UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LETTERE

TESI DI LAUREA TRIENNALE

DALLA *PASSIO* ALLA *CHARITAS*: L'EVOLUZIONE DELLA CONCEZIONE AMOROSA NELLA POETICA DANTESCA

Relatore:
Chiar.mo Prof. Riccardo Drusi

Laureando: Simone Vecchiato
Matricola: 828036

ANNO ACCADEMICO 2015-2016

A Jo, Giorgia e Carolina, le mie «tre donne benedette»
perché «Amore e 'l cor gentil sono una cosa».

Indice dei contenuti

Premessa.....5

Introduzione.....7

Capitolo Primo **Nascita di una passione**

1.1. Un amore predestinato?.....9
1.2. Dettami cortesi e fenomenologia amorosa.....13
1.3. Un sogno da interpretare: la nascita di un'amicizia.....17
1.3.1. Dante e Guido: una divergenza ideologica sull'amore.....20
1.4. Le donne dello schermo.....24
1.5. Il saluto negato.....27

Capitolo Secondo **Condanna di una passione**

2.1. Il canto V dell'inferno.....29
2.2. Una questione di critica: Francesca da Rimini.....32
2.3. «...sì che di pietade/ io venni men».....37

Capitolo Terzo **Una «matera nuova e più nobile»: la poesia della lode**

3.1. Il rinnovamento poetico.....48
3.2. Il tribunale d'amore.....50
3.3. Una canzone posta a confine: «Donne ch'avete intelletto d'amore».....51
3.4. Un miracolo tra gli uomini: «Tanto gentile e tanto onesta pare».....54

Capitolo Quarto **Morte e assunzione di Beatrice**

4.1. Un'ombra oscura e minacciosa.....57
4.2. Lutto per la Terra e gioia in Paradiso: la morte di Beatrice.....63
4.3. «Una mirabile visione».....70
4.4. Beatrice richiamo d'amore.....71

Conclusioni.....74
Bibliografia.....76
Ringraziamenti.....81

Premessa

La *Vita Nuova*[1], prima opera certa di Dante Alighieri, si presenta in apparenza agli occhi di un lettore alle prime armi come un piccolo e agevole libricino leggibile in poco più di un'ora.

Di fatto, se teniamo in considerazione solamente la prosa ed escludiamo da questa le *divisioni*, l'inesperto lettore scoprirà presto che la *Vita Nuova* non racconta, in termini quantitativi, molti avvenimenti.

Dovendo mettere in evidenza l'evoluzione nonché il contrasto tra l'amore-passione e l'amore-carità nella poetica dantesca, è dunque opportuno tenere ben presente i diversi livelli di lettura che la *Vita Nuova* offre.

Le chiavi interpretative, che ci permettono non solo di comprendere meglio l'opera dantesca ma anche di tentarne una definizione e una classificazione all'interno di un *genere di appartenenza*[2], sono diverse.

Possiamo infatti considerare la *Vita Nuova* come:

1. una sorta di "romanzo autobiografico" che narra una storia d'amore;
2. un'opera agiografica[3];

---

[1] *Vita Nuova*, ed. critica a c. di M. Barbi per «Edizione Nazionale delle Opere di Dante», I, Firenze, Bemporad 1932. Si segnala fin da ora che capitoli e parti di testo citati faranno riferimento al testo della *vulgata barbiana* (quello che si legge, ad es., in *V. N.*, a c. di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980) e non alla più recente edizione critica curata da G. Gorni (*Vita nova*, a c. di G. Gorni, Einaudi, Torino 1996).

[2] Cfr. S. Carrai, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita Nova*, pp. 11-41.

[3] Se B.Croce paragona la *Vita Nuova* ad un «*libretto di devozione» (La Poesia di Dante*, Bari 1922, pp. 35 e sg.) A. Schiaffini definisce l'opera come la «*Legenda Sanctae Beatricis*» (in *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966, pp. 97-112).
L'aspetto agiografico è poi sviluppato e approfondito da V. Branca (in *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita nuova»*, in «Letture Classensi», II (1969), pp. 31-66*;* egli dimostra la validità dell'intuizione di Schiaffini portando come esempio modelli francescani che Dante poteva aver conosciuto (es. Margherita da Cortona), o comunque presenti nell'ambiente fiorentino (es. Umiliana de' Cerchi ma soprattutto Giuliana Falconeri, coetanea e parente di Beatrice).

3. un'opera che vuole delineare, attraverso fasi differenti, l'evoluzione stilistica-poetica del suo autore[4];
4. un «testo di stile elegiaco»[5].

Solamente attraverso la compresenza e l'intreccio di più piani di lettura è possibile quindi far risaltare al meglio la dicotomia tra *passio* e *charitas*, poiché concentrarsi esclusivamente su un livello di lettura piuttosto che un altro significherebbe limitare il ventaglio delle possibilità interpretative associate al prosimetro.

[4] E. Sanguineti sostiene che la *Vita Nuova* è «*ragionamento storico intorno a un'idea di poesia*» (*Per una lettura della «Vita nuova»*, in D. Alighieri, *Vita nuova*, introduzione di E. Sanguineti, note di A. Berardinelli, Garzanti, Milano 1977). In questa prospettiva la *Vita Nuova* appare come un percorso a ritroso attraverso la propria poesia dalla quale Dante estrae una serie di eventi che colloca ad illustrazione di una storia, evidenziando così la propria evoluzione di poeta.

[5] S. Carrai, op. cit., pp. 11-41. È questa la chiave di lettura più recente. Carrai sottolinea come il registro basso dell'elegia sia una costante nella Vita Nuova. Il tono triste, malinconico e funebre, tipico dell'elegia, è ben manifesto in componimenti quali ad esempio *O voi che per la via d'Amor passate* (*V. N.*, VII) e *Piangete, amanti, poi che piange Amore* (*V. N.*,VIII).

Introduzione

Nella sua esperienza poetica giovanile, Dante si presenta come poeta d'amore. Questo nobile sentimento è tutto rivolto ad un'unica donna conosciuta all'età di nove anni: Beatrice.

Come ha avuto origine quest'amore? Come si è sviluppato? Quale concezione dell'amore aveva Dante rispetto all'amico Cavalcanti? L'amore può anche essere causa di dannazione?

Queste sono solo alcune delle domande alle quali si cercherà di dare risposta all'interno della tesi.

Attraverso la concezione amorosa del tempo, si vuole mettere in evidenza all'interno della poetica dantesca l'evoluzione nonché il contrasto tra l'amore-passione e l'amore-carità utilizzando come principale filo conduttore la *Vita Nuova*.

Nello specifico la tesi è articolata in quattro capitoli: il primo capitolo tratta della genesi dell'amore di Dante per Beatrice, della tradizione cortese visibile in filigrana, dell'amicizia con Guido e della loro divergenza ideologica sull'amore, per concludersi poi con l'espediente delle *donne dello schermo* e con il saluto di Beatrice negato a Dante.

Il secondo capitolo ripercorre sia il celebre canto V dell'inferno, emblematico esempio di condanna della passione, sia, sommariamente, la storia della critica letteraria sul personaggio di Francesca da Rimini; un ultimo paragrafo mette in luce, attraverso degli esempi, il tema della pietà nella prima cantica.

Il terzo capitolo tratta della svolta poetica dantesca, rinnovamento inaugurato dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore;* viene inoltre portato come esempio di poesia della lode il celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*.

Il quarto capitolo analizza il tema della morte nella *Vita Nuova*, presenza costante nella vita di Beatrice. Prima presagita tramite un'immaginazione e poi annunciata con reticenza, la morte della donna amata è la condizione necessaria (per lei) per poter finalmente essere accolta nella gloria celeste, beatitudine

rivelata a Dante in una *mirabile visione*. Un ultimo paragrafo mette infine in luce l'incontro di Dante con Beatrice nel paradiso terrestre.

Capitolo Primo

Nascita di una passione

1.1. Un amore predestinato?

Tra le molteplici chiavi di lettura[6] offerte dalla *Vita Nuova* troviamo quella, forse la più immediata, che vede l'opera semplicemente come la storia dell'amore di Dante per Beatrice. La vita interiore del poeta si rinnova alla luce di una nuova esperienza, quella amorosa, vissuta in prima persona, la quale lo segna tanto profondamente da dover essere necessariamente trascritta almeno nelle sue parti essenziali[7].

La nascita di questa passione coincide dunque con un nuovo inizio, il quale nel solco della tradizione biblica è accompagnato da un «canticum novum»[8]. È il canto gioioso della rinascita che rinnova e feconda ogni cosa e che predispone l'animo ad accogliere la presenza del divino di cui Beatrice ne è l'incarnazione.

È possibile stabilire gli inizi di questo amore? Stando a quanto Dante racconta nel suo *libello* giovanile, il primo incontro con Beatrice risale al 1274, quando Dante era al termine del suo anno nono mentre Beatrice ne era quasi agli inizi. Ecco come appare la bambina ai giovani occhi del poeta:

> Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. (*V. N.*, II)

---

6 Cfr. *Premessa*
7 Cfr. *V. N.*, I
8 Cfr. Branca, *Poetica del rinnovamento..., cit.*

Come si evince dalla breve descrizione non viene fatto alcun cenno ai tratti fisici di Beatrice, ciò che Dante mette invece in evidenza è la sobrietà dell'abbigliamento della giovane bambina. Possiamo immaginarla con una cintura e ornata come tutte le fanciulle della sua età, ma un elemento che cattura con prepotenza l'attenzione del lettore è certamente il vestito sanguigno che indossa. Ecco allora che il dato cromatico che ci viene offerto appare come il primo segno tangibile della presenza di Beatrice su questa terra, prima di tutto bambina tra gli uomini e poi beata tra i beati. Dante proverà per Beatrice un amore così forte e imperituro che lei solo sarà scelta come guida nel glorioso regno del paradiso, nessun'altra potrà ambire a ricoprire questo ruolo.

Il presagio di questo amore così unico e straordinario è manifestato dallo stesso Dante nella canzone *E m'incresce di me sì duramente*, scritta all'epoca della *Vita Nuova* ma non presente al suo interno. Al momento della composizione dell'opera, infatti, Dante si trova a dover operare una scelta tra le rime che fino ad allora aveva scritto, ne consegue che un certo numero di componimenti sono stati sapientemente esclusi dal prosimetro, ed è proprio il caso della canzone in questione. Il motivo di tale esclusione si spiega con il fatto che la canzone (assodato che sia scritta per Beatrice[9]) ritrae «una Beatrice troppo donna, non ancora sublimata»[10]. In particolare nella prima stanza della canzone, Dante si dispera per la propria condizione: non solo prova compassione per sé stesso, ma il suo cuore è sul punto di esalare l'ultimo respiro in quanto colpito a morte dallo sguardo dell'amata. Ci troviamo dinnanzi a un componimento di forte impronta cavalcantiana che, sottolineando gli effetti dolorosi e micidiali di Beatrice sull'animo del poeta, la allontanano da quella idealizzazione che invece sarà manifesta in modo emblematico nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare. E m'incresce di me*, al momento della stesura della *Vita Nuova*, appare dunque agli occhi di Dante come una canzone estranea, non pertinente alla storia d'amore e al ritratto di Beatrice che egli si propone di voler raccontare e delineare

[9] Per la storia dell'esegesi cfr. la lunga nota di M. Barbi, in *Rime*, a c. di M. Barbi e F. Maggini, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 244-256.

[10] *Rime*, a c. di G. Contini, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, (Dante Alighieri, *Opere minori*, vol.5, t. I), Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 348-349.

nel *libello*; è esclusa perché «non conforme al mito centrale del libro: quello della donna-beatrice e dell'amore che trova in sé la propria gioia e il proprio compimento»[11].

Questa canzone, per il motivo che la ispira, viene comunemente accostata alla canzone *Lo doloroso amor,* dove Beatrice viene esplicitamente nominata («Per quella moro c'ha nome Beatrice», v. 14), al sonetto *Ne le man vostre*, e ai quattro sonetti[12] che dal capitolo XIII al capitolo XVI percorrono la *Vita Nuova*.

Ma se in questi componimenti (che nel loro insieme costituiscono quello stato di *impasse* esistenziale e poetico superabile solamente con una svolta radicale[13]), l'attenzione di Dante è posta sul tormento e sull'angoscia provocatagli dall'amore, nella lirica in questione la sofferenza viene portata all'estremo, e il poeta si dichiara ormai prossimo alla morte.

Beatrice appare come una donna crudele, una vera e propria *domina:* la sua immagine, impressa nella mente di Dante, gioisce della sofferenza del poeta; è colei che alzando gli occhi assassini grida all'anima «Vanne, misera, fuor, vattene omai!»[14].

Nella quinta stanza della canzone Dante sostiene che il giorno in cui Beatrice venne al mondo, il suo corpo di neonato («la mia persona pargola»[15]) subì una passione «nova»[16] talmente forte non solo da impedire a tutte le sue facoltà vitali le loro funzioni, ma addirittura causare un turbamento psico-fisico che gli provoca una perdita di conoscenza. In questa stanza tuttavia, scrive Giunta, «non si parla in alcun modo d'amore; il colpo, la folgorazione si spiegherà, cioè richiederà d'essere interpretata come presagio, anni dopo, quando

---

[11] Cfr. M. Pazzaglia, *E m'increscе di me sì duramente,* in *ED* (Roma 1970-1978), vol. II, p. 663.

[12] I quattro sonetti in questione sono: *Tutti li miei penser parlan d'Amore* (cap. XIII), *Con l'altre donne mia vista gabbate* (cap. XIV), *Ciò che m'incontra nella mente more* (cap. XV) e *Spesse fiate vegnommi alla mente* (cap. XVI).

[13] La svolta radicale in questione verrà prima annunciata nel cap. XVII quando Dante affermerà di voler «*ripigliare matera nuova e più nobile che la passata*», e troverà poi compiutamente espressione nel cap. XIX con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

[14] *E m'increscе*...v.51.

[15] *Ibid*. v. 60.

[16] *Ibid*. v. 61.

la bellezza della donna apparirà per la prima volta al poeta»[17].

Come Santagata ha sottolineato[18] è Dante stesso a parlare con frequenza nelle sue opere di svenimenti e folgorazioni, o in termini più generali di malattie sofferte, in un modo così unico nel panorama letterario del tempo.

Questi stati alterati della propria coscienza[19], spesso accompagnati da sogni o immaginazioni, non fanno altro che alimentare in lui l'idea di essere un uomo predestinato a grandi cose, diventando così un tratto caratteristico della sua eccezionale personalità.

Il tema della malattia ricorre con frequenza anche nella prima parte dell'ultimo libro scritto da Santagata, *Come donna innamorata*[20].

Se la prima parte del libro è dedicata in prevalenza al rapporto di Dante con Beatrice (ma non solo), la seconda invece tratta del suo rapporto con l'amico Guido.

A fare da cornice alle varie situazioni descritte è l'ambiente quotidiano e famigliare in cui esse vengono immaginate e romanzate dall'autore; al lettore sembrerà di ritrovarsi improvvisamente inserito nella vita quotidiana di Dante, condividendone così gesti, pensieri e parole. Ebbene, proprio parlando del suo primo incontro con Beatrice[21], Dante sostiene di ricordare perfettamente «la brutta figura che aveva evitato per un pelo»[22] proprio a causa di quel suo male.

Se in quell'occasione non ci fosse stata la sorella Tana a stringergli la mano, il male si sarebbe manifestato vergognosamente davanti a tutti i presenti.

E sarà proprio Tana, in seguito alla morte di Beatrice, a confessare al fratello («Il tuo male è nato con Bice»[23]) della tremenda crisi avuta a nove mesi, seguita però

---

17 *Rime,* a c. di C. Giunta, in *Opere*, Vol.1, Mondadori, Milano 2011, p. 237.

18 M. Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano 2012, pp. 29-35.

19 Scrive C. Giunta in *Rime*, p. 234: «tale evento [quello traumatico descritto nella quinta stanza] corrisponde in tutto e per tutto, nei suoi effetti, a una folgorazione, e ancora più precisamente – per quanto restii si possa essere, oggi, a mescolare il linguaggio della medicina con quello del sentimento – a un colpo apoplettico, o a una crisi di epilessia».

20 M. Santagata, *Come donna innamorata*, Guanda, Parma 2015.

21 Santagata, come aveva fatto Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, colloca il primo incontro nella festa di Calendimaggio del 1274.

22 M. Santagata, *Come donna innamorata,* cit. p. 41.

23 *Ibid*. cit. p. 101.

da un lieto annuncio: la moglie di Folco Portinari, «aveva da poco dato alla luce una bambina sana, che sarebbe stata battezzata Bice»[24].

1.2. Dettami cortesi e fenomenologia amorosa

Nei primi dodici capitoli che formano la *Vita Nuova*, Dante si muove all'interno della tradizione cortese dalla quale riprende *topoi* e tematiche ormai consolidate sia in versi che in prosa.
Testo fondamentale e diffusissimo nel Medioevo in cui sono fissate le norme e i canoni dell'amor cortese è il *De Amore* di Andrea Cappellano, testo considerato una sorta di manuale da tutti coloro che intendevano sottomettersi al dominio incontrastabile di Amore.
Nel libro I Andrea sancisce in modo perentorio e inequivocabile la natura dell'amore:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione forme alterius sexus...[25]

Possiamo notare come questa semplice definizione è applicabile alla perfezione a ciò che accade a Dante nei capitoli II e III della *Vita Nuova.*
La passione, intesa come sofferenza e turbamento psico-fisico, si manifesta nell'animo di Dante attraverso la teoria degli spiriti[26], entità che presiedono alle

[24] *Ibid*. cit. p. 102.
[25] A. Cappellano, *De amore*, a c. di G. Ruffini, Guanda, Milano 1980. («L'amore è una passione innata che procede per visione e per incessante pensiero di persona d'altro sesso», trad. di Jolanda Insana, A. Cappellano, *De amore,* Edizioni SE, nella collana *«Testi e documenti»*, Milano 2002).
[26] Per il rapporto scienza medica e lirica amorosa Cfr. N. Tonelli, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel 2016, e B. Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento*, in *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1983; ID., *L'amore e i medici medievali*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli 1966, pp. 238-267.

più importanti funzioni vitali.

Questi spiriti vengono da Dante, sulla scia cavalcantiana[27], dotati di parola; essi parlano in latino, lingua universale della scienza e della Chiesa, e attraverso un linguaggio carico di citazioni bibliche e liturgiche preannunciano l'arrivo di Amore.

Poiché la passione è generata dalla *visio,* gli occhi, veicolo privilegiato dell'amore, giocano un ruolo fondamentale nel processo di innamoramento («...ed io la vidi quasi da la fine del mio nono» *V. N*., II); l'anima sensitiva infatti si rivolge proprio agli spiriti che presiedono alla vista dicendo loro «Apparuit iam beatitudo vestra»[28] (*V. N*., II).

Altro elemento, riscontrabile nel capitolo III, è la *immoderata cogitazio,* ossia il pensiero senza misura verso la donna amata.

Nel capitolo III infatti, dopo il saluto della gentilissima, Dante come «inebriato»[29] (gli era parso di toccare l'eterna beatitudine) si ritira nella sua stanza e comincia a pensare intensamente a Beatrice («...e puosemi a pensare di questa cortesissima» *V. N*., III).

---

[27] Scrive De Robertis (Cfr. *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, p. 31-32): «...è ad ogni modo la lingua della scienza che aveva individuato questi spiriti, e nella quale essi avevan vita. Ma la parola concessa agli spiriti è invenzione di Cavalcanti; come di Cavalcanti è l'invenzione, tutta lirica, del tremito che accompagna l'avvento di madonna».

