



Deposited via The University of Leeds.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/74715/>

Book Section:

Pich, F (2010) L'immagine 'donna de la mente' dalle 'Rime' alla 'Vita Nova'. In: Berra, C, (ed.) Le rime di Dante. Cisalpino, Milano, 345 - 376 (31). ISBN: 978-8820510008.

Reuse

See Attached

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.

Estratto da:

LE RIME DI DANTE

a cura di

Claudia Berra e Paolo Borsa

Quaderni di Acme 117
2010, Milano

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

L'IMMAGINE

DONNA DE LA MENTE DALLE RIME ALLA VITA NOVA

a l'eterno dal tempo era venuto.
(*Par.* XXXI 38)

Nel poemetto *One Word More* (1855), che riflette sulla necessità di consacrarsi a un unico mezzo espressivo per celebrare il proprio amore, Robert Browning si chiede: «What of Rafael's sonnets, Dante's picture?». Alludendo al capitolo della *Vita Nova* (23 [XXXIV]) in cui Dante disegna un angelo «sopra certe tavolette», il poeta si rammarica che la figura non sia stata ultimata e a più riprese ne collega l'incompiutezza all'ingresso di «certain people of importance» («uomini a li quali si convenia di fare onore»)¹. Come Dante Gabriel Rossetti, che solo due anni prima aveva rievocato lo stesso episodio in un quadro che gli valse la stima di Ruskin,² Browning è colpito dallo sdoppiamento nella rappresentazione di Dante-*agens*, che ci appare nell'atto di «disegnare» e poi di «dire»: tra un'azione e l'altra si colloca la visita degli uomini onorevoli, che interrompe l'effigie e prepara la scrittura. La sequenza ci consegna così due oggetti diversamente incompiuti, un disegno non finito e un sonetto sdoppiato da un'esitazione macroscopica e intenzionale: «e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; lo quale ha due

¹ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* 23 [XXXIV], che cito dall'ed. curata da De Robertis secondo il testo Barbi (*Vita nuova*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 [Vn]), ma adottando il titolo e la paragrafatura proposti da Gorni (*Vita nova*, Torino, Einaudi, 1996 [GORNI]).

² *Dante drawing an Angel on the Anniversary of Beatrice's Death*, 1853, Oxford, Ashmolean Museum.

cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro».³ A norma di «divisioni», il sonetto è nato con due inizi («ha due cominciamenti»), senza una ragione esplicita, e lo sviluppo insolito del suo corpo, che si biforca da un incipit identico («Era venuta ne la mente mia») per poi ricomporsi, è spiegato solo dalla distinzione tra due diverse dimensioni temporali, tra uno stato e un evento: il primo «cominciamento» sottolinea la presenza di Beatrice nella mente («dico che questa donna era già nella mia memoria»), mentre il secondo individua il preciso momento («punto») in cui si è instaurata («dico *quando* questa donna era così venuta ne la mia memoria, e ciò non dico ne l'altro»). L'insistenza della «divisione» sui due tempi della «venuta» di Beatrice nella mente («già»; «quando») suggerisce di riflettere su un dato forse non sufficientemente rilevato: la prosa registra la distinzione tra una presenza già data e una «venuta» puntuale, ma non il tempo eventualmente intercorso tra un «cominciamento» e l'altro. Anche intendendo i due esordi come varianti alternative, l'omissione resta sorprendente, specie in una *raza* tutta inscritta nel tempo, secondo una stratigrafia nitida e complessa:

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E' riguardavano quello che io facea; [2] e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: «Altri era testé meco, però pensava». [3] Onde partiti costoro, ritornaïmi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me; e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; ... (Vn 23 [XXXIV 1-3]).

³ Vn 23 [XXXIV 3]. Per la discussione filologica sul doppio «cominciamento» e per l'ampia bibliografia sul sonetto, rinvio alla relativa voce di MARIO PAZZAGLIA in *ED*, II, 1970, p. 716, e alle note di De Robertis in D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico de Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [*Rime*], *ad locum* (68 [XXX]) e segnalo le recenti riflessioni di Barolini in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gagnolati, Milano, Rizzoli, 2009 [*Rime giovanili*], pp. 456-61, e l'intervento di DANIELA SHALOM VAGATA, *Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estravagante della "Vita Nova"*, in questo stesso volume.

L'incipit temporale individua un punto cronologicamente preciso, ma lo fa rinviando, perifrasticamente, a un altro punto, posto a un anno esatto di distanza all'indietro sulla linea del tempo («In quello giorno nel quale si compiea l'anno»). Tra l'uno e l'altro è compreso un periodo segnato dalla nuova condizione di Beatrice «fatta delli cittadini di vita eterna»,⁴ abitante dell'altro «secolo», il luogo senza tempo sul quale si protendevano *Li occhi dolenti*, *Venite a intender* e *Quantunque volte*.⁵ Il tempo scorre per l'*agens* in terra, ma non per Beatrice beata. Nel momento definito da questa opposizione, l'io sedeva «in parte nella quale», immerso nel ricordo di lei, o dal ricordo guidato («ricordandomi di lei»),⁶ disegnava «uno angelo sopra certe tavolette». La stessa costruzione del periodo invita a istituire un collegamento tra il contenuto della specificazione temporale e di quella spaziale:⁷ alla nuova cittadinanza e sede di Beatrice (che introduce lo spazio nella definizione di un tempo) corrisponde il raccoglimento in un luogo memoriale dove il ricordo custodito nella mente cerca una via all'espressione esterna e prende forma nella figura di un angelo, immagine di colei che in morte è ciò che pareva in vita, una creatura celeste («angela [...] coronata»; «uno de li bellissimi angeli del cielo»).⁸ Dentro il perimetro di tempo definito dall'imperfetto «disegnava», la prosa individua un altro istante, quello in cui

⁴ Al centro di questo gruppo luttuoso sta proprio la «necessità» della morte di Beatrice (cfr. ROBERTO ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in AA.VV., *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*. Atti del Convegno internazionale di Napoli [10-14 dicembre 1990], a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56). La centralità della morte per Dante «uomo di memoria» è stata ribadita da HARALD WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994.

⁵ *Li occhi dolenti* (Vn 20 [XXXI 15]), 61 «che la mia donna andò nel secol novo»; *Venite a intender* (Vn 21 [XXXII 6]), 10-11 «la mia donna gentil, che si n'è gita / al secol degno de la sua vertute»; *Quantunque volte* (Vn 22 [XXXIII 8]), 22-24 «divenne spirital bellezza grande, / che per lo cielo spande / luce d'amor, che li angeli saluta».

⁶ Cfr. Vn 9 [XVI 2] «la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare». Sul percorso che porta dalla memoria all'immaginazione e sulla facoltà della *vis memorativa* che Tommaso chiama *reminiscentia*, cfr. SERGIO CRISTALDI, *Dante lettore e scriba della memoria*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 63-131: 79.

⁷ Il legame è stato suggerito da vari interpreti, tra i quali VINCENT MOLETA, «Oggi fa l'anno che nel ciel salisti»: una rilettura della «Vita Nuova» XXVII-XXXIV, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI (1984), pp. 78-104.

⁸ *Rime* 2 [LXXIX], 29; Vn 17 [XXVI 2].

l'*agens* si accorge degli uomini che lo osservano («e mentre [...] volsi li occhi, e vidi»); l'insistenza del loro sguardo è sottolineata dall'uso dell'imperfetto («riguardavano»),⁹ contrapposto alla puntualità di «vidi». Per spiegare che è passato del tempo tra l'arrivo dei visitatori e il momento in cui si è reso conto della loro presenza, Dante introduce una breve prolessi, che chiama in causa altri osservatori («e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse»): riconosciuta a posteriori dall'io e registrata da testimoni esterni, questa durata rivela la natura quasi mistica dell'immersione memoriale, che rapisce il soggetto in un tempo fuori dal tempo, dove le categorie della percezione e della veglia vengono meno, come nell'immaginazione e nel sogno.¹⁰ La stessa durata è ripensata dall'interno, *post factum* («testé»), nella frase rivolta ai visitatori («Altri era testé meco, però pensava»), una sorta di tautologia della *cogitatio*, non più *immoderata* e distruttiva, ma nobilitante e rivelatrice, quello «stato di coscienza» che Fenzi ha messo in relazione al disegno lasciato incompiuto.¹¹ Così le brevi parole dell'*agens* esprimono la condizione assorta e rammemorante su cui la prosa si apre, spiegandola con la presenza dell'immagine interiore di Beatrice. Dopo il congedo degli uomini onorevoli («partiti costoro»), che segna un altro punto nel tempo, l'io torna all'azione interrotta, il «disegnare» – «la mia opera», dove il possessivo sembrerebbe rivelare l'intrusione dei visitatori come una contingenza marginale, destinata a sparire dal «libro». Al contrario, quell'interruzione si rivela, retrospettivamente, una coincidenza fatale e significativa, perché produce l'evento sul quale la

⁹ Nell'uso dantesco dell'intensivo «ri-guardare» è implicito il desiderio di guardare più che l'idea di ripresa, come ha notato Paola Allegretti nella sua introduzione alla «montanina» (D. ALIGHIERI, *La canzone Montanina*, a cura di Paola Allegretti, con una prefazione di Guglielmo Gorni, Verbania, Tararà, 2001 [ALLEGRETTI]).

¹⁰ A proposito del misterioso «trono» della «montanina», Stabile ha osservato che la canzone non racconta la percezione sensibile di un fenomeno, ma il riprendersi smarrito del soggetto a evento concluso, come dopo un *excessus* visivo o mistico nel quale i sensi si chiudono all'esterno; cfr. GIORGIO STABILE, *Modelli narrativi e analisi della vita emotiva. Il caso di Dante, "Rime" CXVI* (1981), in *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 69-83.

¹¹ ENRICO FENZI, *Note petrarchesche: "Ruf" 16, "Movesi il vecchierel"* (1996), in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 17-39: «l'accento non è posto sull'opera quale risultato, ma piuttosto quale riflesso dell'intimore durata dell'immagine, del suo farsi condizione mentale, stato di coscienza» (p. 36).

prosa converge: il pensiero di «dire parole, quasi per annovale». *L'agens* non completa il disegno scaturito dalla solitudine e dal ricordo, e asseconda invece un'ispirazione poetica guidata dall'anniversario e dalla decisione di spiegare agli uomini la ragione di quel suo stare assorto, isolato dalla percezione del mondo esterno.¹² Questo non vuol dire che il disegno abbia un ruolo secondario,¹³ perché l'angelo abbozzato si configura come l'annuncio del sonetto, una sorta di sua prefigurazione *e contrario*: «e faccendo ciò» – cioè senza scarto di tempo, in coincidenza – «mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me», con forte eco dell'incipit («Era venuta»).

