

LUTTO, SILENZI E OMISSIONI:  
LA *VITA NOVA* FRA VISSUTO E POETATO

*Catherine Keen*

La *Vita nova* di Dante si presenta, secondo la metafora fondante dell'*incipit*, come compilazione o selezione:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza. (*Vn* I 1)<sup>1</sup>

Sin dall'inizio, Dante introduce il concetto dell'omissione e del non-narrato o del silenzio, con l'immagine del «libello» costruito intorno al materiale biografico e poetico contenuto nel «libro de la mia memo-

<sup>1</sup> Le citazioni della *Vita nova* seguono il testo della *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, diretta da Enrico Malato: DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015. Si usa invece la forma latina del titolo, *Vita nova*, adottata nelle recenti edizioni di Guglielmo Gorni e di Stefano Carrai. In questo seguio non solamente la forma adottata per questo volume, ma anche le norme adottate per il progetto *Re-reading Dante's "Vita nova"*, seminario collaborativo coordinato fra 2017 e 2019 da un gruppo di colleghi fra nove università britanniche, irlandesi e statunitensi (<<https://rereadingdantesvitanova.wordpress.com>>). La ricerca presente deve molto alle discussioni collegiali del gruppo. Un'altra tappa è stata conseguita con il seminario *Mourning: Different Times, Different Forms*, Università di Roma Tre, 2019, sponsorizzato dallo *UCL Cities Partnerships Programme in Rome*, una porzione della presente ricerca è stata recentemente pubblicata con il titolo *The Poetry of Mourning in the "Vita nova": an Agambenian Reading*, in *Dwelling on Grief: Narratives of Mourning Across Time and Forms*, edited by Simona Corsa, Florian Mussgnug and Jennifer Rushworth, Cambridge, MHRA - Legenda, 2022, pp. 21-34. Per le occasioni così fornite di riflettere a lungo sul *libello* dantesco ringrazio vivamente i colleghi dei due seminari citati e quelli del convegno garganese *Dante e il prosimetro: dalla "Vita nova" al "Convivio"*, e specialmente David Bowe, Paolo Borsa, Luca Marozzi, Jennifer Rushworth e Heather Webb. Ringrazio anche Luthien Cange mi per i consigli linguistici.

*Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi, 2022

"Quaderni di Gargnano", 5 – <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>  
ISBN 9788855268363 – DOI 10.54103/quadernidigargnano-05-03



ria»: un libro comunque del quale noi lettori vediamo solo una parte. Con il suo commento proemiale, Dante presenta il prosimetro come brano copiato da una fonte – la propria memoria figurata come libro –, le cui «part*i*» sono necessariamente ancora in stesura. Un senso della porosità di un progetto così intimamente legato al *personhood* poetico si prolunga fino alla fine, e quando l'autore ritorna a valutare il progetto biografico-letterario nelle parole di chiusura, dice di sospendere piuttosto che di terminare la narrazione con la promessa di riprendere la parola in un futuro ancora non definito.

A proposito della metafora libresca iniziale, Giorgio Agamben osserva che:

Nella *Vita nuova*, Dante gioca consapevolmente sul titolo dell'opera, in modo che sia in essa impossibile decidere una volta per tutte tra il vissuto e il poetato, tra il *libro* della memoria (in cui sta scritta la rubrica *Incipit vita nova*) e il *libello*, in cui il poeta trascrive ciò che il lettore leggerà. La rubrica *Vita nova* delimita, cioè, un indecidibile fra vissuto e poetato.<sup>2</sup>

Il contenuto lirico mantiene una certa tensione «indecidibile» con gli elementi prosastici che l'accompagnano (e ambedue, ancora più enfaticamente, con la vita dell'autore storico), sicché il lettore non possa stabilire una distinzione netta e precisa fra biografismo poeticizzato o poesia storicizzata.<sup>3</sup> Nel giudizio di Agamben il libello manifesta un desiderio di esprimere un vissuto che è anche fabula o narrazione, e così di concentrarsi sul progetto di enunciare l'esperienza amorosa per Beatrice nella lingua intima ma anche caduca della poesia volgare.<sup>4</sup> La famosa parentesi autoriale sulla retorica volgare in *Vita nova* XXV di-

<sup>2</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Il dettato della poesia*, in ID., *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 99-109: 107.

<sup>3</sup> Agamben così distingue il progetto dantesco da quello petrarchesco: i *Rerum vulgarij fragmenta* mettono «la vita [...] da una parte» sicché «la poesia, dall'altra, è soltanto letteratura, lutto per l'irrimediabile morte di Laura»: AGAMBEN, *Il dettato*, p. 108.

<sup>4</sup> AGAMBEN, *Il dettato*, pp. 101-04. In un secondo saggio, Agamben approfondisce che «[a]ncora nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, la lingua morta e peribile per eccellenza è il volgare, mentre il latino è "perpetuo e non corruttibile" e, in quanto *lingua gramatica*, è, anzi, ciò che pone un freno alla caducità delle lingue. [...] Il volgare è, infatti, un'esperienza della parola assolutamente primordiale e immediata»: AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, in ID., *Categorie*, pp. 65-83: 75. Sulla concezione dantesca del volgare o lingua madre, si vedano anche lo studio di GARY P. CESTARO, *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2003, e quello di TRISTAN KAY, *Vernacular and Latin*, in *Dante's Lyric Redemption. Eros, Salvation, Vernacular Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 47-59.

mostra la coscienza di allinearsi in una tradizione emergente la cui autorità è combattuta, e che si rivolge intorno al tema di amore.<sup>5</sup> Nel libello, Dante tenterà una trasformazione di quella tematica amorosa, e non solamente con la giustificazione delle proprie scelte linguistiche e retoriche. La precarietà del volgare racchiude ed emblemizza il potenziale trasformativo dell'incontro amoroso con la donna b/Beatrice.<sup>6</sup> La capacità retorica espansiva dei poeti volgari reclamata nel capitolo XXV si accompagna all'espansione spirituale intravista dall'amante che tenta di racchiudere una «vita nova» nel racconto che leggiamo. La qualità fugace del volgare si adatta quindi all'espressione dell'incontro con una donna sempre proletticamente assente, una «donna de la mia mente» (*Vn* II 1) come dice Dante, e non, o non più, di questo mondo.<sup>7</sup> Così la fragilità della lingua volgare, insieme all'inafferrabilità della presenza terrestre di Beatrice, confluiscono nel forgiare l'eloquenza non solamente della nuova poetica della lode (*Vn* XVII-XIX), ma anche quella delle omissioni, delle esitazioni e dei silenzi inerenti al tentativo di dire, in volgare, «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vn* XLII 2).

