Barillari, Martina Di Febo, Aicurzio, Virtuosa-Mente, 2016, pp. 17-39.

senso interno si articola nelle cinque virtù di fantasia, immaginazione, immaginativa/cogitativa, estimativa, forza memoriale o reminiscibile: esso riceve le informazioni tratte dai sensi esterni e, su quella base, è in grado di concepire, produrre, rielaborare, comporre e conservare immagini.¹ L'*imaginatio*, in particolare, è concepita come serbatoio o deposito delle percezioni e delle forme sensoriali; essa «è anche chiamata *vis formalis*, ad esempio nel trattato *De anima* di Avicenna, e dispone quindi del potere di creare "forme": queste forme sono immagini mentali, i cosiddetti *phantasmata*».²

La vicenda della *Vita nova* è messa in moto da un'immagine sensibile: la figura di Beatrice si manifesta agli *occhi* di Dante quando entrambi i personaggi sono nel loro nono anno d'età, e si trasferisce poi, per insediarsi, nella *mente* del protagonista, ingenerando la passione d'amore. Che la vicenda sia inquadrata nella dimensione della *mente* è chiarito dall'autore fin dall'*incipit*, nel quale egli afferma che il libello dedicato alla storia del suo amore per Beatrice è tratto, per selezione e compendio, dal libro della

sua *memoria*, la quale – come abbiamo visto – del senso interno è una delle virtù. Da un lato a ogni evento esterno corrisponde sempre una rappresentazione interiore, dall'altro la reminiscenza e rielaborazione mentale dei fantasmi, eventualmente offuscate dalle passioni dell'animo, producono nuove immagini e visioni, fallaci o veritiere, che si rivelano decisive nell'economia del racconto e possono essere rievocate e descritte dall'autore come altrettanti eventi o capitoli del libro della memoria.

Date queste premesse, e con alcune significative eccezioni (tra cui spiccano, come vedremo, la morte di Beatrice e l'ultimo sonetto), l'intera vicenda della *Vita nova* può essere letta, in buona sostanza, secondo le categorie tradizionali della poesia d'amore. Di più, il prosimetro sembra quasi configurarsi, nel suo svolgimento, come una sorta di catalogo dei principali *topoi* – dai motivi tradizionali dell'amor cortese fino ai più moderni sviluppi della poesia dei due Guidi – della lirica volgare di argomento erotico, che la natura miracolosa della donna amata permette di superare uno a uno e, infine, sussumere in una superiore sintesi. Il processo attraverso cui l'amore nasce e si alimenta nell'anima è analogo a quello descritto da Andrea Cappellano del *De amore* e dal Notaro nel sonetto *Amor è uno desio che vèn da core*: l'amore è generato dall'*immoderata cogitatio*, ossia da una smodata (e patologica) fissazione del pensiero sull'immagine mentale di una creatura che il soggetto ha vi-

¹ Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 91-92. «Oltre agli avicennisti latini, anche Alberto Magno segue, con qualche modifica, tale impianto di base», in cui le facoltà del senso interno possono essere definite senso comune, immaginazione *retentiva* o *formans*, immaginazione compositiva / cogitativa, estimativa, memoria; per Averroè, seguito da Tommaso, le facoltà sono invece quattro: «senso comune, fantasia o immaginazione (non distinta in ritentiva e compositiva), cogitativa, memoria» (Francesco Piro, *È sufficiente un solo senso interno? La psicologia dell'immaginazione nella prima età moderna e le sue difficoltà*, «Lo Sguardo», 10, 2012, p. 183-197: 184).

² Gaia Gubbini, *Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica (Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015), a cura di Franco Suitner, Ravenna, Longo, 2017, pp. 29-39: 29 (con ampia bibliografia). Su fantasia e immaginazione si può utilmente consultare il vol. xlv del «Lessico Intellettuale Europeo»: *Phantasia-Imaginatio*. v° Colloquio Internazionale (Roma, 9-11 gennaio 1986), atti a cura di M. Fattori, M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, in particolare i saggi di Giacinta Spinosa, "Phantasia" e "imaginatio" nell'*Aristotele latino*, Roberto Busa, *De "phantasia" et "imaginatione" iuxta S. Thomam* e Jacqueline Hamesse, "Imaginatio" et "phantasia" chez les auteurs philosophiques du 12^e et du 13^e siècle, pp. 117 ss.

sto con i propri occhi e giudica straordinariamente bella – e, perciò, sommamente piacevole e desiderabile.

Attraverso una parziale (e piuttosto eccezionale) dichiarazione delle proprie *auctoritates* filosofiche e mediche di riferimento, alle quali rinvia la lingua latina – cioè la lingua della scienza – utilizzata dalle prosopopee dello spirito vitale, animale e naturale, nel capitolo ii Dante intende rappresentare il principio del suo amore alla stregua di una ‘canonica’ passione d’amore.¹ Sul piano della *vis* vegetativa, localizzata nel fegato, la conseguenza dell’innamoramento è l’inappetenza. Su quello della *vis* sensitiva, che ha sede nel cervello, l’appercezione della figura di Beatrice costituisce un’autentica beatitudine, perché la sua vista rappresenta quanto di più bello potrebbe mai manifestarsi ai sensi di Dante; il fatto che, durante la fanciullezza, il protagonista sia mosso sovente dal desiderio di recarsi a contemplare la giovanissima amata dipende proprio dal piacere che egli ricava dalla vista della sua bellezza. Sul piano, infine, della facoltà vitale, che dimora all’interno della cavità cardiaca, l’immagine di madonna si presenta come un dio che viene a insignorirsi dell’anima del poeta («*Ego dominus tuus*», iii 3).

Tale rappresentazione della figura dell’amata e degli effetti esercitati sull’animo dell’amante ha due principali conseguenze. Da un lato riconosciamo la concezione cavalcantiana di madonna come modello, archetipo del Bello. Si prenda il sonetto *Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira*: madonna giunge accompagnata dalla personificazione di Amore, apparendo agli occhi del poeta come una vera e propria dea – la dea, appunto, della bellezza («e la Beltate per sua dea la mostra», v. 11), dalla quale Amore discende; di lei non è possibile dare un’adeguata rappresentazione mentale né, tantomeno, ricavare una piena conoscenza intellettuale. Dall’altro lato Beatrice, o meglio la sua *figura*, tende a confondersi con Amore stesso, dal momento che la passione destinata a insignorirsi dell’anima di Dante si genera come conseguenza dell’insediamento dell’immagine di madonna nella sua mente. Nel capitolo xxiv la sovrapposizione tra Beatrice e Amore è esplicitata proprio da quest’ultimo, al termine della *immaginazione* in cui Beatrice si manifesta a Dante preceduta da Giovanna/Primavera, la donna di Cavalcanti (tale visione tiene subito dietro alla *vana immaginazione* del capitolo precedente, nella quale l’*errare* della *fantasia* di Dante lo ha condotto a *immaginare* vari presagi funesti e poi la morte dell’amata). Dopo avere spiegato al poeta che il *senhal* Primavera si riferisce al fatto che la donna «prima verrà» rispetto a Beatrice, così come «lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo qual precedette la verace luce» di Gesù Cristo, Amore rivolge a Dante le seguenti parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco» (xxiv 5).