L'angelo non è un ritratto di Beatrice, ma piuttosto una rivelazione iconica della sua vera natura o una meditazione visiva sulla nuova e vera patria di lei, nell'anniversario della sua «dipartita». La scelta di questo soggetto ha a che vedere sia con il ricordo di Beatrice angelica già in terra («donna-angelo»),¹⁴ dal quale scaturisce, sia con la consapevolezza della sua condizione attuale («angelo-donna»).¹⁵ Già in questa ambivalenza il disegno tradisce il proprio appartenere a una fase di passaggio, al prossimo innescarsi di una crisi laddove la ferita del visibile sembrava ormai richiusa: un nuovo e colpevole indugiare sui confini dell'esperienza sensibile e della vita, confini di cui l'anniversario sembrava aver sancito l'accettazione, per gli occhi e per l'arte umana. Al tempo stesso, l'angelo implica un tentativo di rappresentazione mediata e sensibile di un essere invisibile e incorporeo, che sta oltre quegli stessi invalicabili confini. In altri termini, l'angelo riguarda sia il contenuto che la forma del «disegnare», da intendere come operazione dell'arte e della mente, perché ogni figura dipinta deve essere preceduta da un'immagine mentale,¹⁶ e

¹² Convincente è il paragone con il rapimento mistico proposto da Gorni, nel suo commento *ad locum*, con rimando a *Purg.* XVII 13-15, ma cfr. anche vv. 22-24.

¹³ Come sembra pensare DINO S. CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette» («VN» 34. 1): *realtà disegno allegoria nella "Vita Nuova"*, in «Lecture classensi», XXXV/XXXVI (2007 [*Dante e l'arte*, a cura di Claudia Giuliani]), pp. 19-34.

¹⁴ Secondo CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette», pp. 25-26, il disegno tracciato sulle tavolette rappresenterebbe la versione «iconografica» delle metafore angeliche applicate a Beatrice viva.

¹⁵ Secondo la definizione di ANTONELLI, *La morte di Beatrice*, p. 50.

¹⁶ Cfr. *Le dolci rime* (*Rime* 4 [LXXXII]), vv. 52-53 «poi chi pinge figura, / se non può esser lei, no' lla può porre» e la relativa chiosa del *Convivio*: «nullo dipintore potreb-

perché lo stilo trasforma un simulacro interiore in un idolo sensibile, portando fuori dalla «mente» le *tabulae* sulle quali i ricordi si fissano. Le «tavolette» su cui l'*agens* disegna sono di legno ma il contesto esplicitamente memoriale suggerisce l'eco delle metaforiche tavole di cera della mente, familiari a Cicerone e ai commentatori medievali del *De anima* aristotelico, in particolare Alberto Magno e Tommaso.¹⁷ L'angelo e la «cera» (nel senso di «volto» ma con possibile ambiguità semantica, incoraggiata dalla presenza di «figurato»)¹⁸ compaiono insieme nel sonetto *Di donne io vidi una gentil schiera*, un testo composto forse nella primavera del 1289 e, come *Era venuta*, di ambientazione precisa:

Di donne io vidi una gentil schiera
quest'Ognisanti prossimo passato,
e una ne venia quasi 'mprimiera
veggendosi l'Amor dal destro lato.

Degli occhi suoi gittava una lumiera
la qual pareva un spirito 'nfiammato,
e io ebbi tanto ardir, [ch']in la sua ciera
guarda', e vidi un a[n]giol figurato.

[...]

Credo che de l[o] ciel fusse soprana,
e ven[n]e in terra per nostra salute:
laond'è beata chi'll'è prossimana. (*Rime* 60 [LXIX], 1-8 e 12-14)

be porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee» (D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993 [Conv.], p. 258: IV x 11).

¹⁷ Per riscontri rinvio a E. FENZI, *Il libro della memoria*, in AA.VV., *Dante in lettura*, pp. 15-38: 23-24, e, per le occorrenze della metafora memoriale del sigillo nella *Commedia*, alla voce *memoria* a firma di ALFONSO MAIERÙ in *ED*, III, 1971, pp. 888-92, e a H. WEINRICH, *Lete: arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1997.

¹⁸ Cfr. ad esempio la rima equivoca ai vv. 61 : 64 della canzone *Donna, meo core in parte* di Alberto da Massa di Maremma («Si come ne la cera / quando [n]taglio si pinge, / così lo vostr'aspetto / e l'amorosa cera / Amore in cor mi pinge, / onde gioire aspetto», vv. 61-66), in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 [PD], I, pp. 359-61. Cfr. anche GINO CASAGRANDE, «Cera» nei poeti del Duecento e in *Dante: una proposta per "Rime" 22 (LXIX)*, 7, in AA.VV., *The Flight of Ulysses. Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, ed. by Augustus A. Mastri, Chapel Hill, Annali d'Italianistica, 1997, pp. 21-33, e V. MOLETA, «Voi le vedete Amor pinto nel viso» ("V.N.", XIX, 12): *prehistory of a metaphor* (1992), in AA.VV., «La gloriosa donna de la mente». *A Commentary on the Vita Nuova*, ed. by V. Moleta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 77-95.

Il confronto tra questo luogo e il capitolo della *Vita Nova* evidenzia lo scarto tra due immagini angeliche e due esperienze dell'io: tra una figura (l'immagine di un angelo per De Robertis e Gorni, di Amore per Contini) riconosciuta nel volto dell'amata e una figura disegnata su un supporto esterno, materiale; tra il vedere (e dunque "ricevere" un'immagine) e il disegnare, nel quale l'*agens* assume quel ruolo creativo altrove assegnato ad Amore o all'«imaginativa», e produce un'immagine visibile, pur a partire da un simulacro interiore («ricordandomi»). Il disegno dell'angelo è una sfida, seguita da un ripiegamento, alla pittura dell'immaginazione e agli occhi interni della memoria,¹⁹ ma anche ai limiti dell'arte umana, come sottolinea il passaggio dal singolare al plurale («figure»), che ci riporta alle «tavole» e può essere letto nel segno di un'iterazione fallimentare più che dell'intenzione di rappresentare la corte celeste. L'aggiunta della parola «figure» di per sé sposta l'accento dall'oggetto della rappresentazione alla rappresentazione stessa, dal referente («uno angelo») all'idolo, segno e *imago ficta* («figure d'angeli»).

Se l'angelo esprime una novità di contenuto e di forma, lo stesso si può dire del sonetto. Come hanno sottolineato Santagata e Carrai,²⁰ il «dire» parole per commemorare non un anno di amore ma un anno di lutto dell'amata, è tema nuovo, probabilmente impensabile senza la morte di Beatrice. Altrettanto singolare è la scelta di accogliere nel libello la macrovariante del doppio «cominciamento»:

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,
entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'eo facia.

¹⁹ Gli «occhi» che vedono il libro nel sonetto *Io sento pianger l'anima nel core* (Rime 55 [Dubbie XII]), dove parla l'anima: «Dinanzi a li occhi mei un libro mostra / nel qual io leggo tutti que' martiri / che posson far vedere altrui la morte» (vv. 9-11).

²⁰ MARCO SANTAGATA, *Appunti su alcune rime in morte di Beatrice*, in AA.VV., *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, Ets, 2000, pp. 639-57; STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita Nova"*, Firenze, Olschki, 2006.

In un testo che segna una ricorrenza dolorosa e si concentra sulla nuova condizione di Beatrice, l'esito doppio (anzi unico *e* doppio), che leggerei come variante sincronica, e intenzionalmente tale, all'altezza del libello,²¹ si lega a un momento di trapasso conoscitivo e poetico. Di questo quadro problematico, la prosa analitica conserva due elementi. Da un lato, il possibile accenno a una doppia destinazione del sonetto («mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, *e* scrivere a costoro»), a marcare, nel primo caso, un anniversario intimo e privato, nel secondo l'apertura a una dimensione collettiva e profetico-pubblica, incarnata dai destinatari interni e forse storici del secondo testo («costoro»).²² Dall'altro, la già accennata distinzione, non del tutto perspicua, tra due diversi rapporti tra l'immagine «venuta» nella mente e il tempo: il protrarsi di una condizione o il suo instaurarsi puntuale, coerenti rispettivamente con il seguito di una meditazione lunga un anno e con la decisione di comunicare l'«annovale» all'esterno, nel giorno fatale in cui il misterioso «valore» (v. 3) sembra aver agito tanto sull'io che sugli uomini, come l'influenza *post mortem* di una santa.²³ La prosa non registra invece la differenza decisiva che passa tra la designazione perifrastica di Beatrice come donna che per il suo «valore» fu posta nel cielo dell'umiltà,²⁴ e quella di Beatrice come donna pianta da Amore, il cui «valore» (virtù) ha portato gli uomini a osservare l'atto di disegnare e, prima, l'*agens* a intraprenderlo. Considerati da questa prospettiva, i due «cominciamenti» rappresentano rispettivamente uno sguardo verso l'alto e verso il futuro, e uno sguardo al passato, alla preistoria erotica della donna nella «mente». Il primo sottolinea la natura della meditazione memoriale sulla gentil donna, che la intende non come creatura terrena, ma come beata e abitante del cielo; il secondo conserva traccia di un ricordo terre-

²¹ Secondo il suggerimento di SANTAGATA, *Appunti su alcune rime*, p. 644, la tradizione stravagante che sostiene l'anteriorità del secondo «cominciamento» potrebbe testimoniare una lezione già implicata nella stesura del libretto.

²² Gorni, nel suo commento *ad locum*, spiega il diverso carattere dei due componimenti con la loro destinazione rispettivamente «lirica e privata» e «essoterica e narrativa», ma cfr. anche le osservazioni di MOLETA, «*Oggi fa l'anno che nel ciel salisti*», e CRISTALDI, *Dante lettore*.

