

ESILIO E PEREGRINATIO: DALLA VITA NOVA ALLA CANZONE MONTANINA

MICHELANGELO PICONE
Universität Zürich

Basta una lettura anche superficiale della *Vita nova* di Dante per rendersi conto della centralità che vi assume la tematica del viaggio. In effetti, il libello giovanile affabula una sorta di profano *itinerarium mentis ad Deum*, un viaggio conoscitivo e formativo che porta l'io lirico dal luogo della lontananza dal principio divino al luogo della vicinanza, dall'alienazione iniziale di un'esperienza erotica posta ancora sotto il dominio dei sensi (il sogno del cuore mangiato) all'identificazione finale del vero amore divino (la visione di Beatrice beata nella gloria paradisiaca). Se la permanenza nella *regio longinqua* dell'amore sensuale si traduce nella condizione terrena dell'esilio, il raggiungimento della *regio propinqua* della *caritas* viene rappresentato invece dalla conclusione positiva dell'itinerario spirituale dell'io, dalla dimensione celeste conquistata grazie ad una esemplare *peregrinatio*. Esilio e *peregrinatio* diventano così i due assi semantici e ideologici attorno ai quali viene fatto ruotare il discorso lirico e la vicenda narrativa dell'intero libello dantesco.

Fin dai primi capitoli della *Vita nova* l'immagine predominante è quella viatorica. L'affabulazione comincia infatti nel momento in cui il protagonista vede Beatrice passare «per una via» della città che fa da sfondo all'intera storia amorosa (cap. III). Sia la via che la città non sono però da intendere come delle realtà geograficamente definite; esse rivestono bensì delle valenze marcatamente simboliche. La città è la *civitas* terrena, di agostiniana memoria, contrapposta alla *civitas* celeste (il «grande secolo») a cui la donna amata sembra essere fin dall'inizio destinata. Anche la via

rappresenta un percorso ideale che l'io deve compiere, dietro le orme della gentilissima, nel tentativo di recuperare la propria immagine divina oscurata dal peccato originale. Si tratta di una via che viene subito connotata in senso erotico (la «via d'Amor», VII, 3), tanto da trasformare colui che vi transita in *peregrinus amoris*¹.

Capitale, nella nostra prospettiva di studio, è il “paragrafo” che descrive una momentanea e apparente deviazione dall'*iter amoris*, la dolorosa esperienza della separazione dall'oggetto desiderato. Nel cap. IX vediamo l'io costretto ad allontanarsi dalla città in cui si trova Beatrice, per andare in direzione del luogo lontano dove si trova la donna precedentemente usata come «schermo della veritade» (di cui l'io si era cioè servito per tenere celato il suo amore per Beatrice). Arrivato a metà strada l'io si vede però apparire davanti Amore, vestito da pellegrino, che lo consiglia di tornare indietro e di prendere una seconda donna (della quale gli viene rivelata l'identità) a difesa del segreto amoroso compromesso dalla partenza a tempo indeterminato della prima donna-schermo. Ma leggiamo, e brevemente commentiamo, il sonetto incluso in questo capitolo, avvalendoci anche delle precisazioni e amplificazioni contenute nella relativa *razo* prosastica:

Cavalcando l'altrier per un camino,
pensoso dell'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo della via
in abito leggier di peregrino.
Nella sembianza mi pareo meschino,
come avesse perduta signoria;
e sospirando pensoso venia,
per non veder la gente, a capo chino.
Quando mi vide, mi chiamò per nome
e disse: «Io vegno di lontana parte,
ov'era lo tuo cor per mio volere,
e recolo a servir novo piacere».
Allora presi di lui sì gran parte,
ch'elli disparve, e non m'accorsi come.²