La convivenza del discorso prosastico e di quello metrico all'interno del testo, il tema della memoria e la temporalità diversa dei componenti narrativi e delle liriche,<sup>8</sup> riportano all'attenzione di continuo la lacu-

<sup>5</sup> «E 'l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse, però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini; e questo è contra coloro che rimano sopr'altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore»: *Vn* XXV 6.

<sup>6</sup> Il significato del nome, com'è ben noto, espande progressivamente dal commento iniziale che «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare» (*Vn* II 1), sino alla fusione linguistica e concettuale dell'accento finale alla «benedetta Beatrice» che contempla «colui qui est per omnia secula benedictus» (*Vn* XLII 3).

<sup>7</sup> Sull'assenza prolettica di Beatrice, si vedano per esempio TEODOLINDA BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino alla fine»: Forging Anti-narrative in the *Vita nuova*, in EAD., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006, pp. 175-92 (e in particolare le pp. 183-90); RONALD MARTINEZ, *Mourning Beatrice: The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova"*, in "Modern Language Notes", 113.1 (1998), pp. 1-29; NANCY VICKERS, *Widowed Words: Dante, Petrarch, and the Metaphors of Mourning*, in *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, edited by Kevin Brownlee and Walter Stephens, Hanover (NH), University Press of New England, 1989, pp. 97-108.

<sup>8</sup> Sul motivo della temporalità nella *Vita nova*, si vedano BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino alla fine»; FRANCESCO GIUSTI, *Antologizzare il proprio passato. Macrostrutture liriche e temporalità del lutto*, in "Enthymema", 17 (2017), pp. 79-91: 81-83 e 88-90; MANUELE GRAGNOLATI, *(In-)Corporeality, Language, Performance in Dante's "Vita Nuova" and "Commedia"*, in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, edited by Sara Fortuna, M. Gragnolati and Jürgen Trabant,

nosità della *Vita nova*, condizione paradossale della compattezza e dell'eleganza di un libello che ci offre soltanto un estratto sillogizzato da un insieme indicibile, la «sentenzia» ma «non tutte» le parole del «libro de la mia memoria» (*Vn* I 1). In un saggio sul valore letterario, appunto, della lacuna, Nicola Gardini osserva che «la letteratura è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole; è desiderio di “altro ancora”, perché quello che c'è sulla pagina non basta, non può essere tutto».<sup>9</sup> Nella *Vita nova*, quest'assenza è fondamentale, e oltre alle omissioni inerenti inevitabilmente al rapporto metaforico fra libro e libello, Dante attira l'attenzione ad altre omissioni: per esempio, a quelle di alcune liriche indirizzate alle “donne-schermo” delle sezioni iniziali (*Vn* V 4), o alle composizioni-spettro (forse mai esistite) di un serventese e una lettera in latino, che avrebbero parlato di Beatrice ma che si suppongono inadatti agli scopi precisi dei momenti cronologico-narrativi ove si sarebbero dovuti trascrivere (*Vn* VI e XXX).

La lacuna comunque più evidente, il silenzio più clamoroso, si manifesta al momento della morte di Beatrice, nel rifiuto di parlarne direttamente: «non è lo mio intendimento di trattarne qui» (*Vn* XXVIII 2). Gardini osserva, infatti, che in generale «le scene di morte sono tra le più saltate della letteratura, come se la morte, che di per sé è una lacuna, dovesse e potesse esprimersi nel modo più giusto con la reticenza».<sup>10</sup> Dall'inesprimibilità di questa morte sorge una serie di silenzi, omissioni e reticenze successive, che diventano nuovi strumenti espressivi per l'amante dolente. L'intreccio del vissuto e del poetato nell'esperienza di lutto attraversata dal poeta richiede nuove sequenze – e nuove esitazioni – narrative, in una presentazione materiale ripensata per le poesie formalmente “vedovate” dallo spostamento delle «divisioni» da una posizione posteriore alla lirica a quella precedente (*Vn* XXXI 2). La svolta s'introduce sotto una seconda quasi-rubrica in latino, le parole di Geremia copiate «quasi come entrata de la nova materia che appresso viene» (*Vn* XXX 1): «*Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium*» (*Vn* XXVIII 1).<sup>11</sup>

Oxford, Legenda, 2010, pp. 211-22; ID., *Authorship and Performance in Dante's "Vita nova"*, in *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, edited by M. Gragnolati and Almut Suerbaum, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 125-42.

<sup>9</sup> NICOLA GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, p. 235 (corsivo originale).

<sup>10</sup> GARDINI, *Lacuna*, p. 227.

<sup>11</sup> Nell'introduzione alla sua edizione, Pirovano accenna alla formula «nova materia» come segno dell'organizzazione del libello secondo una struttura tripartita, la seconda parte inaugurata con la scoperta dello “stile della lode” e la terza con la citazione di *Lamentazioni* 1, 1 (ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, pp. 14-15); *contra* Gorni, che preferisce una divisione bipartita, “in vita” e “in morte”, facendo cadere la parti-

Questa stessa «entrata», comunque, si enuncia emblematicamente nel modo frammentario o incompleto del nuovo discorso luttuoso. Si legge prima la citazione integrale ma isolata e fluttuante, inserita fra una stanza di canzone e l'annuncio solenne della «partita da noi» di Beatrice (*Vn* XXVIII 2); e poi la versione incompleta, abbreviata a «*Quomodo sedet sola civitas*», quando, parecchi paragrafi dopo, la citazione è finalmente contestualizzata tramite il rinvio a un altro testo assente, la lettera ai «principi de la terra» (*Vn* XXX 1). L'intestazione interrotta o frammentata fornisce una prova anche materiale di quella frantumazione del discorso associata al lutto che diverrà sempre più evidente nelle porzioni finali della narrazione.