²³ Cfr. a questo proposito le considerazioni di Gorni nel *Saggio di lettura* che chiude la sua ed. (GORNI, p. 270).

²⁴ La perifrasi rinvia a *Li occhi dolenti* 21 (Vn 20 [XXXI 10]) «ché luce de la sua umiltate».

no e, collegando l'evento a un momento preciso, incoraggia una lettura più sostitutiva e consolatoria del disegno.²⁵ Il corpo del sonetto appare così più intonato al secondo esordio, ma finisce per ricongiungersi al primo, pur dall'interno di una fenomenologia pienamente dolorosa:

Amor, che ne la mente la sentia,
s'era svegliato nel destrutto core,
e diceva a' sospiri: «Andate fore»;
per che ciascun dolente si partia.

Piangendo uscivan for de lo mio petto
con una voce che sovente mena
le lagrime dogliose a li occhi tristi.

Ma quei che n'uscian for con maggior pena,
venian dicendo: «Oi nobile intelletto,
oggi fa l'anno che nel ciel salisti». (vv. 5-14)

L'immagine di Amore che ha sede nel cuore straziato e ivi si sveglia, perché ha sentito la donna «nella mente», ci riporta a *Per quella via che'lla Bellezza corre* (*Rime* 47 [CXVII], 1-2), le parole che scacciano i sospiri a *E' m'incresce* (*Rime* 10 [LXVII], 51), dunque a una concezione ancora aspra e ossidionale dell'«immagine» nella mente, che tornerà nella «montanina» e nelle petrose e che appare piuttosto lontana dal ricordo elegiaco su cui il capitolo si apre. Il *revival* cavalcantiano, che prosegue nella fuoriuscita dei sospiri piangenti e nelle lacrime suscitate dalla loro voce negli occhi, stride vistosamente con il primo «cominciamento», eppure sono proprio i sospiri ad apostrofare Beatrice in quanto anima beata («Oi nobile intelletto»); questo nesso apre un'analisi tormentata degli effetti di madonna a uno slancio luminoso, che coincide con la coscienza dell'«annovale» («oggi fa l'anno che nel ciel salisti») e con lo sguardo puntato dall'*agens* su un cielo ancora incomprensibile ma identificato come meta del viaggio di Beatrice. L'esclamazione, come ha notato Gorni, sembra anticipare l'avventura di quel sospiro-pensiero protagonista dell'ultimo volo, *Oltre la spera*, pensiero-«peregrino» che accede a una visione celeste che non saprà ridire al cuore (*Vn* 30 [XLI]).

Il finale del sonetto di anniversario («oggi fa l'anno») è un finale nel tempo che rimanda a un inizio fuori dal tempo, il primo «cominciamen-

²⁵ Sul tipo di quella proposta da Gorni nel suo *Saggio di lettura* (GORNI, p. 269).

to». L'anello creato da questo rinvio è più spiraliforme che circolare, perché tra il cielo dove la donna è «posta» e il cielo al quale è salita, tra la terza persona della rievocazione (vv. 3-4) e la seconda dell'allocuzione («Oì nobile intelletto»), passa uno scarto conoscitivo tra due diversi modi di guardare a quella dipartita. L'ha osservato Moleta, seguito poi da Cristaldi nell'idea che l'insediamento di un culto di Beatrice (urgenza interiore cui corrisponde una miracolosa attenzione degli uomini) non coincida cronologicamente con l'effettiva comprensione dell'accaduto da parte del poeta-profeta,²⁶ intervenuta solo a posteriori. Le riflessioni che corrispondono ai due «cominciamenti» muovono, per così dire, una dalla «mente» che si è già fatta «libro» e una dalle arcaiche e preverbalì regioni del «core»,²⁷ una dal pensiero razionale e una dalla *cogitatio* erotica, una dall'astrazione contemplativa e una dalla sintomatologia di sospiri e lacrime. Sul piano ideale il primo «cominciamento», per le sue caratteristiche, potrebbe essere stato scritto dopo l'episodio della Gentile (Vn 24-27 [XXXV-XXXVIII]), cioè con una consapevolezza successiva a quel traviamiento, che manifesta evidenti legami, meno tormentosi ma ancora saldi, con un mondo di idoli sensibili. Se allora ricomponiamo il sonetto nella sua prima forma (prima stando alla *Vita Nova*), otteniamo un cerchio in cui il tempo è invertito, la fine «viene prima» dell'inizio e il pensiero a posteriori, quello maturo e riflesso, precede quello cronologicamente anteriore (l'esclamazione).²⁸ La scelta di conservare o recuperare nel libello la distinzione tra un cielo meditato intimamente (senza destinatari espliciti) e un cielo visto e pronunciato dalla terra (con inter-

²⁶ MOLETA, «Oggi fa l'anno che nel ciel salisti», pp. 99-101; CRISTALDI, *Dante lettore*, pp. 99-100.

²⁷ Arcaiche dal punto di vista della tradizione lirica, cfr. RITA LIBRANDI, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in AA.VV., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-60.

²⁸ Per De Robertis, che considera più tardo il primo «cominciamento» (cfr. *Rime, ad locum*, p. 395), il contrasto tra tempo eterno e tempo della storia spiegherebbe la sua collocazione nel libello: «il 1° [...] rappresenterebbe [...] il momento della contemplazione [...] e tradurrebbe in chiaro [...] l'accento dei vv. 3-4 del secondo [...] e la sua anteposizione designerebbe soltanto il primato della storia eterna sulla storia di tutti i giorni» (Vn, commento *ad locum*, p. 214). Sul tema della circolarità del tempo e sul contrasto tra storia lineare e racconto non lineare nella *Vita Nova* ha riflettuto T. BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino a la fine» (V.N., XXIII, 15). *Forging anti-narrative in the "Vita Nuova"*, in AA.VV., «La gloriosa donna de la mente», pp. 119-40.

locutori espliciti – «*vi trasse*»), e insieme di ricongiungerli dall'interno, si sovrappone precisamente alla questione delle «figure d'angeli»: disegnarle significa cercare di dar forma visibile e, sottolineo, intemporale, all'oggetto di una meditazione interiore, sorta dal tempo nel tentativo di comprendere l'eterno.

L'*agens* ha imparato a usare gli occhi della mente perché l'oggetto del suo amore, un anno prima, si è per sempre sottratto alla vista sensibile:

Quantunque volte, lasso!, mi rimembra
 ch'io non debbo già mai
veder la donna ond'io vo sì dolente, (*Quantunque volte* 1-3: Vn 22
 [XXXIII 5])

perché 'l piacere de la sua bieltate,
 partendo sé da *la nostra veduta*,
 divenne spirital bellezza grande,
 che per lo cielo spande
 luce d'amor, che li angeli saluta. (*ivi* 20-24)

Partissi de la sua bella persona
 piena di grazia l'anima gentile
 ed èssi gloriosa in loco degno. (*Li occhi dolenti* 29-31: Vn 20 [XXXI 11])

ma ven tristizia e voglia
 di sospirare e di morir di pianto,
 e d'onne consolar l'anima spoglia
 chi *vede nel pensiero* alcuna volta
 quale ella fue, e com'ella n'è tolta.
 Dannomi angoscia li sospiri forte,
 quando 'l pensiero ne la mente grave
 mi reca quella che m'ha 'l cor diviso. (*Ivi* 38-45)

Un dolente «*imaginar*» luttuoso, quello dell'amante e degli occhi vedovi che rimangono sulla terra, ha preso il posto dell'immaginare compiaciuto, a tratti sacrilego, dell'antica idolatria d'amore, che poteva fantasticare, con temeraria ostinazione nella passione, su un futuro infernale e privo di patimenti (cfr. *Rime* 16 [LXVIII]). Ora quando il pensiero porta nella «mente» oppressa l'immagine dell'amata, il dolore si manifesta in angoscia e desiderio di morte, tanto più acuto se il ricordo si fa preciso («E quando 'l *maginar* mi ven ben fiso, / giugnemi tanta pena...» [*Li occhi dolenti* 49-50]), fino a uno stordimento di cui l'io si vergogna e

che lo spinge a separarsi dalle «genti» (v. 53), in una solitudine nella quale piange e invoca Beatrice (vv. 54-55). Tra queste riflessioni cupe e il giorno dell'«annovale» il tempo ha interposto una consapevolezza che le ha rese comunicabili: a lungo l'*agens* ha tenuto quel dolore per sé, ma ora non è più «solo» nel suo «lamento» (v. 54) e si rivolge intenzionalmente a destinatari maschili (non più e non solo donne gentili) a proposito della morte di Beatrice, l'avvenimento che dapprima l'aveva spinto a recidere quei legami sociali. La svolta è annunciata nei capitoli 21-22 ([XXXII-XXXIII]) del libello, caratterizzati dal complicarsi dei piani comunicativi e del rapporto autoesegetico, su più livelli, tra prosa e versi. In particolare intorno al sonetto *Venite a intender* si costruisce e si svela una doppia finzione «veritiera»:

mi pregoe ch'io li dovessi dire alcuna cosa per una donna che s'era morta; e simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra, la quale morta era certamente: onde io, accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedetta, sì li dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego. Onde poi, pensando a ciò, propuosi di fare uno sonetto, nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi fatto... (Vn 21 [XXXII 2-3])

Un testo composto in lutto di Beatrice, richiesto dal fratello di lei, apparentemente per la morte di un'altra donna, è al tempo stesso un componimento in cui il protagonista esprime il proprio dolore per la morte dell'amata. Entrambi i soggetti nascondono qualcosa («acciò che paresse [...] acciò che paresse»), ma alla finzione svelata dal poeta («simulava») si sovrappone quella che egli stesso mette in opera all'insaputa del committente. L'intuizione del vero oggetto del «dire» da parte del rimatore («questa benedetta») fa sì che un testo su commissione diventi anche un messaggio privato, rivolto ai fedeli d'Amore: per il lettore di *Venite a intender* nella *Vita Nova*, due distinti oggetti di poesia si rivelano, di fatto, coincidenti e una voce si sdoppia, implicitamente, in due linee di canto. La moltiplicazione dei livelli comunicativi assume una forma più trasparente in *Quantunque volte*, due stanze di canzone che il poeta-*agens* allega al «soprascritto» sonetto, che gli pare «servigio» inadeguato per un parente così stretto di Beatrice:

dissi due stanzie d'una canzone, l'una per costui veracemente, e l'altra per me, avvegna che paia l'una e l'altra per una persona detta, a chi non

guarda sottilmente, ma chi sottilmente le mira vede bene che diverse persone parlano, acciò che l'una non chiama sua donna costei, e l'altra sì, come appare manifestamente. (Vn 22 [XXXIII 2])

