

NATASCIA TONELLI

La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime, 15):
nodi problematici di un commento

Commentare le rime di Dante, e a fortiori le canzoni di Dante, dopo l'edizione De Robertis, significa fare i conti con un corpus che richiede preventivamente attenzione ad un livello macrostrutturale sin qui imprevedibile, anzi, affatto escluso (v. le famose pagine di Contini a *Introduzione e Nota al testo* della sua edizione commentata delle *Rime*). La ricostruzione filologica operata non è ancora al tutto definita nella sua portata critica e interpretativa: ma che per quanto riguarda la serie delle quindici canzoni 'distese' vi sia una volontà preordinatrice antica, precedente la fino ad ora considerata responsabilità di Boccaccio, risulta chiaro dalla stessa disamina dei dati fattuali della tradizione (DE ROBERTIS, *Edizione*; TANTURLI, *L'edizione*; LEONARDI, *Nota*); che la mente preordinatrice a monte di quella serie sia quella stessa dell'autore è poi ferma e dichiarata convinzione di chi scrive (TONELLI, *Rileggendo* e TONELLI, *Tre donne*). Al quale autore solo è possibile attribuire, inoltre, una semantizzazione forte dell'ordine sintagmatico della collana e una fitta rete di collegamenti strutturanti quel corpus posti in atto sia in fieri sia al momento della sua ridefinizione come libro a sé stante e autonomo. Che comunque implicano una ricaduta ulteriore di senso su questo eccezionale protocanzoniere, in senso petrarchesco, solidalmente condivisa dai suoi singoli 'pezzi'. Ineludibile dunque, a mio avviso, la considerazione della (plus)valenza seriale e in catena di ogni singolo pezzo: che diviene di determinante importanza per la luce e del 'pezzo' e dell'intera serie nel suo aumento di senso là dove gli snodi diegetici, sintagmatici o semplicemente topici (Petarca docet) sono sensibili. La struttura del libro ha un inizio e una fine, non ha, apparentemente, suddivisioni interne. Non se ne conoscono le stratificazioni cronologiche che consentano indagini materiali del suo farsi nel tempo né conseguenti ipotesi sulle varie strategie compositive eventualmente succedutesi: diversamente da quanto solo relativamente di recente è avvenuto per i *Rerum vulgariū fragmenta*, sembra difficile, se non apparentemente impossibile, allo stato degli studi, documentarle. Il libro quindi si presenta come 'semplice', ma non lineare: la circolarità dell'impostazione, il richiamo dalla canzone 15, *Amor, da che convien purch'io mi doglia* alla canzone 1, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, è elemento ma-

croscopico e primario nell'individuazione del 'segno' sotto il quale si pone l'intera serie, ben documentato, e in modo fitto (ma quasi inconsapevole – se mi si consente – rispetto alla ricaduta interpretativa globale), nel commento di DE ROBERTIS, *Dante*; alcuni elementi conclusivi presenti nella montanina sono stati acutamente rilevati da TANTURLI, *L'edizione*. Do per acquisite queste premesse, peraltro necessarie al commento che segue e che prova a tenerne conto; le quali premesse demandano, per un ulteriore dispiegamento, ad una mia lettura complessiva, ultima del secondo quaderno dedicato alle canzoni di Dante in uscita nella collana di questa rivista: DANTE ALIGHIERI, *Le quindici canzoni lette da diversi*, II, 8-15. Così come le note che qui si appongono al testo, lungi dal proporsi come commento compiuto, costituiscono il pendant di quella *lectura*, nel proposito minimale di porre sotto osservazione i nodi problematici del testo; e reclamano quindi, a loro integrazione, in generale i commenti pregressi, ma in particolare l'ultimo in ordine di tempo, DE ROBERTIS, *Dante*: primo a considerare la canzone nella sua collocazione conclusiva della serie col corredo dell'epistola IV, *Ne lateant dominum*.

Tuttavia, a mo' di preliminare, alcune considerazioni quasi schematiche, necessariamente per punti vista l'ingente bibliografia che negli ultimi anni si è andata accumulando (per la quale vedi FENZI, *La montanina* insieme con l'aggiornamento dell'intero quaderno del GRUPO TENZONE, *Amor* dedicato alla quindicesima delle distese) e che verte, essenzializzando al massimo, intorno a quanto, in questa sede di commento, in questo 'cappello' sui generis, mi limito di seguito ad enunciare.

È un testo che presenta al commento problemi molteplici e di vario ordine:

Primo e fondamentale. La canzone è accompagnata da un'epistola dedicatoria, *Scribit Dantes domino Moroello marchioni Malaspine*, che va necessariamente vista contestualmente e tenuta presente in fase di interpretazione. Il rapporto fra i due testi non è comunque chiaro, perché l'epistola

- a) pare creare un problema di incongruenza fra un destinatario interno al testo e il destinatario dell'epistola stessa: il congedo della canzone sembra volerla destinata a Firenze; l'epistola a Moroello Malaspina con conseguente indirizzo in Lunigiana (GORNI, *La canzone*; ALLEGRETTI, *La canzone*; FENZI, *Ancora*; FONTES BARATTO, *Le diptyque*);
- b) forse si riferisce solo a quel testo e forse no (TONELLI, *Rileggendo*; LÓPEZ CORTEZO, *Amor*);
- c) è solo parzialmente coerente col testo, per altri aspetti parla di cose allotrie, forse non riconducibili alla canzone in nessun modo (FENZI, *Ancora*);
- d) pone ulteriori problemi di decrittazione a sé: è in parte utile alla comprensione e contestualizzazione della canzone, in parte apre scenari nuovi sulle attività poetiche di Dante in quella fase (FENZI, *Ancora*; PASQUINI, *Un crocevia*; TONELLI, *Rileggendo*);

e) pone problemi di comprensione di alcuni termini inusuali e nodali, che fin dal suo ritrovamento inducono interpretazioni e traduzioni sensibilmente diverse (vedi particolarmente: TORRI, *Epistole*; NOVATI, *L'epistola*; FRUGONI, *Epistole*; MAZZONI, *Saggio*; da ultimo ALLEGRETTI, *La canzone*; FENZI, *Ancora*; TONELLI, *Rileggendo*; PASQUINI, *Un crocevia*; LÓPEZ CORTEZO, *Amor*).

Secondo. La canzone offre una serie di elementi (fondamentalmente la tipologia d'amore descritto e l'ascendenza fisiologica, dunque medica, e cavalcantiana della sua descrizione) che paiono dissonanti rispetto al periodo in cui è necessariamente stata scritta giusta l'ultima stanza e il congedo: senza, al momento, maggior precisione, sicuramente l'esilio di poco successivo alla stanza in Lunigiana,

- a) tanto da aver fatto supporre una doppia redazione in cui il congedo apparirebbe ad una diversa fase, dell'esilio, e il corpo della canzone addirittura a un periodo prestilnovistico o 'petroso' manieristico: si è addirittura parlato di 'falso d'autore' (GORNI, *La canzone*, poi, dubitativamente, FENZI, *Ancora*);
- b) ovvero aver fatto pensare ad una sua obbligata interpretabilità allegorica tale da snaturare totalmente lo statuto della canzone: dalla passione per una donna, l'Alpigiana gozzuta della leggenda dovuta a Boccaccio (*Trattatello*), al rimpianto e amore per la propria città (a partire da BARTOLI, *Storia*); o ancora, come secondo la linea di cui Pascoli è il più noto sostenitore (*L'Alpigiana*), alla folgorazione dell'innamoramento per la propria opera in fieri, la *Commedia*.

Tale riflessione è indotta sia da ragioni di tipo stilistico (IIa), sia da ragioni esterne al testo, dovute ad una lettura di secondo grado, a parte subiecti (IIb e non solo): parrebbe infatti inconciliabile con l'idea, fattaci sulla base di opere contemporanee o di poco precedenti la canzone (nella fattispecie particolarmente il *Convivio*), di Dante divenuto *cantor rectitudinis* (giusta il *De vulgari eloquentia*). Inconcepibile, insostenibile per i lettori-critici, attribuire all'esule perseguitato che vuole accreditarsi come dedito a questioni filosofiche, linguistiche e morali una nuova caduta nell'*amour fou* (e su questa linea anche coloro che credono di poter ravvisare in questa apparizione, ritenuta celeste, se non addirittura la legittima moglie Gemma: SCARTAZZINI, *Dantologia*, perlomeno la legittimata amante di sempre Beatrice: ZINGARELLI, *La vita*; HARDIE, *Dante's*).

Esiste tuttavia una (lunga) linea di pensiero che ritiene di poterne dare una lettura non 'altra', coerentemente legata alla fase dell'esilio casentinese, ma non per questo 'realistica' in senso stretto (che peraltro non deve voler dire necessariamente 'banalizzante': l'innamoramento, per Dante, non è mai cosa banale!): senza nascondere e lasciando eventualmente aperti e solo discussi alcuni dei problemi qui segnalati (fra i più recenti: PASQUINI, *Un crocevia*; CARPI, *La nobiltà e Un congedo*; TONELLI, *Rileggendo e Tre donne*; con qualche dubbio DE ROBERTIS, *Dante*; e, con molti dubbi, se non ho visto male, non pare tuttavia escluderne al tutto la possibilità l'ultimo intervento di FENZI, *La montanina*).

Terzo. Tutto quanto detto al punto 2 viene però messo in discussione da altri elementi 'esterni':

- a) sia d'epoca posteriore, ma da considerare sempre con estrema attenzione, quali le informazioni fornite da Boccaccio intorno all'Alpigiana gozzuta, appunto, ultimo, amore di Dante;
- b) sia che corrispondono alla montanina per il periodo della scrittura e per la modalità affatto peculiare e condivisa di essere presentati assieme ad un'epistola. È un tratto fortemente congiuntivo che non è stato se non solo recentemente preso in considerazione (FENZI, *Ancora e La montanina*; PASQUINI, *Un crocevia*) quello che lega appunto *Amor, da che convien a Io sono stato con Amore insieme*. Si tratta del sonetto a Cino sulla trasmutabilità della passione d'amore: e Dante risponde a Cino, che lo interroga «utrum de passione in passionem possit anima transformari», e cioè in merito alla possibilità, persa la speranza d'amore, di dedicarsi con nuovo entusiasmo e intatta speranza ad altra incarnazione d'amore (*Dante, quando per caso s'abandonò*), che sì, una volta liberata la libido, per usare termini post freudiani, la sua valenza libera è pronta ad ancorarsi ad un altro oggetto (anche in quella lettera dunque si utilizzano argomenti di tipo scientifico le cui competenze, ben squadernate, come si vedrà, nella canzone, non finiscono di emergere in Dante: questa 'teoria concentrata', 'ristretta' della libido, che possiamo stralciare dall'epistola *Exulanti pistoriensi*, è cosa sulla quale riflettere e della quale mi pare necessario cercare di indagare ancora fonti e applicazioni, sulla strada aperta da CALENDÀ, *Potentia*). Insomma, fra sonetto ed epistola si dà una sorta di giustificazione esistenziale e psicologica, di psicologia dinamica, all'innamorarsi ripetutamente, all'innamorarsi nuovamente. Il sonetto e la lettera non possono che essere di quegli anni di cui anche la montanina è frutto, forse di poco precedenti (e dunque esilio lunigianese per i sonetti, e poi mesi immediatamente successivi, secondo esilio casentinese, per la canzone).

