

Dante commentatore di se stesso

1. „*la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa*”

La poetica dell'ispirazione divina deriva dall'esperienza, ed è espressione del riconoscimento del fatto che l'autore non ha pieno potere nè sul suo messaggio, nè sulla forma del messaggio. Questo è indipendente dalla questione di che cosa si consideri come fonte dell'ispirazione: le Muse, altre figure della mitologia antica, oppure lo Spirito Santo. In altre parole, l'opera non è, in senso stretto, la produzione dell'autore, o non lo è interamente, visto che egli non è altro che lo strumento esteriore e visibile per creare il messaggio e per farlo pervenire al destinatario. Sembra che un luogo straordinario della *Vita nuova* esprima tale esperienza. Un passo auto-interpretativo del paragrafo che racconta la nascita della canzone "*Donne ch'avete intelletto d'amore*" suggerisce che l'autore è apparentemente consapevole di effettuare una svolta poetica, ma fa risalire la novità della sua poesia a fonti esteriori alla propria intenzione e coscienza: „Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: «*Donne ch'avete intelletto d'amore*»" (*Vita nuova* XIX).

La frase "la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa" è stata interpretata, fra l'altro, nel modo che con essa Dante voleva eludere la risposta alla questione in che cosa consistesse precisamente la svolta poetica eseguita da lui, ossia che in definitiva cosa fosse il dolce stil nuovo. Ma la frase può essere interpretata anche come una *tournure* retorica per dire: "non so nemmeno io che dico"; oppure, come un resoconto dello stato d'incoscienza in cui il poeta abbia scritto la canzone.

Il contesto non verifica nessuna di queste ipotesi, perchè infatti, non si può dire che Dante si fosse sottratto a spiegare la sua svolta poetica. Al contrario, egli aveva formulato, in modo consapevole e esplicito, le basi del suo programma: "e pensai che parlare di

lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine” (ibidem). Dunque, egli si propose di rivolgersi nel futuro a un pubblico colto (“gentile”) e largo, il che implica che aveva in mente una poesia intellettuale e con validità universale. Già solo per questo è poco credibile che si fosse servito della frase in questione per un semplice motivo retorico. Infine il contesto, anziché evocare uno stato d’incoscienza o d’estasi, si riferisce a una esperienza che può essere descritta in termini razionali, una esperienza di cui il poeta ci dà davvero un resoconto razionale.

La storia che il brano ci racconta incomincia con una discussione di Dante con “certe donne”, la quale verte sul significato di un detto del poeta secondo cui la sua beatitudine stia nelle parole che “lodano la donna sua”. Poi continua così: “Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n’hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento». Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi pario da loro, e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato il mio?»” (*Vita nuova* XVIII). Dante, come vediamo, si rende conto che le sue parole non hanno lo stesso senso che lui aveva attribuito ad esse. Per questo decide di parlare in modo diverso da quello in cui parlava prima e di scrivere poesie in base a una nuova poetica. La canzone è il frutto di questa decisione, della sua grande volontà di parlare, e del fatto che la sua lingua “parlò come per se stessa mossa”, cioè come mossa dai principi autonomi del testo nascente.

Il brano citato è importante per diverse ragioni.

In primo luogo, esso getta luce sull’intenzione innovativa di Dante. Se consideriamo anche il primo e l’ultimo capitolo della *Vita nuova*, allora vediamo delinearsi un arco storico che dimostra la continuità de tale sua intenzione. La prima fase dell’arco storico è il

primo capitolo in cui l'autore distingue i piani temporali della nascita della sua opera, segnalando che il momento dell'"assemblare" del libello non coincide con il tempo del componimento delle singole poesie. (Va sottolineato anche il fatto che adopera il termine "assemblare"!)

La ragione per cui le poesie, nate in altri tempi, hanno bisogno di commenti, e per cui si deve rievocare gli avvenimenti che creano lo schema narrativo del libello, sta nel cambiamento del significato dei testi, verificatosi nel frattempo. Nel fare la divisione del primo sonetto ("A ciascun'alma presa e gentil core"), Dante fa cenno a questo come segue: "Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici" (*Vita nuova* III). Ma il cambiamento del significato è straordinariamente interessante anche per il fatto che, nel rendersene consapevole, Dante ha riconosciuto il carattere profetico delle sue poesie (e forse del testo letterario come tale), e ha scoperto quel principio regolatore della poetica che era presente nella sua poesia anche prima, ma ancora non è stato sfruttato. Il poeta, riguardando il cammino percorso, si rende conto di aver commesso – dal punto di vista poetico – degli errori e riconosce che sarà capace di rettificare la sua poetica, di riorganizzare e di canonizzare la propria produzione solo alla condizione di tirare tutte le conseguenze di questo giudizio retrospettivo. È proprio questo che spiega la severità con cui, nella chiusura del capitolo V, parla di se stesso, o meglio, della sua precedente produzione poetica: "Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei" (*Vita nuova* V). Nel mezzo del libello il poeta ci informa che la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* fu scritta su un nuovo soggetto (*matera*) e in base a una nuova poetica. Infine, nell'ultimo capitolo che anticipa la *Divina Commedia*, egli dirà che ha in testa di dire di Beatrice "quello che mai non fue detto d'alcuna" (*Vita nuova*