Se il corpo unitario del sonetto, radiografato dalla prosa, si svelava stratificato e passibile di una doppia lettura, la canzone si muove su un unico livello, nel quale si sdoppia in due stanze complanari, che apparentemente hanno un solo mittente e un solo destinatario, ma in realtà implicano due voci e due destinazioni:

ne la prima stanza, si lamenta questo mio caro e distretto a lei; ne la seconda mi lamento io, cioè ne l'altra stanza [...] E così appare che in questa canzone si lamentano due persone, l'una de le quali si lamenta come frate, l'altra come servo. (Vn 22 [XXXIII 4])

Questa finzione di unità che, a «chi sottilmente [...] mira», si rivela duplicità, è un *trompe l'oeil* inverso rispetto a quello di *Era venuta*, dove l'unità si finge duplicità, o la duplicità si rivela unità, con una soluzione che sembra combinare gli esiti dei componimenti che lo precedono: è un sonetto, come *Venite a intender*, ma è anche un corpo testuale internamente sdoppiato, come *Quantunque volte*, con la differenza sostanziale che due stanze di canzone possono essere lette in continuità, una di seguito all'altra, mentre due «cominciamenti» si possono considerare solo uno alla volta, in due letture distinte dello stesso testo. Su questo punto dovremo tornare.

Attraverso la simulazione di *Venite a intender*, la doppia destinazione segreta di *Quantunque volte* e quella dichiarata di *Era venuta*, si intravede un'apertura sulla città terrena, l'uscita dal tempo delle «dolci rime», e forse la ragione per cui il pensiero del disegno e del sonetto doppio sono collegati. Entrambi cercano di mostrare l'interno all'esterno, di dare forma comunicabile all'esito di una meditazione, ma l'effigie, diversamente dalla scrittura, viene abbandonata. Nonostante l'affascinante proposta di Gorni, che ha intravisto nei due «cominciamenti» accostati le due ali di un angelo, ipotizzando quella che sarebbe la massima interazione iconica tra il gesto di disegnare e quello di scrivere,²⁹ credo che nell'episodio la discontinuità tra le immagini e le parole sia più rilevata

²⁹ Sulla linea dei «segni» poi seguita da CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnavo uno angelo sopra certe tavolette».

delle corrispondenze. Il disegno è infatti posto in una stazione significativa di un itinerario che ha già rigettato i «simulacra»³⁰ ma non può ancora fare a meno delle immagini sensibili, tanto che subito dopo aver messo da parte le tavolette asseconderà la più grave tentazione idolatrata del libello: il cedimento allo sguardo della Gentile, a quelle «immagini di ben [...] false» evocate nel XXX (v. 131) del *Purgatorio*, idoli apparsi agli occhi che la vista del «volto» di Beatrice, finché era viva, aveva consolato (*Purg.* XXX 121, «Alcun tempo il sostenni col mio volto»).³¹ Un passo indietro rispetto alla coscienza raggiunta a un anno dalla morte di Beatrice, un colpevole tentennamento che, a posteriori, si proietta come un'ombra sulla solennità cerimoniale dell'anniversario. La scelta del visibile sbagliato, quello degli occhi della fronte e non della mente, si rivelerà pienamente tale solo alla fine del traviamiento al seguito della Gentile, ma nel sonetto dimidiato è già riflesso il districarsi tra passato e futuro (della vita e della poesia), tra un cielo visto dalla terra e un cielo visto dal cielo o meglio dalla «mente» che, costretta dalla dipartita, ha finalmente riconosciuto i limiti della visibilità sensibile.³²

D'altro canto, le «figure d'angeli» non sono pacificamente riconducibili al dominio rifiutato delle immagini «di ben [...] false», perché, come abbiamo visto, nella scelta di «disegnare» l'angelo è questione di contenuto e di forma. Nel disegno tracciato sulle tavolette si combinano il retaggio siciliano della figura nel cuore (nella duplice forma del simulacro dipinto nella mente da Amore e della «pintura» eseguita dal poeta)³³ e la nozione «antimimetica» (Ciccuto) di una presenza interiore di tipo contemplativo. L'angelo disegnato restituirebbe infatti alla *visio corporalis* ciò che è oggetto

³⁰ «Avvenne quasi nel mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, [...] e quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: "Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra"» (*Vn* 5 10-11 [XII, 3-4]).

³¹ Cito da D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-94, II. *Purgatorio*, 1994.

³² Questo "doppio" cielo si rintraccia già in *Quantunque volte*, dove la prima stanza ha toni decisamente dolorosi mentre la seconda è volta verso l'alto (cfr. in part. i vv. 20-26).

³³ Per questa doppia tradizione, e in particolare per una importante lettura di *Meravigliosa-mente*, rinvio a MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: periipezie di un tema medievale tra il profano e il sacro*, in AA.VV., *Riscritture del testo medievale. Dialogo tra culture e tradizioni* (Bergamo, 14-15 novembre 2003), a cura di Maria Grazia Cammarota, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 73-85.

della *visio spiritualis*, cui si accede attraverso un rapimento di tipo mistico, un *excessus* o un ripiegamento abissale come quello che isola l'*agens* dal mondo al momento dell'ingresso degli uomini onorevoli. Visitatori misteriosi, essi guardano con occhi mortali a un'intuizione interiore dell'eterno, esperienza che annulla la propria durata per la coscienza dell'*agens*, ma non per loro, che possono misurarla in quanto vi assistono *dall'esterno* e *dal tempo*. È probabile che la saldatura tra la componente prestilnovista e quella specificamente dantesca della scena sia offerta dalla leggenda di San Luca pittore della Vergine, ma il sottotesto opportunamente suggerito da Gorni³⁴ di per sé decreta come inevitabile il fallimento del «disegnare» umano. Il ritratto di Maria viene intrapreso dalla mano dell'apostolo ma miracolosamente ultimato da Dio,³⁵ mentre il disegno dell'angelo si interrompe alla fine del rapimento memoriale, che coincide con il riaprirsi dei sensi all'esterno. Il ritorno alle tavolette, a quel pensiero e a quel tentativo, sarà momentaneo e pronto a convertirsi in scrittura, in poesia che segna il tempo («dire parole, quasi per annovale»). Le «figure» abbandonate esprimono quel dissidio umano che solo un intervento soprannaturale potrà sciogliere, dissipando definitivamente l'equivoco idolatrico: a riportare l'*agens* sulla retta via sarà un'«imaginazione» (Vn 28 [XXXIX 1]) di origine misteriosa, in cui la «gloriosa donna» diventa finalmente oggetto del vedere nella mente, l'unico vero e salvifico.³⁶ Il culto memoriale di Beatrice, messo a repentaglio dalla vista della Gentile, non è dunque sancito da un idolo disegnato ma da un fenomeno di ordine soprannaturale, alla stregua dell'effigie della Vergine o di un'icona acheropita, come quella venerata dai «peregrini» di Vn 29 [XL]. Come ha mostrato Fenzi, il legame tra questi elementi (l'angelo, la donna Gentile, la Veronica), alimentato dalla similarità o dall'opposizione, innerva i successivi capitoli del libello (Vn 29-31 [XL-XLII]),

³⁴ Per questa leggenda come possibile sottotesto dell'episodio dantesco, rinvio al *Saggio di lettura* di GORNI, p. 270.

³⁵ «et per manus Lucae evangelistae designatus tantummodo dicitur et postmodum inventa est figura eius ammirabili decore praeulgens non operibus manuum carnalium sed Domini iussu» (cito dal ms. Città del Vaticano, B.A.V., Fondo S. Maria 122, ff. 141v-143r, secondo la trascrizione che si legge in AA.VV., *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, a cura di Eugenio Burgio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 106-11: 106).

³⁶ Il visibile che si manifesta nel teatro interiore, diventando finalmente l'oggetto del vero vedere, ricompone la sola visione non colpevole (lo ha messo in rilievo CRISTALDI, *Dante lettore*, p. 116).

quella conclusiva «“vita nova” della *Vita nova*» (Gorni) di cui i due sonetti petrarcheschi sul ritratto di Laura (*Rvf* 77-78) e *Movesi il vecchierel* saranno un’acutissima rilettura.³⁷

Disegnare e scrivere sono due diversi modi di vedere e di conoscere, ma anche di ricordare. Questa particolare opposizione ci riporta al legame tra presenza interiore e tempo della «venuta» su cui si sofferma la «divisione» del capitolo 23 [XXXIV]. Il sonetto *Era venuta*, insieme alla prosa che lo introduce, è un avamposto che conduce alla *Commedia* e al tempo stesso il punto di approdo di una fenomenologia della «figura» e dell’«immagine» che attraversa le rime non accolte nel libello. Per intendere perché Dante si autorappresenti come poeta-pittore in un luogo così significativo della *Vita Nova*, e che cosa sia quell’angelo che è intento a disegnare, è allora importante ripercorrere la preistoria dantesca della «figura» come «donna»-*domina*, non ancora «gloriosa» ma ben insediata nella «mente». Intorno alle sue apparizioni più maestose e rilevate (*La dispietata mente* e *E’ m’incresce di me*) fanno gruppo le comparse di Amore in veste di pittore, oltre all’ordito sparso e minuto del «pingere» come attività dell’immaginazione e del pensiero e come prassi materiale:

se non fosse ch’Amore
contr’ogne aversità le dà valore
con la sua vista e con la rimembranza
del dolce loco e del soave fiore
che di novo colore
cercò la mente mia, (*Rime* 30 [LVII], 12-17)

ch’elli m’è giunto fero nella mente
e pingevi una donna sì gentile

³⁷ In particolare il viaggio petrarchesco di Simone Martini rivela fondamentali tangenze con la prosa di *Vn* 30 [XLI], che confermano quanto osservato da Fenzi a proposito di *Rvf* 16 (FENZI, *Note petrarchesche*): «Ne la quarta dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitate, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto no lo puote comprendere; con ciò sia cosa che lo nostro intelletto s’abbia a quelle benedette anime sì come l’occhio debbole a lo sole» (*Vn* 30 [XLI 6]). Sul rapporto tra ritratto e icona cfr. anche MARCELLO CICCUTO, “*Era venuta ne la mente mia*” (V.N. XXXIV, 7): *la visione nel libello e l’immagine in Dante*, in AA.VV., “*La gloriosa donna della mente*”, pp. 181-93, e SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo, Abo Akademi, 1965.