Certo, di contro a questa doppia attestazione, a questo testo poetico con *ra-
zo*, così come lo è la canzone, o a questo piccolo prosimetro, così come lo compone la canzone abbinata all'epistola, vi è la presenza pressoché contemporanea di un altro scambio con Cino: *Io mi credea del tutto esser partito*. Questa «'rimenata', come fu chiamata quella di Cavalcanti a lui, dell'amico all'amico» (DE ROBERTIS, *Dante*, 509) prende in effetti posizione contraria, e la enuncia presumibilmente dalla corte di quel Moroello al quale poi sarà spedita l'epistola *Ne lateant dominum*. I documenti poetici che possiamo addurre, anzi che la canzone con la lettera esplicitamente evocano (anche per una serie di richiami intertestuali), paiono dunque essere fra di loro in contrasto sul fronte della liceità teorica, in quegli anni, in quei mesi forse, per i due intellettuali poeti esuli, all'esser disponibili all'amore. Da ricordare tuttavia che un sonetto come *Io sono stato* presenta dati di convergenza testuale con canzone e lettera

d'accompagnamento che non possono esser passati sotto silenzio: dissidio fra ragione e amore, impossibilità di governare con la ragione la passione, e soprattutto assenza di libertà per il libero arbitrio nella palestra d'Amore («libero albitrio già mai non fu franco», v. 10) che ci riconnette in modo immediato all'epistola a Moroello: «[Amor terribilis et imperiosus] liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego sed quo ille vult me verti oporteat». E ancora l'immagine del tuono rimanda con un gioco incrociato dalla poesia del sonetto alla prosa della lettera a Moroello alla poesia della canzone a convalidare l'accostamento delle due coppie.

In ogni modo si vogliono considerare questi altri testi, mi pare prioritario comunque non lasciare sola la canzone nel suo commento: sono troppi i dati utili alla sua comprensione contenuti in testi che in genere non vengono considerati funzionali ad essa, alla sua collocazione storica e ideologica e dunque al suo commento. Ciò che la canzone impone, a mio parere prepotentemente, è una sua vocazione 'macrostrutturale': dal suo far parte di una coppia articolata di prosa e poesia, al suo evocare, aggregare accanto a sé testi coevi formalmente congrui, al suo chiudere un libro.

Quarto. Si passa così all'ultimo, che ritengo il più significativo, punto di difficoltà nella lettura e interpretazione del testo della montanina: la sua collocazione conclusiva nella silloge delle distese (e nemmeno si fa cenno in questa sede al problema a monte, quando come perché il libro delle canzoni si formi, e in quale rapporto stiano le canzoni, e poi la loro raccolta, col *Convivio*: ma vedi, per una prima ipotesi, TONELLI, *Tre donne*). Difficoltà dovuta alla necessaria consapevolezza che, sposando una posizione critico-interpretativa di auto-rialità della serie, il significato di ogni elemento del testo diviene, o è passibile di divenire, portatore di un di più di significato. Significato ulteriore immediatamente utile all'interpretazione del testo stesso, e significato ulteriore che a ritroso eventualmente illumini o inveri o arricchisca di senso luoghi dell'intera serie di canzoni che precedono: secondo strategie compositive di 'libri' da 'elementi lirici' (anche dall'origine affatto autonoma e indipendente, allotria o alternativa rispetto alla destinazione finale) che da Petrarca abbiamo imparato, ancorché di recente, a conoscere, e che sono qui, in questo 'protocanzoniere' – con 'canzoniere' inteso in senso petrarchesco – forse solo embrionalmente, ma comunque ben presenti. Ben diverso è leggere *Vergine bella* in quanto lirica a sé stante, monade irrelata, dal conoscere e tener presente cosa la precede e dal sapere di quanto e di quanti testi pretende di tirare le fila. Tale non sarà la portata della serialità delle canzoni dantesche, né paragonabile l'intenzione risolutiva e conclusiva di *Amor, da che convien* (benché un buon manipolo di non discutibili segnali deponga, e in modo chiaro, in questa direzione: v. TANTURLI, *L'edizione* e TONELLI, *Rileggendo*): e però dimenticarsi di questo, dopo l'edizione De Robertis e quel che comporta per le canzoni di Dante, a mio avvi-

so significa, oltre che cancellare gli ultimi quarant'anni circa di studi in materia di libri di rime, quanto meno trascurare elementi potenzialmente essenziali alla soluzione dei molti quesiti che da sempre il testo provoca nei suoi lettori, e qui sopra solo cursoriamente elencati.

Recupero – che è un andare ben oltre – di modi cavalcantiani per descrivere la patologia d'amore: utilizzo, che non è mero riutilizzo, ma ben diversamente ruminato, metabolizzato e poi sublimato appoggiarsi a testi scientifici già a suo tempo condivisi col primo amico, i cui accenti non solo dolorosi e tecnico-filosofici, ma anche funerei (dalla ballatetta, per intenderci) e dalla così specifica capacità di evocazione fantasmatica (la parola «donna» non ricorre mai in questa canzone...) innervano il corpo della lirica sospingendo l'astrattezza e il solipsismo del discorso sul desiderio verso modalità che 'sentono già di Petrarca' (in particolare del Petrarca a sua volta montanino, ma non solo: per cui si veda CAPOVILLA, *Petrarca*; di «nuova sensibilità del Trecento» per questo testo parlava TROVATO, *Dante*, p. 27, in controtendenza rispetto alla generale tendenza 'svalutativa'). *Amor, da che convien*, in duetto con *Così nel mio parlar*, la canzone che vien posta specularmente ad inaugurare la serie, ne richiama e rilancia temi e soluzioni verbali, modulandoli su una tonalità più aspra, più fatale, se da 1 a 15 si scivola dalla contingenza di un innamoramento per una donna di pietra a ribadire e argomentare la consapevole, non rinunciabile immanenza di un destino individuale: di chi «fu» e ancora è «servo d'Amore». In questo progressivo approfondimento del discorso amoroso che il canzoniere di Dante, insieme a molte altre cose, testimonia, la rima pare non bastare, se dev'essere accompagnata ancora una volta dalla lingua dotta, dalla lingua del culto per dire di colui che «tamquam centrum circuli» è tuttavia, ancora e sempre, «terribilis et imperiosus» («uno signore di pauroso aspetto»), «dominus suus» (e infatti, «tamquam dominus pulsus a patria post longum exilium sola in sua repatrians»). Fine e principio dell'esperienza lirica di Dante paiono richiamarsi in questo dittico: formalmente e sostanzialmente. E l'elemento fluviale, ribadito in canzone e lettera, il «fiume bello e corrente e chiarissimo» sul quale Amore lo incontra e *sempre* lo ha in balia, anche riconduce all'inizio del racconto di un altro amore (HARDIE, *Dante*), a confermare la costanza di un assoggettamento, di un immaginario e di un'ispirazione (è lungo «uno rivo chiaro molto» che gli «giunse tanta voluntade di dire... che la sua lingua parlò quasi come per sé stessa mossa»). Tanto che, se tali elementi giungono a far sistema: l'Arno, dove Amore appare, come luogo dell'innamoramento e della conseguente intenzione di dire; medesima descrizione e in prosa latina del dio; combinazione di prosa e poesia; insomma, se i modi, il *qualiter* dell'innamoramento viene riproposto a fine del libro delle canzoni dall'inizio di *Vita Nuova*, in quel misterioso «oraculum» col quale principia la lettera potremmo effettivamente essere indotti a riconoscere un'altra, la terza delle modalità per

Dante ricorrenti di incontro con Amore, con l'amore: quella della visione (e ALLEGRETTI, *La canzone*, p. 3 traduce «presentis oraculi seriem», approvata da FENZI, *Ancora*, pp. 49-51, «la compagine della presente visione»: ma già TORRI, *Epistole*). Visione di un Amore-dio che appunto provocando subito terrore già si era presentato al giovane Dante insieme all'apparizione, accompagnata da stupore («O quam in eius apparitione ostupui»: «lo spirito animale... si cominciò a maravigliare molto... disse queste parole: "Apparuit iam beatitudo vestra"»), della «gloriosa donna de la sua mente»: tutta l'epistola al Malaspina pare un rifacimento, dagli assai diversi esiti, e per una ben diversa donna, dei paragrafi esordiali della *Vita Nuova*. A tirare le fila non solo, col *Così* incipitario di ultima stanza che riprende il *Così* iniziale del libro (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro: Così m'ha' concio, Amore, in mezzo l'alpi*), dell'intera serie delle canzoni, bensì, col recupero degli albori della propria storia («fiume / lungo 'l qual sempre sopra me sè forte»), della propria memoria fino a quella rubrica «dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere», a definire, inscrivere in un cerchio e proprio concludere tutta l'esperienza lirico-amorosa. A ulteriore conferma di una strategia conclusiva di un percorso formale e ispirativo organico che la coppia canzone-lettera sotto vari aspetti rivela.

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia non guarda certo manieristicamente (come con CONTINI e da CONTINI, *Dante* in poi si tende a valutare) ai tempi e ai modi dei giovanili amori; nata com'è su di un crinale, uno spartiacque geografico, diviene essa stessa un elemento di demarcazione, biografica e poetica insieme, in cui è presente il più prossimo passato e un futuro – se di futuro si tratta, e non piuttosto già di presente – ancor più prossimo: dal Casentino è inviata con la sua lettera in Lunigiana, traendo argomenti ed elementi di analisi della condizione amorosa dal fitto dialogo con l'altro amico, Cino, che proprio dalla Lunigiana Dante aveva intrattenuto; ed è inviata mentre il suo autore idealmente prosegue, passa oltre, scende dove altri fiumi cercano pace alle tempeste d'amore suscitate. Questo straordinario doppio testo di chiusura divide e unisce contemporaneamente, si pone come elemento di riflessione sul passato e di apertura verso la nuova poesia, poesia che infine basterà a sé stessa perché lirica e narrativa insieme. E lo fa affrontando il tema di fondo dello scambio con Cino – se sia *franco* il libero arbitrio in preda alla passione amorosa (*Io sono stato con Amore insieme: «liberum meum ligavit arbitrium»: «non ha di ritornar qui libertate»*), tema che ci porta ben addentro alle questioni che si pone il Dante maturo e filosofo, dal *Convivio* alla *Commedia* alla chiusa del *Libro delle Canzoni*, un Dante non già 'imbarazzante' per via di un 'amore mostruoso' (così GORNI, *La canzone*), ma per il quale passione o poesia sulla passione e speculazione filosofica non sono – come non lo sono peraltro mai in lui – affatto in contraddizione, anzi, semmai reciprocamente si alimentano. Nel segno di Didone, della morte spirituale di chi, travolto dalla bufera della passione, annullato ogni argomento di ragione, perde al tutto la propria libertà, foss'anche

quella di riconoscenza a un signore o d'obbedienza all'amor di patria: in questi che sono, oltre che della Montanina, anche i motivi dominanti del primo grande canto della *Commedia*, rime parole atmosfere del quinto dell'*Inferno* sperimentano già la loro forza dirompente.

Al testo della canzone è premessa la lettera che la accompagna: non che la segue, bensì la precede (già GORNI, *La canzone* e ALLEGRETTI, *La canzone*) «giusta l'indicazione dell'ultima sua riga» (DE ROBERTIS, *Dante*, 210), come suo antefatto contestualizzante.

Se accordiamo credito alle sue parole e se siamo d'accordo sull'interpretazione (ormai invalsa) che la vuole legata alla montanina (perlomeno alla montanina: estendibile, semmai, anche alle altre canzoni della serie, come ho provato già a proporre in TONELLI, *Rileggendo*; e comunque non riducibile la portata delle parole al Marchese della Malaspina, non alienabile la *raza* dalla sua realizzazione lirica), la lettera sarà seguita da un testo nel quale si potranno rinvenire i modi che il nuovo ma antico signore di Dante ha usato per spodestarlo da sé stesso e allontanarlo definitivamente dal precedente recente signore da poco abbandonato. Dunque, la causa che lo tiene lontano e lo rende passibile di accusa di irricoscenza nei confronti del Marchese viene detta nella lettera (nuovo innamoramento), lettera che annuncia il suo completamento quanto alle modalità di realizzazione di quei fatti («qualiterque me regat»). Nella prosa la contestualizzazione e la narrazione, nella lirica l'elaborazione tecnica e stilistica. Fatti e loro effetti. Secondo la logica sequenziale che la lettera stessa impone, alla lettura dell'epistola seguirà la lettura della canzone («extra sinum *presentium* requiratis»: ancorché il genitivo plurale presenti qualche ulteriore problema di interpretazione, per il quale vedi la *Lectura* cui sopra rimando). Quel *requiratis* – 'cercate, fuori di qui', nei versi, quanto manca per capire l'ingenza dell'evento narrato nella prosa –, rivendica la precedenza di lettura. Se il dittico è, come è, tale, l'ordine obbligato a mio avviso consente anche la soluzione dell'apparente contraddizione fra i 'due destinatari'. Senza voler entrare qui nel merito della complessiva interpretazione della coppia, sia essa allegorica, realistica, ironica («e autoironica» secondo SASSO, *Le autobiografie*, p. 66) o 'cortigiana' (secondo la recente proposta di FENZI, *La montanina*), i due testi così uniti o realmente aderiscono e rappresentano una situazione non necessariamente realistica, vera e autobiografica dai contorni precisi (quelli accennati da Boccaccio, per intenderci, o comunque analoghi e banalmente riducibili) ma con un qualche, variamente valutabile grado di prossimità alla realtà (riducendo all'osso: nuova passione amorosa), o comunque fingono, inscenano (con intenti che qui non indaghiamo, siano essi, appunto, allegorici, parodici o accademici) una situazione di assoluta verosimiglianza che non produce contraddizione reciproca fra i due testi. Una semplice 'lettura letterale' di quanto dicono epistola e canzone ci porta infatti obbligatoriamente, ad un primo li-

vello di comprensione, ad immaginare un quadro, una narrazione, che non vuol dire che così siano andate *effettivamente* le cose, ma che credo corrisponda grosso modo a quello che Dante comunque voleva che i suoi lettori immaginassero, i lettori del primo e imprescindibile livello letterale, visti i dati che ci ha fornito, al quale solo vorrei attenermi. Ebbene: Dante, lasciata la poi sospirata corte, si trova «nell'alpi del Casentino», lungo l'Arno, probabilmente in qualche impervio castello dei Guidi di Dovadola. Dove, se vogliamo dar credito a Boccaccio, la passione nuovamente lo prende «per una alpigiana, la quale, se mentito non *gli* è, quantunque bel viso avesse, era gozzuta».

E per questa donna, come già per altre, «compose ... laudevole cose in rima»: la montanina. Vari motivi (in parte detti nella lettera, e comunque soggetti a interpretazione: ma qui non rileva) lo spingono ad inviare questa lirica al suo precedente ospite e amato mecenate Malaspina (o a fingere di inviare). Predispose una lettera d'accompagnamento e la invia – evidentemente con la canzone –, o meglio ci racconta, nella *factio*, di inviarla verso la Lunigiana. Questo è quel che sostiene Dante nei due testi. 'Nel tuo viaggio verso Moroello', là dove la lettera l'accompagna, 'canzone mia *forse* vedrai Firenze': questo dice il congedo della canzone. «O montanina mia canzon, tu vai»: la canzone che, contrariamente al suo autore, può muoversi liberamente, lei che può, deve andare. Così come integriamo i dati dell'epistola con la canzone (il «qualiterque» non concede alternative al lettore interprete) è inevitabile il dialogo scambievole, e il reciproco sostenersi della coppia: piuttosto che cercare ad ogni costo divergenze fra i due testi ed enfatizzare quando non introdurre incongruità, una volta ammesso che i due testi fanno coppia, sarà più fruttuoso per la loro stessa comprensione farli positivamente interagire in una 'narrazione' che si presenta come unica, e che esattamente come avviene fra contestualizzazione prosastica e liriche in molti casi nella *Vita Nuova*, si completa, assume coerenza e sviluppo appunto 'narrativo', e complessità sintagmatica nella diacronia grazie alla combinazione dei 'dati' forniti da Dante, secondo la specificità del loro statuto, sui due versanti appunto della prosa e della poesia. Se la canzone deve andare, ed è accompagnata da lettera che la indirizza al Malaspina, evidentemente il viaggio progettato è verso il destinatario di entrambe, lettera e canzone, verso il Malaspina, verso la di lui corte. Non so quali fossero le vie ordinarie della posta, correnti gli anni 7 o 8 del Trecento... tuttavia immagino che dall'alto Casentino andando verso la Lunigiana fosse presumibile che un ipotetico plico contenente lettera e canzone se non attraverso, comunque vicino a Firenze potesse ben passare...E così è comunque idealmente – e in linea d'aria; o, per lunga pezza, seguendo il corso del fiume... Ed è quello che, combinando i due testi, lasciandoli parlare l'uno dell'altro, dice Dante. Non vi è contraddizione fra due destinatari, perché non vi sono due destinatari. '*Forse* vedrai, nel tuo andare, Firenze; e *se* –nel tuo viaggio– vi entrerai, di' («tu vai: / *forse* vedrai Fiorenza... *Se* vi vai dentro»), con discorso e saluto alla città subordinato a una ben doppia ipotesi.

Questo solo dichiara Dante (e dichiarano la lettera della canzone e dell'epistola) nell'inviarla là dove aveva abbandonato gli agi di una colta corte che gli consentiva di perseguire un programma intellettuale da filosofo redento dall'amore e di dedicare il suo tempo alla prosa dei lodevoli propositi, lasciati viceversa per l'impervia via della poesia di un amore montano e tempestoso, che apriva – o che nasceva contestualmente – alla grande poesia narrativa della *Commedia*.

Firenze ormai sullo sfondo, ipotesi municipale lontana e più non percorribile («Forse vedrai...se vi vai dentro»), non più congrua alle alternative culturali, cioè intellettuali e politiche, non solo umane, dell'esule, che in quella realtà, in quel tessuto sociale e politico non è più, né più si sente reintegrabile (CARPI, *Un congedo*): Firenze, la patria e il comune, ormai *tertium* – che non può più darsi (e che al limite più non interessa), che viene qui e per sempre escluso – fra le ipotesi cortigiana e randagia. I due poli di una dialettica continua dell'esilio dantesco che lettera e canzone con amara consapevolezza rappresentano e preconizzano.

Il testo della canzone e dell'epistola provengono da DE ROBERTIS, *Dante*; di De Robertis anche la bella traduzione che ho localmente (indicandolo) modificato. Della lettera mi limito a segnalare (col corsivo) i luoghi di difficile, e comunque non certa interpretazione. Della canzone tento una parafrasi continuata, che in parte sostituisce il commento.

Scribit Dantes domino Moroello marchioni Malaspine

1 Ne lateant dominum vincula servi sui quam affectus *gratuitas* dominantis, et ne alia relata pro aliis que falsarum opinionum seminaria frequentius esse solent negligentem predicent carceratum, ad conspectum Magnificentie vestre *presentis oraculi seriem* placuit destinare. 2 Igitur michi a limine suspirate postea curie seperato in qua, velut sepe sub admiratione vidistis, fas fuit sequi *libertatis offitia*, cum primum pedes iuxta Sarni fluentia securus et incautus defigerem, subito heu mulier ceu fulgur descendens apparuit nescio quomodo, meis auspitiis undique moribus et forma conformis. 3 O quam in eius apparitione ostupui! sed stupor subsequenteris trionitru terrore cessavit. Nam sicut diurnis coruscationibus illico succedunt tonitrua, sic inspecta flam[m]a pulcritudinis huius Amor terribilis et imperiosus me tenuit. Atque hic ferox tamquam dominus pulsus a patria post longum exilium sola in sua repatrians, quicquid eius contrarium fuerat intra me vel occidit vel expulit vel ligavit. 4 Occidit ergo *propositum illud laudabile quo a mulieribus suis cantibus abstinebam*, ac *meditationes asiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebar quasi suspectas impie relegavit*; et denique, ne contra se amplius anima rebellaret, liberum meum ligavit arbitri-

um, ut non quo ego sed quo ille vult me verti oporteat. 5 Regnat itaque Amor in me nulla refragante virtute; qualiterque me regat *inferius extra sinum presentium* requiratis.

Dante al signore Moroello marchese della Malaspina

Perché il signore sia consapevole delle catene del suo servitore non meno che della gratuità dell'affetto che lo signoreggia, e perché cose riferite per altre, che bene spesso son seme di false opinioni, non facciano passare per negligente chi invece è prigioniero, m'è piaciuto far giungere al cospetto della Magnificenza vostra la sequenza di questa visione. Partitomi adunque dalle soglie della poi sospirata corte, nella quale, come sovente constatate ammirato, mi fu dato attendere a liberali prestazioni, non ero arrivato a metter piede, sicuro e senza sospetto, sulla riva dell'Arno, che ecco, misero!, non so come, qual folgore che giù piomba, una donna m'apparve per beltà e portamento in tutto conforme ai miei voti. Quale fu al suo apparire il mio stupore! Ma lo stupore cedette allo spavento del tuono che seguì. Come infatti al baleno che rischiarò le tenebre subito tien dietro il tuono, così alla vista della sua bellezza Amore mi prese, terribile e imperioso; e inferocito come signore che, bandito dalla patria, rientra dopo lungo esilio nelle sue terre, tutto ciò che di me gli aveva resistito uccise o cacciò o mise in ceppi. Estinse così il lodevole proposito di astenermi dal parlar di donne nei suoi canti, ed empivamente allontanò come sospette le assidue meditazioni nelle quali contemplavo le cose del cielo e della terra; e insomma, perché l'anima non potesse più ribellarsi, legò il mio libero arbitrio al punto che non dove voglio io, ma dove lui convien ch'io vada. Regna perciò Amore in me, senza che nessuna mia virtù lo contrasti. Come mi governi, cercatelo qui sotto fuor dei termini delle presenti.

1. *presentis oraculi seriem*: DE ROBERTIS, *Dante*: «il testo dell'unita proclamazione».
4. *a mulieribus suis cantibus abstinebam*: DE ROBERTIS, *Dante*: «di non trattar di donne nelle sue canzoni».
5. *extra sinum presentium*: DE ROBERTIS, *Dante*: «fuor dei termini della presente».

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia,
perché la gente m'oda
3 e mostri me d'ogni vertute spento
dammi sapere a pianger come voglia,
sì che 'l duol che si snoda
6 portin le mie parole com'io 'l sento.
Tu vo' ch'i' muoia, e io ne son contento:
ma chi mi scuserà s'io non so dire
ciò che mi fai sentire?
10 chi crederà ch'io sia omai sì còlto?
E se mi dai parlar quanto tormento,
fa', signor mio, che 'nnanzi al mio morire
questa rea per me no'l possa udire;
che se 'ntendesse ciò che dentro ascolto
15 pietà faria men bello il suo bel volto,
l' non posso fuggir ch'ella non vegna
nell'immagine mia
18 se non come 'l pensier che la vi mena.
L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna,
com'ella è bella e ria
21 così dipinge e forma la sua pena:
poi la riguarda, e quand'ella è ben piena
del gran disio che degli occhi le tira,
incontro a sé s'adira,
25 c'ha fatto il foco ond'ella trista incende.
Quale argomento di ragion raffrena
ove tanta tempesta in me si gira?
L'angoscia che non cape dentro spira
fuor della bocca sì ch'ella s'intende,
30 e anche agli occhi lor merito rende.
La nemica figura che rimane
vittoriosa e fera
33 e signoreggia la virtù che vole,
vaga di sé medesima andar mi fane
colà dov'ella è vera
36 come simil a simil correr sòle.
Ben conosco che va la neve al sole;
ma più non posso: fo come colui
che nel podere altrui
40 va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto.
Quando son presso, parmi udir parole
dicer: «Vie via vedrai morir costui».
Allor mi volgo per vedere a cui
mi raccomandandi, e 'ntanto sono scorto
45 dagli occhi che m'uccidono a gran torto.
Qual io divegno sì feruto, Amore,
sailo tu, non io,
48 che rimani a veder me senza vita;
e se l'anima torna poscia al core,

51 ignoranza ed oblio
 stat'è con lei mentre ch'ell'è partita.
 Com'io risurgo, e miro la ferita
 che mi disfece quand'io fui percosso,
 confortar non mi posso
 55 sì ch'io non triemi tutto di paura;
 e mostra poi la faccia scolorita
 qual fu quel trono che mi giunse adosso
 che, se con dolce riso è stato mosso,
 lunga fiata poi rimane oscura,
 60 perché lo spirito non si rassicura.
 Così m'ha' concio, Amore, in mezzo l'alpi,
 nella valle del fiume
 63 lungo 'l qual sempre sopra me sè forte:
 qui vivo e morto come vuoi mi palpi
 mercé del fiero lume
 66 che folgorando fà via alla morte.
 Lasso!, non donne qui, non genti accorte
 veggio a cui mi lamenti del mio male:
 s'a costei non ne cale,
 70 non spero mai d'altrui aver soccorso.
 E questa sbandeggiata di tua corte,
 signor, non cura colpo di tuo strale:
 fatt'ha d'orgoglio al petto schermo tale,
 ch'ogni saetta lì spunta suo corso;
 75 per che l'armato cor da nulla è morso.
 O montanina mia canzon, tu vai:
 forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
 che fuor di sé mi serra,
 79 vota d'amore e nuda di pietate.
 Se vi vai dentro, va' dicendo: «Omai
 non vi può fare il mio fattor più guerra:
 là ond'io vegno una catena il serra
 tal, che se piega vostra crudeltate,
 84 non ha di ritornar qui libertate».

Amore, visto che comunque non posso fare a meno di lamentarmi, affinché tutti mi sentano e dimostri come sono privato di ogni volontà e forza, infondimi-conferiscimi capacità pari al desiderio che ho di «dir parole di pianto» (DE ROBERTIS, Dante), così che le mie parole trasmettano il dolore che si articola in loro proprio come lo percepisco. Tu vuoi che io muoia, e io acconsento di buon grado, ma chi mi perdonerà se (prima) io non riesco a mettere in parole quel che provo? Chi crederà che ormai sia a tal punto conquistato? E se mi concederai di eguagliare al tormento il mio dire (tanta capacità di parola quanto supplizio), fai in modo, o mio signore, che prima della mia morte costei, che ne è la colpevole, non possa udirlo da me, poiché, se percepisse quel che mi sento dentro, la pietà renderebbe meno bello (scolorendolo? intristendolo?) il suo bel viso.

Non ho scampo al suo seguirmi nell'immaginazione, portatavi com'è dal mio stesso pensiero. L'anima (mente) insana, che agisce a proprio danno, se la rappresenta così bella e crudele com'è, dando corpo al suo tormento. Poi la (ri)guarda e quando essa (la forma creata) sia colmata dal desiderio intenso che le sugge dagli occhi (che la guardano con desiderio, l'anima desidera attraverso, grazie a, per mezzo degli occhi), si adira contro sé stessa, sola responsabile del fuoco per il quale arde miseramente. Che possibilità ha mai la ragione di porre un freno al vorticare in me di simile tempesta? L'angoscia, che non è più contenibile, fuoriesce dalla bocca fino a farsi sentire (coi sospiri) e anche agli occhi dà la loro parte.

La copia di lei (da me creata) a me ostile che resta vincitrice crudele a dominare la mia volontà, desiderosa di (congiungersi a) sé stessa, mi costringe ad andare là dove è presente il suo originale (dove lei è veramente presente), visto che ogni cosa cerca il suo simile. So bene che è un andare della neve verso il sole (cioè che questo significa il mio disfaccimento), ma non posso fare diversamente: mi comporto come chi, in totale balia d'altri, tuttavia va autonomamente e consenziente là dove sarà ucciso. Quando sono vicino (a lei e alla mia morte), mi pare di sentir dire "ecco che ora questo muore"; allora mi volto per vedere se c'è chi mi dia aiuto, ma nel frattempo mi colgono quegli occhi che mi uccidono ingiustamente.

Amore, io non sono consapevole di cosa mi accada quando sono a tal punto colpito: lo sai tu, invece, che resti a guardare me privato della vita; e pure se il mio spirito torna poi al cuore (la sua sede naturale, reinfondendo vita) ignora e ha dimenticato ciò che è avvenuto mentre mancava. Non appena mi risollevo e osservo la ferita che mi uccise (distrusse) quando fui colpito e atterrato, non riesco a rassicurarmi tanto da calmare il tremito della paura; e la faccia esangue lascia ben intendere la forza di quel colpo (di fulmine...) che mi ha investito, pur proveniente da un sorridente aspetto, talché resta color di morte per molto tempo, visto che lo spirito (vitale) non riprende sicurezza.

È in questo modo, Amore, che mi hai così mal ridotto, fra le montagne, nella valle del fiume lungo il quale (da) sempre eserciti su di me il tuo dominio; qui sono totalmente nelle tue mani, sia in vita sia in morte, in forza di quello sguardo spietato che come fulmine apre la strada alla morte (a causa di quel lume crudele che folgora avviando alla morte). Ahimè, qui non scorgo né donne né altri che abbia esperienza d'amore (ovvero che si sia accorto della mia condizione) a cui possa raccontare il mio dolore: se non ne importa a lei, non spero nell'aiuto di nessuno. Ma questa discacciata dal tuo regno, o mio signore, non teme d'essere colpita dal tuo dardo, poiché il suo orgoglio le difende il petto come uno scudo contro il quale ogni freccia si spezza e s'incaglia, cosicché niente intacca il suo cuore corazzato.

Canzone mia delle montagne, tu vai: forse (nel tuo viaggio) vedrai Firenze, la mia patria vuota d'amore e spoglia di pietà, che mi tiene chiuso fuori. Se (nel tuo viaggio,

per caso) tu (invece) vi entri, «di' in giro» (DE ROBERTIS, Dante): “Chi mi ha creata ormai non può più combattervi: lo tiene imprigionato nel luogo da cui provengo una tale catena che, quand' anche la vostra crudeltà venisse meno, non è libero di fare ritorno”.

1. *Amor... dammi sapere a pianger*: topos esordiale d'invocazione al dio (qui Amore), o alle muse, affinché aiuti nell'impresa di esprimersi efficacemente. Chiudere in piena sottomissione ad Amore un libro che viceversa si apre con un'aperta sfida, con la dichiarazione dei più aspri propositi di vendetta nei confronti del dio (e di quella sua *scherana* di allora) e con l'impegno ad uscire anche dai suoi domini stilistici e lessicali. (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, poi poco oltre ribadito con *Le dolci rime d'Amor ch'io solea | cercar ne' miei pensieri | convien ch'io lasci*), il ricorrere qui in fine al medesimo dio dicendosi disposti a morire per lui di buon grado, significa operare una sorta di palinodia conclusiva e una piena convinta irrimediabile capitolazione. ≈ Ripresa a specchio (e-panadiplosi) dell'incipit della canzone che la precede nella serie, *Doglia mi reca ne lo core ardire*, con rilievo qui explicitario del termine chiave per l'apertura di entrambe: ripresa a specchio, così come è fortemente speculare, antitetico nelle due canzoni l'assunto generale in materia d'amore e di bellezza muliebre (*Doglia mi reca* 144-47: «Oh cotal donna pera | che sua biltà dischiera | da natural bontà per tal cagione | o crede amor fuor d'orto di ragione») e l'auspicio in merito al volere, qui, o non dovere, nella 14, godere di quella bellezza (*Doglia mi reca* 15-16: «voi non dovrete amare, | ma coprir quanto di beltà v'è dato»; 19-21: «Dico che bel disdegno | sarebbe in donna, di ragion laudato | partir biltà da sé per suo commiato»...). E il caso generale dell'assenza di ragione e virtù stigmatizzato negli uomini della 14, motivo di per sé sufficiente ad indurre l'occultamento della bellezza nelle donne, è appunto incarnato individualmente, agito dal soggetto preda della passione e privo d'arbitrio protagonista della 15 («Quale argomento di ragion raffrena | ...?») il quale aspira, tuttavia e comunque, alla vista della bellezza – ma indifferente e *ria* – della donna che ne ha provocato la perdizione, con ribaltamento totale della proposta morale della canzone precedente. ≈ *da che*: non già 'dal quale', o 'di cui', bensì 'giacché'. Di Amore infatti il poeta non si duole (giusto l'auspicio di *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* 19 «ch'amor di sé mi farà grazia ancora» e che infine la montanina invero), che persino dell'estremo sacrificio che questi possa chiedergli si dichiara *contento* («Tu vo' ch'i' muoia, e io ne son contento»). Consustanziale a quel tipo d'amore è il *tormento*, benvenuto se si accompagna all'eguale intensità dell'ispirazione poetica: che è quanto Dante insistentemente chiede lungo tutta la prima stanza e che fin dall'incipit della prima canzone della serie (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro | com[e]...*) costituisce il suo obiettivo: la qualità del dire in rima. ≈ *convien*: con la sfumatura di fatalità necessitante che conosciamo al verbo fin da *VN* 23, 3 «Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». ≈ *pur*: con valore limitativo («è co-

munque, tuttavia necessario che ...'), ovvero durativo ('è necessario ch'io continui a...'). ≈ *mi doglia*: forse con doppio valore, 'di te (Amore)', ma essenzialmente col senso ass. di 'mi è inevitabile dar voce al dolore'.

2. *la gente*: è il *popol tutto* del primo sonetto del Canzoniere (ed è dunque auspicato il *manifesto accorger de le genti* di *Solo e pensoso*), destinatario indifferenziato in assenza di quello d'elezione, come si lamenta all'altro capo del testo (vv. 67-8)? O *la gente* è quella stessa circoscritta come 'accorta' nell'ultima stanza (*genti accorte*), in un rovesciamento finale di prospettive relative ai destinatari che coinvolge anche la donna oggetto di passione? In apertura della *lamentatio* (vv. 14-5) si dichiara il non voler essere uditi da lei, cui si oppone la conquistata consapevolezza conclusiva che solo la donna può, potrebbe, anche prestando ascolto, quindi in virtù dell'avvenuta verbalizzazione del dolore nel testo realizzato, comprendere e ovviare al dolore che provoca (v. 69). Nell'ottica di rovesciamento delle istanze della canzone che precede, da confrontare coi versi parimenti iniziali, i 3-4, di quella: «s'io dico | parole quasi contra tutta gente».

3. *e mostri*: non «coordinato con *doglia*» (CONTINI, *Rime*), bensì correlato a *m'oda*: dipende da *perché*, 'affinché' (questo il motivo della modifica interpuntiva, la soppressione della virgola, a fine v. 2). Risponde al solo dolersi la necessità di parlare alle *genti accorte* ribadita a 67-68: «non genti accorte | veggio a cui mi *lamenti* del mio male». Il dolersi a parole è inoltre funzionale al mostrarsi privo di virtù: Amore lo deve aiutare in questo. Non direi faccia difficoltà il cambio di soggetto; ma nemmeno escluderei, nel folto petrarchismo ante litteram di questa canzone, che soggetto sia pur sempre la *gente* che, 'accorta' (fatta accorta dai suoi lamenti), lo *mostri*, lo additi a pietà, privo di forze come ormai si trova e di fatto fra la vita e la morte. ≈ *d'ogni vertute spento*: nel dialogo fitto che la canzone intrattiene con l'epistola d'accompagnamento, qui sarà da vedere il doppio di «nulla refragante vertute» del par. 5, colludente col «se forte la virtù fosse impedita» di *Donna me prega* 36. Ed è lo stesso, moralmente, del fisico (ma anche psicologico) *d'ogni guizzo stanco* di *Così nel mio parlar* 42, a dare avvio, con questo rimando, ai molteplici che punteggiano reciprocamente le due canzoni liminali della serie. ≈ *vertute*: le *vertutes* dell'anima sensibile, e in particolare l'*imaginativa* e l'*estimativa*, le più coinvolte nella fisio-patologia dell'amore doloroso, la cui prima conseguenza è infatti quella di danneggiare, ostacolare e impedire l'equilibrata operazione delle *virtutes*: «Que sit causa huius passionis (amoris) qua virtutes impediuntur difficile est videre» (GERARD DE BERRY, p. 198). Processo ben noto fin dai primi paragrafi della *Vita Nuova* (II, 7): «lo spirito naturale... disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!"». ≈ *spento*: 'privò', 'spogliato'. Già in Bacciarone, *Nova m'è volontà* 113 «O mizeri dulenti... Spenti di virtù tutt'e di luce» (CAPOVILLA, *Presenze*, 98), della metafora del pisano Dante sembra ricordarsi ancora in *Inf. V*, per quel «loco d'ogne luce muto» (già lo richiamava CONTINI, *Dante*), canto che fin da qui comincia a rivelare la sua presenza in questo testo.