XLII), di scrivere, cioè, un poema inedito, di tipo del tutto nuovo. La *Vita nuova* è, fra l'altro, la storia della nascita di una nuova poetica.

In secondo luogo, si vede bene che Dante era consapevole della differenza che sempre sussiste tra l'intenzione dell'autore e tra il testo realizzato. Se vogliamo comprendere la poetica dantesca, tale sua consapevolezza deve pure essere presa in considerazione. Nasce da questa distinzione, fatta da lui in termini molto chiari già in principio, la poetica dell'ispirazione divina, che poi servirà, in senso sia poetico che ideologico, da base per il grande poema. Quanto tale nesso sia stretto, è dimostrato in modo eloquente nella famosa scena del *Purgatorio*, in cui Bonagiunta riconosce e identifica Dante proprio come l'autore della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, dandogli, in questo modo, occasione a esporre la teoria del dolce stil nuovo.

In terzo luogo, il brano citato sopra è importante anche come un esempio. Se la nostra interpretazione è corretta, esso rappresenta una delle illustrazioni più interessanti degli autocommenti danteschi, esemplificando i casi in cui il poeta espone al lettore i principi formativi di una sua opera.

2. La *Vita nuova*

Dante dunque tende in continuità, già dall'"assemblare" della sua prima opera, a chiarire, analogamente all'esempio esaminato sopra, la sua posizione d'autore e la relazione di sé stesso come autore al testo. Da qui gli viene il zelo ardente, una premura quasi maniaca di fornire dei commenti alle proprie opere. Come se non avesse fiducia nella forza delle parole e si credesse ostacolato dal carattere finito e chiuso del *signifiant*, egli raddoppia (e potenzialmente rende infinito) il sistema significativo.

Con ciò egli determina le modalità della ricezione delle sue opere e preavvisa i lettori che devono tenersi all'erta, perché le parole lette non esprimono il messaggio reale, il cui vero senso può essere compreso solo a costo del lavoro duro e continuo del commentare.

Dante, possiamo dire, aveva previsto il suo commentatore, ben sapendo che dal suo modo di scrivere consegue che le sue enunciazioni, comprese quelle con carattere di autocommento, abbisognano di commenti. Esse sono molte volte, e programmaticamente, oscure, come per esempio lo è, già nel primo canto, la profezia sulla venuta del Veltro. A chi si riferisca la profezia è un mistero impenetrabile, e con molta probabilità *intenzionalmente* è così.¹ Il suo significato è racchiuso, appunto, nello sforzo commentatore di decifrare ciò che in linea di principio non è decifrabile. Dante ci costringe a essere sempre attenti a come il testo sia formato, e a come sia articolato il *signifiant*. Dobbiamo tener presente le tracce e segnali, mai evidenti, che ci dirigono verso il *signifié*. Tutto ciò induce i lettori e i commentatori del poeta a discorrere sul “Dante profeta”, aprendo così un capitolo a parte nella dantistica. Il discorso sul „Dante profeta” è in genere, e necessariamente, di carattere contenutistico: esso si riferisce al sublime messaggio religioso, morale e politico del poeta, inoltre alla concezione che egli aveva della sua vocazione e del destino dell’umanità. Ma credo che il suo “essere profeta” abbia semplicemente il senso che si può attribuirgli un certo modo di scrivere o parlare, e cioè, un’*oscurità programmata*, che, addirittura, esorta il lettore a investirsi del ruolo del commentatore.