che tutto mio valore a' piè le corre;
 e fammi udire una boce sottile
 che dice: «Dunque, vuo' tu per neente
 agli occhi tuoi sì bella donna tôrre?» (ivi 45 [LIX], 9-14)

Sarebbe quella ch'è nel mio cor pinta? (ivi 65 [LXXI], 3)

come pintura in tenebrosa parte,
 che non si può mostrare
 né dar diletto di color né d'arte. (ivi 5 [XC], 13-15)

Nell'intreccio tra pittura metaforica e pittura intesa, con nuova forza, alla lettera, come pratica artistica, risiede una delle chiavi fondamentali della personale rielaborazione dantesca del topos dell'immagine dell'amata, attraverso il dialogo con Giacomo da Lentini e con Cavalcanti. Dante è tra i primi ad attribuire ad Amore la paternità della «figura» dipinta nel cuore, per altro spesso contesa dall'*imaginatio* o dall'anima.³⁸ Già i trovatori riconducevano all'intervento di Amore la formazione dell'immagine interiore della donna, ma l'uso metaforico del verbo «pingere» riferito al simulacro interiore è invenzione dei siciliani, poi ripresa dai toscani, e eventualmente saldata con l'azione di Amore, come in Alberto da Massa di Maremma («così lo vostr'aspetto / e l'amorosa cera / Amore in cor mi pinge, / onde gioire aspetto»)³⁹ o nel *Detto d'Amore* (vv. 256-259). *Imaginatio*, memoria, tempo e spazio formano la tela di fondo e l'orizzonte gnoseologico delle grandi canzoni che accolgono Amore-pittore e la «figura»: stanze dominate, *in absentia*, dall'amata, se il rapporto tra desiderio e ricordo si intensifica nella lontananza, condizione di una dolorosa nostalgia visiva, nutrita di un altrove ancora terreno. *La dispietata mente* si apre sulla distinzione, ben vista da Contini, tra una

³⁸ Per un regesto dei precedenti, fondamentali sono le note di Antonelli a *Mera-vigliosa-mente*, in *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, p. 56, con l'antecedente di R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini, I. Le canzoni*, in "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", XIII (1977), pp. 20-126; ma cfr. anche MOLETA, "Voi le vedete Amor pinto nel viso"; ERIC JAGER, *The Book of the Heart*, Chicago, Chicago University Press, 2000; e MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore*.

³⁹ Dalla canzone *Donna, meo core in parte* 63-66, in *PD*, I, pp. 359-61.

nostalgia temporale e una spaziale, fondate rispettivamente sulla memoria e sul desiderio:

La dispietata mente che pur mira
di rieto al tempo che se n'è andato
da l'un de' lati mi combatte il core,
e 'l disio amoroso che mi tira
verso 'l dolce paese c'ho lasciato
da l'altra part'è con la forza d'amore; (*Rime* 12 [L], 1-6)

La memoria crudele, che guarda continuamente al passato, combatte il cuore, che il desiderio amoroso trascina verso il luogo che ha lasciato.⁴⁰ Al secondo polo, amoroso e spaziale, di questa opposizione, rimanda *Lo meo servente core*, dove però il movimento retrospettivo dello sguardo memoriale attraversa sia il tempo che lo spazio:⁴¹ il breve cerchio del testo comprende un doppio appello al ricordo, trascorrendo dall'auspicio, formulato dall'amante, che la donna si ricordi di lui («e Mercé d'altro lato / di me vi rechi alcuna rimembranza», vv. 3-4), all'affermazione di un ricordo certo, il proprio (vv. 11-12), che è descritto come contemplazione interiore («mirar») mentalmente rivolta al luogo abbandonato; l'abbreviarsi della distanza nello spazio e nel tempo è prodotto rispettivamente dalla speranza («ché del vostro valore / avanti ch'io mi sia guari allungato, / mi tien già confortato / di ritornar la mia dolce speranza», vv. 5-8)⁴² e dalla memoria («Dëo, quanto fi' poca adimoranza / secondo il mio parvente! / ché mi volge sovente / la mente per mirar vostra sembianza», vv. 9-12).⁴³

⁴⁰ È un'opposizione simile a quella evocata nel *Convivio* a proposito del faticoso insediamento della Gentile nella rocca mentale ancora tenuta da Beatrice (*Conv.* II II 3-4). Un'utile interpretazione della distinzione tra memoria e desiderio in rapporto al tempo ne *La dispietata mente* è proposta da Teodolinda Barolini (*Rime giovanili*, p. 127).

⁴¹ *Lo meo servente core* (*Rime* 32 [XLIX]) è in effetti una sorta di «sorella minore» e «confidenziale» (*ivi, ad locum*) de *La dispietata mente*.

⁴² In *Rime* 61 [LX] questa anticipazione del ritorno è affidata alle parole: «Certo il viaggio ne parrà minore / prendendo un così dolce tranquillare, / e già mi par gioioso il ritornare / audendo dire e dir di suo valore» (vv. 5-8).

⁴³ Il gesto con cui la mente «lo fa volgere» o «si volge» (*Rime, ad locum*) si può intendere alla lettera (dirigere lo sguardo al luogo lontano in cui si trova l'amata) o per metafora (spingerlo a guardare l'immagine della donna che ha in sé). Nei rispettivi commenti, *ad locum*, CONTINI (D. ALIGHIERI, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946 [I ed. 1939]) adotta la seconda lettura,

La possibilità di rianimare senza sosta il desiderio nella lontananza si fonda sulla traccia interiore dell'impressione sensoriale e sulle successive elaborazioni operate dall'«imaginativa», e dunque sulla presenza costante di un simulacro mentale.⁴⁴ Nella seconda stanza de *La dispietata mente*, l'io-amante soffre tanto più aspramente quando considera che la donna è «pinta» nel suo cuore «per man d'Amor»:

Piacciavi, donna mia, non venir meno
a questo punto al cor che tanto v'ama,
poi sol da voi lo soccorso attende;
ché buon signor già non restringe freno
per soccorrere lo servo quando 'l chiama
ché non pur lui, ma 'l suo onor difende.
E certo la sua doglia più m'incende,
quand'io mi penso ben, donna, che voi
per man d'Amor là entro pinta sète:
così e voi dovete
vie maggiormente aver cura di lui,
ché Que' da cui convien che 'l ben s'appari,
per l'immagine sua ne tien più cari. (*Rime*, 12 [L], 14-26)

Nel nesso logico che unisce i due paragoni (vv. 17-19 e 23-26), Moleta ha sentito l'eco di *Meravigliosa-mente*, se pur in un contesto che non accentua la consolazione che i fedeli ricevono dall'icona ma la pietà che l'immagine di Dio presente nell'uomo suscita nel suo creatore.⁴⁵ Come rivelano i paradigmi sottesi ai due paragoni, che rimarcano rispettivamente il possesso (signore-servo-onore) e la somiglianza (Dio-uomo-«immagine»), la figura nel cuore è qui soprattutto segno di un legame, di un'appartenenza, che si tenta di far valere, da un presente d'emergenza, come pegno di un soccorso che tarda ad arrivare.⁴⁶ Per l'io giunto «al fine

FOSTER-BOYDE (*Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*) segnalano entrambe.

⁴⁴ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; FRANCO MANCINI, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988; e CHRISTOPHER LUCKEN, *L'imagination de la dame. Fantasmies amoureux et poésie courtoise*, in "Micrologus", VI (1998), pp. 201-23.

⁴⁵ Per la presenza del Notaro ne *La dispietata mente*, che Barolini rileva soprattutto nella prospettiva della *Commedia*, rinvio a *Rime giovanili*, pp. 124-26.

⁴⁶ Cfr. *Rime* 12 [L], 7-16, 27-30, 53-55 e 66-68.

della [...] possanza» (v. 30), il canto si muove in un presente senza svolgimento, che giustamente Giunta assimila al «piétiner sur place» spitzeriano e contrappone al grandioso scenario temporale di *E' m'incresce di me*.⁴⁷ È nelle sue vaste campate che il libro del tempo e della memoria si squaderna per la prima volta. Sospeso in quello stato prossimo alla dissoluzione dal quale l'abbiamo visto supplicare la donna e rimproverarle un ritardo crudele, l'io sente raccogliersi nel cuore l'aria dell'ultimo respiro:

sento contra mia voglia
raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro
entro 'n quel cor che' belli occhi feriro
quando li aperse Amor co' le sue mani
per conducermi al tempo che mi sface.
Oimè, quanto piani,
soavi e dolci ver' me si levaro,
quand'elli incominciàro
la morte mia, che tanto mi dispiace,
dicendo: «Nostro lume porta pace». (*Rime* 10 [LXVII], 5-14)

L'identità tra il «cor» agonizzante e quello che fu fatalmente ferito dagli occhi della donna fa sì che il ricordo torni, con intensa adesione emotiva, al giorno dell'innamoramento, come rivela l'esclamazione al v. 10 («Oimè, [...] / quand'elli [...]»). A questo fulminante tuffo nel passato segue la rievocazione di una breve fase di soggezione all'illusorio conforto promesso dagli occhi (vv. 15-17), interrotta nel momento in cui essi, conoscendosi vittoriosi, si sono sottratti alla vista dell'amante (vv. 18-25)⁴⁸ e il trionfo della «figura» ha sancito il potere della donna sulla mente («[...] per forza di lei / m'era la mente già ben tutta tolta», vv. 19-20). L'archeologia della sofferenza amorosa si richiude così sul presente, sul quale indugiano le due stanze successive.⁴⁹ La persistenza della passione fa

⁴⁷ Sono molto grata a Claudio Giunta per avere messo a mia disposizione il suo commento inedito a questa e ad altre canzoni dantesche, redatto per i "Meridiani" Mondadori, c.s. [GIUNTA]. Sugli stretti legami della canzone con la *Vita Nova* cfr. FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 21-22 e CRISTALDI, *Dante lettore*, pp 67-76. Rinvio inoltre all'intervento di Fenzi raccolto in questo stesso volume.