2.

Il processo dell’innamoramento è descritto da Dante con notevole precisione. Ne sono causa, attraverso l’*immoderata cogitatio*, l’*immagine* di madonna e l’*immaginazione*

¹ Per l’eccezionalità della dichiarazione delle proprie fonti rispetto alla poetica ‘stilnovista’ e, in particolare, all’esperienza poetica del «primo amico» Cavalcanti, mi sia concesso rimandare a Paolo Borsa, *Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, «Reti Medievali Rivista», 18, 1, 2017, pp. 271-303.

del poeta, cui conseguono prima la signoria dell'amata sulla sua *mente* – Beatrice, destinata al paradiso, è definita dal poeta « la gloriosa donna de la *sua mente* », ove *donna* vale appunto *domīna*, cioè 'signora' –, poi la signoria d'Amore sull'intera sua *anima* (ii 7-9; corsivi miei):

D'allora innanzi dico che Amore *segnoressi* la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponzata; e cominciò a prendere sopra me tanta scurtade e tanta *signoria* per la virtù che li dava la mia *imaginazione*, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte ch'io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; ond'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'uom mortale, ma di dio ». E avvegna che la sua *image*, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a *segnoressare* me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse ch'Amore mi reggesse senza 'l fedel consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotal consiglio fosse utile a udire.

Rispetto alla poesia del Notaro, ma anche ad alcune prove giovanili dello stesso Dante, vi sono alcune significative differenze. Anzitutto nella *Vita nova* la figura di madonna, introiettata per mezzo del senso della vista, non si insedia nel *cuore* ma appunto, come si è detto, nella *mente*, in quanto luogo specificamente deputato, secondo la teoria aristotelica della percezione, alla ricezione e alla conservazione delle immagini. Il *cuore*, bene inteso, non scompare dall'orizzonte del prosimetro: se la mente, che ha sede nel cervello e cui fanno capo i cinque sensi, corrisponde al senso interno, il cuore (vera e propria « chair spirituelle ») è invece dimora dello spirito vitale, quindi – a norma di Aristotele – sede del calore innato, organo centrale che controlla la circolazione del sangue, luogo in cui si serbano le percezioni sensoriali e nel quale si ripercuotono le passioni, tra cui l'amore.¹

Inoltre, alla passione di Dante non sembra possa attagliarsi la definizione di « amor che *stringe* con *furore* » con cui il Notaro identifica la singolare tipologia di tensione erotica conosciuta nella tradizione medica come *amor hereos*:² non tanto perché il sentimento del protagonista non si configuri come una manifestazione di questa particolare forma di amore, nobile tenace e potenzialmente esiziale (della quale, anzi, soprattutto nella prima parte del libello Dante porta tutti i segni), quanto perché, nonostante la passione d'amore vincoli e assoggetti a sé il poeta, privandolo della volontà, tuttavia non lo conduce alla follia, ossia alla perdita completa della ragione. Ciò non sembra dipendere né da una specifica virtù del protagonista, capace di opporsi a una forza che è per definizione irresistibile, né da un'eventuale insufficienza del sentimento: l'amante è avvinto e soggiogato dalla passione perché questa si manifesta come inesorabile fissazione del pensiero sul fantasma dell'oggetto amato

¹ Sulla questione della presenza della *figura* nel cuore o nella mente cfr. già Manuela Allegretto, *Figura amoris*, « Cultura neolatina », xl, 4-6, 1980, pp. 231-242, in particolare p. 241. Traggo l'espressione « chair spirituelle » da Anita Guerreau-Jalabert, « *Aimer de fin cuer* ». *Le cœur dans la thématique courtoise*, « Micrologus », xi (*Il cuore / The Heart*), 2003, pp. 343-371: 368-371. Sul motivo dell'immagine nel cuore tra letteratura e tradizione iconografica si veda ora Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 27-42.

² Circa l'amore *hereos* cfr. Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Calvanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 3-70.

(Dante allude all'esperienza dell'*immoderata cogitatio* allorché dice che l'*immagine* di Beatrice stava con lui *continuatamente*). Piuttosto, è la nobilissima virtù dell'immagine dell'amata a preservare Dante dal *furor*: essa lo consegna sì alla signoria di Amore ma, come abbiamo letto nel passo del capitolo ii citato in precedenza, fa in modo che egli sia assistito dal « fedel consiglio de la ragione » in tutte le occasioni in cui esso si riveli necessario – ossia in tutte le occasioni in cui l'asservimento alla passione amorosa rischierebbe di ridurlo alla condizione del *furens*.

In buona sostanza, l'intrinseca virtù dell'immagine di Beatrice sembra preservare Dante dall'abbandonarsi al proprio appetito concupiscibile in forma intemperante: benché l'anima del poeta sia avvinta dalla passione, a causa del pensiero d'amore che occupa il suo senso interno, l'immagine della gentilissima fa sì che la sua ragione non cessi di esercitare un effetto 'pedagogico' sul senso, che di essa partecipa, persuadendolo a tendere verso l'oggetto del proprio desiderio senza per forza incorrere in una patologica dismisura.¹ È evidente come la concezione dantesca dell'amore per Beatrice risulti inconciliabile con quella esposta da Cavalcanti nella grande canzone dottrinale *Donna me prega*; per Guido, infatti, la passione d'amore conduce necessariamente a perdere di vista il « buon perfetto », cioè il bene compiuto o sommo bene in cui consiste la felicità umana, e a perdere la stabile signoria su di sé, propria invece della virtù della temperanza.²

Rispetto agli innumerevoli esempi letterari di *fol'amor* e « amor che stringe con furore », l'eccezionalità della vicenda della *Vita nova* sembra quindi discendere, essenzialmente, dalla natura della donna amata da Dante: come il poeta dice nella canzone *Donne ch'avete*, Beatrice è « meraviglia nell'atto » e « speranza de' beati », ossia un mi-racolo in terra, la cui sede naturale è l'Empireo. Diversamente dalle donne cantate degli altri poeti (si pensi, per esempio, al Notaro di *Angelica figura e comprobata* o al Guinizelli del congedo di *Al cor gentil*), Beatrice non ha semplice *sembianza* d'angelo: è un angelo, sicché Dante, dopo averla definita – lo abbiamo letto sopra – « angiola giovanissima », dice di lei, prendendo a prestito una citazione ascritta a Omero, che « non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di Dio », alludendo quindi a una sua diretta generazione divina, di là da qualunque mediazione naturale.

3.