[28] V. Branca nel saggio *Poetica del rinnovamento*...cit. afferma che il linguaggio dell'apparizione di Beatrice è modulato su quello della liturgia della Natività.

[29] «Già il D'Ancona» commenta De Robertis (Op. cit. p. 37) «aveva fornito una serie di riscontri con la *Vulgata*, e il Marigo, *Mistica e scienza*, p.43, additò la fonte più probabile, *Ierem.*, XXIII, 9: «factus sum quasi vir ebrius». Afferma inoltre in nota M. Colombo (*Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1987, pag. 33): "i commentatori e gli interpreti della *Vita Nuova*, ora seguiti da De Robertis (1980, p. 37), hanno rilevato che la figura del «vir ebrius» è figura biblica che ha conosciuto una grande fortuna nella tradizione mistica. Si può dir di più: a nostro avviso Dante in questo caso ha voluto recuperare, più che un'immagine, un processo squisitamente mistico, perché è in questo ambito che l'ebbrezza è sovente causata proprio dall'eccesso della dolcezza. Anzi, volendo essere più precisi, si potrebbe dire che il fenomeno della *dulcedo* inebriante è peculiarmente riccardiano, perché negli scritti dell'abate vittorino è così insistito da divenire un vero e proprio *topos*. Nello spazio di un breve trattato come il *De IV gradibus violentae caritatis* troviamo infatti i seguenti passi, che ben testimoniano l'effetto inebriante della *dulcedo* divina: «In primo itaque gradu spiritus ille super mel dulcis intrat ad animam et dulcedine sua inebriat eam», (par. 30, 11-12)*;* «in hoc itaque statu anima a Domino in solitudinem ducitur ibique lactatur ut interna dulcedine inebrietur» (par. 31, 22-23); «Sub hoc statu animam esurientem et sitientem saepe Dominus visitat, saepe interna suavitate satiat spiritusque sui dulcedine inebriat» (par. 31, 13-15).

Anche su questo punto Andrea Cappellano è molto chiaro: il pensiero deve essere necessariamente *immoderatus* poiché se non torna con insistenza alla mente non è in grado di generare l'amore.
E sarà proprio l'incessante pensiero verso Beatrice, la cui immagine è trattenuta nella mente di Dante, a favorire il sopraggiungere del sonno e la conseguente visione.

Tracce dei precetti d'amore e sintomi di tale malattia sono ben visibili anche nel capitolo IV. In questo paragrafo la passione amorosa genera in Dante inappetenza e affaticamento i quali lo portano ad esibire esteriormente, tramite il sintomo evidente del dimagrimento, la propria condizione.
Lo stesso Cappellano al termine del secondo libro sanciva la seguente regola: «Minus dormit et edit, quem amoris cogitatio vexat»[30].
Dante è così costretto a rivelare la causa della sua sofferenza, ovvero l'amore; ma mentre alcuni amici sono seriamente preoccupati per la sua salute, i maldicenti vogliono invece a tutti i costi conoscere l'oggetto di quell'amore.
Ancora una volta Dante, servendosi del precetto del *De Amore* che imponeva di non rivelare il nome della propria donna, riesce a mantenere segreto il nome di Beatrice («...ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro» *V. N.*, IV).

Episodio emblematico in cui la sola presenza dell'amata è causa per Dante di un mancamento, di uno shock emotivo, è il celebre episodio del gabbo. Nel capitolo XIV Dante viene invitato da un fidato amico a presenziare ad un banchetto nuziale con lo scopo di rendere omaggio alle donne presenti.
Tutto sembra svolgersi all'insegna della normale consuetudine dell'epoca, quando ad un tratto Dante avverte uno straordinario tremore partire dal lato sinistro del corpo per poi propagarsi in tutta la sua persona, e sentendosi venire meno si appoggia, in modo da passare inosservato, ad un dipinto sulla parete della stanza.
Temendo poi che qualcuno si fosse accorto del suo mancamento, il poeta alza lo

[30] A. Cappellano, *De amore*, a c. di G. Ruffini, Guanda, Milano 1980. («Non dorme e non mangia chi è tormentato dal pensiero d'amore», trad. di Jolanda Insana, A. Cappellano, *De amore*, Edizioni SE, nella collana *«Testi e documenti»*, Milano 2002).

sguardo, e tra le donne presenti vede la gentilissima Beatrice.

Mentre ogni sua facoltà viene nuovamente annientata, le donne meravigliate dello stravolgimento psico-fisico del poeta, iniziano a beffarsi di lui non solo in presenza di Beatrice, ma con Beatrice stessa[31].

Questo episodio è significativo non solo perché Dante con esso chiude una fase della sua poetica, quella segnata dall'influenza di Cavalcanti, ma anche perché ancora una volta ci troviamo in presenza sia di un modello letterario di tradizione provenzale (*gab*) e sia della manifestazione somatica dell'amore.

È interessante notare infatti come l'apparizione di Beatrice in questo caso sia accompagnata da una sintomatologia specifica.

Dante ancora prima di vedere la propria donna, ne avverte la presenza; il legame che lo vincola a Beatrice è consolidato da segnali patologici particolari che sembrano confermare la predestinazione verso quell'amore così unico e straordinario.

Una situazione analoga a quella appena descritta, sarà provata da Dante sulla cima del monte del purgatorio, nel paradiso terrestre, quando Beatrice farà il suo ingresso trionfale[32] per poi accompagnarlo in paradiso.

---

[31] Scrive De Robertis (Cfr. *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, p. 92): «Si noti che il "gabbarsi" è anche di Beatrice con (insieme con) le donne; pur se *con* non implicherebbe partecipazione attiva (cfr. *parlare con* per "parlare a")».

[32] Cfr. paragrafo *4.4. Beatrice richiamo d'amore,* in part. nota 186.

1.3. Un sogno da interpretare: la nascita di un'amicizia

Riprendendo il filo narrativo, gli elementi simbolici attinenti alla passione sono ben visibili al capitolo III. Subito dopo il saluto di Beatrice, che appare a Dante nuovamente nove anni dopo il primo incontro, il poeta si ritira in solitudine nella sua camera e qui inizia a pensare intensamente a lei.

L'ossessivo pensiero della donna favorisce il sopraggiungere di «uno soave sonno» (*V. N.*, III) accompagnato, come già detto, da una visione.

In sogno Dante vede una nuvola di colore rosso fuoco dentro la quale vi scorge un Signore «di pauroso aspetto» (*V. N.*, III)*:* è il dio Amore venuto a confermare la propria signoria.

Anche Amore, come gli spiriti vitali, parla in latino, ma Dante riesce a comprendere solamente poche parole tra le quali «Ego dominus tuus» (*V. N.*, III).

Il poeta inoltre vede nelle braccia del dio una donna dormiente, nuda, salvo per il «drappo sanguigno» (*V. N.*, III) che l'avvolgeva. Dante guardando con molta attenzione non solo riconosce che la donna è Beatrice («...la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare» *V. N.*, III), ma vede che Amore tiene nella mano una cosa ardente: il suo cuore.

A questo punto Amore sveglia Beatrice e la costringe con la forza a mangiare il cuore del poeta; e Beatrice lo fa, ma lo fa con timore («dubitosamente» *V. N.*, III) in quanto forzata dal dio. Di fronte poi al rifiuto di Beatrice di cibarsi del cuore di Dante, Amore scoppia in pianto, riprende tra le braccia la donna e con lei vola verso il cielo.

In questa prima visione, dicevo inizialmente, gli elementi simbolici che rimandano e caratterizzano la *passio* sono ben evidenti.

Il colore predominante sulla scena è sempre il rosso, sia per quanto riguarda la nuvola nella quale compare Amore, sia per il drappo che avvolge Beatrice (non a caso nuovamente *sanguigno,* proprio come il vestito indossato dalla fanciulla nella sua prima apparizione).

La nudità di Beatrice, visibile dalla trasparenza del drappo, dà al sogno una forte connotazione erotico-sessuale, mentre il cuore ardente nelle mani di Amore è un chiaro riferimento alla bruciante passione del poeta.

Un particolare enigmatico della visione resta la dipartita di Amore dalla scena che piangendo, insieme a Beatrice, ascende al cielo.

Beatrice di fatto, rifiutandosi di cibarsi del cuore di Dante, sembra rifiutare l'evidente *passio* che permea e domina l'intera scena; è dunque spiegata la ragione per cui Amore riprende la donna tra le braccia e si innalza al cielo[33]: Beatrice, priva di vita, non è fatta per gli amori terreni, ma per quelli celesti.

Appena risvegliato, Dante, che aveva già appreso da tempo «l'arte di dire parole per rima» *(V. N.*, III), si propone di scrivere un sonetto (*A ciascun'alma presa*) in cui raccontare in versi il sogno fatto, per poi inviarlo ad altri poeti affinché sappiano decifrarne il contenuto.

Era consuetudine tra i rimatori dell'epoca misurare la propria abilità attraverso questo tipo di esercizio letterario in cui al sonetto di proposta, normalmente, seguiva quello di risposta.

Molti poeti risposero al sonetto[34], ma solo una risposta (*Vedeste, a mio parere, onne valore*) merita di essere ricordata da Dante, quella scritta da Guido Cavalcanti, il suo «primo amico».

Da questo momento tra i due nascerà un sodalizio intellettuale e umano destinato poi a rompersi sul piano ideologico- poetico e personale[35].

---

[33] Scrive G. Gorni (Cfr. *Vita Nova*, a c. di G. Gorni, in *Opere*, Vol.1, Mondadori, Milano 2011, p. 816): «profezia della morte di Beatrice, che anticipa sia *Gli occhi dolenti* 15 (Ita n'è Beatrice in alto cielo), sia il finale del libro; è accadimento che non figura affatto nell'ultimo verso del sonetto [*A ciascun'alma presa]*».

[34] «Delle molte risposte che Dante dice di aver suscitato, sono stati tramandati dai manoscritti tre sonetti, tutti con lo stesso schema rimico della proposta secondo la consuetudine delle tenzoni poetiche: *Vedeste, al mio parere, onne valore* di Guido Cavalcanti, *Naturalmente chere ogni amadore* di attribuzione incerta tra Cino da Pistoia e Terino da Castelfiorentino, *Di ciò che stato sé dimandatore* di Dante da Maiano» (*Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano in NECOD, Vol.1, Salerno Editrice, Roma 2015, p. 94).

[35] Scrive Mario Marti (Cfr. *Cavalcanti, Guido* in *ED*, vol. I, p. 891-96): «Poi sulla strada che aveva scelto, D. verrà fatalmente a trovarsi fatalmente di fronte, anzi di contro al suo vecchio amico, così com'è fatale che la legge dell'ordinata e civile convivenza, la legge della giustizia e della morale, operino sempre contro la violenza e fazione. D. era dei priori […] quando dopo il tumulto del S. Giovanni del 1300 in Firenze, si decise di espellere dalla città i capi più turbolenti; e fra questi, appunto, Guido C. che poco dopo morì». Un aperto dissidio letterario e poetico tra

Nella *Commedia* tuttavia il pensiero di Dante verso l'amico Guido si manifesta in due celebri episodi: prima in *Inferno* X nell'incontro con Cavalcante dei Cavalcanti, padre di Guido, e successivamente in *Purgatorio* XI.
Proprio qui, nella cornice dei superbi, il noto miniatore Oderisi da Gubbio, attraverso esempi concreti tratti dall'arte, mostra a Dante la caducità e la vanità della gloria umana:

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui è scura
Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

(*Purg*. XI 94-99)

Come in ambito artistico la maestria di Giotto ha superato quella di Cimabue, allo stesso modo in campo letterario Guinizzelli è stato superato da Cavalcanti; e forse è nato, afferma Oderisi, colui che prenderà il posto di entrambi (Dante stesso).
Ed è proprio all'amico Guido (rievocato tramite il personaggio di Matelda[36]) che sono rivolti i pensieri di Dante in chiusura di *Come donna innamorata*[37]. Scrive Santagata:

Si, il pensiero era affiorato, ma era durato poco.
Sto forse affermando, si era chiesto, che Guido è stato il mio Battista?[38] Non

Dante e Cavalcanti è rivelato dal sonetto cavalcantiano *I' vegno il giorno a te infinite volte;* per la questione, oltre alla voce già citata, Cfr. Mario Pazzaglia, *I' vegno il giorno a te infinite volte* in *ED*, vol. III, p. 536.

[36] Cfr. M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 274 (*Matelda, Giovanni Battista, Giovanna-Primavera*).

[37] M. Santagata, *Come donna innamorata*, cit.

[38] L'analogia Cavalcanti-Battista, qui ripresa da Santagata, è visibile nella prosa del capitolo XXIV della *Vita Nuova*. Dante, assorto nei suoi pensieri, ha un'immaginazione: vede Amore provenire dal luogo in cui stava Beatrice e dirgli di benedire il giorno in cui si è impadronito di lui. A questo punto il poeta vede venire presso di sé una *«gentile donna»*. Si tratta di Giovanna,

offendo la sua memoria? Certo, si era risposto, affermo ciò, ma Guido non si offenderà. Guido è in paradiso. Da lassù vede la verità e ne gioisce. E la verità è che lui è stato il mio Battista. È l'ordine delle cose.

1.3.1. Dante e Guido: una divergenza ideologica sull'amore

Se nell'immaginario letterario la figura di Amore si presenta come quella di un sovrano circondato dalla sua corte, la riflessione filosofica sulla natura di questa passione appare come una strada non ancora percorsa, ma in grado tuttavia di offrire delle possibili risposte al problema.

La natura dell'amore diventa così nel XIII secolo oggetto di indagine e dispute che coinvolgono anche i rimatori italiani.

Una concezione radicalmente opposta dell'amore viene maturata da Guido Cavalcanti e da Dante Alighieri, nonostante quest'ultimo ne condivida, almeno nelle fasi iniziali, le linee guida.

All'amico Guido Orlandi che in un sonetto chiede *Onde si move e donde nasce Amore,* Cavalcanti risponde con la sua canzone dottrinale manifesto dello stilnovo *Donna me prega.*

Questo testo, considerato un vero e proprio trattato scientifico sulla natura dell'amore, vanta numerosi commenti, alcuni dei quali fatti addirittura da illustri uomini di scienza dell'epoca, tra cui, primo tra tutti, il celebre medico fiorentino

---

la donna di Guido Cavalcanti, alla quale le era stato imposto il *senhal* di Primavera. Subito dietro Giovanna, appare la mirabile Beatrice, e in quest'ordine le due donne passano vicino a Dante. È Amore, parlando nel cuore del poeta, a dare spiegazione: Primavera è chiamata così proprio perché "verrà per prima", cioè farà ancella a Beatrice (nell'immaginazione) aprendole la strada. Ma non solo. La spiegazione del dio prende in esame anche il suo primo nome, ovvero Giovanna; esso equivale a dire ugualmente "prima verrà" (non si tiene dunque conto del significato etimologico del nome) poiché Giovanna proviene da Giovanni, quello stesso Giovanni che battezzando in acqua nel deserto ha preceduto la vera luce, cioè Cristo. Ne consegue l'evidente relazione analogica che fa di Beatrice uno *speculum Christi*.

Dino del Garbo[39], allievo a Bologna del più famoso Taddeo Alderotti.

Fin dai primi versi, Cavalcanti sottolinea il valore distruttivo dell'amore definendolo come un «accidente – che sovente – è fero» (v. 39); l'amore è dunque una situazione in cui l'uomo si viene improvvisamente a trovare che spesso è crudele. Non viene inoltre, come si credeva, dalla benigna influenza di Venere, bensì dall'influsso maligno di Marte; è quest'influsso negativo a generare nell'anima sensitiva la passione amorosa, che diventa tale quando il desiderio oltrepassa la misura[40].

Per Cavalcanti insomma l'amore è una passione negativa che oscura la ragione ed è per l'uomo causa di morte[41], non tanto fisica quanto quella intellettuale e morale, di *essere razionale*. L'uomo vittima della passione amorosa, essendo in balia dei propri istinti, perde l'uso della ragione, e poiché è allontanato dal «buon perfetto»[42] non può dire di aver vita.

Il principio appena esposto sul quale si muove il pensiero di Cavalcanti, e che sarà poi ripreso da Dante nel *Convivio*[43], è quello affermato da Aristotele nell'*Etica,* secondo il quale il bene perfetto consiste nel vivere secondo ragione. Se Guido presenta l'uomo succube delle passioni, in ogni modo sottratto al controllo della ragione, Dante matura l'opposta convinzione:

E avvegna che la sua immagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima vertù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione... (*V. N.*, II)

---

[39] Chiosa Boccaccio nel *Teseida:* «chi desidera di vederlo, [cioè sapere come si generi in noi l'amore] legga la canzone di Guido Cavalcanti Donna mi priega, etc., e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo» (G. Boccaccio, *Teseida*, a c. di A. Limentani, in *Opere*, v. II, Mondadori 1964, pag. 464).

[40] Per una analisi in chiave filosofica della canzone Cfr. M. Corti, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi 1983 (in part. pp. 3-37).

[41] Scrive M. Corti (*La felicità mentale...cit.* p. 28): "Dalla passione amorosa può derivare la fine della vita razionale e contemplativa, quindi la *morte* della forma ideale; questo significato del vocabolo «morte» è fondamentale per intendere non solo questa Canzone, ma tutta l'opera del Cavalcanti".

[42] *Ibid*. v. 39.

[43] Cfr. *Conv.* II, 7, 3-4.

Per Dante invece l'amore è qualcosa di salutare e benefico che si realizza grazie alla donna, strumento di elevazione a Dio.
Un dibattito sulla questione, viene immaginato anche da Santagata[44]. Dante, tornato da Bologna, si reca immediatamente al palazzo dei Cavalcanti dove viene ricevuto da Guido.
Inizia subito un lungo discorso sull'amore, «forse un po' disordinato, ma pieno di passione»[45] nel quale cerca di far capire all'amico il suo punto di vista, e cioè che l'amore può salvare.
Ma le parole di Dante non convincono Guido che, pur ascoltando l'amico, ribadisce seriamente la sua più profonda e veritiera convinzione:

«L'amore, dico l'amore vero, annebbia il cervello. L'amore vero ti sfibra l'anima. L'amore vero» disse scandendo le sillabe «è sofferenza»[46].

Questa visione inconciliabile dell'amore, rientra in un dibattito ormai secolare che riguarda modi di intendere l'amore attraverso prospettive diverse.
Se da un lato troviamo l'amore sensuale, quello cantato dai poeti e organizzato sistematicamente da Andrea Cappellano nel *De Amore*, dall'altro troviamo una concezione amorosa veicolata dalla dottrina cristiana che concepisce l'amore unicamente come legame tra l'uomo e Dio.

Il dissidio tra amore-sacro e amore-profano viene eluso ad esempio, tramite un espediente, da Guido Guinizzelli nella sua canzone manifesto dello stilnovo *Al cor gentil reimpara sempre amore.* Nell'ultima stanza della canzone il poeta immagina di trovarsi il giorno del giudizio davanti a Dio, e di essere accusato per aver osato lodare la propria donna in termini che spettavano solo a Lui e alla Vergine Maria.
Dinnanzi ad una simile accusa Guinizzelli replica affermando che la sua donna «Tenne d'angel sembianza / che fosse del tuo regno; / non me fu fallo, s'in lei

44 M. Santagata, *Come donna innamorata*, cit. p. 25-27.
45 *Ibid*.
46 *Ibid*.

posi amanza»[47].