L'incipit del sonetto dichiara la sua appartenenza al genere lirico oggettivo della pastorella, già codificato dalla tradizione trobadorica.³ Nei componimenti di questo tipo vediamo il trovatore che, cavalcando fuori dello spazio della corte, incontra in aperta campagna una giovane pastora con la quale si intrattiene piacevolmente, fino quasi a dimenticare il dolore che gli causa l'amore non corrisposto per sua *domna*. L'incontro fra i due giovani, di estrazione socio-culturale polarizzata, si risolve spesso con la loro unione fisica: una conclusione questa, per quanto sempre sognata, del tutto improponibile e irrealizzabile all'interno dell'altra relazione amorosa intrattenuta dal trovatore. Questo schema narrativo, importato in Italia principalmente da Cavalcanti, viene ripreso ora anche dall'autore della *Vita nova*: non più però con lo scopo di aggirare l'impasse erotica implicita nella ideologia cortese (così come accadeva per lo stesso Cavalcanti), bensì per affermare l'assoluta validità di tale ideologia, che viene addirittura potenziata in senso scritturale e cristiano. Anche Dante, infatti, «cavalca [...] per un cammino» (v. 1) che lo porta lontano dalla città nella quale sta vivendo la sua avventura amorosa con Beatrice; anche lui si mostra «pensoso» (v. 2), addolorato per il fatto di allontanarsi dal *locus amoris*;⁴ anche lui «in mezzo della via» (v. 3) fa un incontro, non però con una figura femminile capace di consolarlo e di distrarlo, ma con la stessa ipostasi amorosa che gli ricorda l'unicità e l'esclusività del suo amore per Beatrice.

Significativo il modo in cui Dante descrive il dio d'Amore; che finisce per diventare la proiezione della condizione psico-fisica nella quale l'io si trova in questo particolare momento della sua storia.⁵ Il primo elemento che salta subito agli occhi è il fatto che Amore si presenta al suo fedele vestito da pellegrino: «in abito leggiere di peregrino» (v. 4). Nello specchio della divinità il protagonista della *Vita nova* vede dunque impressa la propria essenza, si riconosce cioè come *peregrinus* impegnato nel lungo e difficile viaggio che lo porterà alla piena identificazione dell'oggetto del suo desiderio. In altre parole, l'io viene invitato a portare avanti una sua personale

peregrinatio, che sarà tanto più perfetta quanto più si lascerà ispirare dalla *peregrinatio* religiosa verso i luoghi sacri del culto. Ciò che evidentemente comporta l'assunzione di un significato sempre più spirituale della propria *quête* amorosa. Alla fine del libello, come subito vedremo, l'analogia fra l'avventura profana dell'io e quella sacra del cristiano diventerà identità sostanziale. Lo «spirito peregrino» del poeta sarà infatti chiamato a realizzare il viaggio definitivo della civiltà cristiana verso la vera *civitas* ultraterrena, il Paradiso.

L'immagine che Amore proietta sul poeta amante non è però solo quella del pellegrino. Un nuovo elemento caratterizzante esce fuori dalla seconda quartina, dove si precisa che l'aspetto esteriore di Amore era quello di un «meschino» (v. 5), di una persona misera e derelitta; che sembrava un signore privato della «signoria» (v. 6); e infine che procedeva «a capo chino» (v. 8), vergognoso di farsi vedere in quello stato.⁶ Il ritratto di Amore (e di riflesso quello dell'io) si precisa così ancor meglio: egli si presenta non solo come un pellegrino ma anche come un esule, qualcuno che è stato bandito dalla sua città, perdendo così tutti i suoi diritti sociali e civili.⁷ Naturalmente questo rilievo si spiega col fatto che l'incontro dell'io con Amore avviene lontano dalla città, in aperta campagna, in un luogo presumibilmente sconosciuto e ostile, e quindi alieno. C'è però una ragione più profonda di ciò, di tipo non circostanziale ma culturale e religioso, legata cioè con le sacre scritture che dipingono la condizione dell'uomo sulla terra in termini, oltre che di *peregrinatio*, di esilio. Fra i molti passi che si potrebbero citare, il più efficace è sicuramente quello della seconda lettera di S. Paolo ai Corinzi:

Audentes igitur semper, scientes quoniam dum sumus in corpore, peregrinamur a Domino (per fidem enim ambulamus, et non per speciem): audemus autem, et bonam voluntatem habemus magis peregrinari a corpore, et praesentes esse ad Dominum. (5, 6-7)

Finché noi abitiamo nel nostro corpo – dice l’Apostolo – ci dobbiamo considerare come dei *peregrini*, lontani da Dio e esiliati nel mondo; dei pellegrini però che, seguendo la loro fede, aspirano a ritornare nella patria celeste promessa loro da Cristo, il figlio di Dio fatto uomo. In effetti, quanto più ci allontaniamo dal corpo, dalle cose terrene, tanto più ci avviciniamo a Dio e alle cose celesti. In fondo è proprio questo l’insegnamento che Amore vuole impartire al suo fedele mostrandosi in quel particolare modo: l’io deve vivere la sua avventura amorosa come se fosse una *peregrinatio*, sicuro del fatto che la sua *quête*, inesauribile sulla terra, si compirà pienamente quando il suo stato di *exul* cambierà in quello di *civis*, quando diventerà cittadino della vera patria celeste.