Come si è già in parte detto, al principio dell'opera Beatrice è definita « la gloriosa donna de la mia mente, la qual fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare » (ii 1). Oltre a comunicarci che la figura dell'amata si è fatta signora

¹ Per la dottrina della temperanza, formulata da Aristotele nell'*Etica*, cfr. Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, prefazione di Peter Dronke, Roma, Carocci - Università degli Studi di Roma « La Sapienza », 2005, pp. 182-184; e Eadem, « *Largire somiglianza* ». *Pour l'interprétation de "Donna me prega"*, v. 15-28, in *Les deux Guidi: Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, eds. Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 219-235: 219-224.

² Cfr. il commento *ad loc.* di Inglese in Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 158, con rimandi a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, introduzione di Tullio Gregory, nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 32, e a Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999, p. 83 (qui in parte ripresi nella formulazione verbale).

del senso interno di Dante, il passo spiega che il nome di madonna non è un vero e proprio *senhal* imposto dall'amante, magari su suggerimento di Amore come nel caso di Primavera: Beatrice è nome parlante, con il quale anche coloro che non la conoscono la designano spontaneamente, quasi mossi dalla necessità di manifestare la sua più intima natura di portatrice di beatitudine e di salvezza (nel capitolo successivo Beatrice è indicata, infatti, come «la donna de la salute»: iii 4). L'espressione dantesca contiene anche un'anticipazione del destino di madonna: *gloriosa* allude al fatto che Beatrice, all'epoca in cui Dante scrive le parti in prosa della *Vita nova*, è ormai morta ed è stata ricevuta nel «grande secolo» (iii 1), cioè nella gloria della vita eterna. Lo scarto rispetto al complesso dei testi della letteratura d'amore in lingua volgare sta tutto qui: benché sia ancora vivo, il poeta della *Vita nova* in qualche modo *sa* per certo che la propria donna è in paradiso, dove era attesa da angeli e beati e dove gode della beatitudine della visione diretta di Dio.

Già all'altezza di *Donne ch'avete* Dante pare nutrire la fiducia che Beatrice sia destinata al cielo in quanto miracolo in terra («maraviglia ne l'atto che procede / d'un'anima che 'nfin qua su risplende», vv. 17-18): il dialogo tra Dio e gli abitanti dell'Empireo, che esprimono il loro desiderio che madonna li raggiunga in paradiso, sua sede natu-rale, suggerisce come il poeta sia cosciente tanto della necessità che Beatrice muoia, e dunque anche della ineluttabilità della sua perdita, tanto del suo destino di salvezza e beatitudine, che si realizzerà nel momento stesso della sua dipartita dal mondo. La certezza della felicità oltremondana di Beatrice e della sua trasformazione in puro intelletto giunge però a Dante nel momento della morte della gentilissima, preparata dalla «vana imaginazione» del capitolo xxiv densa di funesti presagi ispirati ai segni premonitori della morte di Cristo.¹ Dante non racconta della morte di Beatrice, adducendo a giustificazione della sua scelta tre ragioni:

la prima, che ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello; la seconda si è che, posto che fosse del presente proposito, ancora non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare, come si converrebbe di ciò; la terza si è che, posto che fosse l'uno e l'altro, non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la qual cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae; e però lascio cotale trattato ad altro chiosatore.

Come ha illustrato Tavoni, nella terza motivazione («converrebbe essere me laudatore di me medesimo [...]») Dante allude al testo della seconda lettera di Paolo ai Corinzi (12.1-9),² nella quale l'Apostolo dichiara di non volersi gloriare di se stesso nel momento in cui si accinge a riferire del suo rapimento «usque ad tertium caelum» (da cui trae spunto il fortunato testo apocrifo tardoantico noto come Apocalisse di Paolo o *Visio Pauli*). Ora, l'allusione dantesca al testo paolino sembrerebbe voler indicare al lettore che Dante («sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit», scrive

¹ Cfr. Stefano Carrai, *I segni premonitori della morte di Beatrice nella "Vita nova"*, in *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Siena (16-18 novembre 2006), a cura di Natascia Tonelli, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008, pp. 49-58.

² Mirko Tavoni, «*Converrebbe essere me laudatore di me medesimo*» («*Vita nova*» xxviii 2), in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, 2 voll., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, i, pp. 253-261.

l'Apostolo) ha avuto il privilegio di assistere alla trasfigurazione di Beatrice, divenuta puro intelletto, e alla sua ascesa al cielo: per questo la sua lingua sarebbe insufficiente al racconto (seconda ragione), per questo nel libro della sua memoria non si è depositata alcuna immagine sensibile della quale egli possa trarre nel libello una qualche forma di rappresentazione (prima ragione).

4.

Tra i principali motivi del dolore e della disperazione di Dante dopo la morte di Beatrice vi è la consapevolezza che egli non potrà mai più vederla. Sicché egli si ritrova a desiderare la morte ogniquale volta il pensiero di lei venga a occupare la sua mente, mentre il ricordo della sua nobiltà e dell'eccezionalità della sua dipartita dà origine a una nuova, intensa e dolorosa immaginazione. Quest'ultimo motivo è svolto soprattutto nella canzone *Li occhi dolenti* (Vn xxxi 8-17), mentre quello della disperazione per l'impossibilità di rivedere la propria donna occorre nell'altra canzone *Quantunque volte, lasso* (Vn xxxiii 5-6, vv. 1-6 e 10-11):

Quantunque volte, lasso!, mi rimembra
 ch'io non debbo giammai
 veder la donna ond'io vo sì dolente, tanto
 dolore intorno 'l cor m'assembra la
 dolorosa mente,
 ch'io dico [...]
 Ond'io chiamo la Morte,
 come soave e dolce mio riposo.

Il dolore per l'assenza di Beatrice viene manifestato ancora una volta all'interlocutore privilegiato delle rima della loda, le « donne gentili », e si esprime nei termini convenzionali della lirica d'amore, di norma impiegati per definire lo stato dell'amante che patisce la forza soverchiante della passione, la lontananza dall'amata, la sua freddezza e insensibilità, il timore della mancata corresponsione del sentimento, la perdita del saluto o la perdita della speranza: l'angoscia che assedia il cuore del poeta, corrispondente all'*angustia circa cor* della tradizione medica, si sfoga attraverso le modalità canoniche dei sospiri e del pianto, che sul piano poetico trovano una sintesi nel « parlar traendo guai » (*Li occhi dolenti*, v. 6) in cui consiste lo *stilus miserorum*, cioè lo stile elegiaco.¹ E tuttavia il nuovo « immaginar [...] fiso » di Dante non sembra potersi concentrare sul fantasma di madonna quale si era insediato nella sua mente a far data dalla prima volta in cui egli l'aveva veduta. Quando Beatrice è stata chiamata da Dio nella gloria celeste insieme a Maria (Vn xxviii 1), secondo una modalità che può ricordare la tradizione della stessa *dormitio Virginis* (« no la ci tolse qualità di gelo / né di calore, come l'altre face [...] »; anche Beatrice, come Maria, è « piena di grazia »: *Li occhi dolenti*, vv. 18 ss.), il legame della sua « anima gentile » con la « bella persona » si è