L'*escamotage* utilizzato da Guinizzelli non risolve di certo il problema, ma è la manifestazione più evidente di un modo di porsi dinnanzi ad una questione che sarà avvertita anche, forse in altri termini, da Francesco Petrarca.

Dante prende dunque le distanze da Cavalcanti, ma non può nemmeno rimanere sulle posizioni di Guinizzelli; come porsi dunque nei confronti della questione? Come superare l'aporia che oppone i princípi celebrati dai poeti, a quelli della dottrina della Chiesa?

La risposta[48] coincide con un percorso evolutivo sul dibattito amoroso, che è anche di Dante, in cui bisogna prima recidere i vecchi schemi per poi delinearne di "nuovi"; è quanto Dante farà di fatto nella *Commedia*, prima condannando l'amor cortese (*Inf*., V), e in un secondo momento, dopo aver annunciato una nuova definizione d'amore (*Purg*. XXVII-XXVIII), dimostrando come nell'amore cristiano è possibile trovare la salvezza (*Purg.* XXI-XXII).

È anche pur vero, come sottolinea Renzi[49], che dopo la condanna dell'amore peccaminoso nel canto V dell'inferno, ci si aspetta di trovare l'elogio del giusto amore terreno, quello esemplare e santificato, ma ciò non è presente.

E non è presente né in quei canti nei quali ci aspetteremmo di trovarlo, e né qua e là nelle storie che le anime penitenti del purgatorio e quelle beate del paradiso offrono a Dante.

Di fatto in purgatorio, nella cornice dei lussuriosi (canto XXVI), con le anime purganti di Guido Guinizzelli e Arnaldo Daniello non si parla d'amore, «ma si parla sempre e solo di letteratura»[50].

E ancora: in paradiso, nel cielo di Venere (in particolare nel canto IX), troviamo anime quali Cunizza da Romano, Folchetto da Marsiglia e la prostituta biblica

---

[47] G. Guinizzelli, *Al cor gentil reimpara sempre amore,* vv. 58-60.

[48] Cfr. E. Malato, *Amor cortese e amor cristiano*, in *Lo fedele consiglio de la ragione.* Studi e ricerche di letteratura italiana, Salerno, Roma 1989, pp. 126-227.

[49] L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 92-95. Renzi a sua volta riprende quanto sostenuto da Lino Pertile (*Does the Stilnovo Go to Heaven?*, in *Dante for the New Millenium*, a c. di Teodolinda Barolini e H. Wayne Storey, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 65-89, in part. p. 104).

[50] Renzi, *Le conseguenze di un bacio,* cit. p. 92.

Raab. Questi spiriti possono godere del paradiso perché, a differenza di Francesca, si sono liberati dal dominio dell'amore.

Dante tuttavia non mostra che la beatitudine di questi spiriti abbia a che fare con una sublimazione dell'amore che li aveva colpiti in vita, anzi, ancora una volta l'attenzione viene spostata, con una invettiva finale, verso il fiorino e l'alto clero (*Par.* IX, vv. 127-142).

Il giusto amore terreno, reso sacro dal matrimonio, non trova dunque accoglimento nelle pagine della *Commedia;* ecco allora che, scrive Renzi, «l'idea un po' convenzionale dell'amore terreno che si trasforma in amore divino, non tiene. Non c'è scala ma salto»[51].

Sul piano autobiografico dantesco assistiamo quindi da un lato a una giovinezza trascorsa gioiosamente sotto il segno dell'amore, dall'altro invece, ad un suo progressivo allontanamento per poi essere esplicitamente condannato.

1.4. Le donne dello schermo

Seguendo ancora una volta le regole del galateo amoroso, per mantenere celato il proprio amore verso Beatrice, Dante ricorre all'espediente della *donna dello schermo*; questa per l'appunto è difesa e protezione della verità, ovvero nasconde l'identità di colei della quale Dante è realmente innamorato[52].

Della prima donna dello schermo Dante parla al capitolo V. Trovandosi in chiesa, non certo per seguire la funzione mariana, Dante può indisturbato contemplare la gentilissima Beatrice.

---

[51] L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio*, cit. p. 94.

[52] Cfr. Mario Pazzaglia, *Donne dello schermo*, in *ED*, vol. II, pp. 582-83: Due sono, nella *Vita Nuova*, le donne *de lo schermo*; schermo, beninteso, de la veritade: riparo, dunque e *difesa* (VII 1 e IX 5), e, nella fattispecie, nascondiglio del vero amore di D. per Beatrice, che deve restare assolutamente celato, secondo le regole del galateo amoroso cortese, onde evitare le insidie dei 'lausengiers' e dei 'malparlieri'. Cfr. inoltre D. De Robertis, *Il libro della «Vita Nuova»*, Sansoni, Firenze 1970, cap.III.

Nel mezzo di quella linea retta immaginaria che congiunge lo sguardo di Dante a Beatrice, siede una «gentile donna» (*V. N.*, V), la quale sentendosi osservata da Dante, meravigliata, più volte ricambia lo sguardo.
Allontanandosi poi dalla chiesa il poeta sente alcune persone credere che egli sia proprio innamorato di quella donna sulla quale inevitabilmente, trovandosi nel mezzo, ricadeva il suo sguardo:

> Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade; […] Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima[53] (*V. N.*, V)

Dante non solo si rincuora del fatto di aver celato, come un buon amante, il nome della propria donna, ma per rendere più credibile la finzione scrive per lei alcuni componimenti.
Seguendo brevemente il filo narrativo del racconto, al capitolo VII la donna dello schermo si allontana da Firenze, lasciando così Dante nello sconforto per la difesa venuta a mancare; il fatto narrato in prosa troverà la corrispondenza in versi nel sonetto *O voi che per la via*.
Dopo la morte di un'amica di Beatrice (capitolo VIII) Dante si mette in viaggio per raggiungere il luogo in cui la donna-schermo si era trasferita.
Durante il «cammino de li sospiri» (*V. N.*, X) gli appare Amore in abiti dimessi e Dante vede, dal suo misero aspetto, che il dio sembra aver perso tutti i segni della sua signoria.
Amore parla a Dante, questa volta in volgare e non in latino, e gli dice di venire dal luogo in cui risiedeva la donna dello schermo, e siccome lei non farà più ritorno, Dante deve nuovamente dissimulare il suo amore attraverso un'altra

[53] I componimenti in questione sono: il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate* (l'unico accolto nella *Vita Nuova*), in occasione della dipartita di lei da Firenze, la *pìstola sotto forma di serventese*, non pervenutaci, cui si allude in *Vn* VI 2 e nel sonetto *Guido i' vorrei* (v. 10), e forse (ma si tratta di mere ipotesi) la canzone *La dispietata mente* e le ballate *Per una ghirlandetta*, *Madonna quel segnor*, *Deh Violetta*. (Pazzaglia, *Donne dello schermo*, in *ED...cit.).*

donna[54].

Il cuore di Dante, che Amore porta sempre con sé, viene dunque trasferito da una donna all'altra, un passaggio tuttavia che non avviene attraverso la mediazione di Beatrice, anzi, la sua figura in questo capitolo rimane lontana, priva di luce.

Se infatti la prima donna, pur nascendo tramite un equivoco, è in diretta relazione con Beatrice, la seconda appare premeditata; Amore di fatto non viene da Beatrice, ma si fa incontro a Dante venendo dalla prima donna.

Interessante poi notare il cambiamento dello stato d'animo di Dante. Prima dell'apparizione di Amore il tragitto è caratterizzato dai sospiri, i quali non riescono a placare l'angoscia del cuore causata dall'allontanamento da Beatrice; dopo l'apparizione invece il poeta si sente «cambiato nella vista mia» (*V. N.*, IX), quasi ci fosse un'intensificazione della sua sofferenza, ora ben visibile a livello somatico.

Dante quindi si sente emotivamente coinvolto, partecipe della nuova e intensa passione che Amore gli dice di seguire proferendo il nome della nuova donna, e che sarà poi causa del diniego del saluto di Beatrice.

[54] Scrive Pazzaglia: «La seconda donna, indicata a D. da Amore ne *lo cammino de li sospiri* (X 1; cfr. cap. IX e X), diviene imprevista occasione di una crisi decisiva. D., infatti, comincia a *servirla* oltrepassando i termini della cortesia, e per questo Beatrice gli toglie il suo saluto. Nascerà di qui, dopo l'intimo contrasto del capitolo XII e la patetica fase cavalcantiana di XIII-XVI, il superamento dell'amor cortese nell'amore-carità che ha il proprio fine nella lode disinteressata» (M. Pazzaglia, *Donne dello schermo*, in *ED*, vol. II, p. 583).

1.5. Il saluto negato

Seguendo alla lettera le parole di Amore, Dante pone il suo cuore a servizio della donna che il dio gli aveva indicato.
Venendo però meno al codice cortese, Dante simula verso la nuova donna-schermo un amore così inopportuno, che contro di lui si scatenano malevoli e infamanti dicerie:

> dico che in poco tempo la feci mia difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia (*V. N.*, X)

Maldicenze e insinuazioni, essendo sulla bocca di troppa gente, inevitabilmente giungono anche agli orecchi della gentilissima Beatrice, la quale «distruggitrice di tutti li vizi e regina de le vertudi» (*V. N.*, X), nega il saluto a Dante.
Un prezzo troppo alto da pagare per il poeta dato che proprio nel saluto di Beatrice risiedeva la sua beatitudine.

Per cogliere la gravità del gesto di Beatrice, occorre comprendere gli effetti che quel saluto negato avrebbe avuto sull'animo di Dante se solo fosse stato fatto; ed è Dante stesso a spiegarlo, tramite una digressione, nel capitolo XI. Gli effetti del saluto sono qui descritti in tre momenti differenti e disposti in una scala ascendente in cui l'*acme* è costituito dal momento in cui Beatrice elargisce il saluto.
Queste tre fasi possono essere così sintetizzate:

a) apparizione di Beatrice;
b) prossimità del saluto;
c) saluto di Beatrice.

Nel primo momento *(a)* Dante afferma chiaramente che quando Beatrice appare egli è pervaso da una fiamma di carità che gli fa perdonare chiunque l'avesse

offeso; e chiunque il quel momento gli avesse chiesto qualcosa, l'unica risposta che avrebbe dato sarebbe stata «Amore».

Nel momento prossimo al saluto *(b)*, Amore, annullando ogni spirito sensitivo, trova dimora negli occhi di Dante; il dio parla nuovamente agli spiriti del viso dicendo loro: «Andate a onorare la donna vostra» (*V. N.*, XI); e poiché Amore rimaneva negli occhi, chiunque lo volesse conoscere, bastava che guardasse quelli del poeta.

Infine, quando Beatrice elargisce il suo saluto salvifico *(c)*, Dante si sente pervaso da una beatitudine così intensa da restare paralizzato:

> E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. (*V. N.*, XI)

I due termini (*salute salutava*) accostati insieme per paronomasia e formanti una figura etimologica, esprimono al meglio l'effetto beatifico del saluto[55]: Beatrice attraverso il saluto dona la salvezza; una prerogativa che è già insita nel proprio nome.

Nel Medioevo infatti, secondo la massima giustinianea del *nomina sunt consequentia rerum*, si credeva che i nomi rivelassero l'essenza delle cose.

Nello specifico *Beatrice* deriva dal nome latino *Beatrix*, con il significato di "*colei che dà felicità, gioia*", soprattutto in senso spirituale e cristiano di beatitudine dell'anima; «se si fosse chiamata in altro modo», scrive Gorni[56], «la donna non avrebbe potuto svolgere il suo ruolo salvifico».

---

55 Cfr. Alessandro Niccoli, *Salute*, in *ED*, vol. IV, p. 1087.

56 G. Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Bari 2008, p. 118.

Capitolo Secondo

Condanna di una passione

2.1. Il canto V dell'inferno

All'interno della prima cantica, passo emblematico di condanna della passione amorosa, quella travolgente, che prevarica la ragione e che è causa di esiti infausti, è rappresentato dal celebre episodio di Paolo e Francesca. Riassumo brevemente il canto.

Virgilio e Dante scendono nel secondo cerchio, luogo molto più ristretto rispetto al primo (il limbo), ma così pieno di sofferenza che il dolore spinge le anime al lamento.

Ad attenderli c'è Minosse, il quale ha il compito di giudicare la moltitudine di anime che sempre gli si presentano dinnanzi, nessuna sfugge al suo giudizio. L'antico re di Creta, rappresentato da Dante con tratti demoniaci [57], attorcigliandosi la coda intorno al proprio corpo tante volte quanti sono i cerchi in cui l'anima dannata è destinata, condanna i peccatori alla dannazione eterna.

Anche Minosse, come aveva fatto precedentemente il traghettatore di anime Caronte, cerca di persuadere Dante nel proseguire il viaggio, ma ancora una volta la formula risolutiva di Virgilio («vuolsi così colà dove si puote/ ciò che si vuole, e più non dimandare»[58]) mette a tacere il guardiano.

---

[57] Scrive I. Baldelli (Cfr. *Dante e Francesca*, Olschki, Firenze 1999, p. 6): «il testo dantesco, con assoluta originalità, in Minosse realizza il demoniaco come deformazione dell'umano, anzi, come umano mescolato al bestiale». Cfr. Giorgio Padoan, *Minosse*, in *ED*, vol. III, Roma 1970, pp. 963-64. Per una rapida e sommaria panoramica delle entità infernali si veda Massimo Seriacopi, *Mostri e diavoli nell'Inferno di Dante Alighieri*, Aracne, Roma 2014.

[58] Cfr. *Inf*. III, v. 95-96. Su tale formula scrive Baldelli (*Dante e Francesca*, cit. p.7-8*):* «L'insistita ripetizione della formula detta da Virgilio ai demoni che cercano di opporsi al procedere di Dante (Caronte, Minosse, Pluto) allude al viaggio di Dante come voluto da Dio […]. La ripetizione della stessa o di consimili formule deriva da parti e formule fittamente ripetitive del libro Sacro, e specialmente del Vangelo, e ne ottiene l'alto effetto di verità indiscussa».

All'entrata del cerchio l'udito di Dante viene subito percosso dal lamento e dal pianto dei dannati, mentre la vista è ostacolata dall'oscurità del luogo.
Dante comprende così che in questo cerchio sono puniti i lussuriosi, coloro che trasportati dalla passione «la ragion sommettono al talento[59]»: come in vita questi peccatori si sono lasciati sopraffare dagli istinti carnali, ora all'inferno sono condannati all'interno di una violenta e incessante bufera, specchio della loro travolgente incontinenza[60].

Attraverso due similitudini ornitologiche, Dante evidenzia quindi due diverse schiere di lussuriosi; se il loro trasporto all'interno del vento turbinoso viene paragonato al volo disordinato degli stormi, una particolare schiera, quella dei morti per amore, è paragonata al volo ordinato delle gru.
Dante allora chiede a Virgilio il nome dei dannati appartenenti a questa specifica schiera, e il maestro esaudisce la richiesta. Ad aprire la fila è Semiramide[61], regina degli Assiri, talmente dedita alla lussuria, che per eliminare il disprezzo in cui i suoi istinti l'avevano condotta, fece una legge in cui legittimava ai propri sudditi ogni tipo di condotta; segue Didone, regina di Cartagine e moglie di Sicheo, la quale si tolse la vita per amore di Enea, mancando così al giuramento di fedeltà fatto sulle ceneri del marito. Virgilio nomina poi la lussuriosa Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano e una moltitudine infinita di anime.

L'attenzione di Dante è però colpita da una coppia di anime «...che ’nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri»[62]: si tratta di Francesca da Rimini e del cognato Paolo Malatesta. Le due anime, uscendo dalla schiera di Didone, raggiungono Dante, e Francesca ringrazia il poeta per la pietà mostrata

---

[59] *Inf*. V, v. 39

[60] Scrive Baldelli (*Dante e Francesca*, cit.): «La definizione dei peccatori carnali, come coloro che sottomettono la ragione al loro desiderio, attraversa tutta l'opera di Dante, segno appunto di quanto intenso e presente fosse in lui l'amore ardente».
Lo stesso Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* afferma: «Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza […] trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi». Cfr. Giuseppe Santarelli, *lussuria*, in *ED*, vol. III, pp. 744-48.

[61] Cfr. Baldelli (*Dante e Francesca*, cit. p. 22*)*: «le anime morte violentemente per amore, comincia con tre regine suicidatesi appunto per amore, Semiramide, Didone e Cleopatra: quasi che Dante voglia indicare le donne come più naturalmente sensibili e travolte dalla passione amorosa; ed anche la quarta anima che viene a volo verso Dante è una donna e regina, Elena».

[62] *Inf.* V, vv. 56-57.

nel voler parlare con loro.

Poi si presenta, dicendo la patria d'origine (Ravenna) e di essere stata protagonista di una storia d'amore indissolubile che ancora la lega a Paolo.

Il loro amore adulterino li ha condotti alla morte, e Caina (zona dell'inferno destinata ai traditori dei parenti) attende l'anima del loro assassino.

Alla domanda poi di Dante di voler conoscere l'origine della loro passione, Francesca ancora una volta acconsente a soddisfare la richiesta del poeta.

La donna racconta che un giorno, insieme a Paolo, stava leggendo per divertimento la storia d'amore tra Lancillotto e la regina Ginevra; per più volte la lettura aveva indotto i loro sguardi a incontrarsi e a impallidire, ma solo un punto li ha fatti cedere alla passione. Quando lessero del bacio tra i due amanti, Paolo «tutto tremante»[63] baciò Francesca, e da quel giorno i due interruppero la lettura.

Mentre Francesca proferisce queste parole, Paolo si abbandona in un pianto ininterrotto che suscita in Dante una pietà talmente intensa da farlo svenire per la seconda volta.

[63] *Inf. V,* v. 136.

2.2. Una questione di critica: Francesca da Rimini

Immortalata nell'arte, rappresentata in scena, musicata da Cajkovskij e divenuta oggetto di molte e disparate interpretazioni critiche, la figura di Francesca è quella che certamente ha colpito più di ogni altro l'immaginario collettivo dei lettori della *Commedia*. Se certamente è semplicistico, come dichiara il De Sanctis, ridurre la *Divina Commedia* ai soli nomi di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino, è altrettanto vero che sono proprio le loro storie, i loro drammi a farci sempre battere il cuore.

Così anziché disquisire sulle macchie lunari, argomento del secondo canto del Paradiso, preferiamo sempre ritornare su quelle storie che sanno di sofferenza, dolore e morte. Il motivo? Perchè alla base di quelle storie c'è l'essere umano con tutte le sue fragilità e con tutta la sua anima, oceano di contraddizioni.

Con forte impronta romantica il De Sanctis ha definito Francesca come «la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni» [64], capostipite di figure femminili quali Giulietta, Ofelia e Desdemona; un'eroina romantica ardente di passione ma allo stesso tempo gentile, pura, leggiadra e pudica, proprio come i tratti delle figure letterarie femminili cantate dai poeti del tempo.

Ma il personaggio di Francesca non ha sempre goduto di buona fama: se la critica romantica esalta e giustifica l'amante peccatrice, gli antichi commentatori (tranne Boccaccio) la condannano[65].

Riguardo al celebre episodio sulla lettura *galeotta* dei due amanti scrive Benvenuto da Imola:

Noi leggevamo [...] et sic nota quod lectio jocunda librorum amoris provocat ad libidinem [...] *Soli eravamo senza alcun sospetto*; ecce aliud incitamentum, quia

[64] F. De Sanctis, *Nuovi Saggi critici*, Napoli 1872.