⁴⁸ Cfr. *Amor, tu vedi ben che questa donna* (*Rime* 8 [CIII]), 4-6 («e poi s'accorse ch'el l'era mia donna / per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, / d'ogni crudeltà si fece donna») e, per il tema, *Rvf* 11.

⁴⁹ «il ricordo di tutte le sofferenze patite riporta all'ora (26) e al presagio della

mostra di sé nell'incontrastato regno dell'«image» nella «mente», spazio di dominazione in cui l'ha posta Amore («L'immagine di questa donna siede / sù nella mente ancora, / là ove la puose quei che fu sua guida», vv. 43-45), e gli occhi «micidiali» del fantasma interiore rinviano a quelli della donna in carne e ossa, dai quali tutto è cominciato (v. 7). Allora, forse guidata dall'analogia tra due condizioni di quasi-morte, la memoria arretra ancora, quasi al suo limite estremo, fino al giorno della nascita di lei («Lo giorno che costei nel mondo venne, / secondo che si truova / nel libro della mente che vien meno», vv. 57-59);⁵⁰ il legame sotterraneo tra le due esperienze è ribadito dal ritorno al presente sul quale la stanza si chiude («lo spirito maggior tremò sì forte / che parve ben che morte / per lui in questo mondo giunta fosse; / ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse», vv. 67-70). La successiva immersione nel passato ritrova il *punctum* temporale già raggiunto ai vv. 7-14, il giorno della prima vista e dell'innamoramento, e stabilisce una sequenza tra la nascita della donna e la sua prima apparizione all'amante («Quando m'aparve poi la gran biltate / che sì mi fa dolore», vv. 71-72), subito espressa come condanna. L'individuazione di un rapporto tra due punti sulla linea del tempo presuppone lo sviluppo dello spazio memoriale su un piano continuo e direzionato e lungo un vettore sequenziale, ed è resa possibile dalla lettura nel «libro» della mente: una prima lettura, precaria e a strappi, in un fascicolo ancora disordinato, cui manca la chiara meta di un tempo limpidamente finalizzato (se non di un tempo cristiano), e che si risolve, in fondo, nel presente in cui continua quella «morte» che gli occhi della donna «incominciario» (vv. 12-13).⁵¹ La

morte prossima, e la terza e la quarta stanza sono di fatto un resoconto di ciò che l'anima soffre nel momento *presente*» (GIUNTA).

⁵⁰ Come annota De Robertis nel suo commento *ad locum*: «La nascita dell'amata è implicitamente menzionata in VN I.3 [II 2]; qui, per un diverso progetto che sottolinea la continuità del "servizio" dall'inizio della vita alla morte appena annunciata (questo il legame tra la fine della 4° e l'attacco della 5° strofa), il riferimento si sdoppia tra la prima sua venuta al mondo e la prima apparizione ai propri occhi e loro rispettivi effetti [...]. Ma l'attacco arieggia, non so quanto preterinzialmente, la coincidenza di un evento quanto meno misterioso con la venuta al mondo di un essere predestinato, la nascita di un santo» (p. 137).

⁵¹ FENZI, *Il libro della memoria*, ha sottolineato l'importanza di questa apparizione del libro della memoria, nella quale De Robertis ha visto non «un primo saggio dell'urgenza narrativa del libro imminente, o [...] una prova, poi superata, di quello», ma il segno di «una variante o alternativa, al momento in direzione "dolorosa", alla soluzione lì proposta» (*ad locum*, p. 131).

sonda memoriale si volge anche alla terza dimensione del tempo, ma verso un futuro guardato dal passato, laddove la facoltà intellettuale annuncia alle altre virtù dell'anima il prossimo arrivo della «figura», che già teme perché sarà «donna» di tutte loro:

«Qui giugnerà, in vece
d'una ch'i' vidi, la bella figura,
che già mi fa paura,
che sarà donna sopra tutte noi,
tosto che fia piacer degli occhi suoi». (*ivi* 80-84)

La fedele ripresa della separazione siciliana tra corpo e «figura» si colloca in un contesto di interiorità assediata e di facoltà parlanti, e in un passato in forma di futuro («[...] disse [...] / giugnerà [...]»), che ci riporta alla quarta strofa, dove si affermava il potere esercitato dal simulacro nel presente («ancora»). In quanto presenza statica e persistente, l'immagine ha un doppio ruolo strutturale: è ciò che è senza tempo e ciò che guida il viaggio nel tempo, è stasi irrimediabile e insieme grande chiave analettica, funziona come una valvola che consente l'andirivieni tra i tempi, determinando tanto l'accesso al passato quanto l'inesorabile ritorno al presente. Nelle stanze della canzone si disegna così, sul filo di una cronologia disordinata e discontinua, un lacunoso romanzo della «figura»,⁵² una storia scompaginata del suo regno, dall'insediamento al potere presente. Nel tempo a venire si inoltra invece *Lo doloroso amor che mi conduce* (*Rime* 16 [LXVIII]),⁵³ nella prospettiva di un destino ineluttabile, in cui la dimensione oltremondana è proiezione "gioiosa" di una prigionia terrena: l'ossessione per quella «c'ha nome Beatrice» (v. 14), per il suo volto reale e ricreato dall'immaginazione, continuerà dopo la morte, in un paradiso (o in un inferno) non metaforico, dove l'anima «[...] starà tanto attenta / d'inmaginar colei per cui s'è mossa, / che nulla pena averà che ella senta» (vv. 38-40).⁵⁴

⁵² GIUNTA, *ad locum*, ha rimarcato con particolare chiarezza l'«abisso» temporale che si apre tra la quinta e la sesta stanza, abisso (di nove anni, «se vale la simbolica misurazione della *Vita nova*») che il testo percorre e consuma in un istante.

⁵³ De Robertis (*Rime, ad locum*) suggerisce di accostare la canzone a *Rime* 14 e 15, all'insegna dell'amor doloroso, e alle rime dello stesso soggetto riguardanti Beatrice, come *Li occhi dolenti* (Vn 20 [XXXI 8-17]) e *Quantunque volte* (Vn 22 [XXXIII 5-8]).

⁵⁴ Per i vv. 27-28 e per la stanza seguente FOSTER - BOYDE, *ad locum*, parlano di una

Questo trittico dell'«image» nel tempo si completa, idealmente, con *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, tardiva reviviscenza della «figura» distinta dalla «persona»:⁵⁵

I' non posso fuggir ch'ella non vegna
nell'immagine mia
se non come 'l pensier che la vi mena.
L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna,
com'ella è bella e ria
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,
c'ha fatto il foco ond'ella trista incende. (*Rime* 15 [CXVI], 16-25)

Paola Allegretti ha evidenziato gli innumerevoli punti di contatto con *E' m'incresce* in una canzone dominata dalla «coazione interiore dell'immaginazione», osservando che nelle tre stanze centrali «la fisiologia e la sintomatologia dell'innamoramento sono un atto senza tempo».⁵⁶ Il culmine della pena iterativa della canzone coincide con il culmine dell'assenza di tempo, una vista fulminante, non registrata e non registrabile dalla mente, un «punto senza memoria e senza esperienza»:⁵⁷

Qual io divegno sì feruto, Amore,
sailo tu, non io,
che rimani a veder me senza vita;
e se l'anima torna poscia al core,
ignoranza ed oblio
stat'è con lei mentre ch'ell'è partita. (*ivi* 46-51)

«bold impiety», che avrà la sua palinodia in Paradiso, e rinviano a *Inf.* V 128. Osservazioni di grande interesse a questo proposito si leggono nel cappello introduttivo di Barolini, *ad locum* (*Rime giovanili*, pp. 273-77).

⁵⁵ Rinvio ai preziosi commenti di GIUNTA e ALLEGRETTI, sulla scorta della quale Picone legge il ritorno della «figura» in rapporto al riemergere della tematica amorosa nella *Commedia*: MICHELANGELO PICONE, *Esilio e "peregrinatio": dalla "Vita Nova" alla canzone montanina*, in AA.VV., *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la] U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 27-50).

⁵⁶ Cfr. il suo commento *ad locum*: ALLEGRETTI, p. 83.

⁵⁷ *Ivi*, p. 83. Cfr. anche STABILE, *Modelli narrativi*, p. 76.

L'accostamento di questi testi mette in rilievo il carattere indubbiamente «doloroso» della loro ispirazione e la natura statica, ossessiva, che vi assume la presenza interiore della figura amata.⁵⁸ Anche laddove Dante intravede il «libro della mente che vien meno», saldando il presente al passato e al futuro, la condizione alla quale tutti i tempi riportano è il regno mentale dell'immagine, la fatica di portare dentro di sé «la nemica figura». Il quadro è quello di un assedio, o meglio di una prigione chiusa dall'interno,⁵⁹ senza luce e senza tempo.

Nell'anniversario della morte di Beatrice e nella *Vita Nova*, l'immagine che entra nella mente-memoria dell'*agens* non può avere la baldanza di Lisetta,⁶⁰ o propiziare l'indugio fantastico e quasi voluttuoso che era in grado di cancellare, *post mortem*, perfino i tormenti infernali (*Rime* 16 [LXVIII]), ma non è nemmeno la tiranna «vittoriosa e fera» della «montanina» (*Rime* 15 [CXVI], 32). Le rime non raccolte nel libello si muovono in un dominio terreno, dove anche le manifestazioni misteriose hanno a che fare con i sintomi d'amore e che, con l'eccezione della tenzone con Dante da Maiano, resta alla vista sensibile e all'«imaginatione», che opera in stato di veglia e non ha afflato profetico. La «venuta» di Beatrice nella mente è invece l'effetto di un'evocazione memoriale quasi volontaria, registrata in un diario che comprende esperienze visionarie, propriamente oniriche o allucinatorie nella veglia.⁶¹ Se in *E' m'incresce di me* la «figura» era la spietata guida in una cronologia lineare ma frammentaria e percorsa convulsamente, nella *Vita Nova* le visioni diventano

⁵⁸ Come ha notato CRISTALDI, *Dante lettore*, le rime di amore doloroso accolte nel libello saranno quelle della presenza numinosa e insostenibile, non quelle dell'assenza, dove lo smarrimento deriva dalla non-vista.