Dal punto di vista del genere letterario fu il *prosimetrum* che si era offerto come mezzo adeguato a soddisfare l’esigenza dell’autocommento. Nel medioevo, come è ben noto, dalla *Consolatio philosophiae* di Boezio ai “razos” provenzali o alle opere di Bernard Silvestris e di Alain de Lille esistono moltissimo esempi di prosimetro. La *Vita nuova* e il *Convivio* appartengono ugualmente a questa categoria. Il prosimetro offre a Dante ciò che da questo genere letterario tradizionalmente si aspettava: gli permette di collegare e di inserire in un’unità ordinata e organica le sue poesie – ballate, canzoni, sonetti – nate in diversi tempi e, come vediamo nella *Vita nuova*,

1 Si cita qui l’opinione di Andrea Battistini. Cfr. Andrea Battistini, „Il primo canto dell’Inferno”, Conferenza tenuta nella Casa di Dante di Roma il 22 novembre 2009.

di dare un quadro epico al suo messaggio lirico. La *Vita nuova* può essere letta come un libro autobiografico (che è il primo nel suo genere!), in cui i brani in prosa, di carattere narrativo, uniscono le poesie liriche come momenti della storia di un'anima. È una lettura valida ma restrittiva che rispecchia solo la struttura lineare dell'opera. La grande invenzione di Dante invece consisteva, già nel caso della *Vita nuova*, nel dare al testo una struttura di profondità. È proprio in questa dimensione che egli trovò luogo per l'autocommento.

Grazie alla loro forma e alla separazione spaziale, i brani in prosa della *Vita nuova* si distinguono chiaramente dalle poesie che essi devono commentare. La situazione è molto simile nel *Convivio* dove è ben visibile la contrapposizione dei trattati e delle canzoni. Ciò cambia nella *Divina Commedia*. Qui si perde il vantaggio del prosimetro, il che però non significa che sia meno presente la funzione dell'autocommento. Dante nella *Divina Commedia* troverà altri, più sottili mezzi per segnalare la funzione metalinguistica.

Il commentare, come un grande genere del medioevo e come prassi scolastica per occuparsi di testi, fioriva nelle scuole. Esso era lo strumento dell'insegnamento, dell'appropriazione e della lettura dei testi, derivanti dagli autori di suprema autorità, e molto frequentemente serviva a scopi di attribuzione di significato canonizzato ai testi da leggere. Era dunque essenziale che questo tipo di attività letteraria comunicasse principalmente dei contenuti filosofici, teologici e scientifici.

In una certa misura Dante era versato in questo campo. Aveva notizia di alcune grandi prestazioni dei famosi commentatori che cercava anche di imitare. Ne fanno testimonianza non pochi luoghi dottrineggianti e pedanteschi delle sue opere. Introdusse però due innovazioni epocali che d'altronde erano connesse: da una parte si era atteggiato verso i propri testi come oggetti di commento (elevandosi così al rango dell'*auctor* nel senso classico del termine); dall'altra aveva trasformato il genere del commentario scolastico in

uno strumento poetico, incorporandolo, sul piano metalinguistico, nei propri testi.

Il commentare è una impresa paradossale, e lo era sempre stato da quando esiste la prassi di commentare testi. Il rapporto del testo commentato e del commento ricorda il rapporto che sussiste, sul piano della formalizzazione logica, tra linguaggio e metalinguaggio. Il secondo è necessariamente più ricco del primo, in quanto si può fare un'affermazione su una proposizione solo per mezzo di un'altra proposizione che incorpora la prima e contiene almeno un predicato in più.

Come anche quest'analogia suggerisce, ogni commento è prolisso perché per la sua stessa natura è ripetitiva, dicendo la stessa cosa che ci dice il testo. Nello stesso tempo è ritenuto necessario commentare qualsiasi testo in base all'assunzione che nel ripetere quello che è stato detto viene ripetuto qualcosa di non esplicito, di non detto, che vi è rimasto come un residuo in fondo al testo. In modo analogo, ogni nuova ripetizione lascia indietro un residuo ulteriore del non detto. Come già Foucault ha sottolineato, il commentare altro non è che accettare *per definizione* che nella lingua vi è una certa eccedenza di *signifié* rispetto al *signifiant*, un fatto da cui consegue direttamente che il compito di commentare è insolubile. Realmente è così, questo però significa soltanto che il compito del commento è infinito, e non vuol dire che commentare un testo, magari il nostro proprio testo, sia una impresa inutile e insensata. L'innovazione dantesca non è altro che lo sfruttamento delle possibilità inerenti alla struttura autoreferenziale del testo, un'operazione che libera il gioco dei significati eccedenti e dormienti nel profondo del testo.