In questo saggio, si propone di indagare il tema del discorso luttuoso che Dante sviluppa nella *Vita nova* con gli strumenti interpretativi forniti da Agamben e da Gardini, ambedue in ricerche che prestano un'attenzione sostenuta ai motivi della perdita e della malinconia, del silenzio e della lacuna come categorie letterarie. Attraverso gli schemi interpretativi offerti dai loro saggi critici, si rifletterà sul potenziale espressivo dell'incompletezza come motivo di dolore nella *Vita nova*, collegato sia alla concezione formale di riduzione e selezione («libello» e non «libro»), sia alla sperimentazione linguistico-biografico con cui l'autore indaga il suo ruolo come poeta-amante di Beatrice. La discussione inizia con una riflessione sull'anticipazione del tema del lutto nelle sezioni del racconto che rappresentano l'amore per una Beatrice vivente. Si passa poi a una breve considerazione del motivo della «vedovanza» strutturale introdotto dopo la morte di Beatrice con lo spostamento formale delle «divisioni» delle singole poesie, prima di passare in rassegna l'intensificazione dell'importanza accordata ai motivi della selezione (e quindi anche dell'omissione), e del non-detto o dell'indicibile, nelle sezioni finali del libello, che invitano il lettore a riaffrontare quel rapporto «indecidibile fra vissuto e poetato» annunciato nella presentazione di una «vita nova» nel proemio al prosimetro.

### 1. Lutto e poesia di lamento

zione cardinale sulla citazione di Geremia (XXVIII 1 o 19 1 nella sequenza editoriale di Gorni): D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. XXIV. Il «problema» trascritto per i copisti della disposizione sulla pagina della citazione biblica è discusso da MARTIN EISNER, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 61-62, e ID., *Dante's New Life of the Book: A Philology of World Literature*, Oxford, Oxford University Press 2021, pp. 129-33.

Nella prosa della *Vita nova* la morte di Beatrice rappresenta un momento critico in cui Dante introduce nuova materia che ridimensiona la storia dell'amore per una donna ora imparadisata: ma è una svolta tutt'altro che inaspettata. Questa morte è stata in verità anticipata al lettore sin dal primo riferimento a «la gloriosa donna de la mia mente» (*Vn* II 1). Il termine “gloria” associa questa donna subito al regno celeste, ove è collocata esplicitamente poco più avanti nell'accenno alla sua cortesia, «la quale è oggi meritata nel grande secolo» (*Vn* III 1).<sup>12</sup> Anche le liriche dei primi capitoli dimostrano nella loro successione articolata una tendenza distintamente malinconica o elegiaca che anticipa la centralità della morte ventura; la «tonalità lacrimevole» delle singole poesie è spesso accresciuta anche dalla cornice esegetica delle “ragioni” e delle “divisioni” in prosa.<sup>13</sup> Lo stile lamentoso notato da Stefano Carrai s'incontra, appunto, non solamente nei paragrafi dedicati alla morte di Beatrice, o agli altri funerali ricordati nel libello, ma anche nelle poesie iniziali sulle sofferenze dell'amore e sulle premonizioni della morte di Beatrice. Questa morte, inevitabile e anticipata, dell'oggetto amato infonde un tono malinconico all'intera trama del prosimetro.<sup>14</sup> Anche nei paragrafi di apertura, le poesie accennano a motivi collegati alla morte o al lamento secondo le tradizioni dell'amor cortese: il cuore mangiato in *A ciascun' alma presa e gentil core* (*Vn* III), per esempio, o lo sbigottimento quasi-fatale degli episodi del gabbo (*Vn* XIV e XV).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> BAROLINI, “Cominciandomi dal principio infino alla fine”, pp. 183–90; PAOLO BORSA, *Immagine e immaginazione. Una lettura della “Vita nova” di Dante*, in “Letteratura & Arte”, 16 (2008), pp. 139-57: 145-47; GRAGNOLATI, *Authorship*, p. 133; CHARLES S. SINGLETON, *An Essay on the “Vita nuova”*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1949, p. 7.

<sup>13</sup> Lo studio importante di Carrai indaga la dominanza dello schema stilistico dell'elegia in rapporto al libello: STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la “Vita nova”*, Firenze, Olschki, 2006 (per la citazione, p. 22).

<sup>14</sup> CARRAI, *Dante elegiaco*. Sulla malinconia come tema medico-filosofico e letterario nel pensiero pre-moderno, si veda G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; per Dante e la *Vita nova*, più specificamente, NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, in part. nei capitoli *Dante e la fisiologia dell'amore doloroso* (pp. 71-124) e *Malinconia e frenesia, sogni e presentimenti, da Dante a Petrarca* (pp. 125-52).

<sup>15</sup> CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 24-25; HEATHER WEBB, *The Medieval Heart*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 156-63. Martinez rileva l'eccessività dell'estensione del lutto alle finzioni delle donne-schermo, specialmente in *O voi che per la via d'amor passate* con la citazione/traduzione di *Lamentazioni* (*Vn* VII 7): MARTINEZ, *Mourning Beatrice*, pp. 15-16. Anche Rushworth indaga la potenziale inopportunità (*awkwardness*) di un riuso della stessa fonte biblica di *Lamentazioni* per la morte autenticamente stravolgente di Beatrice e la perdita della donna-

La spiritualizzazione elogiativa dell'amore poi proclamata con la scoperta dello "stile della lode" comporta anch'essa un elemento di perdita che anticipa la successione di morte, lutto e consolazione da venire, giacché la celebrazione dell'anima perfetta dell'amata inizia a collocarla sopra e oltre il mondo terreno.<sup>16</sup> Le epifanie della perfezione miracolosa della donna amata garantiscono la sua salita imminente al cielo, e l'amante così acclama un oggetto già e da sempre inappropriabile. In *Donne ch'avete intelletto d'amore*, «madonna è disiaata in sommo cielo» (v. 29, *Vn XIX* 9), e nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, «par che sia una cosa venuta / dal cielo in terra a miracol mostrare» (vv. 7-8, *Vn XXVI* 6).<sup>17</sup> Il motivo epifanico di *Tanto gentile* è stato descritto appunto come «una specie di *raptus* mistico e, pertanto, un balzo (temporaneo) nell'istantaneità della gloria», che apre una strada per l'ascesa mimetica del lettore al paradiso ove la donna inevitabilmente risalerà.<sup>18</sup> La scoperta dello stile nuovo della lode e la proclamazione di un amore che consiste puramente nell'atto di poetare – in comporre «quelle parole che lodano la donna mia» (*Vn XVIII* 6) – si conforma all'intuizione di Agamben che, nella *Vita nova*, il nome di Beatrice rappresenta non tanto il personaggio storico di una donna fiorentina, ma piuttosto «l'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso».<sup>19</sup>

La «gloriosa donna de la mia mente» delle poesie è una presenza inafferrabile anche per l'indeterminatezza del racconto, e per l'insediamento frequentissimo delle esperienze liriche nel mondo interiore

schermo – in questo caso, per di più, la perdita banale di un allontanamento geografico, non della morte: J. RUSHWORTH, *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch, and Proust*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 117-19.