¹ L'espressione latina *angustia circa cor* è utilizzata da Dino del Garbo nel commento alla canzone-trattato di Guido Cavalcanti *Donna me prega*: Fenzi, *La canzone d'amore*, cit., p. 122 (§ 3). Cfr. anche Tonelli, *Fisiologia della passione*, cit., pp. 30 e 98. Per lo *stilus miserorum* della *Vita nova* si veda Stefano Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita nova"*, Firenze, Olschki, 2006.

sciolto.¹ Beatrice possiede ora forma intellettuale, sicché la possibilità di « immaginar di lei alquanto » non dipende più dalla qualità del senso interno del soggetto senziente, capace di ritrarre la straordinaria bellezza terrena di madonna, provarne piacere e desiderio e quindi concepire amore per la sua figura (secondo un processo che ne *Li occhi dolenti* – si vedano in particolare i vv. 32 ss. – incrocia la teoria pneumo-fantasmatica, raffinata attraverso l'esperienza poetica cavalcantiana, con la tesi già guinizzelliana della consustanzialità di *amore e cor gentile*). Per poter immaginare Beatrice, pur se in modo necessariamente inadeguato alla sua natura, servono ora tanto un cuore nobile quanto un « alto ingegno »: il primo conduce a *ragionare* di madonna e della sua perdita, fino a piangerne, sulla base della traccia memoriale che di lei è rimasta in terra; ² il secondo permette di attingere una pur parziale conoscenza della nuova forma intellettuale di Beatrice e, con processo contrario a quello per cui l'*ingegno* umano « da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno » (per dirla con le parole di una celebre terzina del *Paradiso*: iv 40-42), di trasformare quel barlume di conoscenza intellettuale in immagine sensibile potenzialmente significante.

Mi pare sia questo il senso dell'episodio in cui Dante, nell'anniversario della morte di Beatrice, con la mente tutta rivolta al pensiero di lei si trova a disegnare « uno angelo sopra certe tavolette » e, più in generale, ad attendere all'opera « del disegnare figure d'angeli » (cap. xxxiv).³ Il poeta, cui è nota l'eccezionalità della chiamata della sua donna al cielo (canz. *Li occhi dolenti*, vv. 18-28), tenta di dare forma iconica al confuso contenuto memoriale e intellettuale – Beatrice divenuta « spiritual bellezza grande » (canz. *Quantunque volte, lasso*, v. 22) e « nobile intelletto » (son. *Era venuta ne la mente mia*, v. 13) – che sembra essersi sovrapposto o sostituito alla precedente figura di madonna conservata nella mente. In questo passaggio dell'opera si può ravvisare la ripresa del *topos* lentiniano del poeta-pittore e dell'immagine della donna dipinta nel cuore o nella mente; con la differenza che qui l'esito concreto del processo di raffigurazione pittorica non corrisponde ad alcuna forma sensibile depositata nel senso interno, visto che dalla propria ineffabile esperienza Dante non ha potuto ricavare impressioni sensoriali. Le « figure d'angeli », insomma, costituiscono il pallido riflesso, espresso in forma iconica e puramente simbolica, di un contenuto intellettuale inaccessibile, nella sua pienezza, al poeta e più generale alla mente umana.

5.

L'angoscia per il ricordo del « passato tempo », nel quale Beatrice era ancora viva ed era quindi possibile rinnovare la sua vista, è il motore dell'episodio successivo a quello del disegnare angeli. Ne è protagonista, insieme al poeta, « una gentile donna giovane

¹ Più problematica mi pare la possibilità, pur da non escludere, che il modo della dipartita di Beatrice rimandi all'altra tradizione, divenuta dogma solo nel 1950, dell'assunzione al cielo di Maria *in corpore*.

² Come scrive Ciccuto, l'adeguamento di *piangere* e *ragionare* « sposta il motivo degli occhi sul piano delle significazioni più complesse dell'*immaginar* [...] e dà sfogo alla nuova situazione emotiva, oltreché predicativa, non più fissata alla *presenza* concreta della donna bensì alla sua assenza, alla sua negazione al vedere e alla sua proiezione fantasmatica nelle regioni pure dell'intelletto » (Marcello Ciccuto, « *Era venuta ne la mente mia* » (v.n., xxxiv, 7): la visione nel libello e l'immagine in Dante, in « *La gloriosa donna de la mente* ». A Commentary on the « *Vita nuova* », edited by Vincent Moleta, Firenze, Olschki - Perth, Department of Italian, The University of Western Australia, 1994, pp. 181-193: 184).

³ Su questo capitolo si veda ancora Ciccuto, « *Era venuta ne la mente mia* », cit.

e bella molto», la quale mostrandosi a Dante da una finestra dà a vedere di nutrire profonda compassione per lui e per la sua condizione di dolore e «terribile sbigottimento» (xxxv 1). Tralasciando qui la problematica interpretazione del personaggio come allegoria della filosofia, fornita da Dante stesso nell'incompleto *Convivio* a molti anni di distanza dalla composizione della *Vita nova*, la donna gentile e pietosa sembra svolgere nel prosimetro giovanile la funzione di ricordare a Dante la figura terrena di Beatrice, «che di simile colore» – cioè un colore «pallido quasi come d'amore» – «si mostrava tuttavia» (xxxvi 1). Ancora una volta la vicenda ha il proprio centro nella *mente* del protagonista (son. *Color d'amore e di pietà sembianti*, v. 7: xxxvi 4): il processo che lo investe, che si rivela di natura seduttiva, muove dalla *vista* della donna, la cui bellezza ingenera nei suoi occhi un grande diletto, che egli stesso giudica eccessivo («Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilet-tare troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore ed aveamene per vile assai», xxxvii 1).

Vedere, piacere, dilettere, ragionare: i verbi utilizzati in questa sezione dell'opera rimandano scopertamente alla dottrina *de amore* e allo schema tradizionale dell'innamoramento, che prevede la vista di un oggetto giudicato sommamente bello, il quale viene quindi sommamente desiderato e fatto oggetto di *immoderata cogitatio*.¹ L'immagine della donna gentile e pietosa, che inizialmente richiama alla mente di Dante quella della gentilissima, rischia insomma di sostituirla – tanto più che dopo la morte e trasfigurazione di Beatrice il senso interno dell'amante non sembra aver potuto trattenere il fantasma muliebre di cui la passione terrena per madonna si era nutrita.

Anche in questo caso Dante mette a frutto per lo sviluppo della vicenda uno specifico luogo letterario, ossia quello dell'amore per somiglianza che si ritrova, ad esempio, nella pastorella di Gavaudan *L'autre dia, per un mati* («una toza que-m ressemet / sylh cuy ieu vezer solia», vv. 5-6) e, soprattutto, nel sonetto di Cavalcanti *Una giovane donna di Tolosa* («è tant'e dritta e simigliante cosa, / ne' suoi dolci occhi, della donna mia, / ch'è fatta dentro al cor disiderosa / l'anima...», vv. 3-6).² Inoltre, egli sembra fare riferimento alla dottrina aristotelica per cui, nell'ambito dell'appetito concupiscibile, a una passione dell'animo ne può subentrare una nuova, per un oggetto della stessa specie ma distinto; che è poi la tesi che avrebbe illustrato qualche anno più tardi a Cino nell'*Epistola* iii («de passione in passionem dico secundum eandem potentiam et obiecta diversa numero sed non specie»), scritta per accompagnare il sonetto responsivo *Io sono stato con Amore insieme*.³

¹ Notevole è la doppia occorrenza dell'avverbio *troppo*: «li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla» (xxxvii 1); «molte volte ne pensava si come di persona che troppo mi piacesse» (xxxviii 1).

² Il passo di Gavaudan è segnalato da De Robertis: Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 111 (testo a norma di Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, Mucchi, 1979, p. 190). Circa il senso dell'episodio della donna gentile e pietosa nella *Vita nova* rimando a 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», cit., p. 195-224: 205-216.

³ Per lo scambio poetico e la lettera si vedano Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 496-503, e Idem, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, 2 voll., Milano, Mondadori, 2011-2014, i. *Rime - Vita nova - De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, 2011, pp. 3-744: 583-593.

La fenomenologia di questo nuovo (quasi-)innamoramento è descritta con precisione nel sonetto *Gentil pensiero che parla di voi*, cui la prosa del capitolo fornisce elementi utili all'interpretazione del testo: vi si spiega che il *cuore* fa riferimento all'*appetito* concupiscibile, ossia al desiderio, mentre con *anima* si intende la *ragione* (xxxviii 5-10). Lo «spirital novo d'amore» (v. 10), ossia la passione amorosa come moto dell'animo di natura pneumatica, è l'effetto del desiderio scaturito dalla vista della donna e dal suo aspetto pietoso; ne consegue, in senso interno (*mente*), il pensiero costante del nuovo fantasma, che non lascia quasi spazio a nessun altro pensiero e porta consolazione al poeta perché allontana il desiderio di ricordare Beatrice e l'angoscia per la sua perdita.

Un passaggio della prosa dello stesso capitolo xxxviii sembra fare in qualche modo da raccordo tra i due sonetti *L'amaro lagrimar* e *Gentil pensiero*. Nel passo è spiegato come l'animo di Dante fosse allora combattuto tra due desideri: da un lato il desiderio di ricordare Beatrice, dall'altro quello di vedere la donna pietosa e gentile:

però che maggiore desiderio era lo mio ancora di ricordarmi de la gentilissima donna mia che di vedere costei, in quanto che alcuno appetito n'avessi già, ma leggiero pareo.

Il dissidio interiore del poeta («questa battaglia ched io avea meco», xxxvii 3; «la battaglia de' pensieri», xxxviii 4) è dovuto al vigore del nuovo desiderio, che si nutre della *presenza* dell'immagine mentale della donna gentile e pietosa e della possibilità della reiterazione della sua vista; a esso si oppone la persuasione esercitata dalla ragione (si rammenti il «fedel consiglio de la ragione» di ii 9), che sprona il poeta a vincere la «vanitate delli occhi» (xxxvii, 2) e a esercitare la virtù della temperanza attraverso un atto di volontà, capace di fare forza all'appetito concupiscibile.

Si osservi, una volta di più, la precisione del lessico dantesco. Nel sonetto *L'amaro lagrimar* «il viso d'una donna che vi mira» (xxxvii 8, v. 11) indica propriamente tanto il volto di madonna quanto la sua immagine mentale come conseguenza della vista della sua figura (lat. *visum*), come già ad esempio nel sonetto di Giacomo da Lentini *Eo viso e son diviso da lo viso*.¹ Nello sguardo di madonna rivolto verso l'amante («una donna che vi mira») confluiscono diversi elementi della fenomenologia amorosa di matrice cortese: esso indica in primo luogo l'origine del processo dell'innamoramento, che muove dallo sguardo della donna (generalmente paragonato a un dardo che attraversa gli occhi dell'amante e ne divide il cuore), ma fa anche riferimento sia alla buona disposizione di lei nei confronti dell'innamorato, che può dunque concepire la speranza di ottenere una qualche forma di *mercede* o *guiderdone* (cioè di contraccambio), sia alla manifestazione del sentimento di pietà dell'amata per l'angoscia dell'amante (tanto che, per analogia, il moto dell'impietosirsi può anche essere rappresentato come effetto dello sguardo della Pietà personificata: si pensi all'ultimo verso del sonetto di Cavalcanti *Noi siàn le tristi penne isbigotite*, «tanto ch'un poco di pietà vi miri».)²

Il ricordo di Beatrice, che il poeta si sforza di conservare e rinnovare come conseguenza di un atto di volontà, rischia di soccombere al nuovo fantasma femminile – e

¹ Per cui cfr. Antonelli in *Giacomo da Lentini*, cit., pp. 477-484.

² Come osserva De Robertis a proposito di questo verso, «il verbo "mirare" è frequentemente in rapporto con *pietà*: cfr. x 20, xxxiii 12»: Cavalcanti, *Rime*, cit., p. 61.

quindi a una nuova passione d'amore per un oggetto della stessa specie ma distinto – perché, rispetto a quest'ultimo, nell'immaginazione di Dante esso non appare dotato di pari compiutezza ed 'efficacia' figurativa. Dopo la morte di Beatrice il ricordo che il poeta ha conservato di lei è inadeguato alla realizzazione nella mente di una forma iconica finita, la cui bellezza possa essere causa di *immoderata cogitatio*. La nuova immagine della gentilissima, infatti, dipende solo in parte dalla memoria della sua presenza nel secolo e dall'impressione sensibile da lei lasciata nella mente dell'amante: essa è condizionata dalla consapevolezza dell'attuale natura celeste di Beatrice, simboleggiata – come abbiamo visto – dalle « figure d'angeli » disegnate « sopra certe tavolette » del capitolo xxxiv. Si osservi come nell'intero processo immaginativo e intellettuale legato alla figura di Beatrice un ruolo fondamentale venga svolto, già prima del finale dell'opera, dal nome della gentilissima (« Voi udirete lor [cioè i sospiri di Dante] chiamar sovente / la mia donna gentil [...] »: son. *Venite a 'ntender li sospiri miei*, vv. 9-10, *Vn xxxii* 6): esso è segno che rimanda tanto alla concretezza della sua esistenza terrena – *Beatrice* come nome proprio di donna, assegnato a un preciso individuo – quanto agli effetti da lei esercitati sul prossimo e al significato del suo passaggio nel mondo – *Beatrice* come « donna de la salute ».

6.

Che il contrasto tra l'amore per Beatrice e il nuovo desiderio per la donna gentile e pietosa si collochi al livello del senso interno e del pensiero del fantasma muliebre appare chiaro dall'*incipit* del capitolo xxxix, che segue immediatamente la battaglia tra cuore e anima, appetito e ragione, messa in scena nel sonetto *Gentil pensiero*. L'infatuazione per la donna gentile e pietosa vi è definito senza mezzi termini come « avversario della ragione », ossia come ostacolo alla volontà di Dante di continuare a ricordare « la gentilissima donna », tanto più ora che ella è divenuta « nobile intelletto » asceso al cielo. In soccorso della vacillante temperanza del poeta giunge una « forte immaginazione », la quale lo porta a vedere nuovamente Beatrice quale era apparsa ai suoi occhi la prima volta:

Contra questo avversario de la ragione si levòe un die, quasi nell'ora de la nona, una forte immaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima alli occhi miei; e pareami giovane in simile etade ne la quale prima la vidi.

Dante, insomma, nella fantasia riesce a rivedere Beatrice secondo le fattezze con le quali ella si era manifestata a lui, molti anni prima, allorché la sua immagine si era insediata nella sua mente, consegnandolo alla signoria d'amore. Il fantasma della donna gentile e pietosa, che era venuto surrettiziamente a sostituirsi a quello di Beatrice nel momento in cui sembrava voler consolare la mente del poeta (promettendo di rinnovare il ricordo della gentilissima), è dunque scacciato da una nuova immagine mentale, che giunge di fatto a ripristinare la figura primigenia e terrena di Beatrice, venuta meno al momento della sua morte e trasfigurazione. Si tratta di un processo di sostituzione che, se si eccettua forse la natura misteriosa della « forte immaginazione », non ha nulla di sovrannaturale: nell'insediarsi di un'immagine femminile al posto dell'altra, con conseguente sostituzione dell'oggetto mentale sottoposto a *immode-*

rata cogitatio, siamo messi di fronte a un regolare *transformari* dell'anima (concupiscibile) da una passione all'altra, secondo una dinamica ancora una volta definibile con le già citate parole dell'*Ep.* iii. Tale dinamica non arreca, peraltro, *deminutio* alcuna a Beatrice: la sua immagine scaccia quella della donna gentile e pietosa, che semplicemente le somiglia, perché è dotata di un'intrinseca, superiore nobiltà. Non è un caso che la nuova epifania della figura terrena di Beatrice coincida con il ripristino del « fedel consiglio de la ragione »; come si è detto commentando il capitolo ii, non è Dante a essere provvisto di virtù o volontà eccezionali: ciò che lo preserva dall'incorrere nella follia e nell'incostanza d'amore è la nobilissima virtù dell'immagine di Beatrice.

Ripristinata nella mente l'immagine originaria di madonna, da cui la vicenda narrata nel libello ha preso inizio, Dante è ora in grado di ricostruire nel libro della propria *memoria* l'intera storia del suo amore per Beatrice, ordinandola secondo una corretta scansione cronologica (« e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato [...] », xxxix 2). La « forte imaginazione » del finale della *Vita nova* ha dunque la funzione di garantire al protagonista la possibilità di tornare ad amare Beatrice di un amore *anche* terreno, secondo i canoni della letteratura cortese e in accordo con la teoria pneumofantasmatica; in altri termini, nella forma della fissazione del pensiero sulla figura dell'amata, giudicata sommamente bella e desiderabile. Insediandosi nuovamente nella mente di Dante, e tornando quindi a farsi presente nonostante la dipartita dal mondo della gentilissima e la sua trasformazione, il fantasma di Beatrice sottrae l'anima del proprio amante alla necessità quasi ineluttabile di transitare da una passione all'altra, seguendo l'appetito sensibile a discapito della persuasione della ragione. Allo stesso tempo, però, l'*imaginazione* finale permette a Dante anche di mettere in relazione diretta l'immagine della « donna de la sua mente », ossia Beatrice come donna di cui egli ha tratto esperienza sensibile, con l'esperienza intellettuale fatta al momento della sua morte, dalla quale origina l'assoluta certezza della mirabile ascesa al cielo di madonna, nella gloria dell'Empireo.

Sul piano letterario, il ripristino dell'immagine mentale di Beatrice consente al poeta di sussumere il motivo dell'amante idolatra, già presente nell'iconografia cristiana medievale (è il soggetto, ad esempio, di uno dei medaglioni dei vizi collocati nella fascia inferiore dei bassorilievi del portale della cattedrale di Notre-Dame a Parigi) e attivo nella letteratura italiana del Duecento fin dalla capitale canzone di Giacomo da Lentini *Meravigliosa-mente*.¹ Se per il Notaro la figura di madonna, dipinta su un supporto pittorico e nel cuore dell'amante, può essere assimilata, con leggera blasfemia, a un'immagine sacra che permette al fedele di risalire, attraverso una forma iconica, al contenuto ineffabile e inintelligibile di un verità potenzialmente salvifica (« e quando voi non vio / guardo 'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante, / sì com'om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante », vv. 22-27), per Dante la figura di Beatrice è ora una vera e propria immagine sacra, in quanto segno e prefazio di una verità metafisica non pienamente attingibile da parte dell'intelletto del poeta. L'episodio dei pellegrini che si recano a Roma per contemplare la Veronica, ossia la

¹ A questo proposito mi permetto di rinviare a Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla "Vita nuova" attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti*, cit., pp. 75-92 (con riproduzione del tondo di Notre-Dame a p. 81).

vera immagine del volto di Cristo, svolge appunto la funzione di chiarire questo passaggio.¹ Il lessico è ancora una volta rivelatore del compatto sistema di significato del prosimetro (xl 1; corsivi miei):

Dopo questa tribolazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella *immagine* benedetta la quale Geso Cristo lasciò a noi per *esempio* de la sua *bellissima figura*, la quale vede la mia donna gloriosamente, che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna, e andavano, secondo che mi parve, molto pensosi.

L'accostamento tra Cristo e Beatrice, che ha ora il privilegio di godere della visione diretta del Redentore in gloria, rinnova quello operato nell'episodio in cui la gentilissima si era manifestata al suo amante preceduta da Primavera/Giovanna e si realizza attraverso il riferimento all'*immagine* che l'uno e l'altra hanno lasciato di sé nel mondo, considerata in entrambi i casi alla stregua di un *esempio*, cioè una copia fedele della *figura* originale (al livello del dialogo di Dante con la tradizione lirica in lingua di sì, si ripensi all'*exemplo* nel quale «ten mente» il pittore/poeta di *Meravigliosa-mente*). In entrambi i casi, inoltre, l'*immagine* è un'autentica reliquia: quella (acheropita) di Cristo, la cui *figura* è dotata di somma bellezza (*bellissima*), è impressa nel velo della Veronica, quella di Beatrice nella mente di Dante. L'*immagine*, forma sensibile, permette al debole intelletto umano di risalire a una verità di fede o a un contenuto intellettuale solo parzialmente attingibili: i pellegrini si recano a vedere la Veronica perché la vista della figura terrena di Cristo-uomo li porta a meditare sull'eternità di Cristo-Dio, rafforzando la loro fede nella funzione salvifica del mistero dell'Incarnazione; similmente, per Dante concentrare il proprio pensiero sull'immagine mentale di Beatrice, quale egli la vide per la prima volta, significa risalire ai prodromi della sua chiamata al cielo e della sua compiuta trasformazione da miracolo in terra a forma angelica e «nobile intelletto». L'*immagine* di Beatrice insomma, ripristinata nella mente del poeta, non riduce l'amante alla condizione dell'idolatra, ma si fa segno della nuova natura della gentilissima, ascesa al cielo.