⁵⁹ In questo caso infatti, come nella «montanina», «la fuga (e l'impossibilità di scampo) è da qualcosa che si porta dentro, non, come di solito, dalla vista di lei», come osserva De Robertis (che nel suo commento *ad locum* rinvia ai controesempi di *Rime* 1, 14-15 «Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi / né luogo che dal suo viso m'asconda» e 7, 21-22 «ch'i' son fuggito per piani e per colli / per potere scampar da cotal donna»).

⁶⁰ *Rime*, 47 [CXVII]. Cfr. G. GORNI, *Lisetta (Dante, "Rime", CXVII, CXVIII, LIX)*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Programma, 1993, I, pp. 477-90.

⁶¹ Secondo il regesto di GORNI, pp. XXX-XXXI, due sogni, tre immaginazioni e una visione. Sui diversi tipi di visione cfr. anche E. PASQUINI, *Le metafore della visione nella "Commedia"*, in «Lecture Classensi», XVI (1987 [a cura di Aldo Vallone]), pp. 129-51, e IGNAZIO BALDELLI, *Visione, immaginazione e fantasia nella "Vita Nuova"*, in AA.VV., *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), a cura di Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 1-10.

le vie prolettiche di un racconto organizzato da una memoria retrospettiva e distaccata: ricostruzione selettiva, che legge in una «mente» stabilmente divenuta libro, non più spazio indistinto occupato da un fantasma ma sequenza retta dalla logica del tempo e delle parole. Quello che l'*auctor* scrive nel libello, leggendo alla pagina del «libro della memoria» segnata 8 giugno 1291, è un paragrafo listato a lutto, ma non disperato. La formula «altri era testé meco, però pensava» corrisponde a un ricordo in morte, non contratto nella paralisi dello sconforto erotico, ma dispiegato dal presente che ricorda (cioè legge) sul piano di un tempo volto a una meta. Nel capitolo in cui «la costanzia de la ragione», grazie a una salvifica e misteriosa «imaginatione», ha la meglio sulle insidie del desiderio, il ricordo di Beatrice riconquista il pensiero e trova una forma ordinata: «Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato [...]» (Vn 28 [XXXIX 2]).

Alla luce di questi elementi, l'atto di disegnare figure d'angeli appare un paradosso che inceppa o rallenta l'elaborazione del lutto, lutto di Beatrice e lutto della vista: nel tentativo di restituire ai sensi ciò che ad essi è ormai inaccessibile, l'*agens* rischia di negare la consapevolezza, appena acquisita, della nuova condizione di Beatrice, beata in cielo, e innesca così la successiva deriva idolatrica. Dalle rime al libello, il gesto della pittura è passato da Amore al poeta, che impugna, e non per metafora, lo strumento per disegnare. L'immagine che prende forma sulle tavolette tende così a ricreare le condizioni della visione sensibile,⁶² per quanto non asseconi la poetica mimetica della somiglianza, ma lo scarto figurale o allegorico (un angelo, non un ritratto), accentuato dalla scelta del verbo «disegnare»: il disegno corrisponde infatti a un'operazione

⁶² L'attenzione dantesca alle immagini come "altro" dalla parola e dal soggetto è stata sottolineata da Ciccuto, in opposizione all'universo introflesso di Cavalcanti (M. CICCUTO, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante, in Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 13-53). Sulla questione è tornato di recente MAURO SCARABELLI, *Una "pintura" nella "Vita Nova" (e una proposta di lettura per il sonetto della Garisenda)*, in "Humanistica", c. s., mettendo in relazione Vn 23 [XXXIV] e 29 [XL] con un passo del capitolo 7 [XIV]. Nel nostro episodio Dante ricorda certamente la terza strofa di *Meravigliosa-mente* (cfr. *Purg.* XXXII 64 e 67: «S'io potessi ritrar [...] / [...] / come pintor che con essempro pinga»), anche se a quella pittura mimetica, fondata su un visibile concreto (Ciccuto) e contrapposta alla figura interiore (Meneghetti), sostituisce un idolo diverso: uno o più angeli.

preparatoria (per eccellenza non conclusa) e al tempo stesso, per opposizione al colore, a un'immagine più vicina alla natura ascetica del segno grafico che alla sensualità dell'idolo dipinto. Nonostante questi correttivi sublimanti, il gesto resta incompiuto, e il sonetto di anniversario scaturisce dal suo interno, con un'inequivocabile scelta di campo a favore dell'interiorità, del tempo e della memoria. La tensione tra le figure abbandonate e il nuovo ripiegamento, non solipsistico, sul «dire» dà forma narrativa ed emblematica alla scelta tra simultaneità e durata, tra segno fuori dal tempo e segno *nel* tempo, tra vedere (dei sensi che incontrano un idolo) e leggere/scrivere (dopo la morte di Beatrice, che riduce l'immagine a traccia memoriale e oggetto di meditazione interiore). Riconosciuto il legame tra la metafora del «libro» e la centralità del tempo nella *Vita Nova*,⁶³ il nostro episodio sembra ricevere qualche luce dalla storia delle metafore memoriali. Nel *De memoria et reminiscencia* aristotelico (1, 450a-450b), che Dante poteva conoscere attraverso il commento di Tommaso, si legge:⁶⁴

È chiaro che l'affezione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo sede della sensazione dev'essere concepita come una specie di disegno: il perdurante stato di tale disegno noi diciamo memoria. Infatti il movimento che si produce nel soggetto imprime una specie di figura dell'oggetto percepito non diversamente da quelli che segnano un'impronta con l'anello. [...] Se in noi c'è qualcosa come una figura o una pittura, perché la sensazione che ne abbiamo sarà memoria di un'altra cosa e non di questa? In effetti chi esercita la memoria in atto, questa impressione contempla, questa avverte.

⁶³ FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 30-32. Non è necessario sentire, nella «parte» sulla quale il nostro capitolo si apre (come nella «parte» dell'incipit di *Vn*), il «locus» dell'arte della memoria come Dante la poteva conoscere soprattutto dalla pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium* (dove trovava insieme la cera e le *images*), ma è significativo che, a partire da questo repertorio, scarti le tavolette e il disegno e scelga il sonetto e il libro.

⁶⁴ ARISTOTELE, *Della memoria e della reminiscenza*, a cura di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1988, pp. 240-41. Come ha osservato Fenzi, l'immagine della tavoletta di cera «era familiare a Dante per molte vie: dalla traduzione di Michele Scotto del *Commentarium magnum* di Averroè al *De anima*, ove però la tavoletta per scrivere diventa tavoletta per dipingere [...], ma soprattutto dal commento di Alberto Magno alla stessa opera» (FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 24-25).

Nella tradizione che porta dal sigillo impresso nella cera al libro della memoria, le tavolette dell'anima o della mente, in quanto *cera* o *carta*, occupano una posizione intermedia: «Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni».⁶⁵ *L'agens* dapprima cerca di fissare il ricordo, o più precisamente l'oggetto di una meditazione luttuosa, disegnando su «tavolette», poi abbandona l'opera per la scrittura. La scelta a favore del sonetto e del libro è netta, ma l'imperfezione del disegno sembra riecheggiare nel doppio «cominciamento». Come notavamo all'inizio, lo stesso *auctor* che altrove, come per *Donne ch'avete*, annota i lunghi giorni che precedono e seguono l'ispirazione di un miracoloso primo verso,⁶⁶ qui sorvola totalmente sui tempi della composizione, per altro singolare perché doppia («dissi [...] questo sonetto [...]; lo quale ha due cominciamenti»). Scartando l'improbabile ipotesi di un'omissione casuale, questo silenzio mi sembra implicare due eventualità: tra i due «cominciamenti» non è intercorso un tempo significativo, oppure questo tempo è stato intenzionalmente cancellato dall'*auctor*, che lo ha tenuto fuori dal «libro», presentando come sincroniche due varianti composte a distanza. Com'è noto, la tradizione estravagante trasmette solo il secondo «cominciamento»; non mi addentro qui nella complessa questione dei tempi della doppia redazione e nelle varie interpretazioni che sono state date delle testimonianze manoscritte,⁶⁷ perché mi interessa riflettere sulle ragioni e sugli effetti di questa cancellazione tem-

⁶⁵ *Rhetorica ad C. Herennium* III XVII 30, a cura di Filippo Cancelli, Milano, Mondadori, 1992, p. 162: «Infatti i luoghi sono molto simili alla cera o alla carta, le immagini alle lettere, la disposizione e collocazione delle immagini alla scrittura, il proferimento alla lettura». «L'assimilazione delle immagini di memoria alle lettere contribuisce [...] a dispiegare la compiutezza sincretica dell'unica istantanea impressione del sigillo nello spazio di durata di una sequenza segnica [...], dotando così l'intero complesso memoriale (la memorizzazione, il ricordo in sé, la reminiscenza) di una più evidente strutturazione narrativa» (ANDREA TORRE, «*Gespeichert d.h. vergessen*». *La memoria, l'oblio e alcune loro metafore (antiche e attuali)*, in AA.VV., *Ricordare o dimenticare? Strategie della conoscenza nell'età elettrica*. Atti del XIII Convegno annuale di informatica umanistica della Fondazione Ezio Franceschini [Firenze, 20-21 ottobre 2006], Sismel - Edizioni, Firenze, c.s.).

⁶⁶ «dimorai alquanti di con disiderio di dire e con paura di cominciare» (Vn 10 11 [XVIII 9]); «Avvenne poi che» (*ivi*, 10 [XIX]); «onde poi, ritornato a la sopradetta citade, pensando alquanti die, cominciai una canzone» (*ivi*, [XIX, 2]).