<sup>16</sup> Per Carrai, l'eccezione maggiore al tono elegiaco quasi onnipresente s'incontra nello stile elogiativo di cinque composizioni celebrative nella porzione centrale del libello: *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vn XIX*), *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (*XX*), *Negli occhi porta la mia donna Amore* (*XXI*), *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute* (*XXVI*): CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 27. Anche questa sequenza è comunque interrotta dagli episodi chiaramente lamentosi dei due sonetti per la morte del padre di Beatrice (*Vn XXII*) e dalla canzone premonitrice della morte di lei, *Donna pietosa e di novella etate* (*Vn XXIII*). Si veda anche Pinto, per cui lo "stile della lode" si associa intimamente al lutto, perché fondato sulla ripulsa di qualsiasi desiderio fisico e un ri-orientamento dell'amore verso l'anima destinata al regno eterno: RAFFAELE PINTO, *Per la storia della poesia di Dante*, in "Tenzione", 13 (2012), pp. 11-53: 18-25.

<sup>17</sup> BORSA, *Immagine e immaginazione*, p. 146; GIUSTI, *Antologizzare*, pp. 81-83.

<sup>18</sup> M. GRAGNOLATI - FRANCESCA SOUTHERDEN, *Dalla perdita al possesso. Forme di temporalità non lineare nelle epifanie liriche di Cavalcanti, Dante e Petrarca*, in "Chroniques italiennes web", 32 (2017), pp. 157-74: 167.

<sup>19</sup> AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, p. 80.

dell'immaginazione del poeta. Gli incontri con Beatrice, e con le donne e gli altri astanti che testimoniano all'effetto della sua virtù trasformativa, in vita o in morte che sia, si narrano nella prosa quasi ugualmente spesso come ricordi, visioni o sogni dell'«io» narrante quanto come incontri esterni; nelle liriche, quasi sempre come memorie, visioni o proiezioni ricreate mentalmente secondo la teoria dei *phantasmata* generati dalla *vis imaginativa* o senso interno secondo la teoria medievale della percezione.<sup>20</sup> Dante impiega un discorso liminale o indiretto derivato dalla filosofia naturale medievale, che «concepisce l'amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo».<sup>21</sup> Le primissime frasi del libello ricordano al lettore che il racconto si fonda su un compendio memoriale e interiore, il «libro de la mia memoria», e che la protagonista femminile è una donna «de la mia mente» la cui figura rimane incisa sul cuore dell'amante, per essergli sempre presente, anche dopo la morte.

La tecnica dei *phantasmata* aiuta l'autore a colmare con la parola poetica il vuoto e il silenzio che minacciano di lasciare inespresse le esperienze travolgenti del suo amore, nei momenti di elogio come in quelli di sofferenza. Nell'approccio lento alla morte di Beatrice, le figure poetiche interiori sostengono gli esperimenti mentali con cui l'autore cerca di affrontare la perdita ventura e di tentare i limiti della sua poesia amorosa volgare. Un ramo del tentativo lo porta a parlare della morte altrui: prima di una compagna di Beatrice (*Vn VIII*), e poi del padre dell'amata (*Vn XXII*). Il primo funerale, l'unico testimoniato direttamente dal protagonista, gli offre la visione concreta di donne «le quali piangono assai pietosamente» per l'amica scomparsa (*Vn VIII* 1). Da questa esperienza esterna diventa possibile la ricreazione poetica d'immagini di donne luttuose nelle poesie che sperimentano di rappresentare altri eventi funebri: il pianto dell'amata per il padre (*Vn XXII*); e poi, nella fantasia tenebrosa associata alla canzone *Donna pietosa e di novella etate* (*Vn XXIII*), quello delle sue compagne per Beatrice stessa. Con la morte del padre di Beatrice l'amante, escluso dai riti funebri, non riesce neanche a parlare direttamente alle donne che sono state lì ammesse. Nei sonetti di questo episodio, però, un dialogo fittizio è immaginato fra gli esseri poetici di donne e poeta, e parole mai pronunciate, secondo la narrativa in prosa, sono invece scambiate fra le persone fittizie liriche. In questo scambio, però, i personaggi dei sonet-

<sup>20</sup> AGAMBEN, *Stanze*, specialmente nei capitoli "*Spiritus phantasticus*" (pp. 105-20) e *Spiriti d'amore* (pp. 121-29); BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 141-43; TONELLI, *Fisiologia della passione*.

<sup>21</sup> AGAMBEN, *Eros allo specchio*, in ID. *Stanze*, pp. 84-104: 96.



ti riconoscono l'impossibilità di rappresentare, neanche nel mondo immaginario della poesia, il dolore di Beatrice luttuosa. Una lacuna rimane con la rimozione dell'amata dall'osservazione diretta e, con decoro rispettoso, il libello ripara il dolore di Beatrice dietro la fantasia poetica delle liriche. Nella prosa, una meno emozionata riflessione deduttiva produce una quasi-sillogistica conclusione sul suo pianto non-testimoniato: «manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di dolore» (*Vn* XXII 2).

La morte di Beatrice stessa è narrata in due puntate: prima nella «forte fantasia» (*Vn* XXIII 13) collegata alla canzone *Donna pietosa*; e poi nel racconto lacunoso o indiretto della sequenza di capitoli introdotti dalla citazione biblica di *Quomodo sedet sola civitas* (*Vn* XXVIII 1), e che termina con la canzone *Li occhi dolenti per pietà del core* (*Vn* XXXI). Il primo episodio è chiaramente fantasmatico, ma è accompagnato dalle lacrime e dalle frammentazioni del discorso che si ripeteranno alla morte vera. Ancora una volta, figure femminili fittizie sono convocate all'interno della lirica come testimoni alle emozioni dell'"io" poetico: ma ora la fantasia poetica contiene un'altra fantasia, quella della morte di madonna. I dettagli angoscianti della sua morte e del funerale si possono rappresentare solo con i mezzi di un doppio inganno, fantasma dentro un altro fantasma. Un segno concreto, tuttavia, collega la scena lirica e i *phantasmata* interiori al mondo esterno e dimostra di nuovo l'impossibilità di dividere il vissuto dal poetato anche durante il dispiegarsi della crisi: il suo pianto genuino, osservato dalle donne che curano il protagonista malato. La facoltà immaginativa produce reazioni sì forti da manifestarsi in effetti esterni. Quando nella sua visione le donne fittizie gli annunciano la morte dell'amata, Dante racconta che «cominciai a piangere molto pietosamente, e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime» (*Vn* XXIII 6). Le lacrime vere sostituiscono una serie di enunciati falliti, dalle parole iniziali dette «fra me medesimo» sull'inevitabilità della morte dell'amata (XXIII 3), all'esclamazione tentata sull'«anima bellissima» che si frantuma in un «doloroso singulto di pianto» (XXIII 10-11), all'acclamazione del nome di Beatrice, indistinguibile dato che di nuovo «la mia boce era sì rotta dal singulto del piangere» (XXIII 13). Recuperato dalla crisi di questo proprio approccio alla morte, il malato racconta la fantasia alle donne ma sempre «tacendo il nome di questa gentilissima» (XXIII 15). Nella canzone il poeta si permette d'immaginare l'anima dell'amata avvolta in «una nuvoletta», e il suo corpo «che donne [...] covrian d'un velo» (*Donna pietosa* 60 e 68, *Vn* XXIII 25-26). Ma anche qui, come nell'immaginazione del pianto di Beatrice per il padre, non si passa oltre un certo limite: le verità concrete della morte e del lutto che provo-

ca restano nascoste al lettore dietro il velo e la nuvoletta della lirica, come dietro le lacrime e i singhiozzi che secondo la prosa confondevano l'articolazione dolorosa tentata nel mondo esterno.

Se la morte immaginata di Beatrice tolse la parola all'amante-autore, non dovrebbe sorprendere che la morte reale crei un «buco nero» testuale, nell'espressione eloquente di Teodolinda Barolini.<sup>22</sup> L'abbondanza di dettagli che accompagnarono «lo fallace immaginare» (*Vn* XXIII 15) manca completamente al momento della perdita autentica, dove viene meno la parola poetica e si produce invece una proliferazione di esitazioni e omissioni. In dimostrazione dello sconvolgimento della capacità poetica, la poesia *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (*Vn* XXVII), che da quanto pare doveva occupare la posizione simbolica di terza canzone con un tema elogiativo sulla virtù dell'amore per Beatrice, s'interrompe dopo una singola stanza. È l'unica lirica incompleta della *Vita nova*.<sup>23</sup> La stanza offre una riflessione abbastanza completa e letta da sola potrebbe classificarsi come canzone monostrofica: ma la supposta lacuna raggiunge un'espressività intensa, che poi si prolunga nello sconvolgimento dell'ordine narrativo stabilito finora, e nella sequenza di digressioni, omissioni ed esitazioni dei paragrafi successivi. Dante lascia semplicemente un vuoto strutturale dopo la canzone incompleta; un vuoto il cui effetto disorientante è rinforzato dall'abbandono momentaneo della lingua di narrazione, e un cambiamento dal volgare al latino, con la citazione di *Quomodo sedet*.

## 2. *Prosa vedovata e testualità insicura*

Nel rifiuto di rappresentare la realtà fisica della morte corporea di Beatrice, il narratore si ritira dalla realizzazione concreta di quello che si era immaginato nella fantasia di *Donna pietosa*. L'argomento porterebbe l'autore ai limiti dell'espressione linguistica. La sua insufficienza di «trattare come si converrebbe di ciò» (*Vn* XXVIII 2) non implica solamente i limiti espressivi di uno scrittore ancora giovane, né quelli di una lingua materna ugualmente giovane per tradizione retorica (*Vn* XXV 4), ma sembra riconoscere l'indicibilità fondamentale della partenza di Beatrice al regno della gloria. La sparizione dell'oggetto amato lascia un vuoto sia poetico sia esperienziale: i silenzi e le omissioni che raggiano intorno all'evento decisivo dispiegano molteplici strumenti retorici per rendere la lacuna clamorosa, e per rilevare quello «indecidibile fra vissuto e poetato» vitanoviano notato da Agamben. La tra-

<sup>22</sup> BAROLINI, "Cominciandomi dal principio infino alla fine", p. 185.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 188-89; CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 60-62; MARTINEZ, *Mourning*, p. 17; RUSHWORTH, *Discourses*, pp. 117-18.

scrizione di una canzone incompiuta, come osserva Carrai, non potrebbe servire «un intento meramente realistico e diaristico». <sup>24</sup> Il libello non si limita a offrire una successione semplice e cronologica di eventi né di poesie, e l'interruzione successiva dell'ordinamento consueto del discorso, insieme a irruzioni sempre più marcati di reticenze e omissioni, offrono una strada materiale e strutturale che porta poeta e lettore insieme verso una chiusura che sospende e non termina il racconto.

La morte immaginaria dell'episodio di *Donna pietosa* produceva un'afasia nell'amante, la cui debolezza fisica trovava una corrispondenza retorica nella sostituzione di parole articolate da lacrime e singhiozzi. L'afasia prodotta dalla morte vera si trova nell'evasione al discorso diretto, dimostrata nell'iterazione rituale di un testo sacro in latino, nella lunga riflessione sul significato del numero nove, e anche nelle stesse giustificazioni del non-narrare. Quest'abbondanza di narrazione che rifiuta di dire enfatizza l'effetto eclisse della morte, evento che, in un baleno, deve sempre sfuggire alla rappresentazione linguistica. <sup>25</sup> L'eccessività stessa della digressione che ruota intorno al «buco nero» comunica al lettore l'indicibilità dell'evento. Come Gardini osserva, «la morte [...] non potrebbe esser rappresentata con più efficacia e maggiore filosofica esattezza che con un improvviso taglio». <sup>26</sup> La canzone che Dante finalmente introduce come deposizione del suo lutto, *Li occhi dolenti per pietà del core* (*Vn XXXI*), non tenta in effetti di riempire la lacuna, ed evita pure la tecnica di rappresentarla con i fantasmi poetici, come in *Donna pietosa*. Se le poesie precedenti avevano già dimostrato una certa reticenza pudica rispetto alla “figura nel cuore” di Beatrice in momenti estremi di lutto o di perdita immaginaria (*Vn XXII* e *XXIII*), ora quando il «miracol» di madonna (*Tanto gentile* 8, *Vn XXVI* 6) ritorna in paradiso e diventa forma intellettuale o pura anima, quella “figura” interna non serve. <sup>27</sup> Pure la forma metrica scelta per il lamento enfatizza la lacuna verbale e tematica aperta da questa morte: la volontà di comporre una canzone, così bruscamente interrotta in *Sì lungiamente*, trova il suo esito qui, ma in un *planctus* che rimane sempre sull'orlo di una nuova dissoluzione nelle lacrime non-verbali. Con un tasso altissimo di lessico luttuoso, il dettato poetico rischia a ogni verso di scomporsi in ‘pianto’, ‘pena’, ‘dolore’, ‘ango-

<sup>24</sup> CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 62.

<sup>25</sup> BAROLINI, “*Cominciandomi dal principio infino alla fine*”, pp. 186-87. Sull'importanza di una tendenza generale letteraria alla reticenza sull'evento della morte, si veda GARDINI, *La morte*, in ID., *Lacuna*, pp. 227-33.

<sup>26</sup> GARDINI, *La morte*, p. 227.

<sup>27</sup> BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 147-48.

scia', 'lamento', 'lacrime' o 'sospiri'.<sup>28</sup> L'intera poesia si trasforma, nel congedo, in un lutto animato: la «pietosa mia canzone» che «và piangendo» (*Li occhi dolenti* 71, *Vn XXXI* 17) incarna il dolore che la generò nel cuore del poeta (la «pietà del core» del primo verso), e diventa «figliuola di trestizia» (v. 75).

Il lutto che travolge l'amante è rispecchiato anche nella "vedovanza" retorica imposta ai membri prosastici della narrazione. Riprendendo un termine chiave, *vidua*, dalla citazione biblica *Quomodo sedet*, Dante abbandona la formula coerentemente osservata fino a questo momento per la disposizione delle liriche dentro la cornice della prosa, e inaugura un nuovo ordinamento per tutte le poesie successive: «acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima che io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi» (*Vn XXXI* 2). La "vedovanza" delle liriche dalla cornice prosastica in verità non elimina dal libello l'elemento di analisi retorica: le divisioni sono non assenti ma disposte in una posizione nuova.<sup>29</sup> Ma il legame concettuale con il lutto intensifica la fragilità di un discorso poetico ora disteso su altri silenzi, altre lacune. La biografia poetica e la riflessione critica non fiancheggiano più la lirica nella maniera equilibrata di prima, ma lasciano che ogni tappa della vita e/o materia nuova dell'esperienza *post mortem Beatricis* termini in un discorso metrico. Per estendere un altro tema critico derivato da Agamben, quando la chiusura di ogni singolo momento narrativo o esperienziale coincide con la chiusura poetica costituita dal verso finale di una lirica, il poeta dimostra al lettore il rischio del tentativo poetico. Nella definizione generale di Agamben, «il poema è un organismo che si fonda sulla percezione di limiti e terminazioni, che definiscono, senza mai compiutamente coincidere e quasi in alterno diverbio, unità sonore (o grafiche) e unità semantiche». Terminare il poema, e chiudere la tensione fra queste due unità, comporta «qualcosa come una crisi decisiva, una vera e propria *crise de vers*, in cui è in gioco la sua stessa consistenza».<sup>30</sup> Citando il *De vulgari eloquentia*, il critico rileva la sensibilità con cui Dante registra l'importanza dei mezzi con i quali i *carmina* «in silentium cad[un]t».<sup>31</sup> Nel caso della *Vita nova*, potremmo suggerire che la divisione analitica

<sup>28</sup> Le espressioni dolorose s'accumulano lungo l'intero arco della canzone: CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 29; MARTINEZ, *Mourning*, pp. 18-19.

<sup>29</sup> CARRAI, *Dante elegiaco*, p. 89.

<sup>30</sup> AGAMBEN, *La fine del poema*, in ID., *Categorie italiane*, pp. 195-202: 196, 199. L'analisi prosegue con riflessioni stimolanti sulle analisi dantesche della forma canzone nel *De vulgari eloquentia*.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 199-200, citando *Dve* II XIII 8 (erroneamente segnalato come cap. XII del libro III).

abbia svolto finora la funzione di confine destinata ad alleggerire quella *crise de vers* con una riformulazione della serie metrica e semantica appena letta. Ma le liriche vedovate del periodo *post mortem* cadono nel silenzio da sole, senza la cornice equilibrante della prosa correlata. La nuova sequenza testuale dà sempre più peso alla lirica come scopo espressivo principale del poeta volgare, ma ogni singola poesia diventa anche un luogo di potenziale eclisse retorica, di dissoluzione della lingua amorosa, in una nuova dinamica che anticipa e annuncia la sospensione dell'intero libello su un silenzio indeterminato.

Le fortune materiali poco sicure delle divisioni nella trasmissione storica del libello, soprattutto nel ramo che deriva dai modelli boccacciani, testimoniano poi di un'altra precarietà nella prosa vitanoviana. La marginalizzazione letterale delle divisioni, o a volte la loro omissione totale, nella tradizione testuale derivante da Boccaccio offre l'evidenza materiale della difficoltà della mossa retorica dantesca: prima nell'offrire le divisioni come riflessioni integrali a ciascun episodio narrativo; e poi nel voler conferire un peso tanto notevole, quasi metafisico, alla dinamica materiale della loro *mise en page*.<sup>32</sup> Il riordinamento strutturale voluto da Dante dovrebbe attirare l'attenzione alla singolarità della forma testuale del nuovo prosimetro, dove la frantumabilità, nel lutto, dell'opera ibrida esprime al livello di forma oltre a quello di contenuto una volontà di sperimentare i limiti delle convenzioni amorose e poetiche. Le pause e gli spazi che si aprono nelle transizioni continue fra prosa e poesia arricchiscono il potenziale significante per un lettore attento, e lo spostamento delle divisioni da parte dell'autore porta un notevole carico interpretativo nella narrazione del lutto per Beatrice, con la metafora di vedovanza.<sup>33</sup> Lo spostamento boccacciano di tutte le divisioni ai margini serve certamente altri scopi nella promozione delle fortune del libello: ma elimina una dimensione importantissima del tema di lutto e vedovanza radicato nell'ordinamento prosimetrico autoriale della *Vita nova*.

Da *Sì lungiamente* in poi, diventano più frequenti le allusioni ad elementi omessi dal libro, a poesie i cui significati eludono il pubblico

<sup>32</sup> Sugli interventi editoriali di Boccaccio e sul significato dello spostamento delle divisioni, probabilmente per creare l'effetto grafico di un testo con commento modellato sui manoscritti di autori antichi o di testi biblici, si vedano LAURA BANELLA, *La "Vita nuova" del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Padova, Antenore, 2017, in part. pp. 3-9 e 226-36; CARRAI, *Dante elegiaco*, pp. 12-13; EISNER, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature*, pp. 53-61 e ID., *Dante's New Life of the Book*, pp. 111 e 131-33; THOMAS C. STILLINGER, *The Song of Troilus: Lyric Authority in the Medieval Book*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 57-60 e 68.

<sup>33</sup> BAROLINI, *"Cominciandomi dal principio infino alla fine"*, pp. 187-89; MARTINEZ, *Mourning*, pp. 14-16 e 26-28.

contemporaneo, e a riscritture e scambi intravisti solo in parte da noi, lettori del libello. Le sezioni finali del racconto così enfatizzano la selettività e quindi anche la lacunosità inerente al concetto di trascrivere dal «libro de la mia memoria» al libello prosimetrico e di comunicare la vera «sentenza» della riconfigurazione dell'esperienza poetica dopo la morte dell'oggetto amato. Di seguito alla canzone di *planctus* formale, *Li occhi dolenti*, altre due poesie, *Venite a 'ntender li sospiri miei* (Vn XXXII) e *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra* (Vn XXXIII), sono presentate con la narrazione di una genesi in circostanze offuscate che conferiscono un elemento di ambiguità o d'incompiutezza ai testi poetici, nonostante il dolore che esprimono sia autentico e profondamente condiviso dai due protagonisti dell'episodio: il parente di Beatrice che chiede a Dante di comporre un lamento, senza indicare l'identità della donna; e il poeta che lascia nascondere il proprio lutto dietro quello attribuito all'amico. La prolissità con cui Dante insiste sull'emozione intensa espressa nelle due composizioni, ma nel contempo sull'oscurità dell'intero contesto discorsivo intreccia tutt'una serie di reticenze e di simulazioni in una specie di *mise-en-abyme* del lutto: l'amico «simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra» (Vn XXXII 2), mentre nel sonetto richiesto il dolore autoriale è mascherato dalla commissione, «acciò che paresse che per lui l'avessi fatto» (XXXII 3). Le congiuntive paradossalmente mettono in chiaro come le due finzioni retoriche – l'una orale, l'altra metrica – si sovrappongono, e rivelano le reticenze reciproche di poeta e di mecenate che confluiscono però nel dolore silenziosamente condiviso da ambedue.

Un effetto di sovrapposizione e di reticenza sottende anche il famoso sonetto di anniversario con i due “cominciamenti” paralleli, *Era venuta ne la mente mia* (Vn XXXIV). I due cominciamenti alternativi del sonetto registrano due prospettive sul dolore del poeta: la sua triste introspezione, rappresentata come *tableau* solitario nel primo incipit; o come un momento testimoniato da altri, nel secondo. L'esegesi contentistica e retorica della prosa mantiene i due cominciamenti quasi in parità fra di loro, coinvolgendo il lettore nel gioco di selezione fra diversi significati. La trascrizione di entrambi offre una scelta fra tre o quattro poesie possibili: un sonetto irregolare di diciotto versi (ma con due possibili sequenze dell'ottava iniziale); o una delle due versioni regolari che risulterebbe dalla scelta esclusiva di uno dei due incipit e dall'eliminazione dell'altro. Il lettore potrebbe soffermarsi e perdersi nell'esitazione prolungata conseguente alla selezione fra alternativi paralleli, affrontando lo zigzag dei possibili dispiegamenti diversi del te-

sto.<sup>34</sup> Tramite questa riflessione sui possibili percorsi attraverso il labirinto del sonetto enigmatico, si potrebbe attingere anche a una distrazione che rispecchia quella generativa del testo poetico, in cui il poeta distratto si perdeva nell'atto di disegnare non Beatrice ma «figure d'angeli» (*Vn* XXXIV 3), compagne dell'amata fra «li cittadini di vita eterna» (*Vn* XXXIV 1) così come le donne gentili, destinatarie di molte liriche del libello, che l'accompagnavano nella vita terrena.<sup>35</sup>

Una versione più pericolosa dell'esitazione o del ventriloquio associati al periodo di lutto nelle poesie appena esaminate si manifesta nell'episodio della «gentile donna giovane e bella molto» (*Vn* XXXV 2) il cui aspetto pietoso attira l'attenzione del poeta doloroso. Potremmo vedere gli episodi in cui l'amante nasconde il proprio lutto dietro di quello dell'amico, o in cui scelse di ricordare la sua distrazione dolorosa in un sonetto-enigma volutamente irrisolto, come tentativi sperimentali di emergere dal silenzio imposto dalla perdita dell'oggetto amato, e di riempire la lacuna materiale e retorica generata dalla morte senza perdere la determinazione di dirigere la parola sempre verso Beatrice, oggetto e causa della sua capacità poetica e amorosa. L'incontro iniziale con la «donna gentile e pietosa» sembra offrire al poeta uno strumento equivalente ai disegni di angeli o all'occasione patronale, in cui un mezzo indiretto potrebbe aiutarlo a riconoscere la perdita senza dimetterla. Ma da mezzo la donna rischia di diventare fine.<sup>36</sup> L'incontro genera una riflessione combattuta ma produttiva sulla dimensione visiva dell'amore precedente, in cui la rivoluzionaria dimissione di se stesso a puro strumento elogiativo di Beatrice – dedicato alla produzione di «quelle parole che lodano la donna mia» (*Vn* XVIII 6) – non aveva comunque liberato il poeta da una certa dipendenza dalla presenza materiale dell'oggetto amato nel mondo esterno. Il passaggio di recupero dalla distrazione della donna pietosa, che rispecchia o simula qualcosa dell'amata, riporta l'amante a riconoscere in Beatrice l'unica e iconica fonte della sua esperienza autentica della poesia.

<sup>34</sup> Interessante per la questione di selezione fra letture diverse è l'ipotesi avanzata da Gorni di una possibile trascrizione con i due cominciamenti «montati in parallelo» per creare un *carmen figuratum* «a due ali, come di angelo»: si veda la *Nota al testo*, in ALIGHIERI, *Vita nova*, p. 340. La disposizione del sonetto nell'edizione critica di Pirovano rispecchia questa «forma angelo» o «forma bicefala», pp. 255-57.

<sup>35</sup> Il racconto riguardo i disegni di angeli è oggetto di numerosi studi importanti: si vedano per esempio FABIO CAMILLETI, *The Portrait of Beatrice. Dante, D.G. Rossetti, and the Imaginary Lady*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2019, pp. 19-34; FEDERICA PICH, *L'immagine "donna de la mente" dalle Rime alla "Vita Nova"*, in *Le Rime di Dante*, a cura di Claudia Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 345-76.

<sup>36</sup> BORSA, *Immagine e immaginazione*, pp. 148-51.

La scoperta produce una nuova valorizzazione, negli ultimi capitoli del libello, del nesso tra vissuto e poetato in cui il discorso poetico amoroso della lingua materna è promosso a uno strumento di comunicazione universale per indagare cosa significhi la ricerca di una *vita nova*, la riflessione sulla «sentenzia» derivata da un «libro de la [...] memoria» (*Vn* I 1).<sup>37</sup> La lingua materna, fragile e mutabile, è il giusto veicolo per parlare del miracolo beatriceano, giacché questa caducità segnala la necessità di andare oltre i limiti dell'esistenza terrena, verso l'indicibile e il trascendente.<sup>38</sup> Nei capitoli finali, il poeta dimostra la sua volontà di comunicare il senso del suo amore a un pubblico potenzialmente illimitato. In *Lasso! per forza di molti sospiri*, l'enunciato a-verbale e quindi universale dei sospiri diventa scrittura, portando «quel dolce nome di madonna scritto, / e de la morte sua molte parole» (vv. 13-14, *Vn* XXXIX 10). In seguito, i peregrini romei venuti «di lontana parte» (*Vn* XL 2) parlerebbero verosimilmente altri idiomi rispetto al poeta ma potrebbero “intendere” il significato della morte di una «beatrice» generale (*Deh peregrini che pensosi andate* 12, *Vn* XL 10; «*ntendesser*» al v. 8). In *Oltre la spera che più larga gira*, si ritorna alla contemplazione del linguaggio universale del sospiro, dove il «parlar sottile», seppur da un lato evade l'“intendere” specifico («io no lo 'ntendo»: v. 10, *Vn* XLI 12) dell'amante, dall'altro ripete il nome rivelatore dell'amata «sì ch'i' lo 'ntendo ben» (v. 14).<sup>39</sup> Le esitazioni sul verbo ‘intendere’, comunque, si possono risolvere nella genesi della lirica in una «intelligenza nova» (v. 3) che attira il sospiro del poeta oltre il confine della «spera [...] più larga» (v. 1). Questa «intelligenza» intuitiva e amorosa genera la parola poetica con cui la trascendenza dell'amore per Beatrice oscilla fra una benedizione universale, «beatrice» minuscola (*Deh peregrini* 12), della poesia-sospiro indirizzata ai peregrini, e quella rivelazione personale ricordata nelle riflessioni sulla «Beatrice» maiuscola (*Oltre la spera* 13) che dà senso all'intero proget-

<sup>37</sup> Rimando alle riflessioni fertili di Heather Webb in questo volume sulla dinamica di condivisione del lutto nella *Vita nova* e sull'affermazione della trasmissibilità del pianto per Beatrice al mondo intero.

<sup>38</sup> AGAMBEN, *Il sogno della lingua*, pp. 78-83.

<sup>39</sup> Il verbo ‘intendere’ richiama il verso iniziale di *Donne ch'avete intelletto d'amore*: un verso attribuito all'ispirazione esterna quasi-mistica nel racconto di come «la mia lingua parlò quasi come per se stesso mosso» (*Vn* XIX 2). Come noto, la “risposta” di Cecco Angiolieri, *Dante Allaghier, Cecco, tu' servo e amico*, offre un'interrogazione sottile dell'uso potenzialmente contraddittorio di ‘intendere’ nella lirica: si vedano il cappello introduttivo e le note sul testo di Marco Grimaldi, nella nell'edizione da lui curata, ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, pp. 588-91.



to poetico della *Vita nova*.<sup>40</sup> Il libro si conclude sull'accettazione dei limiti linguistici da oltrepassare – in un futuro ancora indeterminato – prima di poter dire di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vn* XLII 2). Lo spazio bianco di pagine ancora non vergate costituisce una specie di lacuna prolettica, un invito a sondare di nuovo il significato di quella immagine straordinaria proemiale, del «libro de la mia memoria». Come Gardini osserva, «la letteratura è il non scritto di cui lo scritto è un richiamo o, se vogliamo, un'ombra [...] è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole».<sup>41</sup> Fino alle parole di chiusura del prosimetro dantesco, nuovi punti di partenza aprono prospettive più ampie a fianco del testo che leggiamo. Passiamo dalla rubrica iniziale, *Incipit vita nova*, al barlume di una «intelligenza nova» comunicata, almeno parzialmente, attraverso la lirica finale, al di là dalla quale si proiettano altre novità, da realizzarsi nel futuro poetico e biografico dell'autore.

<sup>40</sup> Con la distinzione fra b/Beatrice minuscola e maiuscola qui non vorrei negare una possibile allusione al nome proprio dell'amata nel verso di *Deh peregrini*, «Ell'ha perduta la sua beatrice» (v. 12), ma piuttosto enfatizzarne il valore universale. La defunta Beatrice aveva conferito una benedizione all'intera comunità, compresi gli stranieri «passando per lo mezzo de la dolorosa cittade» (*Vn* XL 3), in una perfetta dimostrazione della corrispondenza fra il nome e le qualità dell'amata che ricorda l'osservazione iniziale che «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare» (*Vn* II 1). Ma per «beatrice» in *Deh peregrini* la sovrapposizione fra nome e sostantivo differisce dall'intimità del nome personale in *Oltre la spera*, dove «lo peregrino spirito» si rivolge alla singolarità dell'anima beata, «quella gentile» che si chiama «Beatrice» (vv. 8, 12, 13): nella «divisione», si indica appunto che «io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero» (*Vn* XLI 7).

<sup>41</sup> GARDINI, *Lacuna*, p. 235.