[65] Cfr. L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio*, cit. pp. 105-21.

proverbialiter dicitur quod opportunitas facit homines fures et feminas meretrices.[66]

Lo stesso Cristoforo Landino, umanista fiorentino e autore di un importante commento alla *Commedia*, sembra condannare la lettura «per diletto» di Paolo e Francesca; leggere per diletto significa essere in ozio, e l'ozio «insieme con lascivo trastullo genera l'amore carnale»[67].
I commentatori antichi in altri termini non si facevano scrupolo ad accostare Francesca da Rimini a una prostituta, preoccupandosi invece dell'insegnamento morale che potevano offrire ai lettori tramite l'episodio.

Nel corso del Novecento sono state formulate diverse interpretazioni critiche sull'episodio di Francesca, alcune davvero fuorvianti, ben lontane, secondo Michele Barbi[68], da quello che Dante voleva comunicare.
Ed è proprio Michele Barbi a fare luce nella selva oscura della critica, non risparmiandosi certo di recidere i giudizi certamente più lontani dalla mente del poeta.
Se nel corso degli anni ogni critico letterario ha sentito la necessità di dare una propria opinione sull'episodio di Francesca, il Barbi si sente in dovere di restituire al personaggio quell'identità, quell'appartenenza che Dante gli ha conferito.

L'immagine di Francesca meno aderente all'intento di Dante è forse quella offerta da Gaetano Trombatore nel saggio critico *Francesca da Rimini*[69].
In esso Trombatore rifiuta alcune espressioni formulate da De Sanctis giudicandole frettolose e superficiali, per sostenere invece la necessità di dare consistenza alle stesse.

---

66 «e così nota che la piacevole lettura dei libri d'amore induce alla libidine...*soli eravamo e sanza alcun sospetto*: ecco un altro stimolo, infatti dice il proverbio che l'occasione fa gli uomini ladri e le donne meretrici» (trad. in nota a Renzi, *Le conseguenze di un bacio*...cit., pag. 122).

67 Cristoforo Landino, *Commento sopra la Commedia*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, t.1, pag. 465.

68 M. Barbi, *Francesca da Rimini*, in *Dante. Vita, opere e fortuna*, Sansoni, Firenze 1933.

69 G. Trombatore, *Francesca da Rimini*, in *Saggi critici*, La nuova Italia, Firenze 1950.

Secondo il critico è dunque fondamentale ad esempio determinare il carattere di Francesca e la natura del suo amore, riflessioni che vanno poi inserite nel significato generale della *Divina Commedia*; poiché «l'amore di Francesca è quello che Dante per i suoi fini particolari volle che fosse»[70].

In questa prospettiva Trombatore dissente con De Sanctis nel definire Francesca come sorella di Ofelia, Giulietta, Tecla e Margherita «espressioni di civiltà del tutto diverse, epperò assolutamente estranee alla concezione dantesca della donna e dell'amore»[71]; la figura di Francesca deve assumere quella tonalità che giustifichi la sua esistenza all'interno dell'opera.

Se per Trombatore la *Divina Commedia* rappresenta la storia di redenzione dell'uomo, che conosce e fa esperienza del peccato prima, per poi salire, mondato, fino a Dio, «Francesca altro non può né deve essere se non l'esperienza di un errore umano»[72].

Da tutte queste considerazioni ne esce una Francesca completamente trasformata: alla gentilezza, purezza, verecondia che hanno caratterizzato il ritratto di Francesca fatto dal De Sanctis, il Trombatore contrappone l'immagine di una donna-demone.

La passionalità di Francesca viene dal critico esasperata fino a diventare sfrenata lussuria; Francesca stessa diventa demoniaca seduttrice la quale, animata dall'amore, corrompe il «cor gentil»[73] di Paolo spingendolo al peccato.

Ed ecco che la scena più scolpita nell'immaginario, quella del bacio tra i due amanti, diventa l'emblema e l'apice della caduta; in essa Francesca rivela tutta la sua femminilità perversa e pervertitrice.

Nella suggestiva rievocazione del «tempo felice»[74], che per Francesca coincide con «la vita terrena vissuta nel pieno godimento dei sensi»[75], la donna è tutta

---

70 Cfr. G. Trombatore, *Francesca da Rimini*.
71 *Ibid.*
72 *Ibid.*
73 *Inf.* V 100.
74 *Inf.* V 122.
75 G. Trombatore, Op. cit.

presa nel suo affascinante ricordo terreno, «rivive per un attimo la sua vita mortale, rivede ancora sé vittoriosa e Paolo per sempre vinto»[76].
Francesca dunque appare a tutti gli effetti come un demone, una sirena[77] nello specifico: ammaliante e seduttrice da un lato, pericolosa e fatale dall'altro.

Come già sostenuto, Michele Barbi non concorda con questa rappresentazione di Francesca, troppo forzata e facilmente contestabile in diversi punti. Quale atteggiamento assumere allora nei confronti di una critica letteraria che da tempo sembra aver perso la strada maestra? La risposta è da ricercare negli strumenti e nel metodo che la filologia, «fida compagna»[78] del critico, offre. Dopotutto, afferma sempre il Barbi, «il valore del critico non si manifesta nel sapere dar nuovi e più vivaci colori alle creazioni dell'arte, bensì nel riprodurre in sé e agli occhi del lettore la visione e il sentimento del poeta con la maggior fedeltà»[79].

La svolta critica importante, avviene sotto i nomi di Bruno Nardi e Gianfranco Contini. Nello studio di Bruno Nardi ci sono le premesse dell'orientamento critico che perdura ancora oggi, ovvero l'idea che «Francesca, prima che un'adultera, un'eroina, una vittima, sia la portatrice di una certa letteratura e di una certa filosofia»[80].
Scrive infatti Nardi[81]: «La donna […] non si pente della sua colpa perché pietrificata in essa, anzi filosofeggia. Filosofeggia riecheggiando concetti di Guinizzelli. Mentre narra la sua storia, si difende; e difendendosi accusa[82]».

---

76 G. Trombatore, Op. cit.
77 G. Trombatore in chiusura del saggio usa proprio quest'immagine per definire Francesca.
78 M. Barbi, *Francesca da Rimini*, cit.
79 *Ibid*.
80 L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio*, cit.
81 B. Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1983, pp. 9-79, (in part. pp. 71-79).
82 Prosegue Nardi (*Filosofia dell'amore...cit.):* "Nel verso «Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende», tu riconosci una eco intenzionale di quello del poeta bolognese «Foco d'amore in gentil cor s'apprende». Sembra dire: – Voi poeti, non avete forse insegnato che amore e cuor gentile sono una cosa sola, e l'uno non può stare senza l'altro? [...] E non avete voi insegnato del pari che chi s'accorge d'essere amato non può non ricambiare l'amore, se non ha l'animo spietato e selvaggio? Non avete sempre rappresentato l'amore come un tiranno che impone la sua signoria ai cuori e li costringe ad amare? –"

Sarà questa la chiave interpretativa seguita dai critici[83]. Accanto alla voce di Bruno Nardi, quella di Gianfranco Contini è destinata ad imprimere un sigillo indelebile nella critica.

Contini sostiene che Francesca non è una professionista della letteratura, bensì «un'usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice, non una produttrice in proprio»[84]; ma ciò che più interessa a Contini è il fatto che Francesca parli citando Guido Guinizzelli[85], richiamo che forse era sfuggito o non aveva interessato gli antichi commentatori della *Commedia*.

Nella critica moderna[86], il personaggio di Francesca è spesso accostato a quello di Madame Bovary[87], protagonista dell'omonimo romanzo di Flaubert, o al Don Chisciotte di Cervantes.

In entrambi i romanzi i protagonisti, sedotti[88] dalla letteratura, vivono dei fantasmi letterari di cui si sono nutriti, e così facendo identificano la letteratura con la vita stessa. È quanto di fatto accade tra Francesca e il suo amante: il loro bacio avviene per imitazione di quello della regina Ginevra e Lancillotto.

---

[83] L'idea di letterarietà del personaggio di Francesca è svolta compiutamente da Gioacchino Paparelli (Cfr. *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Olschki, Firenze 1975, pp.173-200). Secondo Paparelli il verso-chiave dell'intero episodio è *«Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»*, verso che, *«messo proprio come suggello e come commento del racconto di Francesca, ne riassume lo spirito e ne determina il significato»* (Paparelli, *Ethos e pathos...cit.).* Già il Torraca scriveva *(Il canto V dell'inferno,* in *«Nuova Antol.»,* luglio 1902, poi in *Studi danteschi,* Napoli 1912, pp. 383-442)*:* «Molte e strane ipotesi furono pensate per spiegare il contegno di Dante verso la coppia colpevole di Rimini; non è delle meno strane quella, che gli attribuì l'intenzione di provare con un esempio il pericolo di certe letture. In altre parole, la *Commedia* avrebbe precorso di parecchi secoli l'indice dei libri proibiti».

[84] G. Contini, *Dante come personaggio-poeta nella Commedia* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 343 e ss.

[85] Scrive Contini (*Dante come personaggio*...cit. p. 344*)*: "Se si esaminano a distanza ravvicinata le terzine dell'anafora amorosa, si vede, con qualche meraviglia, che esse si aprono su una citazione o parafrasi *ad hominem*: «Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende». Si dice citazione *ad hominem* perché, se essa rinvia allo stesso *incipit* guinizzelliano «Al cor gentil reimpaira sempre Amore», coniugato con l'inizio della seconda stanza, «Foco d'amore in gentil cor s'aprende», essa può anche rimandare implicitamente, diciamo in secondo grado, alla citazione della *Vita Nuova*: Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / si come il saggio in suo dittare pone".

[86] Oltre a Contini Cfr. Renè Girard, *De la Divine Comèdie à la sociologie du Roman*, in «Revue de l'Institut de Sociologie», II, 1963, pp. 120-125.

[87] Per Sanguineti Francesca appare come «una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso» (E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze 1965, p. 28).

[88] Cfr. il cap. *Seduzione e letteratura* di L. Renzi (*Le conseguenze di un bacio*, pp. 217-239).

2.3. «...sì che di pietade / io venni men»

Fin dall'inizio del suo viaggio ultraterreno Dante pone dinnanzi agli occhi del lettore le difficoltà che dovrà affrontare.

Mentre ogni essere vivente si prepara al riposo, Dante solo e unico uomo fra tutti i viventi, si prepara invece «a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra» (*Inf.* II).

È una vera e propria guerra che il poeta si prepara a sostenere. La guerra del cammino è la difficoltà del viaggio in sé: Dante farà questo viaggio con il proprio corpo, per cui la fatica, il peso di essere uomo e non un'ombra si farà sentire in tutta la sua forza. Ma il travaglio non è solo fisico ma anche interiore.

Durante la discesa nel «cieco mondo» (*Inf.* IV), l'animo di Dante si scontra di fatto con la giustizia di Dio, la quale si manifesta agli occhi del poeta nella terribile legge del contrappasso secondo la quale la pena inflitta ai dannati è commisurata per analogia o contrasto alla colpa commessa in vita.

La pietà è dunque un sentimento che si rivela più volte in Dante nei confronti dei dannati, i quali subiscono il castigo divino, e Dante impotente non potrà fare nulla per alleviare le loro sofferenze. Anzi, ci sono casi in cui Dante addirittura *non vuole* di proposito alleviare l'eterno tormento ai dannati.

Esempi emblematici in tal senso sono ben rappresentati dai canti VIII e XXXIII dell'inferno. Nel primo caso l'impeto di Dante trova sfogo nell'incontro-scontro con Filippo Argenti nella palude dello Stige nelle cui acque stagnanti sono puniti gli iracondi e gli accidiosi (V cerchio). Dopo la richiesta di Dante a Virgilio sul significato dei segnali luminosi che da una riva all'altra della palude vengono inviati da diavoli posti in alte torri, sulla scena appare Flegiàs, guardiano e traghettatore[89] del nuovo cerchio.

[89] Si è molto discusso sul ruolo di Flegiàs, se sia cioè traghettatore dello Stige o guardiano degli iracondi. Scrive Manlio Pastore Stocchi (*Cfr. Flegias* in *ED*, vol. II, pp. 945-46): "L'opinione tradizionale che la barca di F. servisse ordinariamente al traghetto di tutte le anime destinate alla città di Dite e che quindi «nel pensiero di D. poeta F. è il Caronte dello Stige» è stata sostenuta dal D'Ovidio (in *Nuovo volume di studi danteschi*, Caserta-Roma 1926, 195 ss.) e variamente ripresa. *[...]* E come questo suo compito di custode possa integrarsi con quello di *galeoto* ha

Come avvenuto con Caronte e Minosse, anche Flegiàs viene colpito dalle parole di Virgilio, il quale afferma di trattenersi in quel luogo, insieme a Dante, il tempo necessario per attraversare lo Stige.
Mentre percorrono sulla barca la palude, improvvisamente l'anima di un dannato (Filippo Argenti) che quivi è immerso apostrofa Dante:

«Chi sé che tu vieni anzi ora?».
E io a lui: «S'i' vegno, non rimango;
ma tu chi sé, che sì se' fatto brutto?».
Rispuose: «Vedi che son un che piango».
E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch'i' ti conosco, ancor sie lordo tutto».
(*Inf*. VIII 33-39)

L'alterco con quest'anima assume i tratti di un vero e proprio duello verbale in cui lo scambio domanda-risposta si sussegue velocemente. Dante non solo risponde a tono alle domande fatte rincarando la dose (vv. 34-35), ma riesce ad infliggere in battuta finale una stoccata decisiva e tagliente al suo avversario da uscire vincitore (vv. 37-39).
Filippo Argenti[90] sentendosi riconosciuto, non aveva infatti rivelato la propria identità a Dante, con un impeto d'ira afferra improvvisamente la barca con l'intento forse di rovesciarla, ma il suo gesto viene sventato dal rapido intervento

persuasivamente mostrato il Carretti (*Una interpretazione dantesca*, in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze 1951, p. 3-14.) il quale pensa che D. abbia inteso attribuire a F. l'ufficio di imbarcare sulla sponda dello Stige le anime che vi sono destinate e di attufarle poi, al largo, nella fanghiglia."
Sostiene in merito alla questione Michelangelo Picone (*Canto VIII*, in *LDT*, *Inf*, p. 120): «Questa è la domanda che si sono posti i commentatori del canto; domanda alla quale si è forse avuto il torto di rispondere solo in un senso o nell'altro, o di non rispondere affatto […], mentre la risposta giusta prevede l'uno e l'altro senso».

[90] Cavaliere fiorentino di parte nera appartenente alla famiglia Adimari. Filippo Argenti, chiamato così perché «equum ferris argenti ferrari fecit» (Chiose Cassinesi), viene presentato dai commentatori antichi come un uomo arrogante e rissoso. Su tale ritratto si fondano poi le novelle di Boccaccio (*Dec*. IX 8) e Sacchetti (*Nov*. CXIV). Cfr. Forti, F., *Filippo Argenti* in *ED*, vol. II, pp. 873-76.

di Virgilio:

Allor distese al legno ambo le mani;
per che 'l maestro accorto lo sospinse,
dicendo: «Via costà con li altri cani!»
(*Inf.* VIII 40-42)

Assistiamo a questo punto ad un gesto irripetibile nella *Commedia*: Virgilio in segno di approvazione nei confronti di Dante per lo sdegno che ha mostrato nei confronti dell'Argenti lo abbraccia e lo bacia in volto; al gesto segue poi la benedizione («Alma sdegnosa, benedetta colei che' n te s'incinse»). ricalcata sulle parole dell'evangelista Luca[91].

Non soddisfatto, Dante esprime il desiderio di veder immerso Filippo Argenti nel fondo della palude, preghiera che sarà esaudita da lì a poco: prima dell'arrivo sull'altra sponda infatti, gli altri peccatori immersi nello Stige si gettano sul dannato colpendolo ripetutamente; sarà poi lo stesso Argenti, sopraffatto dagli altri peccatori, a rivolgersi contro sé stesso a morsi.

Studiosi e critici della *Commedia* si sono interrogati sul motivo di tale durezza di Dante nei confronti dell'Argenti, rintracciando le possibili cause (estrinseche al testo) nell'odio personale[92] del poeta nei confronti del cavaliere fiorentino.

Virgilio stesso definisce il peccatore «persona orgogliosa» (v. 46), e Filippo come tale era probabilmente noto a Firenze.

Non va tuttavia dimenticato un procedimento tipico della *Commedia*, ovvero il fatto che Dante, spesso a partire da fatti ed eventi autobiografici, eleva il

[91] Cfr. *Lc*, XI, 27: "Mentre diceva questo, una donna alzò la voce e gli disse: «Beato il grembo che ti ha portato e il seno che ti ha allattato!»" (testo *CEI* 2008).

[92] Le *Chiose Selmi (XLII 14)* affermano che Dante avrebbe ricevuto da Filippo Argenti uno schiaffo *«perchè erano di diverse e contrarie parti. E sempre fu inimicizia massima tra i due»*. Scrive Forti *(*Cfr. *Filippo Argenti* in *ED*, vol. II, pp. 873-76*):* «A questo motivo generico di contrasto se ne aggiunsero altri di personali. Boccaccino de' Cavicciuoli, fratello di Filippo, in lite col poeta, si rivalse di presunte offese, chiedendo e ottenendo dal comune la cessione dei beni confiscati a Dante».

peccatore ad *exemplum* universale.

Inoltre Filippo Argenti ben si presta ad essere il rappresentante della consorteria magnatizia degli Adimari («L'oltracotata schiatta» *Par.* XVI*)* verso la quale si innalzerà in paradiso la voce di Cacciaguida.

Filippo Argenti, scrive Fiorenzo Forti, è «il tipo del "magnate" fazioso, prepotente, violento, contro il quale erano stati concepiti gli Ordinamenti di giustizia; che però continuava ad imperversare nella vita fiorentina di ogni giorno, sprezzando la legge e i suoi rappresentati»[93]; è dunque l'archetipo di ostentazione volgare, violenta e prepotente.

Per comprendere appieno poi la brama di Dante nel voler vedere l'Argenti immerso nella melma, si dovrà tenere in considerazione il peccato d'ira[94] in sé, le sue cause e i suoi effetti. Filosofi greci e poi latini hanno espresso opinioni differenti riguardo al tema dell'ira. Aristotele[95] ad esempio ammette l'ira come sentimento naturale e utile, ma ne condanna l'eccesso, mentre stoici ed epicurei ritenendo l'ira causa di turbamento dell'animo, indicano la necessità e i mezzi per reprimerla. Voce importante in capitolo è quella di Tommaso d'Aquino che, sulla scia aristotelica (*Reth*. II 3, 1380a)[96], ritiene che il giusto mezzo tra eccesso e difetto d'ira sia rappresentato dalla mansuetudine. Ma procediamo con ordine.

---

93 Cfr. F. Forti, *Il magnate non magnanimo. La presumptio*, in *Magnaminitade. Studi su un tema dantesco,* Pàtron, Bologna 1977, pp. 137-60.

94 Cfr. Bufano A., *ira* in *ED*, vol. III, pp. 513-15 e Montanari F., *ira e iracondi in Dante* in *ED...cit*., pp. 515-16.

95 Cfr. Aristotele, *Eth. Nic*. IV: «ciò che la produce [l'ira] sono molte e diverse cose; ora chi si adira per i giusti motivi e contro le persone giuste, inoltre come si deve, quando e per tutto il tempo appropriato, è lodato». E ancora: «quelli che non si adirano per i giusti motivi sono giudicati sciocchi, e anche quelli che non lo fanno paiono essere incapaci di percepire la situazione e di provare dolore, e, dato che non si adirano, sembrano incapaci di reagire». (Aristotele, *Etica Nicomachea*, a c. di Carlo Natali, Laterza, Bari 1999, p. 155).

96 Cfr. Aristotele, *Reth*. II 3, 1380a: «Poiché l'opposto dell'adirarsi è l'esser miti e l'ira è l'opposto della mitezza, bisogna stabilire in quale disposizione d'animo si può essere miti e nei riguardi di chi si è miti e per quali motivi si è miti. Sia dunque la mitezza un ritorno alla normalità e un ammansimento dell'ira» (Aristotele, *Retorica*, trad. di Armando Plebe, in *Opere*, vol. 10, Laterza, Bari 1973, p. 73). Tuttavia S. Tommaso (*Summa theol.* I-II, q.23, a.3) afferma: «Motus irae non potest habere aliquem motum animae contrarium, sed solummodo opponitur ei cessatio a motu; sicut Philosophus dicit in sua *Rhetorica*, quod mitescere opponitur ei quod est irasci» (trad. del P. Tito S. Centi O.P in S. Tommaso D'Aquino, *La somma teologica*, vol. 9, Studio Domenicano, Bologna 1988, pag. 44: "Il moto d'ira non può avere un moto psicologico contrario, ma ad esso si oppone soltanto il calmarsi del moto stesso: a dire del Filosofo, «ammansire si oppone ad adirarsi»; ma è un'opposizione negativa, o privativa, non già contraria").

S. Tommaso definisce l'ira come una «passio quodammodo composita ex contrariis passionibus»[97], la quale ha per oggetto sia la vendetta medesima, bramata e sperata come un bene, e quindi goduta, e sia la persona di cui si cerca di vendicarsi, perché considerata contraria e dannosa; in altre parole l'Aquinate afferma chiaramente che l'ira è il desiderio di nuocere a un altro per giusta vendetta[98]

L'ira inoltre produce godimento[99], il quale prima che la vendetta sia in atto si manifesta a chi è adirato in due modi: mediante la speranza (non ci si adira senza la speranza di vendicarsi) e mediante un pensiero insistente (chi ha un desiderio gode nel pensare a lungo a ciò che desidera, così quando colui che è adirato continua a pensare dentro di sé alla vendetta, ne prova piacere).

Alla luce di queste considerazioni sull'ira, ben più chiara e giustificata ci appare allora la richiesta di Dante e la risposta di Virgilio:

E io: «Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
prima che noi uscissimo del lago».
Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio convien che tu goda»
(*Inf*. VIII 52-57)

L'eccesso apparente di una simile richiesta, secondo Forti[100], si spiega seguendo la via percorsa da Boccaccio nelle *Esposizioni.*

L'autore del *Decamerone* intravede nell'atteggiamento di Dante la contrapposizione fra *ira mala* e *ira buona.*

---

[97] Cfr. *Summa theol.* I-II, q. 46, aa. 2-3: «È una passione composta in qualche modo da passioni contrarie» (Trad. del P. Tito S. Centi O.P...cit., p. 346).

[98] Cfr. Niccoli A., Diurni G., *Vendetta* e *Vendetta privata in Dante* in *ED*, vol. V, pp. 914-18). «La vendetta, in quanto soddisfazione, sia pure violenta e privata di un'offesa ricevuta o di un danno patito, secondo la mentalità medievale, si presenta come un atto di giustizia, e come tale era riconosciuta anche dalla legge».

[99] Cfr. *Summa theol.* I-II, q. 48, a.1.

[100] F. Forti, *Il magnate non magnanimo*, pp. 137-60.

Quest'ultima, commenta Boccaccio, «non solamente non è peccato ad averla, ma è meritorio saperla usare: la quale vertù, cioè sapere usare questa specie d'ira, Aristotile nel IV dell'Etica chiama 'mansuetudine', e quelli cotali, che questa virtù hanno, dice che s'adirano per quelle cose e contro a quelle persone, contro alle quali è convenevole d'adirarsi, e ancora come si conviene, e quando, e quanto tempo: e questi, che questo fanno, dice che sono commendabili»[101].

Dante stesso, nel capitolo XVII del IV libro del *Convivio*, elencando le undici virtù individuate da Aristotele nell'*Etica*, in merito alla mansuetudine afferma che «modera la nostra ira e la nostra troppa pazienza contra li mali esteriori»[102].

Del resto, ricorda il Forti, «il quadro morale in cui si poneva il poeta non era, si badi, un quadro meramente aristotelico, ma anche tomistico»; per Tommaso, infatti, c'è un'ira degna di lode: «Unde si aliquis appetat quod secundum ordinem rationis fiat vindicta, est laudabilis irae appetitus, et vocatur ira per zelum»[103], si tratta proprio «di quel dritto zelo che misuratamente in core avvampa» *(Purg.* VIII), posto come mediatore tra la troppa pazienza e l'ira cattiva.

A esigere vendetta[104] è l'ordine razionale delle cose, quell'ordine di valori politico-civili che da tempo erano in crisi e di cui Filippo Argenti ne diventa l'emblema e capro espiatorio.

Nell'accanita avversione di Dante nei confronti dell'Argenti, definito da Nicosia «il più calunniato dei personaggi danteschi»[105], non sorprendiamoci dunque di

---

[101] G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, Mondadori, Milano 1965, p. 457.

[102] D. Alighieri, *Convivio*, in *Opere*, Vol.2, a c. di G. Fioravanti e C. Giunta, Mondadori, Milano 2011, p. 692.

[103] Cfr. *Summa theol.* II-II, q. 158, a. 2 (trad. del P. Tito S. Centi O.P…cit. p. 332: «Cosicché se uno desidera che si faccia vendetta secondo l'ordine della ragione, all'ora l'ira è lodevole, e si denomina zelo»).

[104] Riguardo l'interpretazione del comportamento di Dante inteso come vendetta cfr. P. Nicosia, *Il più calunniato dei personaggi danteschi*, in *Alla ricerca della coerenza*. *Saggi d'esegesi dantesca*, Messina-Firenze 1967, pp. 137-67 e G. Toffanin, *Il canto VIII dell'inferno* in «*Lectura Dantis Scaligera*», Le Monnier, Firenze 1967, pp. 249-70. Cfr. anche A. Tartaro, *L'identità del male*, in *Letture dantesche*, Bulzoni 1980, pp. 1-23.

[105] P. Nicosia, *Il più calunniato dei personaggi danteschi*, in *Alla ricerca della coerenza. Saggi d'esegesi dantesca*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1967, pp. 137-67. Nicosia in apertura afferma: "Calunniato, chiarisco subito, non dal Poeta, ma dai commentatori. Danno l'impressione che, anche loro, si sian messi tutti a gridare: «A Filippo Argenti!»".

trovare un Dante non immune da ogni difetto; dobbiamo anzitutto convincerci, ricorda Nicosia, «che il nostro Poeta, pure essendo un sincero cristiano, non di tutte le qualità cristiane è padrone. Come gli manca, per esempio, quella che di esse è considerata la prima, e cioè l'umiltà, così gli manca quella di saper perdonare ai propri nemici»[106].

Altro esempio emblematico di quell'atteggiamento spietato di Dante nei confronti dei dannati, è ben rappresentato dal XXXIII canto.

Dopo aver udito la tragica morte del conte Ugolino, Dante incontra l'anima di un altro peccatore: frate Alberigo[107].

Egli si trova tra i traditori degli ospiti, e il suo corpo è immerso completamente in un lago ghiacciato, tranne la testa che rimane in superficie.

Come tutti i peccatori, anche Alberigo esprime la sofferenza della pena attraverso il pianto, solo che le lacrime non appena fuoriescono dagli occhi si ghiacciano istantaneamente.

Alberigo chiede allora al poeta di togliere il ghiaccio che si è formato sugli occhi impedendogli di piangere e Dante inizialmente dà intendere di esaudire la preghiera. Ma dopo aver udito la sua storia, e davanti all'ennesima richiesta, Dante si rifiuta:

«Ma distendi oggimai in qua la mano;
aprimi li occhi». E io non gliel'apersi;
e cortesia fu lui esser villano»

(*Inf*. XXXIII 148-150)

106 Nicosia, *Il più calunniato dei personaggi danteschi...cit*.,

107 Cfr A. Maria Chiavacci Leonardi (in *La Divina Commedia, Inferno,* Mondadori, Milano 1991): "Alberigo dei Manfredi, frate godente, uno dei capi di parte guelfa di Faenza, padre del rimatore Ugolino detto Bucciola, ricordato da Dante in *Vulg. El.* I, XIV 3. Per gelosie di signoria fece assassinare due suoi parenti, dopo averli invitati a pranzo nella sua villa: «e quando essi ebbono desinato tutte le vivande, egli comandò che venessono le frutta et allora venne la sua famiglia armata... et uccisono tutti costoro alle mense, com'erano a sedere; e però s'usa di dire: Elli ebbe delle frutta di frate Alberigo» (Buti)". Cfr. inoltre Vincenzo Presta, *Alberigo, frate* in *ED*, vol. I, pp. 94-95.

C'è un altro passo nell'Inferno, quando nel XX canto il poeta si trova tra gli indovini, in cui Virgilio rimprovera Dante per la pietà che sembra mostrare nei loro confronti:

«Ancor sè tu de li altri sciocchi?
Qui vive la pietà quand'è ben morta;
chi è più scellerato che colui
che al giudicio divin passion comporta?»
(*Inf*. XX, 27-30)

In quest'ultimo caso tuttavia, la pietà sorge in Dante nel vedere come il corpo umano, creato a immagine e somiglianza di Dio, venga stravolto[108] dal peccato. Nell'esempio appena citato, la pietà è rivolta dunque alla pena e non alla persona in sé.

Come spiegare comunque l'eccessivo sentimento del poeta al termine del racconto di Francesca? Si tratta solo di un altro espediente narrativo, per altro già utilizzato alla fine del canto III, per concludere il canto e risolvere il problema del passaggio da un cerchio all'altro?

«Il canto dell'amore è il canto della pietà. La minor pena desta la pietà maggiore» scrive il Crescini[109], ed è realmente così.

Michele Barbi aveva notato che il canto di Francesca è tutto pervaso dal sentimento della pietà, che si insinua già nell'animo di Dante al termine della rassegna delle «donne antiche e' cavalieri»[110], e destinato poi ad esplodere in chiusura.

Se De Sanctis interpreta il sentimento del poeta con il fatto che Dante «è l'uomo vivo nel regno de' morti, che porta colà un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano»[111], per il Barbi, in accordo con quanto sostiene

[108] Gli indovini si presentano con la testa girata al contrario; le lacrime che sgorgano dai loro occhi, attraversando il volto e la schiena scendono lungo la fessura delle natiche.

[109] Cfr. V. Crescini, *L'episodio di Francesca,* Padova 1902

[110] *Inf. V* 71

[111] F. De Sanctis, *Il canto V dell'inferno*, in *Letture dantesche.*

anche Sapegno [112] , l'intensa partecipazione emotiva è data dalla «commiserazione della fragilità della natura umana»[113].

La pietà infernale di Dante non ha dunque niente a che vedere, come ha sostenuto la critica romantica, con un moto di simpatia del poeta nei confronti dei due cognati, quasi volesse in qualche modo alleviare loro la pena e giustificare il peccato.

È la pietà per l'uomo che, perso nel buio del peccato, si priva di quella luce gloriosa alla quale è destinato.

«Ci hai fatti per te [Signore]», ricorda S. Agostino nelle prime pagine delle *Confessioni*; chissà quante volte questa affermazione sarà venuta alla mente del pellegrino dinnanzi all'«eterno dolore»[114], quasi a ricordargli che ben diverso è il destino ultimo che attende l'uomo.

E se l'inquietudine, secondo Agostino, caratterizza il cuore dell'uomo finché non si ricongiunge a Dio, tanto più comprensibile è la pietà del poeta di fronte alle anime perdute, consumate dal peccato, schiave delle loro passioni e condannate alla dannazione eterna per non essere state in grado di corrispondere al progetto divino, che è progetto d' amore.

Dinnanzi al poeta non si presenta allora solamente una coppia di infelici amanti, ma l'essere umano in tutta la sua umana natura, con la propria fragilità e debolezza, ecco l'uomo: una debole creatura plasmata dalla terra, nella forma, ma nella sostanza «fatto poco meno degli angeli»[115].

Che stupenda dignità ha dato Dio all'uomo, creatura mortale e corruttibile nato «a formar l'angelica farfalla»[116], destinato cioè, come ricorda S. Paolo[117], a diventare immortale e incorruttibile.

---

[112] Così spiega Sapegno nel suo commento il termine *pietà*: «non è da intendere nel senso di compassione, simpatia […]; bensì nel senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato. […], il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di segreta tormentosa inquietudine, che non importa comunque da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e non attenua in nessun modo la recisa condanna morale».

[113] Op. cit.

[114] *Inf*. III 2.

[115] Cfr. *Sal.* VIII.

[116] *Purg.* X 125.

[117] Cfr. *1 Cor.* 15,53.

A toccare il «lago del cor»[118] di Dante è quindi proprio «il cuore ne' suoi misteri, è la vita ne' suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angiolo e demonio: è l'uomo»[119]. Scrive Dante nel *Convivio* a proposito della pietà:

E non è pietade quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speziale effetto, che si chiama misericordia ed è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni[120].

Il sentimento del poeta sembra d'altra parte conformarsi a quell'aria di nobiltà che si respira in tutto il canto. Tra la schiera di anime morte per amore troviamo infatti regine e cavalieri, espressione di un ambiente aristocratico e raffinato.
E che dire poi di Francesca, di questa gentile «intellettuale di provincia»[121] e dei suoi modi ed espressioni delicate ed eleganti?
Se Francesca nella sua persona, e nel suo peccato, incarna quel mondo cortese e idealizzato di cui parlava la letteratura e che aveva nutrito il suo animo, ecco che allora appare quasi naturale e ovvio per Dante rispondere alla passione degli amanti con un'altrettanta intensa ma contraria forza.

Ci vuole una «nobile disposizione d'animo apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni», ci vuole pietà.
In quest'ottica dunque, ovvero della pietà come forza contrastiva alla passione amorosa, tra i versi «Amor condusse noi ad una morte» e l'endecasillabo finale «E caddi come corpo morto cade» si viene a creare una evidente relazione.
Come la passione tra i due cognati è stata così forte e travolgente da essere causa di morte, allo stesso modo la pietà si fa così intensa nel poeta che egli cade a terra «come corpo morto».

---

118 *Inf.* I, 20.
119 De Sanctis, *Il canto V dell'inferno*...cit.,
120 *Conv*. II, X-VI.
121 G. Contini, *Dante come personaggio-poeta nella Commedia,* in *Varianti e altra linguistica,* Einaudi, Torino 1970, pp. 335-61.

È stato inoltre sottolineato[122] il fatto che la pietà di Dante ha motivo di esistere per una ragione intrinseca alla propria esperienza letteraria.

Dante infatti non condanna solo l'eccesso di passione tra i due amanti (il fatto che poi fossero cognati sembra sempre passare in secondo piano) ma anche tutta una lunga tradizione, quella cortese, che ha portato Paolo e Francesca al peccato e di cui lui stesso si era fatto cantore nella propria poesia giovanile.

Quello che la poesia di Dante vuole mettere a fuoco in questo canto non è la gentilezza di Francesca, e neppure il suo peccato, «ma proprio il loro tragico coesistere, dove il permanere della prima non basta a riscattarla dal secondo»[123].

Una pietà[124], quella che si manifesta infine in Dante, che non è quindi compassione[125], ma è presa di coscienza verso un destino incompiuto: Francesca è una creatura che ha perduto per sempre quello splendore, quel «non so che divino» (*Par*. III) che invece sfolgora e brilla nelle anime beate in paradiso.

---

[122] G. Paparelli sottolinea in merito alla questione il tentativo di Dante di mostrare, attraverso l'episodio di Francesca, gli effetti nocivi che tali letture hanno sull'animo umano. Scrive Paparelli, (*Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Olschki, Firenze 1975, pp.173-200): «I due tempi in cui si divide l'episodio vero e proprio corrispondono al duplice intento del poeta di svuotare di ogni illusione beatificante la dottrina dell'amor cortese e di mostrare con un esempio gli effetti che letture siffatte possono produrre proprio su anime gentili, per lor natura non inclini al male, ma più delle altre esposte alle sottili seduzioni ammantate di nobiltà. Francesca non è che la vittima, troppo tardi consapevole, di quella illusione. […] Qui sta veramente la sua miseria, la sua disperata condizione di creature offesa nell'intelletto più ancora che dal fisico tormento assegnatole in pena: in questa logica cieca – voglio dire – della sua ragione sottomessa al talento; […] e insomma nella sua persistenza a credere nelle cose che l'hanno perduta».

[123] Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi, *Gentilezza e pietà*, in *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'inferno dantesco*, Liguori, Napoli 1979, pp. 62-83.

[124] Cfr. Antonio Lanci, *pietà* in *ED*, vol. IV, Roma 1970, pag. 493-95.

[125] In senso etimologico: dal lat. tardo *compassiōne* (*m*), der. di *compăssus*, part. pass. di *cŏmpati* 'patire insieme con' *(DELI).*

Capitolo Terzo

«Una matera nuova e più nobile»: la poesia della lode

3.1. Il rinnovamento poetico

Dopo la scena del gabbo e tre sonetti[126] in cui è visibile ancora l'impronta di Cavalcanti, Dante nel brevissimo capitolo XVII annuncia il passaggio ad una «matera nuova e più nobile».

Si tratta di una linea di demarcazione essenziale dal punto di vista poetico, che inevitabilmente finisce per incidere nella sua esperienza amorosa con Beatrice.

Se al di là di questa linea troviamo una poesia d'amore ancora fissata sui canoni dell'amor cortese e aderente al modello cavalcantiano, al di qua troviamo una poesia nuova, quella della lode per l'appunto.

Interessanti sono i termini *nuova* e *più nobile*: il primo costituisce la parola-chiave dell'intero *libello*, è quel *canto nuovo* che ancora una volta accompagna una fase di rinnovamento, mentre il secondo termine indica un qualitativo superamento nonché uno stacco sostanziale rispetto alla tradizione poetica precedente[127].

Da questo momento in avanti Dante non avrà più bisogno del saluto di Beatrice e del suo effetto salvifico: l'amore raggiunge la pienezza nel momento in cui egli tesse in modo disinteressato le lodi alla propria donna; cantarne le lodi significa dare respiro all'anima e aspirare all'eterno.

Ecco la nuova essenza dell'amore, non più caratterizzato dalla *passio* ma dalla *charitas*, quell'amore gratuito, altruista e generoso che non si aspetta di ricevere nulla in cambio.

---

[126] I sonetti in questione sono: *Con l'altre donne* (cap. XIV), *Ciò che m'incontra* (cap. XV) e *Spesse fiate* (cap. XVI).

[127] Cfr. *Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano, cit.

L'abbandono della vecchia materia significa per Dante focalizzare il centro della sua poesia non più su di sé[128], ma esclusivamente verso Beatrice.

Un nuovo battesimo dunque per la sua poetica che allo stesso tempo coincide con una nuova rinascita; «un nuovo oggetto di poesia: la donna; un nuovo genere di poesia: la lode; un nuovo modo di proporre queste ragioni: le ascoltanti chiamate ad allargare la portata del suo discorso, a collaborare al trionfo di questa poesia»[129].

[128] Sottolinea De Robertis (in *Il libro della "Vita Nuova"*, Sansoni, Firenze 1970, p. 93): «la stessa beatitudine del saluto appariva come un privilegio suo, si risolveva in esaltazione di sé».

[129] De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"...*cit. pag. 130.