⁶⁷ La bibliografia più significativa a riguardo è segnalata e discussa in SANTAGATA, *Appunti su alcune rime*, p. 642.

porale *dentro* il libro della *Vita Nova*. Una vistosa negazione del tempo come durata sgorga proprio dalle «tavolette», coincide cioè con l'apparizione di un *revenant* spaziale ed esterno in un corpo tutto interno e temporale, un libro «fatto di tempo» (Fenzi). Che solo il primo «cominciamento» sia stato composto all'altezza del libello (De Robertis), o che entrambi siano implicati nella stesura del prosimetro (Santagata), resta il fatto che la conservazione di una macrovariante, dato di per sé raro e significativo, non viene problematizzato, sul fronte redazionale, dall'autoesegesi. L'*auctor* illustra la differenza tra il primo e il secondo esordio e, meno esplicitamente, accenna a una doppia destinazione, ma non adduce specifiche ragioni di ordine compositivo per spiegare il doppio inizio e la scelta di inserire nel libro entrambe le varianti. La *Vita Nova* giustappone i due «cominciamenti» senza nominare o discutere la loro eventuale distanza sulla linea del tempo, perché essi alludono ai due versanti di una stessa condizione, che si è verificata nel giorno dell'«annovale»: la «venuta» di Beatrice nella mente ha congiunto il tempo con l'eterno, il ricordo dell'amata in terra con la coscienza della sua beatitudine. La durata di questo evento è stata misurata dall'esterno, dagli uomini «a li quali si convenia di fare onore», e «dimenticata» dall'interno, dall'*agens*.⁶⁸ Appena uscito dal rapimento memoriale, Dante personaggio comincia a distinguere le due facce di una verità che la sua coscienza può afferrare solo separatamente, e dunque, abbandonato il disegno, ricorda e comunica quell'intuizione sintetica nell'unico modo dato alla mente umana, cioè «per concetto diviso» (*Par.* XXIX 81).

Era venuta registra il tempo e insieme lo annulla, tende a quella simultaneità che è propria delle immagini e non delle parole e contrappone alla linearità del ragionamento umano una forma circolare. Nella sua duplicità irrisolta, il sonetto è uno (come sottolinea l'identità degli incipit) ma comincia due volte, contemporaneamente: i suoi due inizi sono simultanei ma non sovrapponibili, come le due immagini percepite dai nostri occhi, se non riescono a fondersi nella visione. L'impossibilità di «mettere a fuoco», in terra, l'immagine dell'angelo e la condizione di Beatrice, cioè di trasporre l'intuizione della beatitudine e dell'eternità in una figura e in una

⁶⁸ Significativo in questo senso è il confronto con l'apertura del capitolo successivo: «Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. [2] Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse» (*Vn* 24 [XXXV 1-2]).

scrittura non sdoppiate, dipende dai limiti della mente umana, che spesso la *Commedia* rappresenterà come limiti *visivi*. Così, ad esempio, dove Dante si confronta con la doppia natura del Figlio:

Mille disiri più che fiamma caldi
 strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
 Come in lo specchio il sol, non altrimenti
 la doppia fiera dentro vi raggiava,
 or con altri, or con altri reggimenti.
 Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta,
 e ne l'idolo suo si trasmutava. (*Purg.* XXXI 118-26)

Posto davanti al mistero delle due nature di Cristo, Dante le riconosce, in tempi diversi e alterni, riflesse negli occhi di Beatrice, ma non gli è dato di vederle e di comprenderle insieme, come potrà fare, nella folgorazione di un istante, in Paradiso:

Quella circolazion che sì concetta
 pareva in te come lume riflesso,
 da li occhi miei alquanto circunspetta,
 dentro da sé, del suo colore stesso,
 mi parve pinta de la nostra effige:
 [...]
 veder voleva come si convenne
 l'imago al cerchio e come vi s'indova;
 ma non eran da ciò le proprie penne:
 se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne. (*Par.* XXXIII 127-131 e 137-141)

Come il «grifone» restava uno e non mutava, mentre il suo «idolo» riflesso assumeva ora l'una ora l'altra natura, così di fronte al mistero della Trinità, l'apparente mutamento nell'oggetto della visione deriva da una trasformazione dello sguardo:

Non perché più ch'un semplice sembante
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,
 che tal è sempre qual s'era davante;
 ma per la vista che s'avvalorava
 in me guardando, una sola parvenza,
 mutandom'io, a me si travagliava. (*Par.* XXXIII 109-14)

Il modo in cui queste immagini figurano l'estenuante sforzo della mente alle prese con concetti inafferrabili ci riporta all'episodio delle tavolette. Il sonetto con due «cominciamenti» è una soluzione sfocata e precaria, la sola concessa alle possibilità degli occhi e della mente, perché siamo ancora a metà strada tra terra e cielo, nel regno purgatorio dei sogni e delle «immagini» che assediano la veglia: non più nel tempo tutto terreno e prigioniero della «figura» delle rime giovanili e non ancora in quello degli occhi che guardando negli occhi non si feriranno ma saliranno al cielo. L'incertezza tra disegno e parola è indicativa di una crisi di passaggio e dell'approdo a una materia più impegnativa, dopo la negazione, attraverso la morte dell'amata, della sua presenza terrena e visibile. Come ha scritto Antonelli, «morte di Beatrice, ricostituzione e rinnovamento del già topico "libro della memoria", articolazione della *Vita Nuova* quale primo "libro-canzoniere" della storia della letteratura sono tre aspetti di una stessa esperienza».⁶⁹ Nella *Vita Nova* la presenza o la «figura» cede alla scrittura, entrando nel tempo, ma negli ultimi capitoli del libello si compie un altro passaggio, ben rilevato da Gorni; alla scansione temporale del lutto (*Vn* 23 [XXXIV]) fa seguito un lutto che non ha tempo, mentre vista e visione si saldano, nell'episodio dei pellegrini: «in quello tempo che molta gente va per *vedere* quella immagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essempro de la sua bellissima figura, la quale *vede* la mia donna gloriosamente» (*Vn* 29 [XL]). L'icona prepara la fine dei simulacri e l'approdo alla scrittura-visione, annunciata da *Oltre la sfera* (*Vn* 30 [XLI 10-13]), «sonetto-visione» (Gorni), e dal finale oltremondano del libello:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. [...] [3] 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 ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*. (*Vn* 31 [XLII 1-3])

Qui si annuncia la visione «facie ad faciem», il superamento di quello scarto tra visione e scrittura a causa del quale, nel giorno dell'anniver-

⁶⁹ ANTONELLI, *La morte di Beatrice*, p. 55.

sario, l'angelo resta incompiuto e i due «cominciamenti» non possono diventare uno. Il sonetto sdoppiato figura ciò cui i visitatori hanno assistito e ciò che l'*agens* non riesce a ripensare; è l'eterno (primo «cominciamento») nel tempo (secondo «cominciamento»). Nel *Paradiso* si legge che gli angeli non hanno bisogno di ricordare, perché non conoscono suddivisione temporale di concetti e vedono tutto, con simultaneità assoluta, in Dio: «Queste sustanze, poi che fur gioconde / de la faccia di Dio, non volser viso / da essa, da cui nulla si nasconde: / però non hanno vedere interciso / da novo obietto, e però non bisogna / rememorar per concetto diviso» (*Par.* XXIX 76-81).⁷⁰

Il quadro che nel 1853 Dante Gabriel Rossetti dedica a *Vn* 23 [XXXIV], preceduto da una serie di disegni preparatori, è una rappresentazione molto dettagliata dell'episodio, che aggiunge innumerevoli particolari non presenti nel testo e insiste su elementi che definiscono lo spazio e il tempo.⁷¹ Questa tridimensionalità iper-particolareggiata si consuma in allegoria bidimensionale nel celebre *Dantis Amor* (1860), che illustra il finale della *Vita Nova* con colori piatti, quasi di smalto; più del quadro conservato alla Tate Gallery a noi interessa però uno studio a penna e inchiostro, che raffigura, ai due angoli opposti, Cristo-Sole e Beatrice-Luna volti l'uno verso l'altra e accompagnati da citazioni tratte dal finale del libello («quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui» e «per omnia saecula Benedictus»). Al centro dello spazio, attraversato da una diagonale su cui si legge «Amor che move il sole e l'altre stelle», si vede una grande figura alata: è Amore, che sostiene con le mani una meridiana che indica l'ora nona e porta la data 1290. Un punto, anzi, *il* punto nel tempo dipinto sullo sfondo dell'eterno: una sorta di analogo visivo della «vita nova» contemplata dalla cima del paradiso terrestre (nel regno dell'arte, dei sogni, del tempo umano e

⁷⁰ Su questo tema fondamentale è BAROLINI, «*Cominciandomi dal principio infino a la fine*», p. 119.

⁷¹ Nel quadro Rossetti ha dato le proprie fattezze a Dante e quelle del fratello William Michael a uno degli uomini, aggiungendo una figura femminile con i tratti della moglie Elizabeth Siddal. Del dipinto ci sono rimasti anche due disegni preparatori, dove la composizione è diversa e le figure più allungate. Per il quadro cfr. AA.VV., *Italy's Three Crowns. Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio*, ed. by Zygmunt G. Barański and Martin McLaughlin, Oxford, Bodleian Library - University of Oxford, 2007, e AA.VV., *La Vita nuova di Dante Alighieri*, a cura di Corrado Gizzi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, in part. l'introduzione di Gorni e il saggio di Bellonzi (pp. 44-53).

della memoria), ma anche un emblema, certamente inconsapevole, del sonetto «lo quale ha due cominciamenti».

Federica Pich

Classe di Lettere della Scuola Normale Superiore di Pisa

ABSTRACT

The Image as “donna de la mente” from the “Rime” to the “Vita Nova”

The essay discusses the sonnet *Era venuta ne la mente mia*, focusing on the much debated «doppio cominciamento», in particular on its narrative and thematic implications in the *Vita Nova* and in the wider context of the *Rime*. The angels Dante draws and the sonnet he writes are deeply related to Beatrice's presence in his mournful memory, on the first anniversary of her death: both the drawing and the sonnet reflect the unresolved tension between two perspectives on Beatrice's departure, which means between two kinds of sight, of image (*idolo* and *icona*) and of memory. From the *Rime* to the *Vita Nova* the inner image of the beloved as a spatial, iconic obsession develops into a linear, verbal remembrance: the memorial tyranny of the *donna* turns into the narrative writing of the book of memory. In the *Vita Nova* the two «cominciamenti» are juxtaposed with no reference to the time possibly elapsed between their respective composition, because Beatrice's «venuta nella mente» joins time with eternity and the earthly memory of her with the knowledge of her heavenly condition. The essay argues that these are two simultaneous versants of a truth Dante can grasp only separately: in fact, at the end of his memorial rapture, he abandons the drawing and expresses his intuition by writing the sonnet with two beginnings.

Estratto da:

LE RIME DI DANTE

a cura di

Claudia Berra e Paolo Borsa

Quaderni di Acme 117
2010, Milano

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario