



Chapitre de livre

2009

Extract

Open Access

This file is a(n) Extract of:

---

Le dolci rime d'amor ch'io solea

---

Leporatti, Roberto

This publication URL:

<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:104933>

ROBERTO LEPORATTI

4 *Le dolci rime d'amor ch'io solea*

Le dolci rime d'amor ch'io solea  
cercar ne' miei pensieri  
convien ch'io lasci; non perch'io non spero  
4 ad esse ritornare,  
ma perché gli atti disdegnosi e feri  
che nella donna mia  
sono appariti, m'han chiusa la via  
8 dell'usato parlare.  
E poi che tempo mi par d'aspettare,  
diporrò giù lo mio soave stile  
ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore,  
e dirò del valore  
13 per lo qual veramente omo è gentile  
con rima aspr'e sottile,  
riprovando il giudicio falso e vile  
di que' che voglion che di gentilezza  
17 sia principio ricchezza.  
E cominciando, chiamo quel signore  
ch'a la mia donna negli occhi dimora,  
20 per ch'ella di sé stessa s'innamora.  
Tale imperò che gentilezza volse,  
secondo il suo parere,  
che fosse antica possession d'avere  
24 con reggimenti belli;  
ed altri fu di più lieve sapere  
che tal detto rivolse  
e l'ultima particula ne tolse  
28 che non l'avea fors'elli.  
Di rieto da costui van tutti quelli  
che fan gentile per ischiatta altrui  
che lungamente in gran ricchezza è stata;  
ed è tanto durata

33 la così falsa oppinion tra noi,  
 che l'uom chiama colui  
 omo gentil, che può dicere: `I' fui  
 nepote o figlio di cotal valente',  
 37 bench'e' sia da niente.  
 Ma vilissimo sembra, a chi 'l ver guata,  
 cui è scorto il cammino e poscia l'erra,  
 40 e tocc'a tal, ch'è morto e va per terra.  
 Chi diffinisce: `Omo è legno animato',  
 prima dice non vero,  
 e dopo 'l falso parla non intero,  
 44 ma più forse non vede.  
 Similmente fu chi tenne impero  
 in diffinire errato,  
 ché prima puose il falso e d'altro lato  
 48 con difetto procede;  
 ché le divizie, sì come si crede,  
 non posson gentilezza dar né tórre,  
 però che vili son da lor natura,  
 poi chi pinge figura,  
 53 se non può esser lei, no-lla può porre,  
 né-lla diritta torre  
 fa piegar rivo che da lungi corre.  
 Che siano vili appare ed imperfette,  
 57 ché, quantunque collette,  
 non posson quïetar, ma dan più cura;  
 onde l'animo ch'è dritto e verace  
 60 per lor discorrimento non si sface.  
 Né voglion che vil uom gentil divegna  
 né di vil padre scenda  
 nazione che per gentil già mai s'intenda:  
 64 quest'è da lor confesso.  
 Onde la lor ragion par che s'offenda  
 in tanto quanto assegna  
 che tempo a gentilezza si convegna  
 68 diffinando con esso.  
 Ancor segue di ciò che 'nnanzi ho messo  
 che siàn tutti gentili o ver villani  
 o che non fosse ad uom cominciamento;  
 ma ciò io non consento,  
 73 néd eglino altressì, se son cristiani.  
 Per ch'a 'ntelletti sani

è manifesto i lor diri esser vani,  
 ed io così per falsi li ripruovo  
 77 e da lor mi rimuovo,  
 e dicer voglio omai, sì com'io sento,  
 che cosa è gentilezza, e da che vene,  
 80 e dirò i segni che 'l gentil uom tene.  
 Dico ch'ogni virtù principalmente  
 vien da una radice,  
 vertute, dico, che fa l'uom felice  
 84 in sua operazione.  
 Quest'è, secondo che l'Etica dice,  
 un abito eligente  
 lo qual dimora in mezzo solamente,  
 88 e tai parole pone.  
 Dico che nobiltate in sua ragione  
 importa sempre ben del suo subietto  
 come viltate importa sempre male;  
 e vertute cotale  
 93 dà sempre altrui di sé buono intelletto;  
 per che in medesimo detto  
 convegnono amendue, ch'èn d'uno effetto.  
 Dunque convien che d'altra vegna l'una  
 97 o d'un terzo ciascuna;  
 ma se l'una val ciò che l'altra vale  
 ed ancor più, da lei verrà più tosto.  
 100 Ciò ch'i' ho detto qui, sia per supposto.  
 È gentilezza dovunque'è vertute,  
 ma non vertute ov'ella,  
 sì com'è 'l cielo dovunque'è la stella,  
 104 ma ciò non e converso.  
 E noi in donna ed in età novella  
 vedem questa salute  
 in quanto vergognose son tenute,  
 108 ch'è da virtù diverso.  
 Dunque verrà come dal nero il perso  
 ciascheduna vertute da costei,  
 o vero il gener lor, ch'io misi avanti;  
 però nessun si vanti  
 113 dicendo `Per ischiatta i' son con lei',  
 ched e' son quasi dei  
 que' c'han tal grazia fuor di tutti rei;  
 ché solo Iddio all'anima la dona

- 117 che vede in sua persona  
 perfettamente star, sì ch'ad alquanti  
 ch'è 'l seme di felicità s'accosta
- 120 messo da Dio nell'anima ben posta.  
 L'anima cui adorna esta bontate  
 no·lla si tiene ascosa,  
 ché dal principio ch'al corpo si sposa
- 124 la mostra infin la morte.  
 Ubidente, soave e vergognosa  
 è nella prima etate,  
 e sua persona acconcia di beltate
- 128 colle sue parti accorte;  
 in giovanezza temperata e forte,  
 piena d'amore e di cortesi lode,  
 e solo in lealtà far si diletta;  
 è nella sua senetta
- 133 prudente e giusta, e larghezza se n'ode,  
 e 'n sé medesima gode  
 d'udire e ragionar dell' altrui prode;  
 poi nella quarta parte della vita
- 137 a Dio si rimarita  
 contemplando la fine ch'ell'aspetta,  
 e benedice li tempi passati.
- 140 Vedete omai quanti son gl'ingannati.  
 Contra-li-erranti mia, tu te n'andrai,  
 e quando tu sarai  
 in parte dove sia la donna nostra,  
 non le tenere il tuo mestier coverto:  
 tu le puoi dir per certo:
- 146 "I' vo parlando dell'amica vostra".

Nella sua recensione all'edizione critica delle rime di Dante curata da De Robertis<sup>1</sup>, Lino Leonardi ha osservato che nel libro delle canzoni *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a seguire *Voi ch'intendendo* e *Amor che nella mente*, chiude un terzetto che ripresenta la successione del *Convivio*, che doveva essere composto, secondo le intenzioni dell'autore, di "quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate" (I i 14), ma rimasto interrotto al IV trattato con il commento a questo testo. *Voi ch'intendo* è scalzata dal primo posto che le era riconosciuto nel libro della donna gentile-Filosofia, e dunque funzionale a quel contesto, da *Così nel*

*mio parlar voglio esser aspro*, collocata *in caput anguli*, per riprendere l'immagine di Tanturli nella lettura inaugurale di questo ciclo, dall'attacco tanto più programmatico e antitetico rispetto alla 'dolcezza' che definiva complessivamente la poesia giovanile. Gli stessi testi previsti per i trattati conclusivi del *Convivio*, la canzone della giustizia *Tre donne intorno al cor mi son venute* (cfr. I viii 18 e I xii 12, IV xxvii 11), e la canzone della liberalità, *Doglia mi reca ne lo core ardire* (I viii 18, III xv 14), si trovano, in coppia e nello stesso ordine, quasi in ultima posizione anche nella silloge delle quindici distese (sono i numeri 13 e 14). Si potrebbe pensare che, come *Così nel mio parlar* ha preceduto le tre iniziali del *Convivio* per la sua funzione introduttiva, altrettanto sia accaduto con queste canzoni, seguite dalla Montanina, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, che, come ha dimostrato ancora Tanturli nella sua recensione all'edizione di De Robertis<sup>2</sup>, con l'indicazione nel congedo della patria e dello status del poeta, si prestava perfettamente come explicit. A ridosso dei due pilastri iniziale e conclusivo, due segmenti – tutt'altro che ovvi, specie il primo –, di 3 + 2 canzoni, l'uno realizzato, l'altro solo progettato ma chiaramente ricostruibile dalla prosa del *Convivio*, passano invariati nella silloge delle distese. Dal momento che il *Convivio* si ha ragione di pensare che sia rimasto fra le carte private di Dante e abbia avuto una limitatissima circolazione soltanto a partire dal terzo decennio del Trecento, e d'altra parte tenendo conto che la serie delle distese risale, ben oltre Boccaccio, agli anni in cui egli era ancora vivo, non si può che concludere con Leonardi che il responsabile di questa "coincidenza seriale" sia l'autore stesso<sup>3</sup>. Torna così a trovar credito la testimonianza di Antonio Manetti che, dopo aver copiato il *Convivio* nel ms. Riccardiano 1044 (R44 nell'edizione De Robertis), elencava le canzoni 2-15 di Dante annotando a margine che erano quelle "ch'egli intendeva commentare, che erano xiiii". Sempre a proposito della parte incompiuta del *Convivio*, non mi risulta che almeno recentemente si sia dato peso a un altro richiamo interno presente nel IV trattato, xxvi 8: "E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di diletta-zione, elli [Enea] si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto dell'Eneida scritto è!". La precisione del riferimento a Didone fa pensare che non nascesse da esigenze della prosa, ma che fosse ineludibile in quanto imposto dalla canzone commentata in quella sede, e non può che rinviare a *Così nel mio parlar*, v. 36: "con quella