4. *savere*: «abilità tecnica...dottrina stilistica» (CONTINI, *Dante*). ≈ *a pianger*: 'a dir parole di pianto' (DE ROBERTIS, *Dante*). ≈ *voglia*: 'desiderio'. Di esprimermi adeguatamente, ma anche di piangere.

5. *snoda*: 'si scioglie' nelle parole; il grumo di dolore trova articolazione e sviluppo ('si disviluppa') nella verbalizzazione che segue (*portin le mie parole*), sorta di autoanalisi chiarificatrice e perciò stesso liberatoria («il psicologismo analitico» di cui parlava Contini), parole come veicolo e rappresentazione in atto del chiarificarsi, verbalizzandosi, del dolore, opera di razionalizzazione e chiarificazione tramite la verbalizzazione, «perché narrando il duol si disacerba», come ben saprà Petrarca.

6. *com'io 'l sento*: seconda delle tre comparazioni d'eguaglianza che veicolano le richieste ad Amore nella prima stanza, i cui due termini sono sempre i soliti: sofferenza ed espressione della medesima, le due iniziali imperniate sul *come* (vv. 4 e 6), la terza sul *quanto* (v. 11).

7. *Tu vuoi... contento*: la condiscendenza serena o indifferente alla propria morte (piuttosto che paradossale felicità: «più non posso», dirà più oltre, v. 38), grado estremo del *servitium amoris*, è topos già elegiaco (si pensi perlomeno a Properzio I 6, 27 «multi longinquo periere in amore libenter») che trova molteplici formulazioni in area romanza (se ne veda un ampio regesto in ALLEGRETTI, *La canzone* ad loc.); le più prossime negli amici Guido («e se non fosse che 'l morir m'è gioco», *Poi che di doglia* 7) e Cino («gioioso è 'l morire», *La dolce vista* 42), a diverso titolo entrambi assai presenti a questo Dante. Modi e ineluttabilità di tale destino di consenziente martirio sono analizzati ai vv. 38-40.

8-10. *chi mi scuserà...chi crederà*: ulteriore parallelismo sintattico, ma diversificate le risposte implicite alle due domande retoriche, se il *chi* della prima alluda, come credo, al protagonista stesso: 'non mi potrò perdonare di ...', e se la seconda dipenda in verità da questa, visto che nessuno, senza che alla prima venga dato esaudimento, crederebbe così gravi le reali condizioni del soggetto. ≈ *dire...sentire*: la prima stanza è ossessivamente impernata sulla volontà, necessità di dire e farsi capire e confortare alla quale concorrono in numero altissimo il ripetersi di *verba dicendi*, 'audiendi' e sostantivi di quell'ambito: *m'oda*, 2, *pianger*, 4 - 'a dir parole di pianto' (DE ROBERTIS, *Dante*) - *parole*, 6, *dire*, 8, *parlar*, 11, *udire*, 13, 'ntendesse e ascolto, 14; o anche *sentienti* d'affatto ambiguo significato, o almeno duplice, sui due fronti del 'sentio' e dell'audio': *sento*, 6, *sentire*, 9; a fronte di questo, la chiusa lamenta l'assenza irrimediabile di un destinatario alle proprie parole, se non proprio, ma solo auspicato, di colei («s'a costei non ne cale», 69) che invece l'inizio aprioristicamente esclude, vv. 12-13. Non di un qualsivoglia uditore (la *gente* indifferenziata del v. 2), bensì proprio di quelle, specialiste nei casi d'amore, che appunto la *Vita Nuova* aveva da un certo momento individuato e conquistato: «Lasso!, non donne qui...» (v. 67). Inoltre, se la 'gente' resa 'accorta' del suo male a fine canzone manca, allora anche di tutto questo ampio apparato incipitario viene in re denunciato lo

statuto fallimentare. \approx *còlto*: ‘colpito’ «dagli occhi che m’uccidono a gran torto» del v. 45, ma, appunto, anche preso, disfatto.

11. *tormento*: il lemma assai raro in contesto non comico (una volta nella *Vita Nuova*, un’altra nelle *Rime certe*), richiama, con la rima di cui è ultima presenza nella stanza, la terna rimica *lamento* : *tormento* : *talento* del V dell’*Inferno*, 35-39.

12. *’nnanzi al mio morire*: che è incumbente, giacché Amore ha decretato la morte del soggetto che non vi si oppone (v. 7). La canzone si configurerebbe dunque come una sorta di legato testamentario, di ultime parole che però, contrariamente a quanto auspicato dal Cavalcanti di *Perch’io non spero*, non devono giungere alla donna amata.

13. *questa rea*: è la prima allusione alla donna nella canzone, quasi antonomasticamente *rea*, certo *rea* ancor prima che bella. Le risponderà simmetricamente, in chiusura, al v. 71, «questa sbandeggiata di tua corte» a dirci il significato di quel *rea* che è il primo e costante appellativo («com’ella è bella e ria», v. 20): non già o non solo ‘crucele’, bensì, se ‘bandita dalla corte d’Amore’, da Amore stesso esiliata, è riconosciuta da questi ‘colpevole’. Assai singolare e significativo che questa sia l’unica canzone di Dante (comprese le estravaganti *Lo doloroso amor* e il discordo trilingue – niente possiamo dire di *Traggemi de la mente Amor la stiva*) a non includere la parola ‘donna’. La bella senza pietà sulla quale si chiude il canzoniere è immagine tutta mentale, un ‘terzo incomodo’ nel gioco crudele fra il soggetto, i suoi fantasmi, le sue sofferenze (in gran parte volontariamente e consapevolmente autoindotte) e Amore che gli deve garantire la possibilità di esprimerle liricamente: in questo ancora una volta nella sfera di Cavalcanti e del suo non ancora abbandonato contesto culturale. \approx *per me*: ‘da me’, ‘dalle mie parole’ (non può e non deve esserci interazione, contatto fra i due, amante e amata: è la condizione della creazione e della sopravvivenza del fantasma mentale...).

14-15. *se ’ntendesse... volto*: il processo qui paventato è lo stesso a suo tempo invece positivamente attivato (grazie alla pietà) appunto nella donna pietosa della *VN*, a dimostrazione della distanza da quel tempo ma soprattutto da quella poetica: lontanissima ormai si rivela l’ispirazione stilnovistica che alla opposta seduttività di *Color d’amore e di pietà sembianti* rischiava di sacrificare il ricordo stesso di Beatrice. Qui, viceversa, l’intangibilità a qualsivoglia passione, l’assoluta alterità e indifferenza (la cui conseguenza è la crudeltà) è condizione alla perfezione della bellezza della donna. Sia la struttura sintattica sia i termini chiave e il tipo di discorso affrontato ripropongono il *partimen* di Sordello con Montanhagol, «*Senh’en Sordelh, mandamen*, 13 ss. (BONI, Sordello): «Montanhagol, per un cen | me seria plus plazen | que *cylh per qu’ieu muer viven* | *saupes be*, on qu’ilh sia, | mon cor cuy ten en *turmen*, | que s’ieu lo sieu sabia; | quar *·si lh* mostrava vertatz | cum suy per lieys *turmentatz*, | penria li *·n pia-tatz*, | o totz sos cors seria | durs cum peira, freitz cum glatz, | tan que mer-

ce n'auria» ('molto vorrei che quella per cui muoio vivendo sapesse (conoscesse) bene, dovunque (esso) sia, il mio cuore che (lei) tiene in tormento, piuttosto che io il suo; perché se la verità le mostrasse come sono da lei tormentato, pietà la prenderebbe, o il suo cuore sarebbe duro come la pietra, freddo come il ghiaccio') .

16-30. Nella seconda stanza in particolare viene descritto il processo psicologico e fisiologico che porta all'amore fuori misura e privo di qualsivoglia controllo di ragione denominato, nella medicina medievale, *amor hereos*. Così come per il Cavalcanti di ormai quasi un ventennio prima, imprescindibili per l'interpretazione di questi versi i testi medici e filosofici che ne descrivono il processo di progressiva degenerazione, a partire dall'ossessivo ripensamento di un'immagine, considerata bella e introiettata e fermamente impressa nella mente, che può condurre a follia e potenzialmente a morte. La formula più nota, semplificata e edulcorata di Andrea Cappellano che ci dice cosa è l'amore («amor est passio quaedam.....»), seriore peraltro alle testimonianze mediche, non rende ragione della cruda e scientificamente articolata descrizione dantesca (né tanto meno la rendeva alla canzone di Guido, che in questi versi si rivela potentemente attiva). Le *virtutes* tutte, a partire dall'*imaginativa* (l'*immagine* del v. 17 che la porta), poi l'*estimativa* («ch'al suo mal s'ingegna... dipinge e forma la sua pena», vv. 19-21) e la *memorativa* (il «pensier che la vi mena», v. 18; «poi la riguarda», v. 22) vengono colpite e danneggiate («d'ogne vertute spento») secondo la riflessione medica che a partire da Avicenna si approfondisce nella seconda metà del Duecento (in particolare con Pietro Hispano) e poi proprio negli anni della formazione di Guido e Dante dà i suoi frutti più significativi con Arnaldo da Villanova: «propter hoc rei desiderium vehemens eius formam impressam fantastice fortiter retinet et memoriam faciendo de re continue recordatur»; «oritur etenim ex vehementi desiderio et recordatione assidue cogitationis impulsus» (ARNALDO DA VILLANOVA, *Tractatus* 46-47). Emerge inoltre in modo esplicito nei medici la vera e propria «deliberazione del 'paziente' di quel patologico tipo d'amore a trattenere fermamente nella cellula fantastica della mente la figura che l'ha colpita imprimendovisi, per poterla a suo piacere, ma in realtà compulsivamente (a causa del *vehemens desiderium* che ve l'ha incisa) frequentare con la memoria» (TONELLI, *Rileggendo*), così consapevole nella canzone, come già lo era, ribadita e ostinata, in particolare in *Io son venuto*, vv. 51-52 e 12-13.

16-18. Già Avicenna illustra l'ossessione del pensiero che torna costantemente all'immagine impressa dentro: «homo sibi iam induxit incitationem cogitationis sue super pulchritudinem quarundam formarum et figurarum quae insunt ei» (AVICENNA, *Canon* c. 190 v).

17. *immagine*: immaginazione. Ma l'immaginazione proietta la forma introiettata, corrispondente o meno che sia ad un suo 'vero', nella realtà della vista del soggetto: che la vede ovunque vada. Analoga la condizione di *Così nel mio par-*

lar, vv. 14-17 che, come qui a inizio seconda stanza, lamenta, e sempre in forma negativa («Non truovo schermo...»), l'impossibilità della fuga dalla vista o dall'immagine della donna che occupa i suoi pensieri («così della mia mente tien la cima»). 'Riscrive' mirabilmente questi versi un Petrarca che, come questo Dante, si trova in luoghi «inhospiti e selvaggi»: «lei che 'l ciel non poria lontana farme | ch'i' l'ò negli occhi» (*Rvf* 176, 7-8).

18. *la vi mena*: 've la porta' (con usuale inversione pronominale). ≈ *mena*: inaugura una serie rimica che propone ben tre (con *piena* e *pena*) delle parole rima di *Inf.V* (41-5).

19-25. *L'anima folle...incende*: descrive analiticamente l'operazione compiuta dal pensiero, annunciata in sintesi nel primo piede della stanza.

19. *anima folle*: nell'amore 'eroico', «oltre misura di natura», «quasi insanit anima» secondo COSTANTINO AFRICANO, *Viaticum* 188, anima che nella sua deriva non è infatti rattenuta da alcun «argomento di ragion», poiché la ragione è affatto sommersa al talento.

20. *com'ella è bella e ria*: con recupero delle condizioni sine qua di questo specifico amore: l'essere la donna *ria*, mera variante morfologica di *rea* (v. 13), 'crudelmente colpevole', che a sua volta è, come sappiamo dal distico finale della prima stanza, condizione della sua bellezza: se s'impietosisse la sua bellezza scemerebbe, dunque l'indifferenza, che per chi l'ama equivale a crudeltà, è il primum di questo amore, essendo crudele è perciò stesso bella, nella condizione di perfetta bellezza in quanto non alterata o alterabile dalla pietà; per questo irresistibile. Talché sarà da intendersi il *come* non solo – o non inevitabilmente – nella sua correlazione col *così* che segue, bensì in accezione causale (visto che la donna soddisfa alle esigenze dell'*anima folle* che s'adopera al proprio male, essendo bella e crudele), con l'eventuale interpretazione non alternativa ma coesistente: 'La mente insana, che agisce a proprio danno, visto ch'ella è (come richiesto dal soggetto – v. i versi 13-15) bella e crudele, allora e a quel modo la rappresenta (bella) dando corpo al suo tormento (in virtù della crudeltà)'. Il discorso si svolge infatti in continuità con la chiusa della prima stanza.

21. *forma*: in senso tecnico, come già *dipinge*, ma scultoreo. 'Dà forma' (corporea: prima la disegna, poi le dà corpo). Così Averroè nel commentare il *De anima*: «Ista enim passio nobis est quando voluerimus; possumus enim ponere in directo oculorum nostrorum, sicut res depositae in conservatione, et fingere formas» (AVERROIS CORDUBENSIS *Commentarium*, p. 362).

23. *che degli occhi le tira*: non credo, come invece concordemente CONTINI, *Rime*, MATTALIA, *Rime*, BARBI-PERNICONE, *Rime* («Il quale disio ella (l'anima) trae dall'immagine della donna fissandola negli occhi»), FOSTER-BOYDE, *Dante*, ALLEGRETTI, *La canzone*, DE ROBERTIS, *Dante*, che qui si tratti degli occhi della donna («quasi 'sugge' dagli occhi di lei» DE ROBERTIS, *Dante*). Penso piuttosto sia l'immagine, meglio: la forma che si riempie del desiderio ch'essa stessa attrae (bene 'sugge') dagli occhi di lui, si colma, dunque, si riempie, prende

corpo proprio per il *gran desio* che il soggetto esprime (emette, produce) nel 'riguardarla'. È il desiderio stesso che le dà vita. Una sorta di doppio della creazione in cui il soffio vitale è costituito dal desiderio, esattamente come nel mito di Pigmalione (qui tuttavia un autolesionista Pigmalione, giacché viene data vita ad una *nemica figura*), il quale «sculpsit ebur, formamque dedit» (*Metam.* X 248: «dipinge e forma»), poi «Miratur, et haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes» (251-2). Inoltre, gli occhi di lui vengono rimeritati delle loro colpe poco sotto: necessariamente si tratta sempre dei medesimi occhi. Non c'è, in questo testo, mai reciprocità, bensì alterità e assenza assoluta. Dunque *ella* è l'immagine (come sempre nei versi che precedono, 16 e 20; né vi sarebbe stata necessità di ribadire esplicitandolo il soggetto se si fosse trattato sempre dell'anima, che infatti riprende ad essere sogg. dal v. 24); il *le* è coerente col l'ogg. femminile (*l'anima*; dunque: 'trae dagli occhi (della mente)' che continuano a vagheggiarla).

24. *incontro a sé s'adira*: dalla *virtus concupiscibile* sorge la *virtus irascibile* secondo un procedimento di progressiva degenerazione della passione (WACK, *Love-sickness*, pp. 158-9) che appunto porta alla follia (*anima folle*), come già ben delineato da Cavalcanti nella canzone d'amore (in part. v. 52: «destandos'ira la qual manda foco») sulla scorta della trattatistica medica (si veda, ad es., quanto sostiene PIETRO SPANO, *Versione A*, 41-44: «Et tunc virtus ymaginativa ymaginatur illam rem, et eam mandat virtuti irascibili et concupiscibili, que sunt virtutes motive imperantes in corde existentes»).

26. Se quest'amore «for di salute giudicar mantene | che la 'ntenzione per ragione vale» (*Donna me prega* 32-33), ci troviamo agli antipodi della visione vitavivistica di un amore sempre accompagnato dal «fedele consiglio della ragione», e affatto immersi in quel tipo d'«amore appetito di fera», appunto «fuor d'orto di ragione», aspramente condannato nella canzone che precede (vv. 143 e 147). Infatti agiscono qui ancora i testi alla base della concezione fisiologica e materialistica cavalcantiana, oltre che lo stesso Cavalcanti: «hic autem amor furiosus...imperio subiugato rationis, incendi» (ARNALDO DA VILLANOVA, *Tractatus* 47).

27. *tanta tempesta*: la tempesta delle passioni, la confusione dovuta agli spiriti surriscaldati (vv. 28-29) dal *foco* che obnubilano il giudizio, la *virtus estimativa*, il *virtuale iudicium* («Cum sint igitur calidi [gli spiriti] vel quasi ferventes, ad organum estimative virtutis adveniunt copiose, quod organum [...] nequit illorum caliditatem reprimere; tunc quasi motu mixtionis turbate volvuntur, quapropter confundunt virtuale iudicium; et velut ebrii tales iudicant cum fallacia et errore», ARNALDO DA VILLANOVA, *Tractatus* 50). Il correlativo oggettivo lo troviamo nell'epistola, laddove l'apparizione della donna è «ceu fulgur descendens» e lo *stupor* dei sensi si radicalizza nel terrore del tuono che tien subito dietro («sed stupor subsequentis tonitruu terrore cessavit» *Ne lateant* 3): una tempesta di tuoni, fulmini e stupore che evocano, là, la spelonca nel temporale dove Didone s'innamorò di Enea («obstupuit primo aspectu Sidonia Dido»

Aen. I 613 : «O quam in eius apparitione ostupui»), e, qui, la «bufera infernal che mai non resta» (già *tempesta*, peraltro, solo due versi prima: «Io venni in luogo d'ogne luce muto, | che muggia come fa mar per *tempesta*») di coloro «che la ragion sommettono al talento», la cui schiera è emblematicamente intitolata a Dido (*Inf.* V, 28-31 e 39). «Morta fra l'onde è la ragion» dirà poi Petrarca nella *tempesta* di *Passa la nave mia*.

28-29. Il *foco* che metaforicamente *incende* l'anima (v. 25), surriscalda fisiologicamente anche il cuore, talché quella compressione (*angoscia* : *angustia*) indotta dagli spiriti che «subito calefiunt» poi *non cape dentro* divenendo la *causa suspiriorum* («spira | fuor della bocca»): il procedimento della formazione dei sospiri negli innamorati smodati è illustrato sia da Dino del Garbo («generatur quedam *angustia* circa cor, propter diversum motum subitum qui accidit in calore et spiritus eius, qui quidem motus diversus est causa suspiriorum» par. 83), sia, ancor più dettagliatamente, da ARNALDO DA VILLANOVA, p. 52: « cum ad compressi diu cordis recreationem copiosius aer attractus forti spiritu cum vaporibus diu perfocatis interius expellatur, oritur in eisdem [negli innamorati perniciosi] alta suspiriorum emissio» (TONELLI, *Rileggendo*). In poesia, così analiticamente e secondo una precisa formulazione scientifica, dal solo Dante. Sarà Petrarca poi a riproporlo nella 'sua' montanina quando, perseguitato di monte in monte dalle immagini della donna amata, «lagrimando sfoga / di dolorosa nebbia il cor condenso» (*Rvf* 129, 57-8).

28. *che non cape dentro*: 'che non è più contenibile'. ≈ *spira*: 'fuoriesce' (dalla bocca), dando luogo ai sospiri.

29. *sì ch'ella s'intende*: 'si sente' (l'*angoscia*), se ne sente il 'suono', perché i vapori compressi, fuoriuscendo, determinano l'emissione, che è sonora, dei sospiri (il «"suono de' sospiri", per dirla con Petrarca», DE ROBERTIS, *Dante*).

30. *e anche agli occhi...*: dato il contesto, propenderei per estendere al verso l'interpretazione medico-scientifica del passo. Certo, anche per i medici «oculi plus debent in amore pati» (Pietro Ispano che glossa il *Viaticum*; e vedi, suggerito da FENZI, *Ancora*, p. 65, *Vita Nuova* 28, 5: «gli occhi "della loro vanitate furono degnamente guiderdonati"»), ma gli occhi, come la bocca, sono valvole di sfogo dell'*angoscia*, che vi condensa in lacrime i vapori di cui è costituita: «velut amarus fumus per tristitiam egrediens circa cor spargitur, qui tabem, scilicet aquam de sanguine cordis et de sanguine aliarum venarum, cum excussione gemituum superat ac eam sic sursum per venas ducendo ad venulas cerebri quasi fumando mittit et per illas ad oculos ducit, quia et oculi quandam cognationem ad aquam habent. Et ita aqua illa ex oculis fluit et hoc lacrimae sunt» (ILDEGARDA DI BINGEN, *Causae et curae*, pp. 146-47).

31-33. Si sovrappongono qui, nel dominio sulla ragione e sulla volontà del soggetto, il fantasma della donna concepito nella mente, che *segnoreggia vittoriosa e fero*, e Amore dell'epistola: «Amor terribilis et imperiosus me tenuit... ferox tamquam dominus... ut non quo ego sed quo ille vult me verti oporteat»,

parr. 3-4. La *figura* che *rimane* e *signoreggia* ripropone Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 7 «riman figura sol en signoria», pur con diverso significato.

31. *La nemica figura*: quella cui è stata data forma, corpo e pienezza (di vita) dal desiderio, il simulacro (il 'simulatus corpus' delle *Metamorfosi*) 'bello e rio' creato nella stanza che precede.

33. *la virtù che vole*: 'la volontà' (è la *virtù forte impedita* della canzone d'amore, v. 36).

34. *fane*: 'fa', con epitesi del *-ne* indotto dalla rima.

35. *dov'ella è vera*: alla fonte dell'immagine, quasi fosse il percorso opposto del mito di Narciso, dall'immagine riflessa all'originale. Poligenetica questa canzone, come bene ha mostrato CAPOVILLA, *Petrarca*, in tutti i *Rvf*: qui inevitabile pensare alla ricerca della «disiata forma vera» di Laura in ogni altra donna (*Movesi il vecchierel*), che, per inciso, terrà poi ben presente anche l'autodifesa di Cino, *Poi ch'i' fu'*, *Dante, dal mio natal sito*: «ch'un piacer sempre mi lega ed involve, | il qual convien ch'a simil di beltate | in molte donne sparte mi diletti» (12-14).

36. Assai ambigua la posizione sintattica della comparativa. In genere, siccome «simiglianza fa nascer diletto» (14, 63 e ancora 136 «poi sol simil è in grado» e *Donna me prega*, 57-8 : «De simil tragge complessione sguardo | che fa parere lo piacere certo»), il desiderio di congiungersi al proprio simile è dinamica degli innamorati poiché è la somiglianza a far nascere l'amore («Quam si in sibi consimili forma conspiciat, quasi insanit anima in ea ad voluptatem explendam adipiscendam», COSTANTINO AFRICANO, *Viaticum* 14-16). Qui però il simulacro di lei è *vago* di riunirsi alla persona vera da cui deriva, quindi le ragioni di somiglianza fra copia e originale sembrano prevalere su quelle fra l'amante e l'amata, prima scintilla del piacersi; ma ciò è contraddetto (o meglio: concomita) dal fatto che è il soggetto, amante, a correre *colà dov'ella è vera* come fa il simile col simile, ed è il soggetto stesso, infatti, a pagarne le conseguenze (*Ben conosco che va la neve al sole*).