È negli ultimi capitoli della *Vita nova* che questi annunci di futuri viaggi stellari trovano la loro conclusiva affermazione. Anche qui lo scenario ci appare sdoppiato: mentre nel cap. XL troviamo descritto il viaggio storico di alcuni pellegrini che si recano a Roma per contemplare il velo della Veronica, nel cap. XLI abbiamo il viaggio metastorico compiuto in spirito dall’io che, superato l’ultimo dei cieli tolemaici, ha la visione della gloria paradisiaca.

Nel cap. XL il protagonista della *Vita nova* vede passare nella via centrale della sua città – ancora addolorata per la morte di Beatrice – dei pellegrini diretti a Roma con lo scopo di visitare la chiesa in cui veniva custodita la reliquia più sacra della cristianità: il velo della Veronica, unica traccia storica della vera immagine di Cristo. Davanti a questa scena di pellegrinaggio – normale nel Medioevo durante il periodo pasquale – Dante si sente ispirato a comporre il sonetto registrato in questo capitolo: *Deh, peregrini, che pensosi andate*; componimento che si fregia, fin dall’incipit, del termine “peregrini”, risolutivo dell’intero libello e della storia ivi affabulata. Ai fini del nostro discorso basterà analizzare le due quartine:

Deh, peregrini, che pensosi andate
forse di cosa che non v’è presente,

venite voi da sì lontana gente
 (com'alla vista voi ne dimostrate),
 che non piangete quando voi passate
 per lo suo mezzo la città dolente,
 come quelle persone che neente
 par che 'ntendesser la sua gravitate? (vv. 1-8)

La situazione descritta in questo sonetto è al tempo stesso simile e diversa rispetto a quella presentata nel sonetto precedentemente considerato. Anche qui si parla di un viaggio compiuto da personaggi definiti come «pensosi» (v. 1), immersi cioè nel ricordo dei loro affetti personali; viaggio che non è ancora pervenuto alla sua meta. Mentre però nel cap. ix il viaggio – fatto dall'io amante e non da generici pellegrini – andava dal centro alla periferia, dalla «città» verso la «lontana parte», qui è diretto in senso opposto: dalla periferia («da sì lontana gente», v. 3) verso il centro (la «città dolente» del v. 6, che rappresenta comunque una tappa intermedia nei confronti della meta finale, cioè la città di Roma). Da un viaggio centrifugo siamo passati ad un viaggio centripeto.

I pellegrini che attraversano la «città dolente» per la morte della sua «beatrice» sono del tutto inconsapevoli della situazione di abbandono e assenza in cui essa versa. Il poeta vorrebbe informarli col suo sonetto, in modo da renderli partecipi alla sua tragedia; saranno invece i pellegrini stessi, con il loro risoluto procedere verso Roma, a suggerire al poeta la soluzione della sua impasse esistenziale, invitandolo a vestire anche lui i panni del *peregrinus*, a lasciare cioè il luogo dell'esilio terreno e a cercare il luogo della cittadinanza celeste. Naturalmente la *peregrinatio* dell'io non sarà più diretta verso la Roma terrena, bensì verso «quella Roma onde Cristo è romano» (*Purg.*, XXXII, 102), il Paradiso. Se alla fine del loro viaggio i pellegrini potranno vedere «quella ymagine benedecta la quale Gesocristo lasciò a'nnoi per exemplo della Sua bellissima figura» (§ 1), il poeta diventato “romeo” riceverà dal canto suo la visione di Beatrice che, splendente nella gloria del Paradiso, contempla direttamente il volto divino.

È quanto ci viene narrato nel cap. XLI della *Vita nova* (e ribadito nel XLII): prima il viaggio dell'io dalla *civitas* terrena a quella celeste, e poi il suo incontro paradisiaco con Beatrice che contempla *facie ad faciem* Dio. Sofferamoci ad analizzare il sonetto presente nel cap. XLI, l'ultimo componimento lirico accolto nel libello:

Oltre la spera che più larga gira
 passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
 intelligenza nova, che l' Amore
 piangendo mette in lui, pur su lo tira.
 Quand'elli è giunto là ove disira,
 vede una donna che riceve onore
 e luce sì, che per lo suo splendore
 lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
 io no llo 'ntendo, sì parla sottile
 al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
 però che spesso ricorda Beatrice,
 sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.⁸

Quel viaggio stellare, che altri poeti prima di Dante avevano iperbolicamente ipotizzato di compiere,⁹ viene realizzato dal protagonista della *Vita nova* e narrato dal suo autore come una *fabula* viatoria compiuta, avente un inizio, un mezzo e una fine. Nella prima quartina troviamo affabulato l'inizio del viaggio: il soggetto dell'azione (il «sospiro» che esce dal cuore del poeta) viene proiettato dal mondo fenomenico e finito verso il mondo delle pure essenze e infinito, dalla terra al più alto dei cieli tolemaici, il Primo Mobile, fino a raggiungere il luogo di Dio, l'Empireo. Il trasferimento dall'umano al sovrumano è reso possibile dall'«intelligenza nova» menzionata al v. 3: una forza conoscitiva che si origina dall'Amore temprato dall'esperienza dolorosa della Morte dell'amata. È l'Amore, infatti, il vettore che lancia il «sospiro», definito al v. 8 come «peregrino spirito»,¹⁰ «oltre la spera

che più larga gira» (v. 1), fino a fargli ritrovare e identificare l'oggetto desiderato e così a lungo ricercato: Beatrice. Siamo così arrivati alla parte centrale del viaggio stellare dell'io, che ci viene raccontata nella seconda quartina: essa contiene la visione di Beatrice beata nella gloria dell'Empireo (non si dimentichi che "gloria" è la parola tematica di tutta questa sezione "in morte" dell'amata; così come "saluto" e "lode" lo erano delle due sezioni precedenti). Il segmento che affabula la fine del viaggio nello spazio cosmico – ma anche l'inizio del viaggio nello spazio letterario – occupa le due terzine. Dopo la *visio* paradisiaca, il problema fondamentale rimane quello della *comprehensio*: come capire, e far capire ai lettori, il senso profondo della visione ricevuta. L'io, in realtà, intende e non intende l'esperienza sovrumana che ha appena fatto. Nella prima terzina ci viene detto ciò che l'io non intende (la «mirabile qualitate» di Beatrice, come spiegato al § 7 della *raza*); nella seconda terzina ci viene invece comunicato ciò che l'io intende (il fatto che la visione riguarda Beatrice, la donna amata e cantata dal poeta). Ma è precisamente questo "intendimento", seppur parziale, di Beatrice gloriosa che la *Vita nova* vuole trasmettere ai suoi lettori; è questa la ragione sottostante alla composizione del libello. Insomma, finito il viaggio stellare, può iniziare il viaggio testuale, la scrittura dell'opera.

Le grandi tematiche dell'esilio e della *peregrinatio*, impiegate come referenti metaforici del discorso lirico e narrativo svolto nella *Vita nova*, ritornano nella produzione cosiddetta didattico-allegorica successiva al 1302, ma come esperienze dolorosamente vissute da Dante sulla propria pelle. Per il poeta, bandito dalla sua città proprio in quell'anno, inizia in quel momento il lungo periodo di forzato girovagare da una corte all'altra dell'Italia centrale e padana, che si sarebbe concluso solo nel giorno della propria morte. Naturalmente a noi, più che l'aspetto storico e politico dell'esilio di Dante, interessa qui considerare il suo riflesso letterario, la sua articolazione retorica e il suo valore culturale.¹¹

Il testo sicuramente più decisivo in questo ambito è la grande canzone dell'esilio *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Canzone molto studiata, ma più per la problematica storica che prospetta (a cominciare dalla sua datazione) che per la tradizione letteraria all'interno della quale si inserisce.¹² Una tradizione molto ricca e estesa, tanto a monte quanto a valle; dato che essa viene iniziata dai trovatori e continuata dai poeti toscani precedenti allo Stilnuovo (da Guittone a Brunetto Latini) (cfr. Picone 2003), trovando il suo sbocco naturale nelle due famose canzoni politiche accolte nel *Canzoniere* di Petrarca. Il punto culminante della sua parabola inventiva viene toccato proprio con la canzone dantesca delle *Tre donne*.