spada ond'elli [Amore] uccise Dido"<sup>4</sup>. Se ne ricavano un altro paio di importanti deduzioni a sostanziale conferma, e minima rettifica, della tesi-Manetti: la prima è che Dante, quando scrisse questo passo ormai in conclusione del IV trattato, doveva avere un'idea molto precisa dell'ordinamento delle canzoni da commentare nel suo nuovo prosimetro, probabilmente tutte a quella data già composte (nell'ipotesi che la sequenza fosse quella passata – conservata – nel libro delle distese, il settimo trattato, tenendo conto del primo introduttivo, si sarebbe trovato fra quelli dedicati alle canzoni 5 *Io sento sì d'amor la gran possanza* e 6 *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, a ridosso dell'esperienza affine delle petrose, alla quale del resto, prima dei recenti distinguo di De Robertis, tradizionalmente era accomunata); la seconda, essendo anche *Così nel mio parlar* presente nel disegno del *Convivio*, non andrà considerata aggiunta alla serie, bensì sfilata dal suo centro e anticipata, facendo pensare che l'unica canzone nuova rispetto alle quattordici previste, la quindicesima e ultima anche dal punto di vista cronologico, fosse proprio la montanina. Ciò rende legittimo il sospetto, avvalorato anche dalle recenti ipotesi di lettura della lettera di accompagnamento della canzone a Moroello Malaspina avanzate da Natascia Tonelli<sup>5</sup>, che, con la sua "riaggresione dell'eros", implicante l'abbandono di un programma di vita intellettuale [...] [che] ci riporta all'altro capo della sequenza qui adottata, a *Così nel mio parlar*" (De Robertis 2005, p. 198), sia stata composta anche allo scopo di concludere circolarmente quel libro che ormai nel frattempo, magari per sopravvenuti impegni maggiori, aveva rinunciato all'interminabile complemento della prosa.

Non solo all'interno del terzetto già 'conviviale', ma nell'intera serie delle distese, la canzone *Le dolci rime* rappresenta una svolta radicale, che dà un'interpretazione e un impulso del tutto nuovi a quel "programma di vita intellettuale" già avviato con le due canzoni precedenti e che si svilupperà con alterne vicende nelle successive. A partire dalla *Vita Nova* la storia della poesia dantesca è una storia di superamenti, lentamente e coscientemente maturati (la scoperta dello stile della lode; il nuovo amore per la donna gentile), o brutalmente imposti dagli eventi (la morte di Beatrice). Finora però si era trattato sempre di svolte maturate all'interno di una tradizione che restava quella della poesia amorosa, fedele alla dichiarazione perentoriamente espressa dall'autore in *VN* 16, 6 [XXV 6]: "E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era

malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore". Con *Le dolci rime* Dante compie il salto, sulle cui conseguenze non importa soffermarsi, se è vero che senza gli esperimenti di questa canzone e delle altre dottrinali che seguono nella serie, non vi sarebbe stata la *Commedia*. Seguendo le divisioni dell'autocommento nel IV trattato del *Convivio*, la poesia a un primo livello si divide in due parti: "nella prima parte proemialmente si parla [e cioè l'intera prima strofa], nella seconda si seguita lo trattato" (ii 1). Come spesso nelle canzoni, alla prima strofa è assegnata una funzione programmatica, di dichiarazione d'intenti e di ordinamento della materia, da *Donne ch'avete intelletto d'Amore*, aperta secondo la divisione della *Vita Nova* da una "prima parte che è proemio delle sequenti parole" (*VN* 10, 26 [XIX 15]), fino alla precedente nel *Convivio* e poi nella serie delle distese, *Amor che nella mente mi ragiona*: "la prima [parte] è tutto lo primo verso [cioè la prima stanza], nel quale proemialmente si parla" (III i 13). È naturale quindi che fra queste stanze proemiali – lo ha rilevato anche De Robertis nella sua *lectura* tra *Amor che nella mente* e la canzone che la precede – vi siano in generale molti contatti, soprattutto per l'alta frequenza di parole relative al campo semantico del *dire*: *parlare*, *trattare* e affini. Ma il rapporto tra il 'proemio', e – aggiungiamo – il congedo, vale a dire le parti metapoetiche della canzone *Amor che nella mente*, con la prima strofa di *Le dolci rime*, è necessariamente, visto la frattura che fra l'una e l'altra si consuma, di natura più complessa. Leggo la strofa introduttiva di *Le dolci rime* intercalando di volta in volta i luoghi dell'altra canzone con cui interferisce: "Le dolci rime d'amor ch'io solea [oltre al richiamo ad *amore*, per la definizione della 'dolcezza' del canto, si rimanda ad *Amor che nella mente*, v. 5: "Lo suo parlar sì dolcemente sona"] / cercar ne' miei pensieri [ossia 'nella mente', come chiossa De Robertis nel suo commento] / *convien ch'io lasci* [canzone 3 vv. 9-10, "E certo e' mi *convien lasciare* in pria, / s'i' vo trattar di quel ch'odo di lei [...]"]; non perch'io non spero / ad esse ritornare, / ma perché gli atti *disdegnosi e feri* [e stavolta si cita dal congedo dell'altra canzone: "Canzone, e' par che tu parli contraro / al dir d'una sorella che tu hai, / ché questa donna che tanto umil fai / ella la chiama *fera e disdegnosa*"] / che nella *donna mia* [v. 8 di *Amor che nella mente*: "di dir quel ch'odo della *donna mia*"] / sono appariti, m'han chiusa la via / dell'usato *parlare* [oltre al v. 5, "lo suo *parlar* [...]"], si veda anche il v. 17 dell'altra: "e 'l

*parlar* nostro, che non ha valore [...]”]. Riprendo dai vv. 9 e segg.: “E poi che tempo mi par d’aspettare, / diporrò giù lo mio soave stile / ch’io ho tenuto nel *trattar* d’amore [abbiamo già citato il v. 10 della canzone precedente: “s’i’ vo’ *trattar* di quel ch’odo di lei [...]”], / dirò del *valore* [nell’altra canzone, ancora il v. 17, “e ’l *parlar* nostro che non ha *valore*”]”. A proposito dei versi conclusivi della strofa: “E, cominciando, chiamo *quel signore* / ch’a la mia donna *negli occhi dimora*, / per ch’ella di sé stessa *s’innamora*”, si potrebbero richiamare vari luoghi di altre rime dantesche, ma, se non altro per ragioni di contiguità, risalta il contatto con i vv. 57-58, nel cuore della parte dimostrativa, di *Amor che nella mente*: “dico *negli occhi* e nel suo dolce riso / *che le vi reca Amor com’a suo loco*”, tenendo presente che anche la rima *dimora* : *innamora* lì compare ai vv. 21 e 26, sebbene il *signore* di *Le dolci rime* sia interpretato dalla prosa, che slitta subito sul piano allegorico, non come Amore ma come “veritate”: “la veritate [...], la quale è quello signore che nelli occhi, cioè nelle dimostrazioni della Filosofia, dimora” (*Conv.* IV ii 17). Presupponendo che *Amor che nella mente* sia stata composta prima della canzone che la seguirà nel *Convivio*, il rapporto tra i testi, pur nella rottura del discorso a tutti i livelli, stilistico e tematico, diventa, nel caso di *Le dolci rime*, consapevole e quasi programmatico. Questa sovrapponibilità delle rispettive strofe iniziali esprime insieme la volontà di ribadire il legame profondo che persiste tra le due canzoni, e le due stagioni della poesia di Dante che la prima corona – e conclude temporaneamente nelle speranze del poeta – e che l’altra invece inaugura; ma d’altra parte vuole marcare anche un preciso rovesciamento di prospettiva. Ciò che la prima canzone *lascia* – “E certo e’ mi convien lasciare in pria, / s’i’ vo’ *trattar* di quel ch’odo di lei, / ciò che lo mio intelletto non comprende, / e di quel che s’intende / gran parte, perché dirlo non potrei” – e cioè ‘omette necessariamente di dire’, è ciò che la mente non comprende e non può esprimere. È la doppia inadeguatezza illustrata dalla prosa del III trattato: da una parte l’impossibilità di comprendere appieno il valore della donna-miracolo oggetto della propria contemplazione, dall’altra la consapevolezza che il linguaggio umano è inadeguato ad esprimere pienamente anche soltanto ciò che l’intelletto riesce a comprendere. Da qui la frequenza delle dichiarazioni di impotenza e insufficienza (cito alla rinfusa): “non son possente”, “non comprende”, “non potrei”, “rime che avran difetto”, “debile intelletto”, “è oltre quel che si conviene a noi”, “Elle soverchian lo nostro intelletto”, “mi convien contentar di

dirne poco". È un continuo procedere, per usare un'espressione del *Convivio*, "cose negando"<sup>6</sup>. Si tratta di un collaudato espediente retorico, perfettamente conveniente ("mi *convien* lasciare in pria") al proposito del testo, svelato al lettore dalla prosa: "dico che non pur a quello che lo mio intelletto non sostiene, ma eziandio a quello che io intendo sufficientemente, non sono sufficiente, però che la lingua mia non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona; per che è da vedere che, *a rispetto della veritade*, poco fia quello che dirà" (*Conv.* III iv 3). E fin qui si ripropongono esattamente i termini della canzone; ma poi aggiunge: "*E ciò resulta in grande loda di costei*, se bene si guarda: nella quale principalmente s'intende. E quella orazione si può dire bene che vegna dalla fabrica del rettorico, nella quale ciascuna parte pone mano allo principale intento". In un altro significativo passo del III trattato si legge, sempre a proposito dell'inadeguatezza dell'espressione: "lo quale [parlare] per lo pensiero è vinto, sì seguire lui non puote a pieno, *massimamente là dove lo pensiero nasce da amore, perché quivi l'anima profondamente più che altrove s'ingegna*" (iv 4). Vi è un nesso inscindibile tra amore e ineffabilità. L'amore, in quanto esperienza trascendente (in *Amor che nella mente*, addirittura aiuto alla fede: v. 53 "onde la nostra fede è aiutata"), non è pienamente indagabile, e dunque esprimibile, razionalmente. Lo stile della lode, lo stile 'dimostrativo' applicato al discorso amoroso non può che svilupparsi, in Dante, in senso opposto a Cavalcanti e al "natural dimostramento" della sua *Donna me prega*. L'opposizione tra *Amor che nella mente* e *Le dolci rime*, non è fra un 'non dire', o meglio un 'non sapere e non poter dire' da una parte, e un 'dire' pienamente, 'veramente' dall'altra ("e dirò del valore / per lo qual *veramente* omo è gentile / con rima aspr'e sottile"), bensì tra due diversi, opposti modi di dire. In *Amor che nella mente*, supremo coronamento dello stilnuovo, l'espressione tende continuamente a superare se stessa nel tentativo di ricreare il miracolo – non potendolo descrivere o spiegare – in virtù della dolcezza e soavità dello stile (si rammenti la chiosa al *soave pensier* del v. 16 di *Voi ch'intendendo*: "soave' è tanto quanto 'suaso', cioè abellito, dolce, piacente e diletto", *Conv.* II vii 5), attraverso un'attenta selezione di lessico e immagini, in una tendenziale ripetizione di suoni forme e temi perennemente perfettibili. Si pensi alla frequenza di un termine, non astratto (ciò che di per sé non sarebbe in contrasto con la precisione, come in *Le dolci rime* i termini *gentilezza*, *ricchezza*, *savere*, *oppinion* ecc.), bensì indefinito, come *cosa*: "move cose di