Un gruppo dei brani in prosa della *Vita nuova* divide in parti la poesia, di cui essi fanno il commento. Si vede lo stesso anche nel *Convivio*. Tale operazione è apparentemente giustificata dalla tesi che il significato del testo è costruito dal significato delle singole parti: „la divisione non si fa se non per aprire la sentenza della cosa divi-

sa" (*Vita nuova* XIV).² Nello stesso tempo in alcuni paragrafi Dante omette, in modo ostentato, l'operazione della divisione, dicendo ripetutamente in diversi luoghi che il senso dei versi ("la ragione" o "la cagione" di essi) sia chiaro in sé stesso, senza dover effettuare tale operazione. Il confronto dei due gruppi di paragrafi ci mostra molto bene a che scopo servono, secondo lui, i commenti: essi confermano il senso evidente del testo preso nella sua totalità, o ne rendono manifesto il senso nascosto. (Non è sempre così. Succede che le parole adoperate nei versi sono, a chi non sono fedeli d'Amore, in se stesse dubbiose e ambigue. In tal caso non si deve, nè si può, tentare il chiarimento: "E questo dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubbiose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero soperchio" [*Vita Nuova*, XIV].)

A prescindere dalle divisioni che agli occhi del lettore di oggi non sono molto illuminative, mettiamo in rilievo alcuni elementi dei versi ai quali si riferiscono gli autocommenti. Tali sono i casi dell'intertestualità, quando per esempio è l'autore stesso ad additare che il verso „guardate s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave"³ deriva dal libro di Geremia („O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus", Ger I 12): qui è evidente che egli richiama l'attenzione del lettore a un eccesso di senso. Ma forse è più esatto dire che *produca* un eccesso di senso. Perché in realtà l'eccesso di senso *si produce* dall'incontro del commento e del luogo testuale commentato, e non dal fatto che il commento metta in luce un significato *già esistente*. D'altronde, come vedremo, il verso citato e il luogo biblico ivi evocato ritorneranno in diverse versioni in due canti dell'*Inferno*, dove di conseguenza l'*autocommento* si trasforma in

2 *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Edizione Nazionale, 1932. In *Enciclopedia dantesca*. 4. *Biografia, Opere, Bibliografia*. Biblioteca Treccani (Edizione speciale, Mondadori, Milano 2005), p.187.

3 *op. cit.* VII. 14. „O voi che per la via d'Amor passate, /attendete e guardate /s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave".

autocitazione, vale a dire, l'intertestualità di ambito largo si trasforma in un'intertestualità di ambito ristretto: in una "intertestualità endogena".

È istruttivo riflettere sull'unico caso in cui Dante presenta due versioni dello stesso sonetto. Si tratta del sonetto "Era venuta ne la mente mia" (*Vita nuova* XXXIV), che ha due "cominciamenti". È da chiedere se le due versioni potrebbero imporsi insieme, senza che il commento sottolinei che esse sono connesse l'una con l'altra e sono parti dello stesso testo. Nelle condizioni che per lungo tempo avevano determinato i modi d'essere delle opere letterarie scritte, questo sicuramente non sarebbe stato possibile. Nell'epoca di Dante non si poteva permettere che un'opera scritta avesse una identità fluida. Con questo sonetto e col commento aggiunto Dante divenne un lontano precursore di una prassi letteraria e di una concezione del testo che non richiedono che un'opera abbia dei limiti fissi, anzi, propongono come norma che l'identità di essa possa essere variabile.

Si mette in risalto un altro indirizzo degli autocommenti danteschi quando il poeta fa riferimento ai principi fondamentali che servono a giustificare certi stratagemmi poetici, immagini, metafore o allegorie. Ne è un famoso esempio il capitolo XXV che giustifica la personificazione di Amore ed è da leggere come un trattato retorico-poetico a parte.

È un esempio ugualmente importante quella nota, intessuta casualmente nei ragionamenti su Amore, che Dante fa sui nomi, che può essere intesa anche come un'affermazione sulla natura generale della lingua. Il contesto in cui l'affermazione s'inserisce è questo: „lo nome d'Amore è sí dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: «nomina sunt consequentia rerum»“ (*Vita nuova* XIII). Dunque, già il nome di Amore provoca la stessa reazione che produce Amore, perché equivale, in sé, a ciò di cui è il nome. E questo vale per tutti i nomi.

Questo è uno dei luoghi rilevanti della *Vita nuova* che fonda

una lettura ben marcata del libello. In effetti, se i nomi conseguono dalle cose, e – in conformità alla concezione platonico-cratiliana – esse corrispondono alla natura delle cose, allora dire i nomi è creare un contatto diretto con le cose. Da ciò segue che si può leggere un libro come se il libro trattasse di nomi; e si può leggere la *Vita nuova* come se il libello trattasse del nome di Beatrice. In base a tale considerazione si può proporre una soluzione confortante al problema di Beatrice, cioè alla questione di come si spiega la sua presenza continua nelle opere di Dante e di che significato ha la fedeltà del poeta a lei. Ovviamente questo non ha niente che fare con la persona storica e con l'identità di Beatrice Portinari, un problema che storicamente è da lungo tempo risolto e di cui non pensa più nessuno che sia pertinente all'esegesi del testo.

La soluzione accennata consiste in ciò che è stato proposto da Guglielmo Gorni. Dopo aver esaminato le occorrenze del nome di Beatrice in diversi contesti e con vari significati, Gorni ha posto questa domanda: "Essere fedeli a Beatrice significò per Dante l'attaccamento, più che a una donna, a un nome significativo?". Sono pienamente d'accordo con la sua risposta che sia proprio questa "la soluzione da dare all'enigma"; vale a dire, "Beatrice, che designa la quintessenza del femminile nei rapporti di Dante con le donne, è soprattutto un nome".⁴ Aggiungo che Beatrice non è solo un nome che incidentalmente abbia un significato, bensì un nome che è essenzialmente carico di significato; un nome, la cui rete associativa comprende le cose più alte: amore, beatitudine, salvezza.

Ma alla luce di quanto fu detto, come va intesa la famosa anticipazione della *Divina Commedia* nell'ultimo paragrafo della *Vita nuova*? Nei versi che abbiamo letti non trapelano comunque il ricordo personale e la fedeltà che lega il poeta alla donna reale di una volta? Non è dopo tutto questo il sentimento che abbia destato nel poeta la voglia di scrivere il grande poema? Non è mio compito di confermare o rifiutare questo. Ma leggiamo attentamente il testo:

4 Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Bari-Roma, Laterza, 2009, 113.

"[...] io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*" (*Vita nuova* XLII).

Ciò che in questo passo il lettore attento percepisce per primo è la situazione tipica del *Paradiso*. Beatrice (che ha lo stesso attributo del Signore: "benedetta") eleva lo sguardo alla faccia del Signore, Dante invece volge gli occhi a Beatrice e allo splendore che in lei si riflette. Noi, *posteriormente*, capovolgendo l'ordine temporale, abbiamo la possibilità di leggere questa frase non solo come una prognosi, ma anche come un autocommento, come un (naturalmente virtuale) riferimento dell'autore a un suo testo. Nel corpo dei testi danteschi questo è forse il primo esempio di quella consequenzialità stupefacente con cui il poeta tesse la rete dei collegamenti tra le sue opere, nel tentativo di renderli anche visibili per i lettori di tutti i tempi. Siamo giustificati ad assumere che le ultime frasi della *Vita nuova* esprimano, più che altro, l'intento consapevole di costruire un'intera opera di vita.

In secondo luogo il lettore attento percepisce anche che l'oggetto della prognosi non è il *che*, bensì il *come*: Dante intende parlare di Beatrice come non si è mai parlato di donne, scrivendo un poema al quale non è paragonabile nessun poema che fosse stato scritto finora.

Tornando ai nomi, e precisamente al nome di Beatrice, l'idea della corrispondenza tra i nomi e tra le cose innesca anche il gioco delle corrispondenze tra i nomi. Beatrice sarà così Amore: „E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco" (*La vita nuova* XXIV). E per la corrispondenza dei nomi alle cose, e per la legge etimologica, Giovanna (Vanna), l'accompagnatrice di Beatrice, sarà così *Primavera*: "chi verrà prima". Quest'episodio, col sonetto "Io mi senti' sveglar dentro a lo core" e col commento che lo accompagna, illustra molto

bene come Dante unisce i due strati del testo, i versi e la prosa, e quali effetti di significato sorgono dalla loro fusione. Nella parte del sonetto che secondo Dante è la terza, si legge che nel momento in cui Dante vide monna Vanna e monna Bice venire verso di lui, Amore gli disse:

[...] “Quell’è Primavera,
e quell’ha nome Amor, sì mi somiglia”.
(*Vita nuova* XXIV)

Vediamo il commento a questo brano: “E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l’era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l’una appresso l’altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d’oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire «prima verrà», però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'»”.

Il brano in prosa non fa altro che ripete la scena già descritta: Giovanna e Beatrice si avvicinano a Dante; e la prima precede la seconda, mentre Amore ci informa che la prima è nominata Primavera, la seconda invece, per la grande somiglianza a Amore, si chiama appunto Amore. La scena, così come viene rappresentata nel sonetto, contiene implicitamente il rapporto tra il nome Giovanna e tra il motivo “venire prima” o “precedere”, ma senza il commento in prosa, che sfrutta il nesso quasi-etimologico di “Primavera” e “verrà prima” (Giovanna, che è nominata “Primavera”, “verrà prima”), tale rapporto rimarrebbe celato. Qui abbiamo dunque a che fare con una

vera eccedenza di senso che si fa visibile sul livello metalinguistico.

Sembra che il nesso Giovanna-Giovanni confermi, o sovra-determini, la spiegazione del significato in questione. In realtà abbiamo di nuovo a che fare con una eccedenza di senso, in quanto con tale nesso si dà un nuovo percorso sul piano degli elementi significativi. È più importante che la citazione presa dal Vangelo di Matteo (3,3 Mt), che si riferisce esplicitamente a Giovanni Battista, ci porta in una nuova dimensione. Se Giovanna precede Beatrice nello stesso modo in cui Giovanni aveva spianato il cammino a Cristo, se dunque, sotto questo aspetto, Giovanna è paragonabile a Giovanni Battista, allora Beatrice è una figura corrispondente a Cristo.

3. Il *Convivio*

La metafora del cibo, resa esplicita nei dettagli nel primo paragrafo del *Convivio*, sintetizza alcuni motivi particolarmente interessanti e pertinenti al nostro problema attuale. Essa approfondisce il significato, ricco di reminiscenze bibliche e platoniche, e racchiuso già nel titolo dell'opera, secondo cui la ricezione e la trasmissione del sapere è una specie di banchetto, un banchetto spirituale, appunto. Il rapporto tra le quattordici canzoni progettate (a prescindere da quella introduttiva) e tra i trattati che dovrebbero accompagnarli, è descritta come segue: "La vivenda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente" (*Convivio* I, i, 14).

Dante premette dunque immediatamente che il testo, che andiamo a leggere, si organizza a un doppio livello. Si collocano al primo livello le canzoni che saranno servite come pietanze principali, al secondo invece, che è nello stesso tempo il livello del senso, si collocano i trattati che li accompagneranno da pane. Abbiamo a

che fare con un testo unico; un testo che ha tuttavia due parti ben distinguibili, una delle quali deve spiegare l'altra: i trattati hanno il compito di decifrare il senso racchiuso nelle canzoni che appartengono al primo livello. Il rapporto tra i brani in prosa e le poesie era, nella *Vita nuova*, molto simile, ma qui si vede una costruzione più sistematica. Proprio per questo Dante stesso nomina la sua opera "commento", oppure "uno scritto, che quasi commento dir si può" (*Convivio* I, iii, 2). "Intendo anche mostrare, dice Dante, la vera sentenza di quelle [cioè delle canzoni], che per alcuno vedere non si può s'io non la conto". Il primo livello dunque si trova fin da principio – o, potremmo dire, per ragioni strutturali – nella necessità di dover essere commentato e interpretato, cosa che segue dal fatto che il vero senso si nasconde "sotto figura d'allegoria". Non è qui che Dante risponde alla questione perché mai il senso debba essere velato da allegorie. Ciò che importa è che dal momento in cui abbiamo a che fare con un testo allegorico, non è possibile rimuovere il compito dell'esposizione del senso. Questo è un'operazione nello stesso tempo piacevole e istruttiva: "non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture" (*Convivio* I, ii, 17).

Si fermi l'attenzione su quest'ultima dichiarazione che suggerisce che il *Convivio*, a causa della sua struttura propria dei commenti, è un'opera esemplare. I commenti dell'autore sono esempi utili per il lettore che gli mostrano come si impiegano le allegorie, come mezzi della scrittura e dell'interpretazione. Similmente merita attenzione che Dante già nel primo paragrafo fa riferimento alla *Vita nuova*: "E se ne la presente opera, la quale è *Convivio* nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella [...]" (I, i, 16). Con questo egli afferma non solo che le due opere siano strettamente connesse, ma dichiara addirittura che lo scopo del *Convivio* stia nella spiegazione dell'opera fervida e passionata della giovinezza. Come se volesse moltiplicare i livelli del

commentare, e come se considerasse il *Convivio* non soltanto un commento a sé stesso, ma anche un commento alla *Vita nuova*.

Rileviamo ancora un altro momento interessante. Quando Dante, continuando la metafora del cibo, enuncia che da due macchie intende rimondare la sua esposizione, tra queste menziona il discorso in prima persona, perché “parlare alcuno di se medesimo pare non lecito” (I, ii, 1). È a questo punto che egli pone in generale la questione della possibilità della scrittura in prima persona, e dimostra, richiamandosi ai suoi grandi precursori (Agostino e Boezio), che tale forma del discorso *eccezionalmente* è permessibile. (D'altronde, nel suo caso non si tratta nemmeno di eccezione, visto che a partire dalla *Vita nuova* tutte le sue opere sono scritte in prima persona.) È indiscutibile che la questione qui posta si riferisce primariamente al soggetto dell'autore e, dal punto di vista del contenuto, è strettamente connessa con la questione molto più generale relativa alla legittimità dell'autobiografismo e della letteratura di tipo confessionale, inoltre al problema della storia della soggettività moderna e della personalità. In tal modo la riflessione dantesca è uno straordinario *indicium* storico. Ma mi permetto di frammettere, almeno in forma interrogativa, questa considerazione: l'autocommento non è un discorso di sé stesso? La riflessione di Dante sulla legittimità del discorso in prima persona: essa non è motivata, inconsapevolmente, dal fatto che l'incessante commento del proprio testo è pure in necessità di giustificazione?

Il *Convivio* fu concepito come un'opera enciclopedica, la quale, qualora fosse stata terminata, avrebbe dovuto abbracciare tutte le scienze. I trattati terminati però ci danno un'altra idea. Alla luce di essi sembra che l'intera struttura dell'opera, e con ciò l'ordine lineare dell'esposizione dei contenuti fondamentali, sia subordinata più alle esigenze di un'opera destinata a servire da commento, che alle domande di un'opera enciclopedica. Questo si vede bene nel famoso primo passo del secondo trattato, in cui Dante comincia a spiegare la canzone “Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete” col pre-

sentare il corredo dell'arte di interpretare, cioè, la sua complessa teoria sui quattro sensi delle opere scritte, sulla natura dell'allegoria, sulla differenza dell'allegoria dei poeti e dei teologi e, infine, sul rapporto tra l'interpretazione letterale e quella allegorica. Il fatto che questi problemi importanti siano esposti proprio in questo contesto, può essere spiegato chiaramente.

In effetti, nel trattare i singoli temi, Dante procederà in conformità alla teoria presentata all'inizio del trattato secondo. Egli avrà sempre cura di dirigersi dal senso letterale verso quello allegorico, di avvertirci a che punto siamo, e di chiarire che tipo di interpretazione sta facendo giusto a quel punto. Per esempio, nel commento alla terza canzone ("Amor che nella mente mi ragiona") ci dice che la canzone tratta di un soggetto di cui non conviene parlare in senso traslato ("sotto alcuna figura parlare", IV, i, 10), cosa per cui egli ne spiegherà solamente il senso letterale (IV, I, 11).

4. La *Divina commedia*

Come si è visto, la differenza, da un lato, tra i due prosimetri, cioè la *Vita nuova* e il *Convivio*, e dall'altro, tra la *Divina commedia*, non sta in ciò che nel poema la funzione dell'autocommento non sia presente, o sia meno presente, ma nel fatto che questa funzione è raramente indicata nel testo con tali mezzi diretti quali sono, per esempio, la forma prosastica dei commenti o la separazione spaziale dei commenti dalle poesie.

Nello stesso tempo, se si accetta che l'epistola a Can Grande della Scala è autentica (e non c'è ragione di dubitarne), allora possiamo dire che Dante scrisse un commento in prosa anche alla *Divina Commedia* (più esattamente al *Paradiso*), un commento paragonabile ai commenti del *Convivio*. In contrasto con quelli precedenti, questo commento non fa parte dell'opera, ma è eloquente il fatto che Dante ritiene necessario esporre qui, in veste di dedicazione al *Paradiso*, la stessa cosa che aveva già evidenziato nel commento alla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, uno scritto che va letto anche

come la fondazione ermeneutica dei commenti susseguenti nel *Convivio*. Dunque, nel caso della *Divina Commedia* la chiave dell'interpretazione globale del testo sta ugualmente in quelle conoscenze, esposte con grande cura e in modo esplicito, che concernono la natura dell'allegoria e il rapporto tra le interpretazioni letterali e tra quelle allegoriche.

Per questa importanza teoretica del problema dell'allegoria tutti i luoghi del poema che trattano della natura dell'allegoria, o contengono riflessioni su diversi livelli significativi del testo, vanno riferiti all'*Epistola a Can Grande Scala* e devono essere considerati come commenti (cioè autocommenti) dell'opera, nello stesso modo in cui l'epistola lo è.

Prendiamo per esempio come spiega Beatrice il problema del luogo in cui alloggiano i beati nel *Paradiso*, giacchè essi appaiono in diversi cieli, e quale rapporto li lega in realtà alle stelle. Tale spiegazione getta luce sui fondamenti dell'ordine morale del *Paradiso* e funziona come un commento che facilita l'interpretazione corretta dei canti ulteriori. Ricordiamo che la questione, alla quale la spiegazione di Beatrice offre una risposta, è posta in questi termini:

Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l'anime a le stelle,
secondo la sentenza di Platone.