3.2. Il tribunale d'amore

L'episodio che segna la rinascita spirituale e poetica di Dante coinvolge direttamente un pubblico privilegiato, quello femminile; non si tratta quindi di donne generiche, ma donne che hanno «intelletto d'amore» (*V. N.*, XIX), che conoscono cioè l'amore in pienezza e profondità.

Nel capitolo XVIII il poeta si ritrova dinnanzi ad un gruppo di donne, alcune delle quali presenti agli episodi in cui Dante non riusciva a sostenere la presenza di Beatrice. Una di esse, chiamandolo per nome, gli chiede quale fosse il fine del suo amore dato che veniva meno al cospetto della donna amata. Dante inizialmente risponde che l'unico scopo era il saluto, ma visto che questo gli è stato negato, afferma che Amore ha posto la sua beatitudine in ciò che non gli potrà essere tolto.

Dinnanzi a questa sentenza sibillina la donna chiede a Dante di essere più esplicito, ed egli allora risponde che il fine del suo amore è posto nelle poesie scritte in lode alla sua donna («in quelle parole che lodano la donna mia» *V. N.*, XVIII). La risposta di Dante muove un'obiezione, che nemmeno il poeta può contestare. Replica infatti la donna:

> Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento (*V. N.*, XVIII)

La puntuale osservazione della donna mette in imbarazzo Dante a tal punto che, immerso nei propri pensieri, si allontana.

La coscienza di Dante è ora stimolata a prendere atto della verità rivelata dalla donna: egli nei suoi componimenti non aveva affatto lodato Beatrice, ma aveva parlato di sé, della sua sofferenza; ciò che aveva scritto non mostrava certo disinteresse, ma al contrario era volto a suscitare la pietà di Beatrice.

Dante dunque, convocato al banco degli imputati, è chiamato da queste donne a compiere una sorta di autoanalisi, a rendere cioè conto del proprio

comportamento sul piano poetico.

3.3. Una canzone posta a confine: «Donne ch'avete intelletto d'amore»

Il momento in cui Dante avverte l'ispirazione di una poesia nuova (cap. XIX), sembra essere avvolto da un'aurea di sacralità.

La scena si svolge fuori Firenze. Mentre il poeta cammina lungo un limpido fiume, avverte improvvisamente l'intenso desiderio di comporre in versi. Il suo pensiero si rivolge prima alle modalità espressive e retoriche con le quali mettere in atto la sua intenzione, e dopo al pubblico femminile privilegiato al quale rivolgere il componimento.

La sua lingua «quasi come per se stesso mossa»[130] (*V. N.*, XIX) proferì allora le seguenti parole: *Donne ch'avete intelletto d'amore*, parole che per giorni rimasero nella mente di Dante prima di essere utilizzate come incipit della sua più celebre canzone.

Donne ch'avete intelletto d'amore non solo sarà citata da Dante nel *De vulgari eloquentia* come modello di canzone perfetta (adeguato alla definizione data di canzone), ma sarà anche la canzone con la quale Dante verrà riconosciuto nel XXIV canto del Purgatorio dal poeta Bonagiunta Orbicciani, dal quale per sua bocca verrà coniata l'espressione di *dolce stil novo*[131].

Nella cornice dei golosi, terminato il colloquio con Forese Donati, Dante sente chiedere dal poeta lucchese se lui era proprio *«...colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / "Donne ch'avete intelletto d'amore"»*[132].

---

[130] Commenta G. Gorni (*Vita Nova*, a c. di G. Gorni, cit. p. 899): "per proprio impulso", indipendentemente dalla volontà del soggetto; ma il «quasi come» introduce un'attenuazione necessaria, in omaggio all'obbedienza che qui la lingua presta a una forza esterna e superiore, mossa da un'ispirazione di natura soprannaturale.

[131] Cfr. Mario Marti, *Stil nuovo*, in *ED*, vol. V, pp. 438-444; v. inoltre Pirovano, D., *Il dolce stil novo*, Salerno Editrice, Roma 2014.

[132] Cfr. *Purg*. XXIV, 49-51.

Ciò che vuole sapere in sostanza Bonagiunta, è se davvero aveva davanti agli occhi quel poeta che aveva inaugurato una nuova poetica d'amore con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore.*

E Dante memorabilmente: «...I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»[133].

Ecco la novità del nuovo stile: Dante, con modestia, si presenta come uno *scriba Amoris* che fedelmente, attraverso i propri componimenti, dà forma ed espressione a ciò che Amore gli detta nel cuore.

La mistica stessa aveva reso lecito questo rapporto esclusivo con Amore poiché sulla carità poteva pronunciarsi degnamente solo chi «secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit»[134]*;* inoltre il mistico bernardino dichiarava il suo desiderio di voler ascoltare «qualcuno che avesse intinto la penna della sua lingua nel sangue del cuore».

Ciò che viene dunque posto in evidenza è il nuovo rapporto intimo con Amore, che trascendendo la comune materia erotica della lirica precedente, acquista il valore di un'esperienza quasi religiosa.

Se celebri sono i versi con i quali Dante si presenta a Bonagiunta, maestro della vecchia scuola, altrettanto memorabili lo sono quelli di risposta del poeta lucchese:

«O frate, issa vegg'io» diss'elli «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!»

(*Purg.* XXIV 55-57)

Nella sua risposta Bonagiunta mostra di aver compreso quale sia stato l'ostacolo («il nodo»[135]) che ha impedito a Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo e a lui

---

133 Cfr. *Purg.* XXIV 52-54.

134 Il seguente passo è tratto dall'*Epistula ad Severinum*, un tempo (e così credeva Dante) attribuita a Riccardo di San Vittore, oggi al meno noto frate Ivo, mistico di scuola bernardina del XII secolo.

135 Accanto al generico significato di nodo come *"impedimento",* Guglielmo Gorni ne propone uno di più specifico, quello della lingua (di evangelica memoria). Scrive Gorni (Cfr. *Il nodo della*

di essere schierati dalla parte del nuovo stile inaugurato da Dante.
La linea di separazione tra vecchio e nuovo stile è maggiormente rinforzata dalle terzine seguenti:

«Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;
e, quasi contentato, si tacette.
(*Purg*. XXIV, vv. 58-63)

Ancora una volta il poeta lucchese ammette quel superamento del quale non si era reso conto in vita: ora ha compreso che la nuova poesia si contraddistingue «per la ricerca della voce di Amore che parla nell'interiorità, alla quale deve necessariamente corrispondere un forte rinnovamento espressivo»[136].

lingua e il verbo d'Amore): "Il *nodo* di Bonagiunta è, io credo, nodo della lingua, alla quale non è concesso di parlare «quasi come per se stessa mossa» (Vita Nuova XIX 2): il che avvenne a Dante quando appunto «trasse fore» la canzone manifesto dello Stil Novo, *Donne ch'avete intelletto d'amore*. […] La storia terrena, l'esperienza poetica del Notaro, di Guittone e di Bonagiunta resta inesorabilmente «di qua dal dolce stil novo» perché segnata e limitata da un'ispirazione assente, privata del miracolo di una lingua «per se stessa mossa»".

[136] D. Pirovano, *Il dolce stil novo,* Salerno Editrice, Roma 2014.

3.4. Un miracolo tra gli uomini: «Tanto gentile e tanto onesta pare»

Il più celebre sonetto rappresentativo del nuovo stile, «mandato a memoria da ogni italiano mediocremente colto fin dai suoi anni liceali»[137] e che per la sua apparente semplicità sembra proprio «essere stato scritto ieri»[138], è *Tanto gentile e tanto onesta pare*[139].

Dopo la digressione teorica-letteraria del capitolo XXV, in cui Dante sente il bisogno di giustificare l'uso della prosopopea[140], nel capitolo successivo il poeta dichiara l'intento di voler riprendere lo stile della lode inaugurato con *Donne ch'avete intelletto d'amore.*

Le qualità di Beatrice, descritte in prosa, trovano corrispondenza nel famoso sonetto che riporto integralmente:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e gli occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

---

137 G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante,* in *Varianti e altra linguistica,* Einaudi, Torino 1970, pp. 161-168.

138 *Ibid*.

139 Cfr. Mario Pazzaglia, *Tanto gentile e tanto onesta pare* in *ED*, vol. V, Roma 1970, pp. 520-21.

140 All'apparente digressione meta-letteraria sull'uso della prosopopea, in questo capitolo Dante si allarga a una riflessione di storia della recente poesia volgare. Con l'espressione «*poete volgari»*, Dante afferma che anche la lirica moderna può stare alla pari con quella dei grandi poeti latini («*...dire per rima volgare tanto è quanto dire per versi in latino» V. N. XXV),* dando così ai rimatori che scrivono in volgare una dignità nuova: essi non si chiamano più semplicemente rimatori, ma possono fregiarsi del titolo di *poeti volgari*. Nella seconda parte del capitolo Dante traccia un breve *excursus* storico della lirica italiana del Duecento alludendo a tre tappe fondamentali: la Scuola siciliana, quella toscana e lo stilnovo. Nei confronti dei poeti siciliani Dante esprime un giudizio negativo, affermando che la loro fama è dovuta al fatto che essi sono stati i primi, posizione che sarà rovesciata una decina d'anni dopo nel *De vulgari eloquentia*.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che ' ntender no la pò chi non la prova:
e par che della sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo all'anima: Sospira.

In questo sonetto, per dimostrare l'essenza di Beatrice («cioè uno miracolo» *V. N.*, XXIX) e il suo l'effetto tra gli uomini, Dante da un lato attinge a modelli già esistenti nella tradizione lirica italiana, dall'altro inserisce alcuni elementi innovativi.

Da Guinizzelli[141], per esempio, Dante riprende il motivo della lode alla donna amata, il passaggio di lei per le strade e la sua capacità di rendere umile l'atteggiamento orgoglioso degli uomini; ma il sonetto dantesco si può ben accostare anche a un celebre sonetto dall'amico Cavalcanti: *Chi è questa che vèn.* Nella prima quartina del sonetto cavalcantiano infatti compaiono tutti i motivi principali di *Tanto gentile:* il tremare, l'incapacità di proferire parola e soprattutto la necessità di sospirare, che sarà un sospirare d'amore.

A partire dunque da un campionario tradizionale di temi e motivi, Dante compone un sonetto che ha vari elementi di novità rispetto sia alla tradizione letteraria che lo precede e sia all'interno della propria produzione poetica.

L'originalità si basa essenzialmente sulla scelta di portare alle estreme conseguenze il proposito espresso nel capitolo XVIII, ovvero «di prendere per matera del parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima». Come appena visto, in Guinizzelli e Cavalcanti il motivo della *loda* era già presente, ma veniva eseguito dal punto di vista del poeta.

In *Tanto gentile* invece, Dante elimina tutti gli elementi soggettivi e si pone da un punto di vista oggettivo, universale e collettivo; l'obiettivo non è quindi centrato sugli effetti dell'amore sul poeta quanto sulla manifestazione visibile (il *miracol* del v. 8) di una creatura dotata di qualità uniche e straordinarie: anche

141 Cfr. G. Guinizzelli, *Io vo' del ver la mia donna laudare.*

coloro che non l'hanno conosciuta, possono, tramite questo componimento, godere i benefici effetti del suo messaggio salvifico.
Ecco quindi, per riprendere il titolo del paragrafo, che Beatrice non è solamente un miracolo *tra* gli uomini, ma *per* gli uomini.

Capitolo Quarto

Morte e assunzione di Beatrice

4.1. Un'ombra oscura e minacciosa

Nel celebre film di Bergman *Il settimo sigillo*[142], il nobile cavaliere Antonius Block, appena tornato dalle crociate, inizia sulla spiaggia una partita a scacchi con la Morte, partita che sarà interrotta e poi ripresa lungo tutto il film.
La Morte si manifesta come una presenza costante, che più volte appare ad Antonius e alla quale il cavaliere stesso rivela in confessione i suoi più tormentati dubbi ed angosce esistenziali.

Come nel film ci sono alcuni indizi che orientano il telespettatore verso il risultato scontato della partita («Non ho mai perduto un gioco», dichiara la Morte all'inizio della sfida), allo stesso modo nella *Vita Nuova* ci sono delle tracce che portano il lettore ad essere a conoscenza e partecipe del grande evento fondamentale (e per questo posto al centro del *libello)*: la morte di Beatrice (8 giugno 1290). Anche se l'annuncio ufficiale di tale evento sarà fatto da Dante con reticenza solo nel capitolo XXVIII, i capitoli precedenti sono percorsi da segnali che preparano il lettore al tragico avvenimento.
Dopo la perifrasi astronomica (sotto il segno del numero *nove*) che apre il capitolo II, troviamo scritto:

> […] quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare (*V. N.*, II)

[142] *Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet)*, I. Bergman, Svezia 1957.

Basta questa semplice frase, o meglio l'aggettivo «gloriosa»[143] per permettere a Dante di mettere a conoscenza il lettore di una verità incontrovertibile: Beatrice è morta e vive in gloria nella vita eterna.

E ancora di nuovo, subito dopo leggiamo «Ella era in questa vita già stata tanto...» come se Dante volesse rafforzare il concetto dell'assenza di Beatrice in *questa* vita.

Dopo questi piccoli indizi, come nota Singleton[144], appena entriamo nel vivo del racconto vediamo Beatrice apparire per la prima volta agli occhi di Dante che subito se ne innamora.

Lo spettro della morte si allontana dunque dalla scena, ma non scompare; è un'oscura presenza che avvolge le sue fredde ali sull'intero *libello* e che costantemente riappare. Perciò quando Dante comunicherà ufficialmente la morte di Beatrice, il lettore non verrà colto di sorpresa, non si troverà impreparato dinnanzi alla funesta notizia; egli troverà solo conferma di quanto Dante aveva preannunciato all'inizio e sottolineato dagli altri lutti precedenti a quello della donna amata.

Proprio così, nella *Vita Nuova* il lettore assisterà ad altri due lutti che coinvolgeranno due persone molto vicine e care a Beatrice: la morte prima di un'amica (cap. VIII) e poi quella del padre (cap. XXII) avvicineranno progressivamente il lettore alla morte della *gentilissima.*

---

143 Scrive V. Branca: "Nota «glorioso» usato propriamente solo per i santi, cioè solo per coloro che sono «in gloria»: ritorna insistete con questo senso tecnico e specifico attribuito a Beatrice ormai beata (II 1, XXXI 1, XXXIII 1, XXXVII 2, XXXIX 1). Maria stessa è «Mater gloriosa». Proprio per questo preciso valore teologico il termine «gloriosa» fu sostituito da «graziosa», «leggiadra», «vaga», «unica» dall'editore controriformista del 1576, che evidentemente lo sentiva usato impropriamente se non irriverentemente" (V. Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita Nuova»*, in «Letture Classensi», II (1969), pp. 31-66).

144 C.S. Singleton, *La morte di Beatrice* in *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Il Mulino, Bologna 1968, pp. 13-38.

In occasione della morte dell'amica di Beatrice, Dante esprime il suo dolore attraverso due sonetti: *Piangete, amanti, poi che piange Amore* e *Morte villana, di pietà nemica*[145]*;* il primo ricorda il *planh* dei trovatori, nonostante accolga elementi dei compianti sul Cristo morto, mentre il secondo si configura come un *improperium*, un atto di accusa verso la morte.

È interessante notare come l'atteggiamento del Dante giovane nei confronti della morte sia quello tipico del laico[146], per cui la morte è sempre considerata nemica della vita[147].

La morte è infatti definita negativamente con il termine *villana* (cioè crudele, ignobile, del tutto contraria a *cortesia)* e identificata come nemica della pietà e madre antica di tutti i dolori; è sentenza dura e inappellabile:

Morte villana, di Pietà nemica,
di dolor madre antica[148],
giudicio inconstatabile gravoso
(V. N. VIII)

Tale giudizio negativo sarà modificato, come vedremo, nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, in cui la Morte sarà invece invocata dal poeta come cosa «dolce» (*V. N*., XXIII).

Volendo parlare nello specifico della morte di Beatrice, essa viene preannunciata da tre profezie nei sogni dei capitoli III, XII e XXIII[149] (tre,

---

145 Cfr. Mario Pazzaglia, *Piangete, amanti, poi che piange Amore,* in *ED*, vol. IV; ID, *Morte villana, di pietà nemica*, in *ED*, vol. III, Roma 1970, p. 1042.

146 Scrive D. Pirovano (*Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano in *NECOD*, Vol.1, Salerno Editrice 2015, pag. 358): «Nel Medioevo esiste infatti ancora un'altra tradizione "funebre": a partire dai *Vers de la Mort* del chierico Hèlinand de Froidmont (ca. 1160-1230), in Francia avevano avuto fortuna, in ambito monastico, componimenti caratterizzati dalla ripresa anaforica della morte, chiamata a vendicare i torti e a punire i superbi e i peccatori».

147 Cfr: E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958 e A. Roncaglia, *Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII*, in *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII.*

148 «Dal tempo della colpa dei progenitori, di cui la Morte è una delle incresciose conseguenze» (G. Gorni, *Vita Nova*, in *Opere*, Vol.1, Mondadori, Milano 2011, p. 842).

149 In merito al capitolo XXIII, Dante non usa propriamente il termine di *«visione»*, ma quello di «*immaginazione*»; viene così a mancare quel carattere profetico che invece caratterizza i due sogni precedenti. Scrive a riguardo Singleton (*Saggio sulla «Vita Nuova»*, Il Mulino, Bologna

numero trinitario). Elemento che accomuna le tre profezie è che sono tutte accompagnate dal numero nove: al capitolo III leggiamo «trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; si che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte»[150], al capitolo XII «...trovai che questa visione m'era apparita ne la nona ora del die» e infine al capitolo XXIII l'immaginazione si manifesta «ne lo nono giorno» di una dolorosa malattia che costringe Dante a letto.

Ho già parlato del contenuto del sogno del capitolo III[151], in questa sede richiamo solo all'attenzione quel particolare significativo presente nella prosa ma assente invece nel primo sonetto (*A ciascun'alma presa):* l'ascesa di Amore verso il cielo con Beatrice tra le braccia[152].

Poiché dell'immaginazione del capitolo XXIII si parlerà nel prossimo paragrafo, rimane dunque da vedere il contenuto della visione presente nel capitolo XII.

Dopo che il saluto gli è stato negato, Dante si ritira nuovamente nella sua camera per piangere in solitudine. Disperato implora misericordia dalla donna e invoca Amore affinché gli giunga in aiuto. Il poeta quindi si addormenta e la dimensione onirica prende nuovamente vita.

Nella stanza, accanto a lui, gli sembra di vedere «un giovane vestito di bianchissime vestimenta»[153] (*V. N.,* XII) il quale, dopo aver osservato pensoso

---

1968, p.28): "Non chiamare la visione «visione» al momento in cui è narrata, altro non significa che attenersi al punto di vista del protagonista, il quale non può ancora sapere che questa è una vera visione. Su di lui, la morte di Beatrice deve abbattersi con l'urto dell'evento inatteso. Chiamarla «visione» avrebbe invece significato additarne il carattere profetico." Singleton afferma inoltre che mentre nelle prime due visioni la morte di Beatrice non rientra tra le cose mostrate, l'ultima non presenta solo un presagio, ma l'evento stesso. Afferma ancora Singleton: «come il significato del numero nove, così anche quello della visione può essere compreso solo *post eventum*» (cit. p. 22).

150 «Dante fissa il momento onirico tra le ventuno e le ventidue con l'intento di far emergere nuovamente il numero sacro *nove* attraverso il computo delle ore notturne» (*Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano, cit. p.91).

151 Cfr. par. *1.3. Un sogno da interpretare: la nascita di un'amicizia* (pag. 17).

152 La prosa del capitolo III dice: «...e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse *verso lo cielo*» Il sonetto termina invece così: «poi la svegliava, e d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea: / appresso gir lo ne vedea piangendo».

153 Rimanendo nel sentiero delle implicite allusioni bibliche presenti «in tutti i momenti nodali della *Vita Nuova*» (V. Branca, *Poetica del rinnovamento...cit.),* l'immagine del giovane in bianchissime vesti è "memoria dell'angelo posto a guardia del sepolcro di Cristo in Mc 16, 5 «iuvenem sedentem in dextris coopertum stola candida»" *(Vita Nova*, a c. di G. Gorni, in *Opere*, Vol.1, Mondadori, Milano 2011, p. 856).

Dante, lo chiama e gli dice: «Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra»[154]. Da queste prime parole Dante riconosce nel giovane il suo Signore (cioè Amore), poiché più volte era stato nei suoi sogni chiamato con tale appellativo dal dio.

Mentre Dante lo guarda, Amore scoppia in lacrime e visto che sembrava aspettarsi qualche parola dal poeta, alla fine Dante con coraggio gli chiede il motivo del pianto.

Amore risponde, ancora una volta in latino, con oscure parole: «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic»[155]. Dinnanzi a una risposta così criptica Dante chiede spiegazioni, ma la replica del dio non lascia spazio ad altra possibilità di comprensione: «Non domandare più che utile ti sia».

Cosa vogliono dunque significare le parole di Amore? Come possono spiegare la ragione del pianto?

Secondo Singleton[156] queste oscure parole preannunciano la morte di Beatrice; la difficoltà maggiore di Dante non sta nel non saper comprendere, a livello linguistico, ciò che Amore dice (naturalmente il poeta sa il latino) quanto invece di comprendere che cosa il dio avesse voluto intendere con l'immagine del cerchio.

L'immagine del cerchio e del centro era un'immagine a lungo utilizzata per rappresentare la Divinità (e quindi l'onniscienza) e questo Dante poteva saperlo. Amore ha dunque tutte le qualità per paragonarsi al centro di un cerchio; ma ciò che Amore vuole davvero dire, ed è questo che a Dante sfugge, è che lui in quanto dio, proprio grazie alla prerogativa divina dell'onniscienza può guardare ai punti della linea del tempo (passato, presente e futuro) proprio come fossero punti di una circonferenza di un cerchio e perciò equidistanti da lui.

Il dio scorge dunque nel futuro l'imminente morte di Beatrice, proprio perché

---

154 «Figlio mio, è tempo che queste nostre finzioni cortesi [le donne dello schermo] siano accantonate» (*Vita Nova,* a c. di G. Gorni...cit. p. 857).

155 «Io sono come il centro di un cerchio, rispetto a cui i punti della circonferenza sono equidistanti; ma tu no» (Ibid.).

156 C. S. Singleton, *La morte di Beatrice* in *Saggio sulla «Vita Nuova»*, cit. pp. 13-38.

può vederla. Ecco il motivo del pianto, ed ecco perché è giunto il tempo per Dante di abbandonare ogni forma dissimulata del suo amore.
Anche il poeta presto si renderà conto che Beatrice dovrà morire, ma non viene qui aiutato dal dio a comprendere la profezia della sua morte, anzi è invitato a non cercare di sapere più di quanto gli giovi. In ben altro luogo Dante scriverà:

«State contenti, umana gente, al *quia*;
ché, se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria».
(*Purg.* III 37-39)

4.2. Lutto per la Terra e gioia in Paradiso: la morte di Beatrice

Tra i diversi sogni e fantasie[157] che costellano la *Vita Nuova*, l'immaginazione più importante è quella descritta al capitolo XXIII.

Dopo la morte del padre di Beatrice, Dante è colpito da una *dolorosa infermitade* che lo costringe a letto per *nove* giorni.

Al nono giorno, all'apice della malattia, i pensieri di Dante, rivolti alla fragilità della vita umana, arrivano a formulare una funerea constatazione: anche la *gentilissima* Beatrice inevitabilmente un giorno dovrà morire.

Dante, chiusi gli occhi per il forte smarrimento sopraggiunto, cade in preda al delirio e alle allucinazioni: prima vede visi donne scapigliate dirgli che dovrà morire e, dopo queste, altri visi orribili[158] annunciargli la morte.

Il vaneggiamento febbrile si fa poi più intenso ed assume la connotazione di una scena apocalittica: il poeta vede donne scapigliate[159] procedere lungo la via piangendo, indicibilmente afflitte; il sole si oscura, le stelle mutano colore[160], gli uccelli volando per l'aria cadono morti, il tutto accompagnato da forti terremoti.

---

157 Scrive I. Baldelli (*Visione, immaginazione e fantasia nella Vita Nuova*, in *I sogni nel Medioevo.* Seminario Internazionale Roma 2-4 ottobre 1983, a c. di Tullio Gregory, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, pp. 1-10): «Ai termini *sogno/visione* si contrappongono i termini *immaginazione/fantasia* nella più complessa e articolata apparizione in stato di veglia (ma di malattia) che ccupa il cap. XXIII della *Vita Nuova* e la canzone *Donna pietosa e di novella etate. […]* Eppure, almeno nella *Vita Nuova*, si direbbe che Dante faccia una distinzione fra apparizione nel sonno e nella veglia. La parola *visione* infatti è usata soltanto nei due sogni, e ricorre ben sei volte (III 3, 8, 9 e IV 1; XII 9 e XIII 1). La grande divinazione che appare durante la malattia di cui si è discorso, e le altre apparizioni in veglia (IX 3, 7; XIV 2) sono tutte indicate come immaginazione (come si è visto, nel XII anche come *fantasia*)».

158 Per quei visi «diversi e orribili a vedere» scrive De Robertis (*Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, pag. 153): "fuor dell'umano, mostruosi. Cfr. «Cerbero, fiera crudele e diversa» di Inf., VI, 13 (e per la coppia, *Inf.*, III, 25: «diverse lingue, orribili favelle»".

159 Con i capelli sciolti, "in segno di lutto e forse di stregoneria, come la Canidia oraziana (*Epod*. 5, 15-6), «brevibus illigata viperis/ crines et incomptum caput»" (*Vita Nova,* a c. di G. Gorni, cit. nota pag. 937).

160 Per il colore delle stelle si vedano le seguenti diverse interpretazioni: «Le stelle dunque si arrossano, come gli occhi cerchiati di chi pianga, e sono visibili di giorno perché il sole si è oscurato» (*Vita Nova,* a c. di G. Gorni, cit. nota pag. 938); «per l'oscurarsi del sole apparivano le stelle, splendendo di una fioca e pallida luce, sì che sembravano piangere anch'esse» (*La Vita Nova*, a c. di T. Casini, Sansoni, Firenze 1962, p. 118).

Appare quindi improvvisamente un amico, il quale annuncia a Dante la funesta notizia: Beatrice ha lasciato questo mondo.

Oramai immaginazione[161] e realtà si fondono: nel momento in cui Dante, apprendendo la notizia della morte di Beatrice, scoppia in pianto, vere lacrime gli scendono dagli occhi («e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime» *V. N.*, XXIII).

Nella fantasia il suo sguardo si rivolge quindi verso l'alto, i suoi occhi vedono l'anima di Beatrice salire al cielo seguita da una moltitudine di angeli che cantano l'*Osanna*.

L'immaginazione si conclude con Dante che si reca a vedere il corpo inanimato della donna amata dove alcune donne le coprono il volto con un bianco velo; davanti alla beatitudine che traspare dal volto sereno di Beatrice, Dante invoca la Morte: essa è ora desiderata, non più *villana* ma *gentile* poiché alla fine ha colto presso di sé una creatura come Beatrice.

Tornato nella sua camera Dante guarda nuovamente verso il cielo e, piangendo, esprime la lode verso quelle anime beate che ora in paradiso possono godere della compagnia della sua donna.

A questo punto Dante, con l'intento di lodare Beatrice, nel delirio, pronuncia il suo nome, il quale fortunatamente non viene inteso dalle donne (tra le quali una parente[162]) presenti al capezzale per assisterlo; ritornato in sé, il poeta, confortato dalle donne, decide di raccontare loro quanto visto, per poi, una volta guarito dalla malattia comporre la canzone *Donna pietosa e di novella etate.*

---

[161] Cfr. *Imaginazione* in *ED*, vol. III, pp. 369-70 e Michele Rak, *Fantasia*, in *ED*, vol. II, pp. 369-70.

[162] Nella prosa Dante afferma chiaramente che la *donna pietosa e di novella etate* era con lui «di propinquissima sanguignità congiunta». Scrive G. Gorni *(Vita Nova*, a c. di G. Gorni, cit. p. 942): "è particolare che affiora soltanto nella prosa. […] si tratta di una sorella del poeta. Si conosce il nome di una sorellastra di Dante, la (Gae)Tana denominata altresì la Trotta, citata anche da Forese nella tenzone con Dante, *Va, rivesti San Gal* v.10 «se Dio ti salvi la Tana e 'l Francesco», e sposa a un Lapo Riccomanni. L'espressione è calco di Virgilio, *Aen.* II 86 «consanguignitate propinquum» (Casini)". E ancora M. Santagata (*Amate e amanti. Figure nella lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1999, pag.124): "Una donna, dunque, legata a Dante da strettissima parentela di sangue: quasi sicuramente, dal momento che l'amico «distretto di sanguinitade con» Beatrice di XXXII 1 è poi chiamato «frate» in XXXIII 4, una sorella". Cfr. G. Petrocchi, *Donna gentile*, in *ED*, vol. II, pp. 574-76 e M. Pazzaglia, *Donna pietosa e di novella etate*, in *ED*, vol. II, pp. 577-79.

La canzone sarà poi citata dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia (II, 11 8)* come esempio di canzone in cui la fronte è superata dalla sirma per numero di versi e di sillabe.

Alcune osservazioni in merito alla canzone, nonché al capitolo.

Una prima considerazione da fare è che la canzone, «concepita espressamente per la *Vita Nuova*»[163], non rispetta l'ordine naturale degli eventi esposti nella prosa, ma segue l'ordine della rielaborazione narrativa dell'allucinazione che Dante, uscito dal delirio, racconta alle donne; attraverso questo procedimento di inversione degli eventi raccontati, l'immaginazione riguardante la morte di Beatrice va a occupare le stanze centrali della canzone, mentre le prime due ne costituiscono la premessa narrativa.

Un altro aspetto importante, rilevato da critici e commentatori, è che la morte di Beatrice è conforme a quella di Cristo: alcuni dei fenomeni descritti alla morte del Salvatore[164] avvengono alla morte di lei.

E ancora, prosa e canzone non rivelano solo la morte di Beatrice, ma soprattutto la sua ascensione al cielo[165].

«L'ultimo nemico che sarà distrutto è la morte»[166] scrive S. Paolo nella prima lettera ai Corinzi, ma per un'anima come Beatrice non può esserci sconfitta nella

---

163 Cfr. *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, cit, p. 154 e ss. Secondo De Robertis la canzone «è nata ad un parto con la prosa del cap. XXIII. […] E io direi che non la prosa sia stata rifatta sulla poesia, ma questa tutta rimodellata su quella».

164 I segni della morte di Beatrice appartengono al repertorio biblico, sia per quanto riguarda la morte di Cristo, sia per quanto concerne la fine del mondo. Cfr. De Robertis (*Vita Nuova*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, p. 153); ID, *Il libro della «Vita Nuova»*, Sansoni, Firenze 1970, p. 152, nota 1. Singleton (*Saggio sulla «Vita Nuova»*, Il Mulino, Bologna 1968, p. 31 nota 13) rimanda invece al lavoro di A. Marigo, in *Mistica e scienza nella Vita Nuova*, Padova 1914, pp. 45-46: «La natura si commuove tutta: "pareami vedere lo sole oscurare sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero" (*Gerem*. IV, 28: «lugebit terra et moerebunt coeli desuper»). I segni terribili sembrano quelli che nell'*Apocalisse* VI, 12 preannunziano la fine del mondo: «et ecce terraemotus magnus factus est et sol factus est niger». Pari sconvolgimento del creato non leggiamo essere avvenuto che per la morte di Cristo (*Matt*. XXIV)». Cfr. V. Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita Nuova»*, in «*Letture Classensi*», II (1969), pp. 31-66.

165 Ancora una volta il modello di riferimento è neotestamentario. «Nel racconto dell'ascensione di Gesù di *Act.*, 1 9-11 troviamo il particolare della nube e delle vesti bianche, elementi che fusi insieme danno vita all'immagine, che ha anche suggestioni iconografiche, dell'anima come *nebuletta bianchissima» (Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano in NECOD, Vol.1, Salerno Editrice 2015, p. 289).

166 Cfr. *1 Cor*. 15-26.

morte; Dopotutto, per una santa, la morte non rappresenta forse il suo *dies natalis*? Come una moltitudine di angeli era apparsa nel cielo di Betlemme per rendere gloria a Dio, ora, con il medesimo canto («*Osanna in excelsis*») essi salgono al cielo accompagnando l'anima di Beatrice.

Tutto è compiuto. Terminato il suo cammino su questa Terra la *gentilissima* può ora godere della beatitudine eterna; non era del resto *«disïata in sommo cielo» (V. N.*, XIX)?

Il ciclo è completo: Beatrice miracolo vivente incarnato, segno in Terra dell'amore di Dio può ora ricongiungersi al proprio Creatore.

«Vieni a vedere nostra donna che giace» dice Amore a Dante nella canzone, e il poeta vi è condotto dall'immaginazione.

Ma una scena più reale e concreta di Dante davanti al corpo privo di vita di Beatrice, è stata immaginata da Santagata in *Come donna innamorata*.

Saputo della morte di Beatrice il poeta, accompagnato dall'amico Lapo Gianni, si reca presso la casa dei Bardi dove tutta l'aristocrazia di Firenze si era radunata per rendere l'ultimo saluto a Beatrice. Se trova conforto nelle parole di Vieri dei Cerchi («Dante, la nostra Bice vive in Cielo e nelle tue poesie») quelle dell'amico Cavalcanti gli appaiono invece come un rimprovero: «La tua Beatrice non è ancora ascesa al Cielo, la trovi là […] è là distesa sul tavolo».

Sentendosi a disagio e temendo il manifestarsi del suo male, Dante decide inizialmente di abbandonare la casa, ma poi, ripensandoci, trova il coraggio di entrare nella camera ardente. Ecco come appare Beatrice agli occhi di Dante:

> Il corpo minuto rivestito di un abito rosso giaceva con le mani incrociate sul petto; un velo di seta bianca copriva la faccia. Dall'orlo della veste spuntavano due piedini avvolti da calze nere. Restò a fissarli ipnotizzato. […] Che il velo le nascondesse la faccia era un bene: avrebbe ricordato soltanto lo splendore degli occhi verdi. E poi il velo teneva a bada il suo male.
>
> Neppure l'ombra del più piccolo tremore. Stava osservando quelle spoglie con tranquilla indifferenza. […] Non riusciva a staccare gli occhi dai piedini neri che spuntavano dalla

gonna rossa. Era la parte del corpo più intima che di lei avesse mai visto[167].

Se nella prosa del capitolo XXIII presagio e morte vengono descritti compiutamente, al momento dell'annuncio ufficiale della morte di Beatrice (capitolo XXVIII) Dante mostra la sua reticenza nel voler trattare della morte dell'amata.
Le tre ragioni che lo spingono a una simile scelta sono:

1) la morte di Beatrice non rientra, attenendosi a quanto dichiarato nel proemio del *libello*, tra i ricordi da narrare poiché la memoria stessa non è stata in grado di trattenere presso si sé quell'evento;
2) ammesso che egli ne voglia parlare la sua lingua non sarebbe all'altezza di parlare di un simile tema;
3) affrontare un simile argomento significherebbe per Dante lodare sé stesso, e questo è assolutamente riprovevole per chi lo fa.

Le tre giustificazioni dietro le quali si cela Dante, per molto tempo sono risultate oscure agli interpreti, in modo particolare la terza.
A sciogliere l'enigma in anni recenti è stato Mirko Tavoni[168]. Secondo lo studioso l'affermazione di Dante che «trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la qual cosa è al postutto biasimevole a chi lo fare» (*V. N.*, XXVIII), è da ricondurre a un passo della seconda lettera di S. Paolo ai Corinzi.
In essa l'Apostolo dichiara di essere a conoscenza di un uomo (in realtà parla di sé) che è stato rapito fino al terzo cielo, dove udì «parole ineffabili, che non è dato all'uomo di poter esprimere». In merito a questa esperienza S. Paolo dichiara di non averne parlato prima (sono passati ben quattordici anni dal rapimento mistico) proprio perché farlo avrebbe significato gloriarsi per essere stato scelto dal Signore.

---

[167] M. Santagata, *Come donna innamorata*, pp. 67-68.
[168] M. Tavoni, *«Converebbe essere me laudatore di me medesimo» («Vita Nova» XXVIII 2)* in *Studi in onore di Pier Vincenzo Menegaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni Galluzzo, 2007, I, pp. 253-61.

La reticenza dunque di Dante è un modo in realtà per dire al lettore che anche lui, alla morte di Beatrice, come S. Paolo, aveva avuto una visione mistica: parlare di ciò significherebbe gloriarsi dell'immensa grazia ricevuta.

Ecco allora che alla luce di questo accostamento, anche le prime due ragioni portate da Dante risultano più chiare: una visione ultraterrena di tale portata non può certamente essere *registrata dalla memoria*[169], né tantomeno la sua lingua è pronta a trattare un argomento così elevato.

La reticenza del poeta viene portata da Santagata[170] come un esempio di marca di eccezionalità dell'autobiografismo dantesco, impronta che vuole connotare autore e personaggio come esseri segnati da un destino eccezionale.

Dopo la morte di Beatrice ogni cosa per Dante trova un senso. Come i discepoli compresero le parole del Maestro solamente dopo la sua morte e resurrezione, allo stesso modo la Verità si palesa a Dante dopo il fatale evento.

Nello specifico, nel capitolo XXIX, Dante dà spiegazione delle ragioni per cui il numero nove fosse «amico di lei», portando a dimostrazione del suo ragionamento non solo la data di morte della *gentilissima* (8 giugno 1290), ma chiamando in causa anche l'astronomia/astrologia, l'aritmetica e la teologia.

Per dimostrare come il nove si leghi alla data di morte di Beatrice, Dante mette a confronto tre diversi calendari: quello arabo (per il giorno), quello siriaco (per il mese) e il nostro (per l'anno).

Secondo il modo di contare le ore presso gli arabi, la prima ora serale del giorno 8 corrisponde all'inizio del nono giorno; nel calendario siriaco, in cui l'anno cominciava in ottobre, il mese di giugno corrisponde al nono mese mentre del calendario romano (il nostro) Dante pone in evidenza il 90, ovvero il risultato del numero perfetto 10[171] moltiplicato per nove volte.

---

169 Si ricordi dell'ineffabilità di Dante nell'apprestarsi a trattare le cose Celesti, espressa nel prologo del *Paradiso*: «perchè appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire.» (*Par*. I 7-9).

170 Cfr. M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, pp. 26-29.

171 In *Conv*., II 14-3 Dante evidenzia il carattere privilegiato dei numeri da 1 a 10, considerati ognuno come singole entità: a partire dal dieci si prosegue attraverso alterazioni del dieci, sia mediante i numeri precedenti (10+1, 10+2...) sia mediante il dieci stesso (10+10+10...).

Chiamando invece in causa ragioni astronomiche/astrologiche Dante evidenzia il fatto che al momento del concepimento di Beatrice, tutti i nove cieli mobili si trovavano nella migliore reciproca predisposizione; la loro organizzazione e quindi relazione ha poi permesso di esercitare le loro influenze sulla Terra.

E infine il nove è quadrato di tre, numero che identifica la divinità nella sua essenza trinitaria (Padre, Figlio e Spirito Santo), e questo fa di Beatrice «uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade» (*V. N.*, XXIX).

Sarebbero possibili ulteriori sottigliezze, ma, afferma Dante, «questa è quella ch'io ne veggio e che più mi piace» (*V. N.*, XXIX).

4.3. «Una mirabile visione»

Dopo il sonetto *Oltre la spera che più larga gira* (capitolo XLI), in cui lo spirito del poeta contempla l'essenza paradisiaca di Beatrice, a Dante appare una «mirabile visione» (*V. N.,* XLII) nella quale vede cose che lo inducono al proposito di non scrivere più di Beatrice fino a quando non potrà «più degnamente trattare di lei» (*V. N.*, XLII).

Ed è per questo fine che Dante si impegna quanto possibile nello studio, proprio per sperare di riuscire a «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna».

È difficile stabilire cosa Dante avesse voluto intendere con questa promessa, quale progetto letterario avesse nella mente, certamente non la *Commedia*[172].

La *Vita Nuova* verrebbe così a costituire solamente la prima parte di un'opera della quale non ci è giunta la seconda; e la domanda che sorge spontanea, afferma Santagata, è se ciò è dovuto agli «accidenti della storia»[173] o perché Dante non ha mai dato forma concreta al suo progetto? Difficile dare una risposta (al di là della controversa *Epistola di frate Ilaro* in cui si parla di poema latino iniziato da Dante e poi interrotto), ma quello che appare certo è che tale progetto «abbia continuato a mantenersi vivo nella sua mente, se non altro come atto mancato»[174].

Ed è proprio grazie a questo atto mancato che Dante potrà poi nella *Commedia* gettare un ponte con la *Vita Nuova*[175], alludo ovviamente all'incontro con Beatrice nel paradiso terrestre.

---

[172] Cfr. M. Santagata, *L'io e il mondo*...cit. pp. 225 e ss. Scrive Santagata: "Il presente di *«io studio quanto posso»* fa giustizia anche dell'idea ricorrente negli studi danteschi che nelle righe finali della *Vita Nova* si annidi il germe della *Commedia* o, quanto meno, l'annuncio della sua prima intuizione. Quella frasetta obbligano coloro che scorgono un legame tra la fine della *Vita Nova* e la *Commedia* a non limitarsi a una generica indicazione di continuità ideale, ma farsi carico dell'ipotesi che nel 1295 o '96 Dante già avesse elaborato un progetto tanto maturo da indurlo a farne partecipi i lettori. Ipotesi, questa, che appare insostenibile a prima vista".

[173] *Ibid*. p. 226.

[174] *Ibid*. p. 234.

[175] Sulla tendenza di Dante di collegare le sue opere tra loro Cfr. Santagata (Op. cit) in part. Cap. Primo *Un autore sistematico*.

4.4. Beatrice richiamo d'amore

Beatrice muore, come già visto, l'8 giugno del 1290.

Dante la rivede, nella finzione narrativa della *Commedia*, esattamente nel 1300, e non in un luogo qualsiasi, bensì nel paradiso terrestre.

Sono passati dunque dieci anni, ma per Dante il tempo sembra non essere trascorso; il suo spirito all'apparire di Beatrice riconosce ancora una volta quel potere che lo faceva tremare quando lei, ancora in vita, era nelle vicinanze[176].

All'apparire sul carro[177] di Beatrice (dentro una nuvola di fiori gettati dagli angeli[178]), il poeta si rivolge dunque a Virgilio dicendogli che non c'era parte del suo corpo che non tremasse, ma questi ormai era già scomparso.

Privato inaspettatamente della sua guida, gli occhi di Dante si riempiono di lacrime, e subito la voce di Beatrice si leva ad ammonirlo chiamandolo per nome:

«Dante[179], perché Virgilio se ne vada,

---

176 Cfr. *V. N.*, XIV e in questa tesi il paragrafo *1.2 (Dettami cortesi e fenomenologia amorosa)*

177 È il carro trionfale descritto nel canto XXIX. Dopo l'incontro con Matelda Dante assiste ad una processione allegorica: ai sette candelabri che vede avanzare (i sette doni dello Spirito Santo) seguono ventiquattro vecchi (i libri dell'Antico Testamento), quattro animali (gli Evangelisti), un carro (la Chiesa) trainato da un grifone (Cristo) con sette donne che danzano ai lati delle ruote. Tre di queste donne (Fede, Speranza e Carità) danzano a lato della ruota destra, mentre le restanti quattro (Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza) danzano a lato della ruota sinistra. A chiudere la processione sono altri sette vecchi. Di quest'ultimi: due rappresentano rispettivamente gli *Atti degli Apostoli* e le *Epistole* di S. Paolo, quattro di loro le *Epistole* di Pietro, Giovanni, Giacomo e Giuda, e infine il «vecchio solo» dormiente che chiude l'intero corteo rappresenta l'*Apocalisse*.

178 Cfr. *Purg*. XXX 31-33: «così dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva / e ricadeva in giù dentro e di fori, / sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto/ vestita di color di fiamma viva». I tre colori che rivestono Beatrice, il bianco del velo, il verde del mantello e il rosso del vestito, sono gli stessi delle tre virtù teologali che danzano a lato della ruota destra del carro. È significativo inoltre vedere che nell'apparizione ritornano due elementi riconducibili al momento della morte: il velo bianco (mentre nella prosa del capitolo XXIII leggiamo «e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo», nella canzone corrispondente il dato cromatico viene a mancare «e quand'io l'aveva scorta/vedea che donne la covrian d'un velo») e l'immagine della nuvoletta. Quest'ultima ricorre inoltre sia nell'Ascensione di Cristo al cielo (*Act*. *Ap.* 1, 9) e sia nel suo ritorno alla fine dei tempi (*Apoc*. 1, 7).

179 «Il nome, che risuona improvviso e inaspettato, come severo monito e richiamo, compare qui per l'unica volta nel poema» (*La Divina Commedia, Purgatorio,* con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994).

non pianger anco, non piangere ancora;
che pianger ti conven per altra spada»

(*Purg*. XXX 55-57)

Avuta la certezza di trovarsi al cospetto della sua donna («Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice»[180]), Dante, rimproverato duramente, distoglie lo sguardo da lei per posarlo nel chiaro fiume, ma in ugual modo l'immagine riflessa che lo specchio d'acqua restituisce gli fa provare tanta vergogna.

Solo gli angeli presenti sembrano avere compassione di lui a causa delle dure parole che gli sono state rivolte, ma Beatrice non desiste, anzi, come in un tribunale mostra ai giudici le colpe delle quali Dante si è macchiato nella giovinezza. L'accusa principale (in questo canto) è l'infedeltà.

Per diversi anni Beatrice, in vita, è stata guida di Dante verso la rettitudine, e ciò solamente con la sua presenza di cui il volto ne era l'emblema. Ma alla sua morte l'immagine di lei, impressa nel cuore del poeta, viene sostituita da un'altra donna[181].

Vediamo dunque che l'incontro con l'amata non avviene sotto il segno di parole cordiali, affettuose e dolci, anzi, agli orecchi di Dante esse appaiono dure, rigorose e intransigenti.

Ma il richiamo di Beatrice non è solamente un duro rimprovero che ammonisce, e accusa: esso è l'ultimo esame di coscienza necessario per Dante prima di essere immerso nel Letè, nelle cui acque il ricordo dei peccati commessi viene cancellato. Se in questi ultimi canti del purgatorio Beatrice appare come una madre severa, nel paradiso invece manifesta spesso verso il poeta quella dolcezza, quella materna comprensione, quella purezza di cuore prerogativa di tutte le anime beate.

«Amor mi mosse, che mi fa parlare» (*Inf.* II), aveva detto Beatrice a Virgilio nel Limbo esortando il poeta latino a soccorrere Dante smarrito nella selva oscura; e Beatrice parlerà sempre con parole d'amore, anche quando si

[180] Cfr. *Purg*. XXX 73.
[181] Cfr. G. Petrocchi, *Donna gentile*, in *ED*, vol. II, pp. 574-76.

tratta di esortare e di correggere.
Se nella discesa agli inferi e nella salita al purgatorio in Dante pellegrino c'è la consapevolezza di passare da un cerchio all'altro o da una cornice all'altra, in paradiso ci sono solo due indicatori che permettono al poeta di accorgersi della progressiva ascesa verso l'Empireo: il colore del nuovo cielo, e il volto di Beatrice. Proprio così: a mano a mano che Dante salirà verso Dio, il volto di Beatrice risplenderà di una luce nuova, specchio di quella pace e di quella beatitudine propria del paradiso.

Nel regno dei beati è davvero un continuo *trasumanare,* un continuo oltrepassare la nostra condizione umana; se in un cielo abbiamo sempre la sensazione di aver visto quanto di più straordinario ci possa essere, sbagliamo, perché in quelli successivi assistiamo a qualcosa di ancora più portentoso e ineffabile.

Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto.[182]

Sono queste parole di S. Paolo a caratterizzare la gioia, la pace e la beatitudine delle anime nel *Paradiso.* Beatrice può specchiarsi direttamente in Dio, contemplarlo eternamente, fissare la sua beatitudine in quel perenne attimo presente che si chiama eternità. E di tutto ciò Beatrice non rende partecipe solo Dante, ma anche noi.
Questa è l'essenza dell'amore: un'armonia universale tra il creato, creatura e Creatore, il quale avvolge tutto l'universo con quell'«amor che move il sole e l'altre stelle»[183].

[182] Cfr. *1 Cor.* 13, 11.
[183] *Parad*. XXXIII 145.

Conclusioni

Giunti alla conclusione possiamo certamente stabilire quanto la dimensione amorosa sia stata fondamentale per Dante, soprattutto sul piano poetico piuttosto che su quello personale, «anche se», scrive Santagata [184], «un qualche coinvolgimento dovremo pur concederlo».

Sul piano poetico lo scrivere sull'amore ha permesso a Dante non solo di confrontarsi con una tradizione poetica che del tema amoroso ne aveva fatto il fulcro della propria produzione lirica, ma anche dare nuovi sviluppi, nuove prospettive alla tematica in sé. La dimensione poetica imponendosi dunque su quella sentimentale, fanno di Beatrice l'occasione esteriore più vistosa di Dante attraverso la quale egli può manifestare la propria personalità. In tale prospettiva Beatrice rappresenta un modo di far poesia. Con la sua morte si chiude per Dante un capitolo della propria esperienza poetica: da quel momento egli non sarà più poeta d'amore, il suo impegno intellettuale e letterario prenderà altre strade.

Nel delineare l'evoluzione della sua concezione amorosa abbiamo visto Dante seguire il solco della tradizione cortese prima e stilnovistica poi.
Se nella lirica prestilnovistica, in un percorso discendente, Dio si manifestava nella donna e arrivava al poeta (Dio-donna-poeta), ora il poeta vedendo nella donna una bellezza così straordinaria, può arrivare a comprendere la grandezza di Dio.
Matura dunque in Dante quell'idea di amore cristiano del quale aveva parlato S. Agostino e i più grandi mistici del suo tempo, ma non per questo ignora quell'inevitabile contrasto che nasceva con la concezione amorosa di stampo trobadorico.

Durante la stesura della tesi ho avuto modo di rendermi conto e di confrontarmi con l'immensa e sterminata bibliografia dantesca, un dedalo intricato nel quale non sempre è facile muoversi.

---

[184] M. Santagata, *L'io e il mondo*...cit. p. 194.

Mi rendo perciò conto che alcune questioni sono state solamente appena sfiorate in superficie, come ad esempio il rapporto con Guido Cavalcanti e l'emblematico sonetto *I' vegno il giorno a te infinite volte*.

Riguardo invece al personaggio di Francesca, di cui molto si è scritto, non credo che si possano dire esaurite le possibilità interpretative; se c'è un fatto che la storia della critica ha messo in luce è che ogni tempo ha manifestato un proprio modo di rileggere l'episodio, una propria sensibilità, spesso influenzata da modelli culturali dominanti.

Come evidenziato il saluto negato di Beatrice è occasione per Dante di ripensare al proprio modo di fare poesia, e se con l'inaugurazione delle *nove rime*, la lode della propria donna diventa fine esclusivo del suo disinteressato amore, la morte di lei la innalzerà ad una gloria maggiore, poiché tramite la sua dipartita da questo mondo Beatrice potrà finalmente mirare «*nella faccia di colui qui est per omnia secula benedictus*».

Bibliografia

I. Edizioni critiche e commentate delle opere di Dante di riferimento:

Convivio, a c. di G. Fioravanti e C. Giunta, in *Opere*, Vol.2, Mondadori, Milano 2014.

Inferno, a c. di Saverio Bellomo, Einaudi, Torino 2013.

La Commedia secondo l'antica vulgata, Edizione Nazionale a c. di G. Petrocchi, Milano 1966-67.

La Divina Commedia, Inferno, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991.

La Divina Commedia, Purgatorio, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.

La Divina Commedia, Paradiso, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1997.

Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza, a c. di M. Barbi e F. Maggini, Le Monnier, Firenze 1956.

Rime, a c. di C. Giunta, in *Opere*, Vol.1, Mondadori, Milano 2011.

Rime, a cura di M. Grimaldi in *NECOD*, Vol.1, Salerno Editrice, Roma 2015.

Vita Nuova, ed. critica a c. di M. Barbi, per «Edizione Nazionale delle Opere di Dante», I, Firenze, Bemporad 1932.

Vita Nuova, a cura di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

Vita Nova, a c. di L. C. Rossi, Mondadori, Milano 1999.

Vita Nova, a c. di G. Gorni, in Opere, Vol.1, Mondadori, Milano 2011.

Vita Nuova, a c. di D. Pirovano in NECOD, Vol.1, Salerno Editrice, Roma 2015.

Si segnala inoltre il fondamentale contributo dato dalle voci dell'*Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. (+*Appendice*), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978.

II. STUDI

Baldelli, I., *Dante e Francesca*, in *Saggi di lettere italiane,* Olschki, Firenze 1999.

Baldelli, I., *Visione, immaginazione e fantasia nella Vita Nuova*, in *I sogni nel Medioevo.* Seminario Internazionale Roma 2-4 ottobre 1983, a c. di Tullio Gregory, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985.

Barbi, M., *Francesca da Rimini*, in *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933.

Bosco, U., *Il canto di Filippo Argenti*, in *Dante vicino*, Caltanisetta-Roma, Salvatore Sascia Editore, 1966, pp. 213-36.

Branca,V., *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita Nuova»*, in «Letture Classensi», II (1969), pp. 31-66.

Cappellano, A., *De amore*, a c. di G. Ruffini, Guanda, Milano 1980.

Cappellano, A., *De amore*, a c. di Jolanda Insana, Edizioni SE, nella collana *«Testi e documenti»*, Milano 2002.

Carrai, S., *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita Nova*, Olschki, Firenze 2006.

Cavalcanti, G., *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a c. di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986.

Chiavacci Leonardi, A. M, *La guerra de la pietate*, Liguori, Napoli 1979.

Contini, G., *Dante come personaggio-poeta nella Commedia* in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 335-361.

Corti, M., *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi 1983.

Crescini, V., *L'episodio di Francesca*, Padova 1902.

De Robertis, D., *Il libro della «Vita Nuova»*, Sansoni, Firenze 1970.

De Sanctis, F., *Il canto V dell'inferno*, in *Letture dantesche*, Sansoni, Firenze 1964 (già in *Nuovi saggi critic*i, Napoli 1872).

Forti, F., *Il magnate non magnanimo. La presumptio*, in *Magnaminitade. Studi su un tema dantesco,* Pàtron, Bologna 1977, pp. 137-60.

Gorni, G., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Olschki, Firenze 1981.

Gorni, G., *Dante, storia di un visionario*, Laterza, Bari 2009.

Malato, E., *Amor cortese e amor cristiano*, in *Lo fedele consiglio de la ragione.* Studi e ricerche di letteratura italiana, Salerno, Roma 1989, pp. 126-227.

Malato, E., *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell'inferno*, in *Lo fedele consiglio de la ragione.* Studi e ricerche di letteratura italiana, Salerno, Roma 1989, pp. 66-125.

Nardi, B., *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1983.

Nicosia, P., *Il più calunniato dei personaggi danteschi*, in *Alla ricerca della coerenza. Saggi d'esegesi dantesca*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1967, pp. 137-67.

Pagliaro, A., *Il canto V dell'Inferno*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1956, pp. 265-306.

Paparelli, G., *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Olschki, Firenze 1975, pp.173-200.

Parodi, E.G., *Francesca da Rimini*, in lect. genovese, Firenze 1904 (poi in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli 1921)

Picone, M., *Canto VIII*, in *LDT*, Inf, pp. 113-26

Pirovano, D., *Il dolce stil novo*, Salerno Editrice, Roma 2014.

Renzi, L., *Le conseguenze di un bacio*, Il Mulino, Bologna 2007.

Sanguineti, E., *Per una lettura della «Vita nuova»*, in D. Alighieri, *Vita nuova*, introduzione di E. Sanguineti, note di A. Berardinelli, Garzanti, Milano 1977.

Santagata, M., *Amate e amanti. Figure nella lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1999.

Santagata, M., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna 2011.

Santagata, M., *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano 2012.

Santagata, M., *Come donna innamorata*, Guanda, Parma 2015.

Schiaffini, A., *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966.

Singleton, C. S., *Saggio sulla Vita Nuova*, Il Mulino, Bologna 1968.

Tonelli, N., *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel 2016.

Torraca, F., *Il canto V dell'inferno*, in *«Nuova Antol.»*, luglio 1902 (poi in *Studi danteschi*, Napoli 1912, pp. 383-442).

Trombatore, G., *Francesca da Rimini*, in *Saggi critici*, La nuova Italia, Firenze 1950.

«Se tu segui tua stella,

non puoi fallire a glorïoso porto...»

(*Inf.* XV 55-56)

Ringraziamenti

Sono diverse le persone cui sono grato e verso le quali sento di dover esprimere tutta la mia sincera riconoscenza.

Ringrazio il **Prof. Aldo Maria Costantini** per la sua disponibilità e i suoi consigli durante la stesura della tesi.

Il più grande affetto e i più vivi ringraziamenti sono rivolti **ai miei genitori** che in questi anni, e non sono pochi, mi hanno sempre sostenuto e incoraggiato nel proseguire con determinazione il mio percorso.

Un Grazie particolare va alle mie sorelle: la gemella **Serena**, la mia «prima studentella» e **Valentina**; desidero inoltre ringraziare i **nonni**, gli **zii** e **cugine**.

Un ringraziamento davvero speciale va agli amici di sempre, verso i quali «nutro per meno della metà di loro metà dell'affetto che meritano». Un Grazie quindi a **Jo Anna**, **Serena**, **Giorgia**, **Greta**, **Davide**, **Luca**, **Daniele**, **Annachiara**, **Ilaria,** **Francesca** e soprattutto **Carolina**, specchio della mia anima.

Infine, ma non per questo meno importanti, ringrazio di cuore **Cristina** e **Martina**: la prima per aver indirettamente rinnovato sempre in me l'energia e la motivazione per andare avanti, la seconda per condividere con entusiasmo e determinazione la passione per Dante.

Simone