lei meco sovente”, v. 3; “Non vede il sol che tutto ’l mondo gira / cosa tanto gentil”, vv. 19-20; “ché ’n sue bellezze son cose vedute”, v. 33; “Cose appariscon nello suo aspetto”, v. 55. La nuova poesia inaugurata da *Le dolci rime*, accantonato l’amore e di conseguenza deposto il ‘soave stile’ da esso inseparabile – ma volgendosi a trattare della gentilezza, tema ‘amico’ della donna stando all’ultimo verso della canzone (“‘I’ vo parlando dell’amica vostra”) e concetto-chiave della poesia amorosa dai provenzali allo stilnuovo –, è al contrario inclusiva, aperta al reale, sperimentale nella forma; l’espressione ora può concentrarsi in sé stessa, circoscrivere l’oggetto, dire con precisione, definire (“Chi diffinisce”, v. 41; “in diffinire errato”, v. 46; “diffinando con esso”, v. 68). Lo stile conveniente non sarà più ‘dolce’ e ‘soave’, ma ‘aspro e sottile’, avvertendo che l’*asperitas* cui si allude non è quella di *Così nel mio parlar* e delle petrose, con la loro ostentazione di parole “hysutae” e “reburrae” nonché di immagini talvolta addirittura violente (che capovolgono la beatitudine delle rime stilnovistiche in dannazione, misurandosi con l’altrettanto inesauribile intensità della frustrazione del desiderio, anch’essa non ‘dimostrata’ ma evocata ossessivamente a furia di dissonanze). In *Le dolci rime* è molto parco il ricorso a rime consonantiche e difficili: vi è una sola rima equivoca ai vv. 50 e 54 (*tòrre* verbo : *torre* sostantivo); un paio di rime ricche ai vv. 21 e 26 *volse, rivolse* (derivativa) e vv. 111-12 *avanti, vanti*; potremmo aggiungere i due bisticci ai vv. 10 e 14 *stile / sottile* e vv. 43 e 45 *intero / impero*. Nulla di più. *Aspro* qui non vale *chioccio*, secondo il futuro abbinamento di *Inf.* XXXII, ma converge piuttosto nel significato dell’altro termine della coppia, *sottile*, alludendo al lessico tecnico impiegato e, come si legge in *Conv.* IV ii 13, alla “sentenza delle parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono” (il nesso *sottile-vero* è ribadito anche in *Poscia ch’Amor*, vv. 68-69: “con rima più sottile / tratterò il ver di lei”). Il testo si fa più duttile nel seguire i meandri del ragionamento, si affila fin quasi a diventare tagliente per la precisione del suo linguaggio, si assottiglia anche materialmente: non alludo alla moderna pratica editoriale di incolonnare i versi, ma al sostanziale prolungarsi della strofa e al fitto incalzare delle rime. Inseparabile dalla novità dell’argomento, infatti, è anche la novità metrica della canzone. Il distacco non potrebbe essere più netto rispetto alla strofa della canzone stilnovistica, costituita da blocchi dominati dall’endecasillabo (esclusivo in canzoni come *Donne ch’avete* e *Voi ch’intendendo*), di misura tendenzialmente analoga a quella del sonetto (perfettamente coinci-

dente, per esempio, in tutte le canzoni della *Vita Nova*; ma *Amor che nella mente* – si direbbe quasi per saturazione – raggiunge i 18 versi, ciò che mi pare significativo di un fermento nuovo percepibile dietro quel testo: da un punto di vista sillabico la strofa più lenta e solenne mai concepita da Dante). La strofa di *Le dolci rime* è composta invece da piedi tetra-  
stici che alternano un endecasillabo e un settenario, 2 + 2, con inversione delle prime due rime: AbBc BaAc (un'asimmetria che si ritrova soltanto in altre tre canzoni, che, a parte le stanze di *Quantunque volte, lasso* della *Vita Nova* [AbC AcB], forse non a caso, esprimono come la nostra un dissidio, un'opposizione, in forma dialettica *Voi ch'intendendo* [ABC BAC], requisitoria *Doglia mi reca* [ABbCd ACcBd]). La sirima, indivisa, è di ben 12 versi, di cui 3 settenari. Il dato più evidente, che la canzone ha in comune con le altre dottrinali, è la proliferazione del verso breve (7 settenari contro 13 endecasillabi, che da soli costituirebbero già, più o meno, la misura standard della strofa prima maniera), tutti in rima ribattuta con un endecasillabo che precede, sempre nei piedi, o segue, con un effetto di amplificazione del discorso secondo un modulo caro soprattutto a Frate Guittone. Sono ben 15 versi a rima baciata su 20 (una percentuale superiore a quella di *Tre donne* e *Doglia mi reca*); circa a metà sirima, la rima D è ripetuta tre volte, due endecasillabi a racchiudere un settenario (DdD), là dove di solito l'argomentazione si fa più serrata, a segnare, anche con la fessità del suono, l'attaccamento al rigore logico del discorso. Mentre nel 'dolce stile' le rime si mantenevano a distanza, vuoi per l'endecasillabo dominante vuoi per il ricorso a strutture complesse più prossime a quelle del sonetto (la rima baciata vi era relativamente rara; rarissima quella ravvicinata tra endecasillabo e settenario, sempre nel cuore della sirima come in *Donna pietosa* [DdEe] e *Li occhi dolenti* [Ee] della *Vita Nova*, o in *Amor che nella mente* [Ee] e in *Amor, che movi* [Dd]; solo in quest'ultima anche nei piedi [bB bB]), e a causa della loro facilità quasi dissimulate nell'omogeneo tessuto fonico del verso, nell'alone sonoro del discorso, ora, nel nuovo stile di *Le dolci rime* e delle altre dottrinali, con il loro succedersi secco e quasi automatico, hanno la funzione di scandire il ragionamento con geometrica nettezza, di sfaccettarlo, come gli spigoli di un poliedro.

Non procederò a una lettura analitica della canzone; non ce ne sarebbe il tempo e per lo più non potrei che ripetere quanto già si trova nei commenti, a cominciare dal più recente di De Robertis. Mi limiterò a mettere in evidenza alcuni aspetti della sua struttura, con qualche

sporadica osservazione puntuale, per poi procedere a una riflessione di carattere generale. I versi conclusivi del ‘proemio’, nell’annunciare il tema, definiscono anche la struttura del testo: “e dirò del valore / per lo qual veramente omo è gentile / con rima aspr’e sottile, / riprovando il giudizio falso e vile / di quei che voglion che di gentilezza / sia principio ricchezza”, dov’è da notare l’opposizione tra la voce solitaria e controcorrente del poeta, che combatte con le sole armi della ragione e del vero (“dirò”), e l’opinione erronea di un’indistinta pluralità (“*quei* che voglion”). La coppia “falso e vile” al v. 15, forse già anticipa la doppia definizione di gentilezza: quella imperiale, falsa ma autorevole, e quella vulgata da “altri [...] di più lieve sapere”, che invece l’ha degradata, probabilmente – si insinua – in modo non del tutto disinteressato secondo l’inciso del v. 28, e dunque anche per questo vile. Nel *Convivio* (IV iii 1), dopo aver distinto il congedo, nel quale “si volge lo parlare alla canzone, ad alcuno adornamento di ciò che detto è”, il testo è diviso in due parti, che corrispondono rispettivamente, con perfetto bilanciamento, alle strofe II, III e IV, nelle quali “si tratta della nobiltade secondo oppinioni d’altri” (il “giudicio falso e vile” della strofa proemiale), e V, VI e VII, dove “si tratta di quella secondo la propria oppinione” (vv. 12-13, “e dirò del valore / per lo qual veramente omo è gentile”). Il “trattato” si apre con una definizione della nobiltà attribuita a un non precisato imperatore: “Tale imperò che gentilezza volse, / secondo il suo parere, / che fosse antica possession d’avere / con reggimenti belli”. La prosa rivela che si tratta di Federico II di Svevia. È noto che la definizione in realtà risale a Aristotele, come Dante stesso riconoscerà nella *Monarchia* (II iii 4): “Est enim nobilitas virtus et divitie antique, iuxta Philosophus in *Politicis*” (cfr. *Pol.* IV, 8, 1294a, 21-22). Evidentemente non conosceva la fonte al momento di comporre la canzone, ma – lasciando da parte la dibattuta questione su come e quanto conoscesse la *Politica* anche all’altezza del IV trattato (non è mancato chi si è adoperato a dimostrare che tutte le citazioni rinvenibili possano essere ricondotte a fonti indirette<sup>7</sup>) – sarei più cauto a escluderlo per la prosa, almeno per quanto riguarda particolarmente la paternità aristotelica della definizione. Se anche nel frattempo ne fosse venuto a conoscenza, come prenderne atto? Contraddicendo il testo, ossia sé stesso? Modificandolo, semplicemente sostituendo l’Imperatore col Filosofo? Sarebbe equivalso a far crollare l’intero edificio della canzone, che è tutta imperniata sul confronto tra la falsa definizione imperiale e quella filo-

sofica autentica. È possibile che, già nei versi, l'imperatore fosse quello poi rivelato dalla prosa; mi chiedo tuttavia fino a che punto l'espressione ai vv. 32-33, "ed è *tanto durata* / la così falsa oppinion tra noi", sia compatibile col poco più di mezzo secolo che separa la canzone dal regno di Federico, o se non alludesse piuttosto a una lontananza quasi mitica, rinviando alle origini della giustificazione giuridica del privilegio nobiliare, così come Aristotele è alle origini della concezione etica. Nel *Fiore di virtù* per esempio, come ha segnalato Maria Corti, la definizione è attribuita ad Alessandro Magno (nominato in *Conv.* IV xi 14 tra i sommi esempi di liberalità): "segondo che dise Alessandro: Gentilleça, si è belli costumi, cioè virtuosi, e antiga richeça"<sup>8</sup>. Nei vv. 24-28 "ed altri fu di più lieve savere<sup>9</sup> / che tal detto rivolse / e l'ultima particula ne tolse / che non l'avea fors'elli", con un procedimento direttamente ricavato dalla pratica dell'analisi testuale, la definizione dell'imperatore è divisa in due 'particule', A) *antica possession d'aver*, B) *reggiamenti belli* ("particula" è termine tecnico, già comparso nella prosa della *Vita Nova*, 12, 5 [XXI 5], nella variante "particella", e frequentissimo nei trattati III e IV del *Convivio*), la seconda delle quali presto rimossa più o meno colpevolmente da un successivo divulgatore. È da questa interpretazione menomata che – un po' come per l'archetipo in filologia – discende l'opinione corrente che davvero riduce 'gentilezza' alla sola ricchezza, come schematicamente anticipato ai vv. 16-17. Esposte, e di fatto già condannate, le "opinioni d'altri", Dante procede con la terza strofa alla loro razionale confutazione, recuperando in un primo momento la definizione completa dell'imperatore. E comincia con un esempio – "Omo è legno animato" –, che è il rovesciamento, e quasi verrebbe da dire la parodia, della definizione per eccellenza. Si veda per esempio Brunetto Latini nella *Rettorica*, uno degli indiscussi modelli della prosa 'conviviale': "Et sappie che diffinizione d'una cosa è dicere ciò che quella cosa è, per tali parole che non si convengano ad un'altra cosa [...] Per bene chiarire sia questo l'exemplo della diffinizione dell'uomo, la quale è questa: 'L'uomo è animale razionale mortale'. Certo queste parole si convengono sì all'uomo che non si puote intendere d'altro, né di bestia, né d'uccello, né di pescie, però che in essi nonn à ragione"<sup>10</sup> (ma cfr. anche *Conv.* III ii 14, "e però è l'uomo divino [in quanto dotato di ragione] animale dalli filosofi chiamato"). Il corretto "modo del diffinire" avrebbe previsto l'individuazione di un 'genere' proprio – cfr. v. 111 "o vero il gener lor" – (nell'esempio dell'uomo la

sua appartenenza al genere animale, e non vegetale: *legno*) e di una 'forma', ossia una 'differenza distintiva' (con Brunetto le 'parole che non si convengano a nessun'altra specie'), che individua l'oggetto della definizione (per l'uomo il suo essere razionale fra tutti gli *animati*). Il procedimento logico è applicato e, vedremo, esplicitato nella parte 'probativa' della canzone, che, nel suo complesso, su questo principio fonda le sue principali articolazioni. Questa definizione sperimentale, quasi a mo' di reagente, svela per analogia l'interna incoerenza di quella sotto accusa: "Similmente fu chi tenne impero / in diffinire errato, / ché prima puose il falso e d'altro lato / con difetto procede" (vv. 44-48) così restituiti in *Conv.* IV x 5: "dico similmente lui errare, che puose della nobilitade falso subietto, cioè 'antica ricchezza', e poi procedette a 'defettiva forma' o vero differenza, cioè 'belli costumi' che non comprendono ogni formalitade di nobilitade, ma molto picciola parte, sì come di sotto si mostrerà", rinviando alla trattazione della definizione corretta di nobiltà, ma nei versi, di fatto, lasciando implicito il raccordo, se non addirittura sospeso il discorso. A partire dal v. 49, nella sirima della terza strofa e nell'intera quarta – la seconda e la terza della metà confutativa –, l'analisi si concentra sulla prima parte della definizione, dividendola a sua volta in due 'subparticule', sempre secondo un procedimento rigorosamente analitico: A<sub>1</sub>) *antica*, A<sub>2</sub>) *possession d'avere*, analizzate in ordine inverso: "prima si ripruovano le divizie, e poi si ripruova, lo tempo essere cagione di nobilitade" (*Conv.* IV x 2). Secondo l'assioma scolastico, per cui 'omne simile generat sibi simile', le ricchezze in quanto vili non possono generare una cosa opposta a loro, la nobiltà ("non posson gentilezza dar né tôrre / però che vili son da lor natura"), come anche è detto, in positivo, ai vv. 89-91: "nobilitade [...] / importa [altro termine tecnico a indicare una conseguenza implicita nella definizione] sempre ben del suo subietto / come viltate importa sempre male". Che siano vili è dimostrato dal fatto che "quantunque collette, / non posson quiëtar, ma dan più cura" (vv. 57-58). È notevole in questi versi, oltre alla serrata concatenazione delle causali, in cui ognuna implica la successiva a scatola cinese ("ché prima puose", v. 47; "ché le divizie", v. 49; "però che vili", v. 51; "poi chi pingge", v. 52), entro una struttura a chiasmo "Non posson [...] / però che vili son [...] / Che siano vili [...] / ché [...] non posson", il ricorso alla *trductio*, certo la figura retorica più emblematica della canzone con il suo sillogistico procedere di presupposizione in presupposizione, di verità in verità<sup>11</sup>. Osservazioni analoghe si potreb-

bero fare per la confutazione della prima ‘subparticula’ della definizione, quella relativa all’antichità della gentilezza, nella quarta strofa, di cui è messa in evidenza la contraddittorietà attraverso un processo di *reductio ad absurdum*, secondo quanto osservato da Foster-Boyde (p. 219): negare la possibilità di una “mutazione”, un passaggio, a un qualche stadio della storia umana, da viltà a gentilezza equivarrebbe ad affermare il paradosso che non proveniamo da un unico progenitore, ciò che va contro l’insegnamento della Scrittura (“ma ciò io non consento, / néd egli no altresì, se son cristiani”, vv. 72-73), ma che la prosa estende anche “alla credenza antica delli gentili. Ché, avegna che ’l Filosofo non pogna lo processo da uno primo uomo, pur vuole una sola essenza essere in tutti li uomini, la quale diversi principi avere non puote” (*Conv.* IV xv 5-6). Smontata, letteralmente pezzo per pezzo, la falsa opinione, stabilito ‘che cosa *non* è gentilezza’ e ‘da che cosa *non* viene’ – gli effetti devastanti di questa corruzione saranno illustrati in altra sede (con i ritratti dei falsi leggiadri frivoli e scialacquatori in *Poscia ch’amor*, con la derelitta apparizione delle virtù in *Tre donne intorno al cor*, o in *Doglia mi reca*, canzone, più che sulla liberalità, ‘contra-gli-avari’) – secondo il modo che “tenne lo maestro de l’umana ragione, Aristotile, che sempre prima combatteo colli aversari della veritade e poi, quelli convinti, la veritade mostròe” (*Conv.* IV ii 16) –, si annuncia il contenuto della seconda parte che espone la vera definizione: vv. 74-80 (riferito ai “vani diri” appena enunciati), “ed io così per falsi li ripruovo / e da lor mi rimuovo / e dicer voglio omai, sì com’io sento, / che cos’è gentilezza, e da che vene [illustrati nelle strofe V e VI], / e dirò i segni che ’l gentile uom tene [descritti invece nella VII e ultima strofa]”.

Mentre la parte ‘reprobativa’ si apriva con la definizione vulgata di gentilezza, nel seguito sottoposta ad analisi critica, la *pars construens* del testo segue un percorso inverso: attraverso una complessa argomentazione, che si fonda sostanzialmente sugli stessi principi applicati nella confutazione, solo alla fine perviene alla corretta definizione della nobiltà: “seme di felicità [...] messo da Dio nell’anima ben posta”, vv. 119-20. Il punto di partenza è comunque anche qui una definizione, quella aristotelica di virtù – “Quest’è, secondo che l’Etica dice, / un abito eligente / lo qual dimora in mezzo solamente”, vv. 85-87 –, che traducono letteralmente (“e tai parole pone”, v. 88) dal secondo dell’*Etica a Nicomaco* “Est [...] abitus electivus in medietate existens” (*Eth.* II, 6, 1106b, 36-1107a, 1). Dal momento che nobiltà e virtù sono equivalen-