37-45. Da qui alla fine della stanza viene riprodotta in termini tutti interiorizzati quella sorta di oggettivazione del processo amoroso (che si conclude con la condanna – a morte – del soggetto) del sonetto cavalcantiano *Li miei foll'occhi*, di cui peraltro è già richiamato il secondo verso (*vostra figura piena di valore*) dalla *nemica figura ... vittoriosa e fera* che *signoreggia*; come più oltre i vv. 41-2 ripropongono contenuti, discorso diretto degli astanti, impostazione sintattica e retorica dei vv. 12-14 («Quando mi vider, tutti con pietanza | *dissermi*: "Fatto se' di tal servente, | che mai non déi sperare altro che morte"»).

38-40. Lo spossamento della ragione e della volontà rendono il soggetto una specie d'automa «che si conduca sol per maestria» (Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, v. 12): non può fare altro (*più non posso*) che dirigersi verso chi lo ha in balia (e ne determina il movimento solo in apparenza autonomo e volontario) e ne causa la morte.

38. *fo come colui*: anche la perifrasi recupera *Tu m'hai sì piena*, 9: «I vo' come colui ch'è fuor di vita», verso che peraltro condensa il senso di questi danteschi: privato di ragione e volontà, in assenza della libertà d'arbitrio (*nel podere altrui*), il soggetto è *fuor di vita*.

41-45. Zona del testo intensamente cavalcantiana, in particolare per la vera e propria messa in scena dell'andata al patibolo, che implica l'improvviso insorgere di più *dramatis personae*, ma soprattutto la registrazione del loro sgomento e voce. FOSTER-BOYDE, *Dante*, rinviano opportunamente a molti analoghi luoghi: *L'anima mia vilment'è sbigotita*, 7-8; *Tu m'hai sì piena*, 5-6; *Perché non fuoro a me gli occhi dispentì*, 11-14; *I' prego voi che di dolor parlate*, 10: «lo qual mi dice: "E' ti convien morire"».

42. *Vie via*: interpreterei l'avverbio come frequentativo; tradizionalmente l'amante muore e rinasce ripetutamente, e questo amante montanino non costituisce eccezione, tanto che la dinamica del fatale allontanamento dell'anima e suo successivo stuporoso e doloroso recupero descritto nella stanza che segue (e il bilancio è in perdita, giacché fra un prima e un poi si staglia comunque un non recuperabile vuoto: «ignoranza ed oblio | stat'è con lei mentre ch'ell'è partita») ha tutta l'aria di venir raccontata come ricorsiva. E l'uso del tempo presente iterativo pare deporre in tal senso.

46-8. La ferita a garanzia della morte in quella che è vita solo apparente in un dialogo in cui Amore è chiamato a testimoniare, varia ancora (riprendendone rime e parole rima) Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena* («e porti ne lo core una ferita | che sia, com'egli è morto, aperto segno», 13-14), ma richiama anche direttamente, e indipendentemente dall'interpretazione cavalcantiana di chi si muove privato della vita, la mera «figura d'omo» di Guinizelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, dove già si trova l'immagine del trono che «spezza e fende» (9-11).

48. *rimani*: 'vittorioso e fero' come la donna (v. 31); Amore e la donna, sostanziali, 'rimangono' padroni del campo (il corpo e la mente di lui), mentre il suo spirito vitale è vinto e lo abbandona (*l'anima... è partita*).

49. *e se l'anima torna*: 'quando torna'; 'e pure se torna' non ha facoltà di comprendere ciò che è avvenuto. Dopo l'accesso d'amore patologico, e soprattutto in seguito alle cure, secondo i medici tornano quelle virtù già estromesse dal corpo (qui v. 3): «Tunc enim redeunt vertutes et corpus ad naturalem dispositionem» (GERARD DE BERRY, *Notule* 45). In questo andare e tornare dell'anima («l'anima torna poscia al core... mentre ch'ell'è partita») : «l'anima si briga di partire | e li sospir che manda al cor dolente», *Tu m'hai sì piena*, 2-3), fra morti attese (*'nnanzi al mio morire*) e morti temporanee (*me senza vita... com'io resurgo*), e l'essere costantemente fra la vita e la morte, anzi *e vivo e morto* (*vivo e morto come vuoi mi palpi*) risuona, di Cavalcanti, oltre che l'eco della pressoché abituale condizione del suo 'io lirico', anche il forte rintocco funebre della ballatetta: «mena l'anima teco.... Quando uscirà del core» (vv. 24-26).

49-51. Ritengo si tratti di una vera e propria perdita dei sensi, con *anima...partita* che poi *torna*: di fatto il precedente diretto (insieme all'unico altro caso lirico, *E' m'incresce di me*, vv. 63-4: «a tutte mie virtù fu posto un freno | subitamente, sì ch'io caddi in terra») del primo emblematico svenimento della Commedia, simpatetico ai casi di Paolo e Francesca. Particolarmente affini le modalità del ritorno alla coscienza, iniziali del canto VI: «Al tornar della mente, che si chiuse | dinanzi alla pietà de' due cognati».

50. *ignoranza ed oblio*: inconoscibilità dell'esperienza d'amore in termini ancora cavalcantiani. Nel corpo abbandonato dall'anima razionale, dalla coscienza, possono regnare solo ignoranza e oblio per una morte spirituale («non pò dire om ch'aggia vita, | ché stabilita – non ha signoria. | A simil pò valer quand'om l'oblia» *Donna me prega* vv. 40-42).

52. *Com'io risurgo*: è, certo, un rialzarsi (DE ROBERTIS «è il latino RESURGO, che vale anzitutto 'rialzarsi', 'risollevarsi'»), ma anche un rinvenire, una vera e propria resurrezione da morte (gli occhi lo hanno ucciso, lui è *senza vita*). ≈ *e miro*: sorta di sdoppiamento del soggetto, di fuoriuscita da sé stesso: il quale soggetto, tornato alla coscienza, osserva dal di fuori il suo proprio corpo ferito a morte (quasi ancora giacesse).

53. *mi disfece*: una ferita che uccide separando propriamente lo spirito dalla carne, distruggendo l'unione di cui è fatta (e infatti 'disfa') la vita. ≈ *percosso*: «percosso a terra» in *Così nel mio parlar*, 25 (DE ROBERTIS, *Dante*, «che spiega il rialzarsi»).

55-58. Gli aspetti somatici dell'innamoramento in cui il soggetto incorre, quando vien colto da Amore «senza alcun sospetto» (il *securus et incautus* dell'epistola) sulla riva d'Arno, non sono certo originali, e tuttavia particolarmente congiuntivi con quelli sperimentati dai due cognati: dalla «faccia scolorita» (lo «scolorocci il viso», v. 131) al tremito («sì ch'io non triemi tutto»: «la bocca mi baciò tutto tremante», v. 136) al «riso», sia esso «disiato», v. 133 o «dolce riso» (ma *dolci* sono là, poco prima, vv. 113 e 118, i *pensieri* e i *sospiri*, accompagnati dal *desio*, «quanto desio», v. 113, qui, appena sopra, *gran disio*, v. 23). ≈ Il timore, così come l'amore, secondo la fisiologia medievale, provocano la repentina affluenza del sangue dalle regioni periferiche al muscolo cardiaco, cosicché *la faccia scolorita* è tecnicamente anticipata (sulla base del processo noto e costantemente descritto nei testi canonici di medicina) da *Così nel mio parlar*, 45-7: «e 'l sangue ch'è per le vene disperso | correndo fugge verso | il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco».

55. v. *Così nel mio parlar*, 27: «Ché più mi triema il cuor...».

57-8. Tollo il segno interpuntivo finale e intervengo isolando fra virgole la frase concessiva *se con dolce riso...* dal *che* iniziale al v. 58 da me interpretato come preposizione consecutiva: mancano peraltro parafrasi a questi versi e glosse al *che* (DE ROBERTIS, *Dante*: «sogg. “quel trono”» pare interpretare il *che* come relativo), se non si consideri la traduzione FOSTER-BOYDE, *Dante* che in que-

sto caso aggira il problema (predilige la trasmissione del senso) evitando di considerare il collegamento sintattico: «And then my face, drained of its colour, shows what that lightning was which struck me; for though the lightning flashed from a lovely smile, my face remains darkened for a long while after»).

57. *trono*: ‘tuono’ (cioè fulmine: luce e suono dati per pressoché coincidenti nell’epistola così come poi da Petrarca: «Come col balenar tona in un punto», *Rvf* 110, 12; ma vedi STABILE, *Modelli*) che colpisce e distrugge («mi disfece quand’io fui percosso») e fulmine che folgora (e così uccide: vv. 65–6), dall’epistola («ceu fulgur... subsequens tonitruum») alla canzone caratterizzano questa deità priva di connotazioni umane, una sorta di Atena bella e furente (STABILE, *Modelli*).

61. *Così m’ha’ concio*: chiudendo la serie delle sue canzoni, l’avverbio riassuntivo argomentativo risponde simmetricamente a quanto promesso sull’incipit del primo testo: *Così nel mio parlar...*, appunto unica altra occorrenza a inizio stanza (e, lì, canzone). Nello stesso tempo dichiara di aver dimostrato quanto premesso nell’epistola accompagnatoria «qualiterque me regat (Amor) inferius extra sinum presentium requiratis»: ‘in che modo Amore mi governi’: *così m’ha’ concio Amor. ≈ in mezzo l’alpi*: genericamente ‘fra le montagne’.

61–63. Indicatori geografici e cronologici contribuiscono a definire il qui e ora della stesura del testo, e, combinandosi poi con i più espliciti versi del congedo, condensano i dati essenziali ad individuarne l’autore.

63. *sempre*: pare riassumere tutta una vita «di ripetute vittorie di Amore su di lui» (DE ROBERTIS, *Dante*): e anche allude ad *altro* amore? direi a tutti gli *altri* amori di cui il fiume è stato testimone, a partire, in particolare, dal primo.

64. *vivo e morto*: «come ha spiegato nella stanza precedente» (BARBI-PERNICONE, *Rime*): nella doppia condizione in cui si trova, o che alternamente ‘vive’, di vita e di morte, in ogni caso determinata da Amore, che appunto gli «fa sentire la sua mano [*palpi*] e il suo dominio» (DE ROBERTIS, *Dante*).

65–6. il *fiero lume* «avanguardia della morte» (DE ROBERTIS, *Dante*) sarà certo quello degli «occhi che m’uccidono a gran torto», v. 45; ma, pensando alla libertà preclusa su cui si chiude il testo, alla riflessione sul libero arbitrio contenuta nell’epistola, all’essere la «vertù che vole», v. 33, in totale balia dell’amore, tanto da trasformare il soggetto in una sorta di automa, vv. 38–40, non sarà fuori luogo leggerci un’allusione ai raggi del pianeta che innamora, al «folle amore» ‘raggiato’ dalla «bella Ciprigna» (*Pd* VIII 2: con ulteriore allusione a Didone pochi versi dopo...) di cui *l’anima è folle*. Alla predestinazione di chi è *sempre* «stato con Amore insieme», insomma alla *Fera stella*, o meglio al *dispietato lume*, come pare dislocare i due elementi di questo sintagma Petrarca (*Rvf* 174 e 142,2: «un dispietato lume / che ’nfin qua giù m’ardea dal terzo cielo») dandone sempre la medesima interpretazione astrologico-deterministica.

66. *folgorando*: ancora col Petrarca sopra citato, del gerundio è possibile dare una lettura ‘ad personam’: ‘ardendomi mi conduce alla morte’.

67-68. «È il motivo centrale del son. 101 a Cino [*Perch'io non truovo chi me-co ragioni*], vv. 9-10» (DE ROBERTIS, *Dante*).

67. *genti accorte*: amara valutazione negativa dell'efficacia della *lamentatio* (esplicitamente definita: «mi lamenti») che si conclude senza che si possa rinvenire, fra quei monti, né il destinatario già ideale nella *Vita Nuova* (donne che abbiano intelletto d'amore) né il destinatario più generico (ci troviamo fra le montagne, fuori dalle mura della civiltà fiorentina) sperato in apertura («perché la gente m'oda», v. 2); o senza che nessuno sia stato 'sensibilizzato' dalle sue parole, sia stato reso 'accorto' a quel che gli avviene: effetto invece ottenuto dal Cavalcanti di *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, per il quale il *doler*, il *pianger forte* e la vicina presenza della Morte «fa 'n quel punto le persone accorte», v. 9 (con terzetto di medesime parole in rima).