7.

Prima di passare all'ultimo componimento in versi della *Vita nova* e alle conclusioni, proviamo a ricapitolare brevemente alcuni dei punti principali di questa lettura condotta attraverso il filtro dei motivi dell'immagine e dell'immaginazione. Fin dall'*incipit* del prosimetro è evidente che un ruolo fondamentale per l'intero sviluppo della storia dell'amore di Dante per Beatrice, oltre che per il suo racconto ai lettori del libello, è giocato dalla *memoria*, e, più ingenerale, dalla *mente*, ossia il senso interno, la cui funzione è quella di raccogliere e conservare le impressioni che giungono dai sensi esterni e, poi, di denudare progressivamente i fantasmi delle loro qualità accidentali, così da predisporli all'operazione di astrazione degli universali intelligibili eventualmente esercitabile dall'intelletto. Dal punto di vista del rapporto con la tradizione letteraria della lirica d'amore, Dante si muove essenzialmente su due piani, i quali

¹ Sulla Veronica (con rimando anche a *Meravigliosa-mente*) cfr. Meneghetti, *Storie al muro*, cit., pp.

contribuiscono a collocare l'amore per Beatrice, nonché lo stesso oggetto dell'amore del poeta, ora al livello della percezione sensibile e dell'accidentale passione d'amore, ora al livello della conoscenza intellettuale. Da un lato, infatti, l'autore della *Vita nova* fa costante riferimento al presupposto teorico dell'*immoderata cogitatio* del fantasma dell'amata, sia attingendo al motivo della figura nel cuore o nella mente, di matrice lentiniana, sia adottando la regolarità e la precisione del lessico della lirica cavalcantiana. Dall'altro lato, Dante riprende il motivo guinizzelliano della donna-angelo, innalzandolo però dal livello della percezione dell'amante – la donna si manifesta ai suoi occhi in forma tanto lucente e accecante da apparirgli come un angelo – a quello della qualità essenziale dell'amata – madonna è un miracolo in terra, una creatura celeste. Il finale della *Vita nova*, insomma, permette a Dante tanto di salvare il paradigma cortese, in continuità con l'esperienza di Guinizzelli e fuori dalla linea della 'conversione' tracciata da Guittone, quanto di aprire la propria lirica d'amore a un nuovo paradigma intellettuale.¹

8.

Il sonetto *Oltre la spera che più larga gira* mi pare fornisca una soluzione coerente con l'esito ultimo della vicenda promossa dalla «forte immaginazione» del capitolo xxxix:

Oltre la spera che più larga gira passa
 'l sospiro ch' esce del me' core:
 intelligenza nova, che l' Amore
 piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
 vede una donna, che riceve onore
 e luce sì, che per lo suo splendore
 lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice, io
 no lo 'ntendo, sì parla sottile
 al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile, però
 che spesso ricorda Beatrice,
 sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

Il *sospiro/spirito* di Dante è un moto di natura pneumatica che per un verso può rimandare a una sorta di «extase "chamanique"», per un altro può essere associato al senso della vista («lo spirito peregrino», infatti, *vede* la donna), per un altro ancora – e primariamente – appare deputato, insieme al pianto, alla funzione organica di sfogare l'angoscia del cuore, nata (come è dichiarato nella prosa di xli 3) dal pensiero di Beatrice.² Nella seconda parte del prosimetro, quella cosiddetta *in morte* dell'amata, tale angoscia nasce essenzialmente dal dolore provocato dalla perdita di madonna, la quale – come si legge nel sonetto *Deh peregrini che pensosi andate* – ha lasciato la pro-

¹ Per il quale rimando a Maria Luisa Ardizzone, *Dante, il paradigma intellettuale. Un'"inventio" degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki, 2011.

² Per il significato dell'espressione e il suo retroterra cfr. Robert Klein, *Spirito peregrino*, «Revue des études italiennes», n.s., xi, 1965, pp. 197-236 (citazione da p. 233).

pria città priva della «sua beatrice» (v. 12, xl 10). Alla luce di quanto si è appena detto a proposito dell'ultima *immaginazione* del protagonista, è però evidente che il pensiero di Beatrice non si concentra più solo sulla sua assenza, ma può ormai rivolgersi anche alla rinnovata presenza della sua *immagine*. Sicché il nuovo pensiero di Dante ci appare con i caratteri tanto della *immoderata cogitatio* quanto della meditazione e lamentazione sulla dipartita di madonna dal mondo e sulla desolazione della città, rimasta priva della sua *beatrice*.

In quest'ultima sezione i sospiri sembrano poter rappresentare anche le parole dolorose che muovono dal cuore. L'associazione è istituita anzitutto nel sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri* (xxxviii 8-10), dove si lascia intendere come le parole siano una sorta di manifestazione speciale, o meglio specializzata, dei sospiri angosciosi; una forma, insomma, di sfogo dell'*angustia circa cor* che si caratterizza per il contenuto verbale duplice, riferito da un lato al nome di madonna e dall'altro alla sua morte (probabilmente ai suoi effetti, perché circa la natura della sua dipartita Dante ha già dichiarato di non potersi esprimere; vv. 12-14, xxxix 10):

però ch'elli [*cioè i sospiri*] hanno in lor, li dolorosi,
 quel dolce nome di madonna scritto,
 e de la morte sua molte parole.

In *Deh peregrini* l'associazione è ribadita nella sirma: le parole che si possono pronunciare circa Beatrice e la sua morte hanno il potere di indurre chi le ascolti al pianto, sicché, se i pellegrini che passano per la città, diretti a Roma, volessero fermarsi ad ascoltare Dante, di certo ripartirebbero *lagrimando*. Pare indubbio, qui, che i sospiri che escono dal cuore si 'condensino' in forma di articolazione verbale, la quale appare quindi come una sorta di variante della condensazione dei sospiri – a loro volta *effetto* del *pensero* del protagonista (xli 3) – nella forma liquida del pianto; il «cor de' sospiri», infatti, parla (*dice*) al poeta, e sarebbe perfino in grado di farsi *audire* dai pellegrini (vv. 9-14, xl 10):¹

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 pò dire hanno
 virtù di far piangere altrui.