(*Paradiso* IV, 22-24)

La risposta è che tutti gli spiriti "fanno bello il primo giro" (*Paradiso* IV, 34), vale a dire alloggiano nello stesso luogo, a uguale distanza da Dio, e non in diverse stelle, come aveva insegnato Platone. È solo un'illusione che le vergini rapite ci appaiono nel cielo della Luna, un'illusione che serve da segno del grado modesto dei loro meriti e non è da prendere in senso letterale:

Qui si mostrano, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno

de la celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.

Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Miche vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che si vede,
però che, come dice, par che senta.

Dice che l'alma a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;
e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non suona, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.

(*Paradiso* IV, 37-57).

Quello che si legge qui è nello stretto senso del termine un trattato ermeneutico che contiene le seguenti affermazioni. Lo spettacolo che nei cieli si offre ai nostri occhi è una specie di lingua, "visibile parlare"⁵, che per l'insufficienza della nostra facoltà intellettuale esprime la verità sotto forma di allegoria. Per comprendere questo parlare in modo corretto, dobbiamo procedere secondo le stesse regole che osserviamo nel leggere la Santa Scrittura, in quanto le parole di quest'ultima sono pure da intendere allegoricamente, e sono spesso false in senso letterale (Dio non ha piede nè mano.)

Accanto a quest'esempio che rientra nell'ambito dell'ermeneutica biblica, abbiamo quello che si riferisce al *Timeo* di Platone, e solleva i problemi dell'interpretazione dei testi formulati dagli autori

5 Si tratta di un'espressione usata in questa forma dallo stesso Dante: "visibile parlare" (*Purgatorio* X, 95).

classici dell'antichità pagana. Secondo questo esempio Platone ha inteso la sua teoria letteralmente ("però che, come dice, par che senta"), ed è proprio per questo che ha detto il falso. Ma Beatrice, non avendo finito la lezione, aggiunge che il *Timeo* potrebbe avere una lettura allegorica che eventualmente è più vicina al vero che l'interpretazione letterale (*Paradiso* IV, 55-60). Si può assumere tranquillamente che tale completamento dell'argomento implica la regola generale secondo cui gli scritti degli autori pagani devono essere intesi sempre allegoricamente, perché è solo il loro senso allegorico che può essere assimilato alle dottrine cristiane. Nel contesto presente è però più importante che i due esempi hanno ugualmente la funzione di mostrare come va letto il poema di Dante.

Nella *Divina Commedia* si trovano certi luoghi dove la funzione dell'autocommento è più limitata. Tali sono quelli che si riferiscono a una delle caratteristiche strutturali del testo. Un buon esempio è il verso già citato ("Io dico, seguitando" [*Inferno* VIII, 1]), che apparentemente fa testimonianza del fatto che Dante, per un certo periodo, abbia interrotto il componimento del poema, un verso che per questo conduceva a molte congetture su dove e quando erano scritti i primi sette canti. Un altro esempio è la terzina che fa il collegamento tra il canto XIX e XX, indicando esattamente il luogo del testo che sta giusto davanti ai nostri occhi:

Di nova pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
de la prima canzon, ch'è di sommersi.
(*Inferno*, XX. 1-3.)

Le ultime terzine del *Purgatorio*, analogamente a quella citata in precedenza, indicano pure il loro luogo nel testo. Qui l'autore sembra quasi disculparsi di non poter continuare la cantica per le restrizioni di spazio che prese sopra di sé:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantare' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

(*Purgatorio* XXXIII, 136-141)

I versi seguenti servono, ugualmente, a spiegare un salto nel testo:

e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema

(*Paradiso* XXIII, 61-62)

Infine, cito i versi qui sotto come un commento relativo al *signifiant*:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
descriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.

(*Inferno*, XXXII. 1-9.)

Questo brano sta molto vicino ai luoghi che tematizzano l'insufficienza della lingua, ma non echeggia il solito topos dell'ineffabilità. Si noti che il commento ha per oggetto, espressamente, il *signifiant* nel senso dell'aspetto sonoro della lingua, e suggerisce che i suoni della lingua che descrive il fondo dell'Inferno dovrebbero essere rauchi e aspri sì "che dal fatto il dir non sia diverso" (*Inferno* XXXII, 1-9). Dovrebbe essere così, anche se è quasi impossibile raggiungere il grado necessario della durezza con cui si possa realizzare la perfetta corrispondenza tra il fatto e il dire.