69-70. Rovesciamento di prospettiva rispetto alla prima stanza, e ribaltamento delle attese nei confronti della donna.

71. *E*: avversativo. ≈ *sbandeggiata*: messa al bando, condannata, perché riconosciuta *rea*, all'esilio. BARBI-PERNICONE citano *Cv* IV v 15: «Chi dirà di Cammillo, *bandeggiato* e cacciato in esilio», ma qui la *s-* prefissale ha valore intensificativo (del moto da luogo: *ex*) e quasi spregiativo. ≈ *corte*: regno d'Amore, cioè luogo sottoposto alla sua giurisdizione e insieme di persone soggette alle sue leggi; e dunque anche luogo «ove ten corte Amore» (*Li mie' foll'occhi*, v. 4), corte di giustizia: il tribunale che l'ha «sbandeggiata». «*Questa* in principio di verso come “*Questa scherana*” di I.58» (DE ROBERTIS, *Dante*).

73-74. V. canz. I, 5 e 11-13 (DE ROBERTIS, *Dante*).

75. «Il linguaggio di questo finale di strofa (e lo conferma il numero di novità lessicali, 4 in 5 versi), e ciò che questo linguaggio esprime, è abbastanza vicino a quello della cit. canz. I»: (DE ROBERTIS, *Dante*).

76-79. Combinati con i versi 61-63, iniziali dell'ultima stanza, costituiscono «una sfraghìs in piena regola», il sigillo che tradizionalmente, a conclusione di un'opera («Con una sfraghìs si chiude un libro»: TANTURLI, *L'edizione*, pp. 265-6), svelava le coordinate e le condizioni dell'autore, qui luogo in cui si trova al momento della stesura dell'opera vv. 61-2, cronistoria dell'autore v. 63, condizione d'esilio e sua patria vv. 77-8 (v. almeno i testi citati da Tanturli, *Amores* III xv 2-6, e *Georgiche* IV 559-64; ma v. anche le così consentanee elegie dei *Tristia* e le espontine allegate da ALLEGRETTI, *La canzone*). L'impossibilità del ritorno in patria chiude il testo; e il congedo si avvia sulla stessa rima d'apertura del testo-testamento, tutto congedo, di Cavalcanti, altra impossibilità definitiva di ritorno, e verso una medesima patria: «Perch'io non spero di tornar *giammai*, | ballatetta, in Toscana | vai tu». Tanto che il *tu vai* di Dante sarà esortativo nei confronti della canzone, da parafrasare proprio così: 'vai tu, mia canzone montanina, perch'io non ho la libertà di farlo' (e viene nello stesso modo giustificata la scomparsa di Dante nell'epistola al protettore Malaspina, una sorta di 'scambio d'ostaggi': la canzone è inviata a compensare l'assenza del

suo 'fattore', e rinforza, di fatto, quel che dice l'epistola, visto che nemmeno a Firenze, nonché in Lunigiana, pur potendo, Dante tornerebbe).

76. *montanina*: non vedo nell'epiteto allusioni allo stile della canzone (eventualmente rozzo e montanaro, come invece ALLEGRETTI, *La canzone*); si tratta della semplice nominazione del testo dovuta alla sua origine orografica e geografica, alla sua nascita «in mezzo l'alpi».

78. *serra*: in rima equivoca col v. 82; combinato con i rimemi *terra*: *guerra* propone il tema dell'esclusione dalla propria città poi di *Pd* XXV, 2-6; ma la chiusa su *serra* e *guerra* è già di *Tre donne*, 106-7, nonché, la coppia *terra* e *guerra*, di *Io sento sì d'Amor* (97 e 101).

82. *una catena il serra*: 'lo lega', così come nell'epistola «Amor ... tenuit. Atque...ligavit».

84. *libertate*: l'ultima parola del testo riprende con strutturante precisione la chiusa della lettera d'accompagnamento: «*liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult me verti oporteat*», anche volendo, e condizioni permettendo, non potrebbe muoversi; e ancora allude al Cavalcanti della canzone d'amore. Ma, insieme, anche alle più vicine considerazioni nate su stimolo del Cino 'esulante' a richiamare altro dittico epistola-lirica concepito proprio in quella fase. *Io sono stato con Amore insieme*, coerentemente con la visione espressa nella *montanina*, dichiara che Amore è una tempesta contro cui non vale ragione o virtù (vv. 5-6) e che «nel cerchio della sua palestra | libero albitrio già mai non fu franco» (vv. 10-11).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ALLEGRETTI, *La canzone* = P.A. (a cura di), Dante Alighieri, *La canzone 'montanina'*, con una prefazione di G. Gorni, Verbania, Tararà, 2001

BARBI-PERNICONE, *Rime* = M. B. - V. P. (a cura di), Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, Firenze, Le Monnier, 1969

BARTOLI, *Storia* = A. B., *Storia della letteratura italiana*, IV, *La nuova lirica toscana*, Firenze, 1881

CALENDA, *Potentia* = C. C., *Potentia concupiscibilis, sedes amoris: il dibattito Dante-Cino*, in C. C., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 111-24

CAPOVILLA, *Petrarca* = G. C., *Petrarca e l'ultima canzone di Dante*, in «*Sì vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 103-202

CAPOVILLA, *Presenze* = G. C., *Presenze duecentesche nella canzone «montanina»*, in *Dante e i «pre-danteschi». Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress, 2009, pp. 91-111

CARPI, *La nobiltà* = U.C., *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004, 2 voll.

CARPI, *Un congedo* = U. C., *Un congedo da Firenze?*, in GRUPO TENZONE, *Amor*, pp. 21-30

CONTINI, *Rime* = G. C. (a cura di), Dante Alighieri, *Rime* [1939], Torino, Einaudi, 1965

DE ROBERTIS, *Edizione* = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Edizione Nazionale per la Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere 2002, 3 voll.

- DE ROBERTIS, *Dante* = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005
- FENZI, *Ancora* = E. F., *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, «Tenzone», 4, 2003, pp. 43-84
- FENZI, *La montanina* = E. F., *La montanina e i suoi lettori*, in GRUPO TENZONE, *Amor*, pp. 31-84
- FONTES BARATTO, *Le diptyque* = A. F. B., *Le diptyque montanino de Dante*, «Arzanà», 12, février 2007, pp. 65-97
- FOSTER-BOYDE, *Dante* = K. F. -P. B., *Dante's Lyric Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1967, 2 voll.
- FRUGONI, *Epistole* = DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. Frugoni e G. Brugnoli, in D. A., *Opere minori*. Tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979
- GORNI, *La canzone* = G. G., *La canzone «montanina»*, «Lecture classensi», XXIV, 1995, pp. 129-150
- GRUPO TENZONE, *Amor* = GRUPO TENZONE, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, a cura di E. Pasquini, Madrid, «La Biblioteca de Tenzone», Departamento de Filología Italiana UCM, 2009
- HARDIE, *Dante* = C. H., *Dante's 'canzone montanina'*, «The Modern Language Review», LV, 1960, pp. 359-370
- LEONARDI, *Nota* = L. L., *Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Medioevo Romano», XXVIII/1, 2004, pp. 63-113
- LÓPEZ CORTEZO, *Amor* = C. L. C., *Amor, da che convien pur ch'i mi doglia*, in GRUPO TENZONE, *Amor*, pp. 131-56
- MATTALIA, *Rime* = Dante Alighieri, *Le rime*, con introduzione e commento di D. M., Torino, Paravia, 1943
- MAZZONI, *Saggio* = DANTE ALIGHIERI, *Epistole I-V. Saggio di edizione critica*, a cura di F. M., Milano, Mondadori, 1967
- NOVATI, *L'epistola* = F. N., *L'epistola di Dante a Moroello Malaspina*, in *Dante e la Lunigiana. Nel sesto centenario della venuta del poeta in Valdimagra MCCCVI-MDCCCXVI*, Milano, Hoepli, 1909, pp. 507-42
- PASCOLI, *L'Alpighiana* = G. P., *L'Alpighiana*, in *La mirabile visione. Abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1913
- PASQUINI, *Un crocevia* = E. P., *Un crocevia dell'esilio: la canzone «montanina» e l'epistola a Moroello*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Milano, CUEM, 2007, pp. 13-29
- WACK, *Lovesickness* = M. F. W., *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990
- SASSO, *Le autobiografie* = G. S., *Le autobiografie di Dante*, Napoli, Bibliopolis, 2008
- SCARTAZZINI, *Dantologia* = G. A. S., *Dantologia. Vita ed opere di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli, 1894
- STABILE, *Modelli* = G. S., *Modelli naturali e analisi della vita emotiva. Il caso di Dante*, *Rime CXVI*, in *Studi sul XIV secolo in memoria di Annelise Maier*, a cura di A. Maierù e A. Paravicini Bagliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, pp. 379-93
- TANTURLI, *L'edizione* = G. T., *L'edizione critica delle Rime e il libro delle canzoni*, «Studi Danteschi», 68, 2003, pp. 251-66
- TONELLI, *Rileggendo* = N. T., *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: Il libro delle canzoni*, SPCT, 73, ottobre 2006, pp. 9-59
- TONELLI, *Tre donne* = N. T., *Tre donne, il Convivio e la serie delle canzoni*, in GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, «La biblioteca di Tenzone», Madrid,

- Departamento de Filologia italiana, UCM, 2007, pp. 51-71
- TORRI, *Epistole* = *Epistole di Dante Alighieri*, edite e inedite, aggiuntavi la *Dissertazione intorno all'acqua e alla terra* e le traduzioni rispettive a riscontro del testo latino con illustrazioni e note di diversi, per cura di Alessandro Torri, Livorno, Vannini, 1842
- TROVATO, *Dante* = P.T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1979
- ZINGARELLI, *La vita* = N. Z., *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Vallardi, 1931

ALTRI TESTI CITATI

- ARNALDO DA VILLANOVA, *Tractatus* = ARNALDI DE VILLANOVA *Opera medica omnia. III. Tractatus de amore heroico, Epistola de dosi Tyriacalium medicinarum*, a cura di M. R. McVaugh, Barcellona, Pubblicazioni e Edizioni dell'Università, 1985
- BOCCACCIO, *Trattatello* = GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, in G. B., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Vol. III, Milano, Mondadori, 1974
- AVERROIS CORDUBENSIS *Commentarium* = AVERROIS CORDUBENSIS *Commentarium magnum Aristotelis De Anima libros*, a cura di F. Stuart Crawford, Cambridge Mass, The Medieval Academy of America, 1953
- BONI, *Sordello* = M. B. (a cura di), SORDELLO, *Le poesie*, Bologna, Palmaverde, 1954
- CAVALCANTI, *Rime* = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986
- CINO, *Poesie* = M. MARTI (a cura di), *Poeti del dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969
- COSTANTINUS AFRICANUS, *Viaticum* = COSTANTINUS AFRICANUS, *Viaticum* I.20, in WACK, *Lovesickness*, pp. 179-193
- DINO DEL GARBO, *Glossa* = DINO DEL GARBO, *Glossa alla canzone d'amore*, in E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999
- GERARD DE BERRY = GERARD DE BERRY, *Notule super Viaticum*, in WACK, *Lovesickness*, pp. 194-205
- GUINIZELLI, *Rime* = M. MARTI (a cura di), *Poeti del dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969
- ILDEGARDA DI BINGEN, *Causae et curae* = HILDEGARD VON BINGEN, *Causae et curae*, ed. a cura di P. Kaiser, Lipsia, Teubner, 1903
- PETRUS ISPANUS, *Questiones* = PETRUS ISPANUS, *Questiones super Viaticum*, in WACK, *Lovesickness*, pp. 212-51
- Vita Nuova* = DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova in Opere minori*, t. I, p. I, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984