Mi pare quindi lecito interpretare il *sospiro/spirito* di *Oltre la spera* anche come il possibile esito predicativo del *pensero* di Dante; a esso, nell'ambito di una concezione pneumatica dell'anima, è affidata la specifica funzione di sfogare l'angoscia del cuore. Una volta che Dante ha potuto stringere il legame tra l'*immagine* terrena di Beatrice e la sua nuova forma intellettuale, il suo *sospiro/spirito* può elevarsi dalla meditazione assidua sul fantasma di madonna fino alla contemplazione dello splendore della sua gloria celeste; a trarlo verso l'Empireo è ora un'*intelligenza* straordinaria e inedita (*nova*), che risale a Beatrice «nobile intelletto» ed è instillata in lui da Amore piangente

¹ Al v. 9 propendo, con Gorni, per l'interpretazione del pronome enclitico *-lo* («volarlo audire») come prolettico rispetto a cor del verso successivo.

(attraverso il pianto : *piangendo*, v. 4). Si stabilisce così un chiaro parallelismo con la prosa premessa al primo componimento poetico inserito nel prosimetro, il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*. Si tratta della prima *visione* (avvenuta, dunque, *in somniis*) della *Vita nova*:¹ Amore dà in pasto a Beatrice il cuore ardente di Dante, dopo di che la sua letizia si converte in pianto; « e così piangendo si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso il cielo » (iii 7; il particolare dell'ascesa al cielo non è però presente nel sonetto, dove si dice semplicemente che Amore se ne va piangendo: « appresso gir lo ne vedea piangendo », v. 14). Giunti all'epilogo della vicenda, pur in un contesto che rispetto alla prima visione si è complicato notevolmente, la situazione appare la medesima: il cuore di Dante, o meglio una manifestazione della sua attività (sia essa il pensiero, o lo spirito, o il sospiro, o le parole angosciose), ascende al cielo insieme a Beatrice per mezzo di Amore piangente; con la differenza che il lettore è ora in grado di comprendere il significato profetico della visione giovanile. Il legame inconsueto, e solo apparentemente incongruo, fra il pianto di Amore e l'« intelligenza nova » è giustificato della consapevolezza di Dante – che, come sappiamo, pare avere assistito all'ascensione di Beatrice – della natura angelica della propria donna, prefigurata *in vita* e significata *in morte* dalla sua nobile immagine conservata nella mente.

Il *sospiro/spirito* che ritorna « al cor dolente che lo fa parlare » (v. 11) non può restituire alcuna immagine sensibile del pellegrinaggio nel luogo sacro dove ha sede Beatrice, né tanto meno fornire una rappresentazione verbale dell'oggetto della sua visione. Dante non intende il suo parlare *sottile*; l'intelletto umano, infatti, non può conoscere *ex puris naturalibus*, cioè attraverso la pura ragione, ma necessita sempre della mediazione del *sensato*. Dopo aver detto di non intendere le parole dello *spirito peregrino*, però, Dante afferma subito il contrario, ossia di intenderlo benissimo. La contraddizione, già rilevata da Cecco Angiolieri in un sonetto indirizzato allo stesso Alighieri (*Dante Alighier, Cecco, tu' serv'e amico*), è solo apparente, così come studiata è l'antitesi tra l'affermazione « io no lo 'ntendo » del v. 10 e l'altra « io lo 'ntendo ben » del v. 14. Diverso è, infatti, il contenuto delle parole del *sospiro/spirito*, che nel primo caso si riferiscono alla natura intellettuale e sovrasensibile della donna « mirata » dal « peregrino spirito », nel secondo al suo nome.

9.

Come si è già accennato a proposito del sonetto *Venite a 'ntender*, il nome di Beatrice svolge nella *Vita nova* una funzione essenziale, costituendo l'elemento di contatto fra i due diversi 'momenti' e le due diverse immagini di Beatrice: il « nobile intelletto », circumfuso di luce, ammirato nella gloria dell'Empireo e la figura di donna conservata nella mente. Dotato di sostanza fonica e forma grafica (nel sonetto *Lasso! per forza* si dice il nome è *scritto* nei pensieri e nei sospiri del poeta, v. 13), il nome produce un'impressione sensoriale: è memorabile, riproducibile e associabile all'immagine mentale dell'amata. D'altro canto, il nome è anche portatore di un significato, secondo la

¹ Sull'intercambiabilità dei termini *sogno* e *visione* nella *Vita nova* cfr. Ignazio Baldelli, *Visione, immaginazione e fantasia nella "Vita Nuova"*, in *I sogni nel Medioevo*. Seminario Internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), a cura di Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 1-10.

nozione per cui la voce umana è « suono significante » (*De anima* 420b). Esso è *vox et verbum*: nella sua duplice natura sensibile e noetica il nome di Beatrice è dunque « comun denominatore tra vicenda terrena ed esperienza celeste »¹ e mette in relazione la dimensione del cuore, che opera attraverso la fantasia e la memoria, e i prodromi dell'avventura contemplativa dell'intelletto. *Ricordare* il nome di Beatrice consente a Dante di ricordare Beatrice e rinnovare il sentimento d'amore per lei, che si nutre dell'insistente rappresentazione interiore della sua figura; *intendere* il nome di Beatrice permette di intendere almeno una parte della funzione beatifica da lei esercitata sull'amante, prima nel temporaneo soggiorno terrestre e poi nel ritorno al cielo.² Condividendo la natura delle « sostanze partite da materia » (*Convivio* III iv 9) o sostanze separate, Beatrice *gloriosa* non può essere conosciuta *secundum quod est*; motivo per il quale Dante non intende il « peregrino spirito », quando parla al suo cuore di ritorno dall'Empireo. Può, però, essere parzialmente (ri)conosciuta *secundum quod causa est*, ossia attraverso i suoi effetti.³

La *Vita nova* si chiude con un'ultima « mirabile visione », avvenuta dunque *in somniis*, della quale Dante nulla ci riferisce, ripromettendosi di « non dire più di questa benedetta » fino a quando egli non possa « più degnamente trattare di lei » (xlii). La vicenda d'amore raccontata nel libello trova però compimento, propriamente, nel sonetto *Oltre la spera* del capitolo precedente: qui il conflitto tra amore terreno e amore intellettuale viene in qualche modo superato e risolto nel segno della carità, permettendo a Dante di sussumere l'intera tradizione precedente dei « ditti de l'amore » in una sintesi più alta, ancorché problematica.

¹ Guglielmo Gorni, *Saggio di lettura, paragrafo per paragrafo*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, Torino, Einaudi, 1996, p. 278.

² Riprendo queste ultime considerazioni dal mio *“Amor che nella mente mi ragiona” tra stilnovo, “Convivio” e “Purgatorio”*, in *Il “Convivio” di Dante*, a cura di Johannes Bartuschat, Andrea Aldo Robiglio, Ravenna, Longo, 2015, pp. 53-82: 68-69.

³ Per l'opinione di Dante sulla questione della conoscenza delle sostanze separate all'altezza del *Convivio* si veda Paolo Falzone, *Desiderio di sapere e conoscenza di Dio*, in Idem, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel “Convivio” di Dante*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 101-256.