ti in quanto ambedue danno un buon concetto di sé (v. 93 “dà sempre altrui di sé buono intelletto”) – la chiosa nel cap. xviii del IV trattato avverte che “qui non si procede per necessaria dimostrazione” bensì per “bella e convenevole induzione” (*Conv.* IV xviii 4) –, ne consegue che o derivano ambedue da una terza entità o l’una deriva dall’altra. I guinizelliani vv. 101-104 affermano la maggiore ‘estensione’ della nobiltà: “È gentilezza dovunque è vertute / ma non vertute ov’ella, / sì com’è ’l cielo dovunque è la stella” (che arieggiano l’equazione gentilezza-amore di *Al cor gentil rempaira sempre amore*, con il suo corredo comparativo: vv. 3-4 “né fé amor anti che gentil core, / né gentil cor anti ch’amor, Natura”, e vv. 11-14 “Foco d’amore in gentil cor s’aprende / come vertute in petra preziosa, / che da la stella valor no i discende / anti che ’l sol la faccia gentil cosa”), in quanto si può constatare che la nobiltà si esprime, non solo attraverso l’esercizio delle virtù, di cui dunque è ‘seme’, ma anche attraverso la manifestazione di oneste passioni (per esempio la vergogna richiamata ai vv. 105-108: “E noi in donna ed in età novella / vedem questa salute / in quanto vergognose son tenute, / ch’è da virtù diverso”) e persino in qualità fisiche, come naturalmente la bellezza. Il ragionamento si conclude affermando che la nobiltà è un dono elargito da Dio all’anima bendisposta: “solo Iddio all’anima la dona / che vede in sua persona / perfettamente star”. Ne esce così negata alla radice la teoria dell’ereditarietà (“ché ’l divino seme non cade in ischatta, cioè in stirpe, ma cade nelle singolari persone” *Conv.* IV xx 5), da cui l’intimazione dei vv. 112-13: “però nessun si vanti / dicendo ‘Per ischiatta i’ son con lei” (e cfr. già i vv. 34-37), in cui la memoria guinizelliana emerge al livello di vera e propria citazione (esplicita nella prosa: “Ché, secondo che dice lo Filosofo nel secondo dell’Anima, ‘le cose convengono essere disposte alli loro agenti, e a ricevere li loro atti’; onde, se l’anima è imperfettamente posta, non è disposta a ricevere questa benedetta e divina infusione: sì come se una pietra margarita è male disposta o vero imperfetta, la virtù celestiale ricevere non può: sì come disse quel nobile Guido Guinizelli in una sua canzone che comincia: *Al cor gentil ripara sempre Amore*” *Conv.* IV xx 7), per cui, oltre ai versi citati, si veda *Al cor gentil* vv. 33-40: “dis’omo alter: ‘Gentil per scatta torno’; / lui semblo lo fango, al sol gentil valore: / ché non dé dar om fé / che gentilezza sia fôr di coraggio, / in degnità d’ere’, / se da vertute non à gentil core, / com’aigua porta raggio / e ’l ciel riten le stelle e lo splendore”. Il richiamo costituisce tra l’altro il più robusto legame,

non solo con la canzone precedente – vv. 48-49 “Di costei si può dire: / gentil è in donna ciò che in lei si trova”, e vv. 66-67 “e rompon come trono / gl’innati vizii che fanno altrui vile” – ma soprattutto con la successiva nella sequenza delle distese, oltre il limite della parte realizzata del *Convivio*: “Amor che movi tua vertù dal cielo, / come ’l sol lo splendore, / che là s’apprende più lo suo valore / dove più nobiltà suo raggio trova, / e com’el fuga oscuritate e gelo, / così, alto signore, / tu cacci la viltà altrui del core [...]”. Trattandosi di una condizione complessa, la definizione della nobiltà sarà completa soltanto vedendola all’opera. Dal momento che l’anima, ricevuto fin da prima della nascita il dono di questa ‘bontate’ – espressione con cui si completa il ricco ventaglio dei sinonimi di *gentilezza*, detta di volta in volta anche nel v. 89 *nobilitate*, v. 106 *salute*, v. 119 *felicità* –, coltivato con cura fino a farlo diventare un “abito” (v. 86), un modo di essere, lo manifesta in forme sempre diverse a seconda dell’età, l’ultima strofa ripercorre l’intero arco della vita nelle sue quattro fasi: “prima etade”, “giovinezza”, “senetta”, “quarta parte” e cioè vecchiaia (la soluzione trae spunto dai versi già citati sulla vergogna apprezzabile “in donna ed *in età novella*”, e infatti *vergognosa* ricompare al v. 125 in relazione all’adolescenza). La poesia, dopo il lungo e serrato ragionamento, può finalmente distendersi in un andamento più descrittivo: un po’ elencatorio forse nelle prime età (quasi a predisporre a un’ordinata descrizione in prosa), poi, procedendo, con un respiro sempre più lirico: “è nella sua senetta / prudente e giusta, e larghezza se n’ode, / e ’n sé medesima gode / d’udire e ragionar dell’altrui prode; / poi nella quarta parte della vita / a Dio si rimarita / contemplando la fine ch’ell’aspetta, / e benedice li tempi passati” (vv. 132-139). Sono versi che devono aver suggestionato Petrarca, con il suo fiuto a scoprire, anche negli anfratti più nascosti delle pagine dantesche più ostiche, gli accenti a lui confacenti, a tradurli in canto, complice qui – credo – anche la risonanza del settenario: alludo ai versi all’incrocio tra sonetto 16 e canzone 50, nella figura dei vecchi pellegrini (si notino le rime): vv. 4-8 del primo, “indi trahendo poi l’antico fianco / per l’estreme giornate di sua vita, / quanto più po’, col buon voler s’aita, / rotto dagli anni, et dal camino stanco [...]”; vv. 5-11 della seconda, “la stanca vecchiarella pellegrina / raddoppia i passi et più et più s’affretta (“a gente che di là forse l’aspetta”, v. 3); / e poi, così soletta, / al fin di sua giornata / talora è consolata / d’alcun breve riposo, ov’ella oblia / la noia e ’l mal de la passata via”.

Per cogliere il senso della nuovissima operazione compiuta da Dante

con questa canzone mi è necessaria una digressione. Dopo aver raccolto un'ampia selezione delle poesie giovanili nella *Vita Nova*, consentendo loro di circolare secondo un ordine compatto dotato di un senso organico forte, riesce difficile pensare che Dante non si sia presto preoccupato del destino della sua produzione lirica successiva, che si orientava sempre più verso la canzone come forma di espressione privilegiata e quasi esclusiva. Abbandonati a un destino *individuale*, i nuovi testi, per quanto importanti e impegnativi, si sarebbero trovati comunque in una posizione di debolezza rispetto alla solida compagine della "fervida e passionata" opera giovanile. E questo sarebbe stato tanto più grave negli anni dell'esilio, quando per Dante diventa essenziale, nel suo peregrinare presso 'quasi tutti i popoli italici', poter presentare la carta da visita di un'opera "più temperata e virile" (*Conv.* I i 16), che mostrasse, cito ancora dal I trattato, "un poco di gravezza, per la quale paia di maggiore autoritate" (iv 13). Era necessario aspettare di aver composto tutte, o quasi, le canzoni perché potesse concepire il progetto del *Convivio*, su evidenti tracce del quale, sostanzialmente, si è visto, è costruita anche la serie delle distese che qui commentiamo? Dopo la *Vita Nova* la poesia di Dante non poté più essere la stessa. La composizione del libro non fu una parentesi neutra tra la poesia giovanile e la nuova poesia della maturità, bensì un'esperienza centrale e direi irreversibile: aveva aperto prospettive nuove che non potevano più essere ignorate. Questo, a mio avviso, è confermato da due aspetti: l'evidente tensione intertestuale che caratterizza tutte le più importanti rime successive alla *Vita Nova* e una loro potenziale predisposizione al commento. Per quanto riguarda l'intertestualità, essa si manifesta talvolta con richiami puntuali: il congedo di *Amor che ne la mente* che rinvia a un altro testo, individuato dalla prosa del trattato corrispondente, nella "ballatella" *Voi che savete ragionar d'amore*<sup>12</sup>; il sonetto *Parole mie* che cita *Voi ch'intendendo*, e a cui risponde l'altro, *O dolci rime*, a formare un dittico-satellite che gravita attorno al testo maggiore. Ma ancora più importante, mi pare, è il fenomeno di un'intertestualità a carattere più generale: penso alla soluzione stessa dell'allegoria, originaria o sopravvenuta che sia, che prima di tutto consente – anzi impone – di mantenere una continuità, almeno sul piano letterale, con la poesia precedente; e penso anche al fatto capitale che tutte le canzoni dottrinali, nel momento stesso in cui accantonano la tematica amorosa, ribadiscono sempre, fermamente, la fondamentale fedeltà a quell'esperienza: la speranza di tornare a comporre 'dolci rime' nella

nostra canzone (“non perch’io non spero / ad esse ritornare”, come di fatto sarà in parte almeno dei testi seguenti nella sequenza delle distese), le virtù a colloquio con Amore in *Tre donne intorno al cor mi son venute*, la scelta – già guittoniana – di riconfermare le donne come interlocutrici anche nel contesto di un’austera trattazione morale in *Doglià mi reca*; la stessa *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato*, nonostante la perentorietà dell’attacco, non abbandona la *certezza* di un suo ritorno (vi si legge infatti: “perch’io son certo [...] ch’Amor di sé mi farà grazia ancora”). Questi richiami, come è detto in modo esplicito in *Le dolci rime d’amor*, prima ancora che un fatto biografico e culturale, vanno interpretati come riferimenti a un *corpus* di liriche, che preesiste a questa esperienza e che idealmente si mantiene al suo centro. Per la potenziale disponibilità al commento rammentiamoci prima di tutto quanto Dante aveva scritto nella *Vita Nova* parlando della prosopopea, ampiamente autorizzata dai ‘poeti’ latini: “degno è lo dicitore per rima [e cioè il poeta in volgare] di fare lo somigliante; ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poscia sia possibile *d’aprire per prosa*” (VN 16, 8 [XXV 8]): “Degno è che che dice omo el defenda / e chi non sente ben cessi parlare”, aveva scritto Frate Guittone in una vera e propria canzoncchia – ma altrettanto bene sapeva ‘aprire’ i propri versi con le sue lettere –, concepita a difesa di un verso di *Ora parrà s’eo saverò cantare*, che gli era stato contestato. Il poeta deve essere sempre pronto a poter “aprire in prosa” la propria poesia. È l’annuncio, e anche qualcosa di più, di un’attitudine all’autoesegesi che occuperà uno spazio sempre più importante nel futuro di Dante. Un piccolo esempio puntuale: nel congedo di *Amor che ne la mente* si legge “Tu sai che ’l ciel sempr’è lucente e chiaro, / e quanto in sé non si turba già mai; / ma li nostri occhi per cagioni assai / chiaman la stella talor tenebrosa” (vv. 77-80): l’espressione *per cagioni assai*, non dico che presupponga come indispensabile l’enumerazione di quelle “cagioni” a cui ampiamente provvede la corrispondente prosa di *Conv.* III ix 12-14, ma certo costituisce un flagrante invito, un addentellato all’autocommento. Ma anche questa tendenziale predisposizione dei versi al commento si coglie soprattutto su un piano più generale: è il lievito della cultura stessa, che stava maturando con la frequentazione delle “scuole delli religiosi” e delle “disputazioni delli filosofanti” (*Conv.* II xii 7), a premere dietro alle più mature poesie amoroze (e questo si comincia già a percepire nelle ultime pagine della *Vita Nova*: si pensi a un sonetto come *Oltre la spera che più larga gira* e alle sue

‘sottili’ divisioni), e che farà breccia, per invadere finalmente anche la lettera, con le canzoni dottrinali. L’idea di una qualche forma di aggregazione dei testi maggiori che Dante veniva componendo dopo la *Vita Nova*, è possibile che si sia imposta presto; prima nella forma di un nuovo prosimetro, domani, chissà, magari anche come soluzione di ripiego, in un libro di sole canzoni. È l’interrogativo che si era già posta Maria Corti nel suo volumetto *La felicità mentale*: “quando Dante compose nell’ultimo decennio del Duecento queste canzoni e qualche altro testo per la donna gentile, come la ballata *Voi che savete ragionar d’Amore*, pensava già, sia pure in forma ipotetica, indefinita, come un’immaginazione del futuro, a un *prosimetrum* per la donna gentile? Gli arrise presto l’idea di un *pendant* strutturale alla *Vita Nuova*?”<sup>13</sup>. Con questo non mi sento di sottoscrivere anche la drastica ricostruzione cronologica proposta dalla studiosa, che assegnava i trattati II e III del *Convivio* agli anni tra il 1303 e il 1304, il IV trattato al 1306-1308, con in mezzo la composizione del *De vulgari eloquentia*. Nel III trattato, soprattutto, ci sono troppi rinvii al successivo che non hanno l’aria di essere stati aggiunti a conti fatti. Forse bisognerà supporre una loro maggiore compenetrazione. Ma che vi sia stata una profonda evoluzione fra pagine diverse dell’opera – che, in assenza di documenti che consentano di ricostruirne la lunga e incompiuta elaborazione, è impossibile delimitare con precisione –, è un fatto già da tempo acquisito: almeno dagli studi di Bruno Nardi fino al commento di Cesare Vasoli.

È in questa prospettiva che, credo, va collocata la ‘novitate’, ben più audace di quella proclamata in *Voi ch’intendendo*, della canzone *Le dolci rime*. Mai, prima, il rapporto fra prosa e versi è stato in Dante così profondo e nutritivo da rasentare la simbiosi: le strutture argomentative e analitiche, le fonti, i temi sono gli stessi. Molte riflessioni passano dal III trattato soprattutto, alla canzone, per poi riaffiorare, sulla scia dei versi, nel IV trattato. Per esempio la stessa definizione-chiave<sup>14</sup> della virtù nel III trattato (xv 12), “E quinci nasce quella felicità la quale diffinisce Aristotile nel primo dell’Etica, dicendo che è operazione secondo virtù in vita perfetta”, si ritrova ai vv. 81-84 della canzone: “Dico ch’ogne virtù principalmente / vien da una radice, / vertute, dico, che fa l’uom felice / in sua operazione” (che, con la successiva citazione dell’*Etica*, saranno certo memori anche della canzone XXX di Frate Guittone citata poc’anzi, vv. 54-56: “segondo che ’l saggio Aristotel dice / e mostra omo felice / virtù ovrando”, come indicato da De Robertis *ad*

*locum*), e da lì ancora nel IV trattato “E queste sono quelle [virtù] che fanno l’uomo beato o vero felice ne la loro operazione, sì come dice lo Filosofo nel primo dell’Etica quando diffinisce la Felicitade dicendo che ‘Felicitade è operazione secondo virtude in vita perfetta’” (*Conv.* IV xvii 8). Quanto si legge nel capitolo vii del III trattato: “noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sì bassa condizione, che quasi non pare loro essere altro che bestia; e così è da porre e da credere fermamente che sia alcuno tanto nobile e di sì alta condizione che quasi non sia altro che angelo [...] E questi cotali chiama Aristotile, nel settimo dell’Etica, divini” (*Conv.* III vii 6), compare anche ai vv. 114-15 della canzone, “ched e’ son quasi dei / quei ch’han tal grazia fuor di tutti rei”, e da lì rimbalza nella prosa del IV trattato (xx 4) che si richiama esplicitamente, e in un certo senso circolamente, alla prima citazione: “ché, sì come di sopra nel settimo capitolo del terzo trattato si ragiona, così come uomini sono vilissimi e bestiali, così uomini sono nobilissimi e divini; e ciò prova Aristotile nel settimo dell’Etica per lo testo d’Omero poeta” (richiamato anche in *VN* 1, 9 [II 8]). La riflessione cruciale, ancora nel xv capitolo del III trattato, sul naturale desiderio umano di sapere e se esso si possa soddisfare in questa vita (“lo desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilitade della cosa desiderante; altrimenti andrebbe in contrario di se medesimo” *Conv.* III xv 8), che culmina nell’esempio negativo dell’avaro (“e in questo errore cade l’avaro maladetto, e non s’acorge che desidera sé sempre desiderare, andando dietro al numero impossibile a giugnere” III xv 9), prima di approdare ai capitoli xii e xiii del IV trattato, là dove Dante si difende dall’eventuale obiezione di chi equiparasse la ricerca della ricchezza – “per crescere desiderio acquistando” – alla conoscenza, riemerge anche nella canzone ai vv. 56 e segg., “Che [le ricchezze] siano vili appare ed imperfette, / ché, quantunque collette, / non posson quietar, ma dan più cura”, perenne inquietudine anche qui contrapposta alla ‘stasi’, al generale appagamento della condizione nobile (“ché solo Iddio all’anima la dona / che vede in sua persona / *perfettamente star*”, vv. 116-118). Si può pensare che la prosa, compatta, III e IV trattato insieme, segua e riprenda le riflessioni e le soluzioni argomentative ed espressive che erano già distintamente presenti nella poesia, ma è forse più naturale restituire questo rapporto alla sua dimensione di sostanziale collaborazione. L’aspetto razionale, ragionativo, negato dalla fedeltà alla vocazione amorosa della poesia volgare, trattenuto dalla scelta allegorica che comunque richiede come

prioritaria la logica della lettera, si emancipa – complice l’entusiasman-  
te esperienza creativa della prosa ‘conviviale’ –, gli è riconosciuta digni-  
tà poetica, è promosso finalmente a testo. Non mi soffermo sul lessico,  
in gran parte tecnico, della canzone, che è quello abituale di tutti i trat-  
tati del *Convivio*; mi sembra forse più interessante richiamare l’attenzio-  
ne su certe formule sintattiche ricorrenti tra prosa e versi, la cui presen-  
za andrà considerata di natura quasi irriflessa, come testimonianza di un  
abito di scrittura. Ve ne offro una minima esemplificazione, che si  
potrebbe facilmente moltiplicare, evitando il IV trattato che sistematica-  
mente propone la parafrasi di interi brani della canzone. Partiamo dai  
più banali: al v. 15 “*riprovando il giudicio falso e vile*”, ripreso al v. 76 “ed  
io così *per falsi li ripruovo*”, è espressione frequentissima in tutto il  
*Convivio*: “Queste opinioni sono *riprovate per false* nel secondo Di Cielo  
e Mondo” (III v 7), “questa opinione è *riprovata per falsa* dal Filosofo in  
quello del Senso e Sensato” (III ix 10), ecc. Per i vv. 74-75, “*Per ch’a*  
*intelletti sani / è manifesto i lor diri esser vani*”, vale a dire ‘per la quale  
ragione a menti sane è evidente che’ ecc., calco della formula scolastica  
“*Unde manifestum est quod*”, si può richiamare ancora il III trattato:  
“*Per che è manifesto che per mente s’intende questa ultima e nobilissima*  
*parte dell’anima*” (III ii 16; un solo esempio nella prosa della *Vita Nova*,  
13, 2 [XXII 2]). Ai vv. 16-17 l’espressione “*di quei che voglion che di gen-*  
*tezza / sia principio ricchezza*”, riecheggiata anche al v. 61 “*Né voglion*  
*che vil uom gentil divegna*”, si ritrova per esempio nel “*Così sono*  
*alquanti, e non pochi, che vogliono che l’uomo li tegna dicitori*” (I xi 12).  
Vv. 21-22, “*Tale imperò che gentilezza volse, / secondo il suo parere, /*  
*che fosse [...]*”: questo giro sintattico – ‘volse che fosse’ – si trova anche,  
per esempio, nel tratt. III “*Questo mondo volse Pittagora e li suoi segua-*  
*ci dicere che fosse una delle stelle [...]*” (III v 4). Concludo con i vv. 81-  
82, “*Dico ch’ogne virtù principalmente [nel senso tecnico di ‘essenzial-*  
*mente’] / vien da una radice*”, che si possono confrontare col “*Dico*  
*adunque che lo Filosofo [...] dice che l’anima principalmente hae tre*  
*potenze [...]*” (III ii 11), o col “*Dico che lo naturale amore principalmen-*  
*te muove l’amatore a tre cose [...]*” (I x 6). Da dove nasce tanta familia-  
rità con gli argomenti e le strutture del discorso logico-argomentativo  
in questa vera e propria ‘prosa ritmata’? L’esperienza della *Vita Nova*  
nelle sue parti più ragionate, segnatamente le divisioni, non può esse-  
re stata tirocinio sufficiente. Si dovrebbe supporre una frequentazione  
passiva delle fonti scientifiche, latine e volgari, a cui la prosa tornerà ad

attingere, stando alla datazione tradizionale di queste prime dottrinali (1295-96) e del *Convivio* (cominciato a partire dal 1303-1304), a distanza di quasi un decennio. O al contrario si può ammettere la possibilità che Dante, nella grande stagione di studio già avviata al momento di chiudere la *Vita Nova* (“E per venire a ciò [a una degna celebrazione di Beatrice] io studio quanto posso”), abbia cominciato presto a raccogliere appunti, schede, scampoli di traduzione (un esercizio fondamentale per la prosa del *Convivio*), che poi, nel corso degli anni, ha organizzato in quello che ci è pervenuto dell’opera, che è pur sempre un’impresa imponente, ancorché incompiuta rispetto al progetto immaginato.

Un divario, che sarà anche cronologico, tra la canzone e certe parti del suo commento nel IV trattato, è ben percepibile; in genere, come è anche naturale considerato il diverso statuto delle due forme di espressione, verso una dimensione più militante e apertamente polemica nella prosa. Non darei troppo peso alle insinuazioni rivolte al vile che ha mutilato la definizione imperiale (“del tutto [...] da non curare” secondo *Conv.* IV iii 9) e al maldestro autore dell’assurda definizione di uomo (v. 28 “che non l’avea fors’elli” e v. 44 “ma più forse non vede”). Mi sembra più interessante soffermarsi sulla perifrasi, e il successivo inciso, ai vv. 21-22: “Tale imperò che gentilezza volse, / secondo il suo parere”, che non alludono necessariamente al fatto che l’imperatore esprima un suo parere personale e non ‘ex auctoritate’ come sosterrà la prosa (IV ix), ma può benissimo trattarsi – come avverte De Robertis nel suo commento –, di una “frase corrente con funzione di stacco della proposizione dei vv. sgg.”. L’espressione, che può sembrare quasi sprezzante al lettore moderno, andrà interpretata in modo neutro, oggettivo. È piuttosto la prosa, nella lunga digressione sull’autorità imperiale che in genere si ritiene concepita a parziale attenuazione dei versi, a presentare allusioni pungenti: “E non è da lasciare, tutto che ’l testo si taccia, che messere lo Imperadore in questa parte non errò pur nelle parti della definizione, ma eziandio nel modo del diffinire, avegna che, secondo la fama che di lui grida, elli fosse loico e cherico grande” (IV x 6); a parte queste ultime parole (“avvegna che fosse [...] loico e cherico grande”) che sembrano quasi insinuare che sia eccessiva la fama che circonda Federico II – tanto più che c’è almeno il sospetto che la sua identificazione possa essere nata in questo contesto attualizzante e non già nei versi (“Federigo di Soave, ultimo imperadore delli Romani – ultimo dico per rispetto al tempo presente, non ostante che Ridolfo e Andolfo

e Alberto poi eletti siano, apresso la sua morte e delli suoi discendenti”, *Conv.* IV iii 6) –, c’è da chiedersi se quel “messere lo Imperadore”, com’era avvenuto per “madonna la Pietade” in un sonetto della *Vita Nova* (6, 10 [XIII 10]) dove la pietà era in realtà inimicissima, non sia scritto “quasi per disdegnoso modo di parlare”, ossia con intento ironico. Trattando in termini astratti delle origini e della trasmissibilità della gentilezza nella IV strofa (“Né voglion che vil uom gentil divegna” ecc.), la prosa adduce esempi precisi, con tanto di nome e cognome, tra quelli positivi di liberalità nel paragrafo xi 14 e di nobiltà nel paragrafo xiv 12, e cioè rispettivamente, tra gli altri, anche quelli dei contemporanei Galasso di Montefeltro e Gherardo da Cammino (“Chi sarà oso di dire che Gherardo da Cammino fosse vile uomo?”); altrettanto accade con i versi della VI strofa dove è redarguita la tracotanza degli erranti (“E però nessun si vanti / dicendo ‘Per ischiatta i’ son con lei”); la prosa non esita a chiamare in causa illustri casate: “Sì che non dica quelli delli Uberti di Fiorenza, né quelli delli Visconti da Melano: ‘Perch’io sono di cotale schiatta, io sono nobile” (IV xx 5): nomi e stirpi ben familiari al lettore della *Commedia*, che evidentemente è già nell’aria. Anche il tono del commento, è spesso più risentito rispetto a quello della canzone. A proposito dei vv. 38-40 – “Ma vilissimo sembra, a chi ’l ver guata / cui è scorto il cammino e poscia l’erra, / e tocca a tal, ch’è morto e va per terra” (“O peggio che morti che l’amistà di costei [della Sapienza] fuggite [...]” *Conv.* III xv 17) –, nel cap. vii si legge: “Poi che la mala condizione di questa popolare opinione è narrata, subitamente, quasi come cosa orribile quella percuoto, fuori di tutto l’ordine della riprovazione, dicendo: *Ma vilissimo sembra, a chi ’l ver guata*” (*Conv.* IV vii 5): leggendo i versi non si percepisce – o almeno, io non percepisco – un così violenta impennata polemica. La prosa un po’ ovunque alza il tiro, ricorrendo non di rado alle armi dell’ironia, dell’invettiva, persino della maledizione: “oh stoltissime e vilissime bestiole che a guisa d’uomo voi pascete [...] Maladetti siate voi, e la vostra presunzione, e chi a voi crede!” (IV v 9). Sono passi che fanno pensare, più che a *Le dolci rime*, alla canzone della liberalità, *Doglia mi reca* (si pensi ai vv. 22-23 “Omo da sé virtù fatt’ha lontana: / omo no, mala bestia ch’om somiglia”, o ai vv. 78-79 contro l’avaro: “Maladetta tua culla / che lusingò cotanti sonni invano!”), con il suo congedo rivolto a una ben identificata Bianca Giovanna Contessa dei Guidi. Se anche è vero che la canzone *Le dolci rime* risale al tempo delle aspre contese tra Popolo e Magnati all’indo-

mani degli Ordinamenti di giustizia di Giano della Bella (ma si dica una volta per tutte che il testo non offre alcun appiglio concreto per una datazione circostanziata: non è mancato chi ha proposto di avanzarla addirittura ai primi anni dell'esilio<sup>15</sup>; quel che importa è che, comunque sia – fra gli scontri sociali e di parte degli anni fiorentini o dopo l'allontanamento dalla città natale –, lo sfondo biografico resta sempre aspro, forse drammatico), lo sforzo dell'espositore è quello di tenersi lontano da ogni coinvolgimento passionale e tantomeno personale. Nonostante sia stata scritta *Contra-li-erranti* – da intendersi, come precisa la chiosa, “tutto una parola, [...] nome d'esta canzone” (*Conv.* IV xxx 3) e cioè un vero e proprio titolo –, per combattere una solitaria battaglia contro una falsa opinione ormai quasi universalmente diffusa, e dalle terribili conseguenze sociali e politiche (“della falsa opinione nascevano li falsi giudicii, e de' falsi giudicii nascevano le non giuste reverenze e vilipensioni; per che li buoni erano in villano despetto tenuti, e li malvagi onorati ed essaltati. La qual cosa era pessima confusione del mondo”, *Conv.* IV i 7), gli accenti propriamente polemici, nella canzone, sono ridotti al minimo; il tono dominante è quello di una ferma ma serena trattazione tecnico-filosofica, spietata solo nel suo implacabile rigore dimostrativo.

*Le dolci rime* rappresenta, tra tutte le canzoni di Dante, il tentativo più compiuto di un discorso in versi puramente oggettivo, razionale. Da qui – lo abbiamo già visto – lo spazio senza precedenti (superiore persino a quello presente in *Donna me prega* di Cavalcanti) dedicato alla partizione della materia, un compito riservato in genere al 'proemio' e demandato semmai alla prosa esplicativa quando disponibile, ma che qui scandisce tutto il testo. Ma soprattutto imponente, e altrettanto senza precedenti (se non forse nel tentativo più ambizioso e audace tentato da Frate Guittone nella sua grande canzone *Poi male tutto è nulla inver peccato*, ampiamente citata da De Robertis nel suo commento<sup>16</sup>, in cui azzarda nientemeno che la dimostrazione dell'esistenza di Dio, a sua volta bersaglio del feroce sarcasmo cavalcantiano nel sonetto *Da più a uno face un sollegismo*), è la volontà di evidenziare nel testo, rifacendosi a una citazione già fatta, non solo “le parti della diffinizione – ossia i concetti – ma eziandio il modo di diffinire” – il percorso logico seguito passo dopo passo per stabilirla: “prima dice non vero, / e dopo il falso parla non intero”, vv. 42-43; “che prima puose il falso e d'altro lato / con difetto procede”, vv. 47-48; “onde la lor ragion par che s'offenda”, vv. 65;

“Ancor segue di ciò che innanzi ho messo”, v. 69; il lapidario v. 100 “Ciò ch’i’ ho detto qui, sia per supposto”; v. 111 “o vero il gener lor, ch’io misi avanti”, fino ad arrivare al caso eccezionale dei vv. 96-99, un vero e proprio lacerto di poesia dell’astratto ragionamento: “Dunque convien che d’altra vegna l’una / o d’un terzo ciascuna; / ma se l’una val ciò che l’altra vale / ed ancor più, da lei verrà più tosto”. Questi versi, che ho ritagliato un po’ drasticamente dal tessuto della canzone, non sono poesia dei contenuti, ma dei procedimenti dell’argomentazione logica. La canzone non solo offre la definizione della reale natura della nobiltà, ma contemporaneamente illustra anche “per che via sia da camminare a cercare la prenominata definizione” (*Conv.* IV xvi 4), ossia i processi della conoscenza messi in atto per conseguirla. Detto altrimenti, la poesia, mentre espone il proprio pensiero, si guarda esporlo. E non mi sembra l’ultimo e il meno importante elemento di profonda affinità tra *Le dolci rime* e l’esperienza di scrittura delle pagine più ispirate del *Convivio* nel loro elogio dell’“amoroso uso di sapienza” (III xii 12 e, con richiamo interno, IV ii 18) e del “piacere della morale dottrina” (III xv 12). Come si legge in una di queste pagine, sublime (ancora IV ii 18), a proposito dei vv. 18-20 della canzone “E cominciando chiamo quel signore, / ch’a la mia donna negli occhi dimora, / per ch’ella di sé stessa s’innamora” (“ne li occhi, cioè nelle *dimostrazioni* della filosofia”<sup>17</sup>): “l’anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sovra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare”.

## NOTE

<sup>1</sup> De Robertis 2002. Avverto che cito le *Rime* dall'edizione commentata a cura dello stesso, e il *Convivio* dall'edizione a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995 (omettendo i segni diacritici utilizzati per segnalare integrazioni e sostituzioni; tutti i corsivi e le parentesi quadre pertanto sono miei).

<sup>2</sup> G. Tantarli, *L'edizione critica delle "Rime" e il libro delle Canzoni di Dante*, "Studi Danteschi", LXVIII, 2003, pp. 251-66.

<sup>3</sup> L. Leonardi, *Nota sull'edizione critica delle "Rime" di Dante a cura di Domenico De Robertis*, "Medioevo Romano", XXVIII, 2004, pp. 63-113, in particolare le pp. 82-83.

<sup>4</sup> Scettico in proposito G. Contini nella nota ai vv. citati di *Così nel mio parlar* nella sua edizione delle *Rime*: "Di Enea in quanto virtuosamente abbandonò Didone si sarebbe discorso nel VII del *Convivio* [...], ma ciò non vuol punto dire che la canzone in esso commentata sarebbe stata di necessità questa nostra petrosa".

<sup>5</sup> N. Tonelli, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento De Robertis: il libro delle canzoni*, "Studi e problemi di critica testuale", LXXIII, 2006, pp. 9-59, in particolare le pp. 53-59.

<sup>6</sup> *Conv.* III xv 6: "Dove è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose si affermano essere, che lo 'ntelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia: che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e pur quello che sono intender noi non potemo, se non cose segando si può appressare alla sua conoscenza, e non altrimenti".

<sup>7</sup> A. H. Gilbert, *Had Dante Read the 'Politics' of Aristotle?*, "Publications of the Modern Language Association of America", XLIII, 1928, pp. 600-13.

<sup>8</sup> M. Corti, in *Le fonti del "Fiore di virtù" e la teoria della 'nobiltà' in Dante*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXVI, 1959, pp. 1-82, alle pp. 68-69, suppone che in questo passo *Alessandro* indichi in realtà l'*Alexandreis* dove si legge un'opposta definizione di nobiltà attribuita ad Aristotele (I, 104): "Nobilitas sola est animum quae moribus ornat", ripresa anche in *Tresor* II, CXIV: "Et pour çou dist Alexandres que noblesce n'est autre chose se cele non ki adorne les corages a bonnes meurs" (Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, a cura di Fr. J. Carmody, California, University of California Press, 1948). Resta il fatto che per il lettore è *Alessandro* che in questi passi appare come un'autorità in materia. In *Conv.* IV ix 16 è contestata anche un'altra definizione imperiale, attribuita stavolta a Nerone: "Onde non è da credere né da consentire a Nerone imperadore, che disse che giovinezza era bellezza e fortezza del corpo, ma a colui che dicesse che giovinezza è colmo della naturale vita, che sarebbe filosofo. E però è manifesto che difinire di gentilezza non è dell'arte imperiale".

<sup>9</sup> Per questa accezione di 'levitate' cfr. *Conv.* IV xv 15: "sono molti di sì lieve fantasia, che in tutte le loro ragioni transvanno, e anzi che silogizzino hanno conchiuso, e di quella conclusione vanno transvolando nell'altra, e pare loro sottilissimamente argomentare, e non si muovono da neuno principio, e nulla cosa veramente veggiono vera nel loro immaginare".

<sup>10</sup> *La Rettorica italiana di Brunetto Latini*, a cura di F. Maggini, Firenze, Galletti e Cocci, 1915, p. 42.

<sup>11</sup> Cfr. P. Boyde, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, 1971, in traduzione italiana *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Napoli, Liguori, 1979, da cui cito, pp. 309-10 e 322-23: vv. 61, 63, 67, 70, 79, 80 per *gentile* e affini; vv. 81, 83 “Dico ch’ogne *vertù* [...] / *vertute*, dico”; vv. 89-91 “Dico che nobilitate [...] / *importa sempre ben* [...] / come viltate *importa sempre mal*”; v. 98 “ma se l’un *val* ciò che l’altra *vale*”; vv. 101-2 “È gentilezza dovunque è *vertute*, / ma non *vertute* ov’ella”; vv. 121, 127 “l’anima cui *adorna* [...] e sua persona *adorna* [...]”.

<sup>12</sup> Ma vedi ora le importanti osservazioni di Natascia Tonelli sul rapporto tra le canzoni *Amor che nella mente* e *Le dolci rime* (Tonelli, *Rileggendo le Rime* cit., pp. 45-48): “se la canz. chiude, abbiamo visto, argomentando a favore di una “sorella” che chiama “fera e disdegnosa” la donna da lei detta “umile”, la canzone 4 apre, invertendo fra loro gli aggettivi, motivando il nuovo decorso dello stile con gli “atti disdegnosi e ferì” apparsi nella sua donna [...] Insomma, il susseguirsi di 4 a 3 senza il fraporsi delle lunghe argomentazioni filosofiche, consente, obbliga ad una interpretazione di quel congedo (e, in fondo, di entrambe le canzoni) alternativa a quella del *Convivio*: si tratta di due diverse logiche di libro che illuminano gli stessi testi che ne prendono parte”.

<sup>13</sup> M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, p. 91; i suoi argomenti sono stati ripresi anche da A. Longoni, *La travagliata struttura del “Convivio”*, “Strumenti critici”, n. s.VI, 1991, pp. 107-30.

<sup>14</sup> Ma, più in generale, comune a versi e prosa è questa stessa ansia di *definire*: si vedano per esempio, oltre alla definizione, che qui segue, della *felicità* (e quella richiamata alla nota 6 di *giovinchezza*), quelle di *definizione* “nel quarto della *Metafisica* (dove si dice che la *diffinizione* è quella ragione che ‘l nome significa)”, (*Conv.* III xi 1), di *autorità*, “È dunque da sapere che ‘autoritate’ non è altro che ‘atto d’autore’” (IV vi 1) con digressione etimologica, di *onesto*, “E *diffinire* così questo *onesto*: ‘quello che senza utilitate e senza frutto, per sé di ragione è da laudare’” (IV vi 10).

<sup>15</sup> S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Università di Catania, 1959<sup>2</sup> [1921], p. 121, che la riteneva scritta, insieme alle altre dottrinali *Poscia ch’Amor, Tre donne* e *Doglia mi reca*, durante un soggiorno di Dante a Bologna nel 1304, con argomenti che oggi appaiono ingenuamente biografici (“Con dolore avrà constatato che alle donne più non era gradito: ad esse piacevano i ricchi, gli avari, i viziosi di ogni genere [...]”). La proposta, respinta in Barbi-Pernicone (pp. 412-13), dove è ribadita la datazione tradizionale, è stata ripresa da Maria Corti, *La felicità mentale* cit., pp. 144-45, che ha proposto di collocarne la composizione dopo il III trattato del *Convivio*, per le seguenti ragioni: “come può [...] Dante avere scritto il trattato III, così denso di fiducia e di entusiasmo nell’ideale filosofico aristotelico, *dopo* la prima stanza di questa canzone?” – canzone che qui, al contrario, si propone di considerare proprio come il maggiore e più equilibrato prodotto in versi di quell’ideale –, “In secondo luogo la canzone ha le stigmate del nuovo ideale stilistico del IV trattato (definizioni, sentenze, sillogismi)”, che tuttavia già si manifesta, si è visto sommariamente, in tante pagine del trattato precedente.

<sup>16</sup> Si vedano in particolare i vv. 31-32 “E ciò ch’affermano totti, / come Tullio dice, è necessario” (un argomento presente anche in *Conv.* IV iii 9: “dice lo Filosofo che quello che pare alli più, impossibile è del tutto essere falso”); vv. 41-44 “Dico anco a ciò che non visibil cosa / di nulla venne e non fece se stessa; / e se l’una da l’altra esser dicemo, / la prima unde diremo? / E, se principio dir volem non fusse, / tale opinion dico odio-

sa [...]” (ma De Robertis giustamente richiama anche i versi seguenti, vv. 45-47 e vv. 56-57, a proposito dell’“ipotesi negativa” dei vv. 69-73 della canzone dantesca); vv. 61-63 “Cosa una pria mostrata, unde cos’è onne, / ch’è de necessità Dio dir dovemo, / mostramo apresso ciò: com’om poi morte / mal porta u ben forte”. La canzone è assegnata da Margueron (C. Margueron, *Recherches sur Guittone d’Arezzo, sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pp. 94 e 212) agli anni fiorentini di Guittone, successivi al 1289 (mentre l’altra canzone sopra citata, la XXX – cfr. pp. 91 e 197-98 – è da lui ritenuta “de peu postérieure à la c. XXV” di cui difende il v. 81, il manifesto della conversione databile al 1265-66, ma che per ragioni di stile e cultura certo non sfigura a fianco della successiva secondo l’ordinamento del codice L – le due canzoni sono invece assenti in V e P, mentre R presenta la sola XXXI): per Dante, dunque, non un recupero archeologico ma una proposta recente e viva, che avrà certo contribuito a scuoterlo dalle convinzioni sulla natura della poesia volgare, riaffermate con tanta polemica sicurezza nella *Vita Nova*.

<sup>17</sup> *Conv.* IV ii 17, ma l’interpretazione è già anticipata nel trattato III “E qui si conviene sapere che li occhi della Sapienza sono le sue dimostrazioni, colle quali si vede la veritate certissimamente; e lo suo riso sono le sue persuasioni, nelle quali si dimostra la luce interiore della Sapienza sotto alcuno velamento: e in queste cose si sente quel piacere altissimo di beatitudine lo quale è massimo bene in Paradiso. Questo piacere in altra cosa di qua giù essere non può, se non nel guardare in questi occhi e in questo riso” (III xv 2-3). È forse in questo ‘guardare negli occhi della donna che vedono la verità’ il germe dei vv. 18-20 della canzone?