Già Cesare De Lollis, studiando Giraut de Bornelh e Dante in quanto poeti della *rectitudo* romanza, aveva indicato in una canzone-sirventese del trovatore limosino (*Lo doutz chanz d'un auzel*) l'archetipo da cui discende la canzone dantesca dell'esilio.¹³ Vale forse la pena di riprendere lo spunto critico dell'illustre comparatista rietino, che già all'inizio del '900 aveva notato la stretta somiglianza fra le «tre donne» dantesche e le «tres tozas» giralduane, piangenti le une e le altre il declino morale e politico del mondo attuale. La *canço* trobadorica appartiene significativamente al genere della pastorella: Giraut, dopo aver deviato dal suo cammino abituale («e de mon camin e-m trais», v. 4), incontra le tre fanciulle che cantano «la desmesur'e-l dan / q'a pres iois e solatz» (vv. 9-10), cioè l'eclisse dei più alti valori cortesi. Fra il trovatore e «la maier» (v. 17) delle fanciulle inizia allora un fitto dialogo a *coblas* alterne nel corso del quale vengono discussi i problemi più scottanti del momento presente. Il dialogo avviene non nel suo ambiente deputato, la corte, bensì in un luogo alieno, cioè nell'aperta campagna dove le tre fanciulle operano. La discussione si concentra più particolarmente sul tralignamento dei grandi signori feudali, che ha comportato la generale decadenza morale della società e il totale abbandono della poesia e degli ideali da essa traghettati. Ci fu un tempo – si lamenta Giraut – in cui il «chans era grazitz» (v. 35), mentre «ar non vol hom

vergier / entro qe-l fruitz l'engrais, / ni non platz chans ni critz» (vv. 63-65). Il *locus* stesso dell'amore, il *vergier*, è diventato uno spazio per coltivare alberi dei cui frutti ci si può cibare e ingrassare. Di conseguenza il trovatore si dice pronto a «laiszar / de chantar» (vv. 121-122), suscitando la reazione della fanciulla che lo invita invece a persistere (Giraut de Bornelh 1989: 377-384).

Il modello di svolgimento della tematica dell'esilio più appropriato ai suoi fini Dante lo trovava però condensato nella canzone del suo maestro Brunetto Latini *S'eo son distretto inamoratamente*. L'argomento trattato in questo testo è superficialmente quello amoroso (vi troviamo impiegato il topos siciliano dell'arduo servizio d'amore, ma anche quello guittoniano della "bona soferenza", della paziente sopportazione dell'amante che verrà alla fine ricompensata dall'amata); basta però scrostare un po' la vernice delle metafore erotiche per scoprire la presenza di un discorso tropologico sottostante, più precisamente di un'allegoria politica. L'oggetto del desiderio di Brunetto, alluso sotto il *senhal* «fioreauliso», altro non è che il giglio, l'emblema araldico della città di Firenze:

Dunqua, s'io pene pato lungiamente,
no lo mi tegno a danno,
anzi mi sforzo ognora di servire
lo bianco fioreauliso, pome aulente
che nova ciascuno anno
la gran bieltate e lo gaio avenire.¹⁴ (vv. 11-16)

Brunetto riprende qui un'immagine che già Guittone, nella famosa canzone XX per la sconfitta di Montaperti (*Ahi, lasso, or è stagion di doler tanto*), aveva applicato alla città del fiore, a «Fiorenza» che dopo Montaperti appariva «disfiorata»; egli ne rovescia però il significato, dimostrando di possedere più ottimismo del *dictator* aretino nei confronti della capacità di ripresa della sua città.¹⁵ Il suo «fioreauliso», infatti, risorgerà, così come rinascono ogni anno i fiori in natura, e come rinasce la mitica fenice dalle sue

proprie ceneri (vv. 17-20). È già stato osservato che questo componimento si trova inserito in una sezione del codice Vaticano latino 3793 «comprendente varie canzoni d'amore e d'esilio, da collocare probabilmente attorno a Montaperti»,¹⁶ e si posiziona quindi all'interno del genere della canzone-sirventese toscana che già Guittone aveva sperimentato nel suo canzoniere (cfr. Picone 2003: 78-82). Esiste tuttavia una differenza essenziale fra il testo brunettiano e il suo intertesto guittoniano: mentre Guittone separa il discorso politico (pur intriso di topoi cortesi) dal discorso amoroso, Brunetto li sovrappone, creando una vera e propria allegoria. La «chanzonetta» (come è definita dal suo autore al v. 41) si chiude con un invito a tutti quelli che la canteranno in patria – sia che appartengano alla stessa parte o alla parte avversa – affinché perorino la causa dell'esule, in modo che possa presto rientrare dentro le mura della città natale.

Su posizioni storiche e retoriche molto vicine a quelle assunte da Brunetto nella canzone appena esaminata, si pone Dante che – negli anni immediatamente successivi alla sua cacciata da Firenze – compone la canzone *Tre donne*, animato da un analogo desiderio di chiudere al più presto il doloroso capitolo del suo esilio. Le cose, come sappiamo, andranno per lui in modo molto diverso che per Brunetto; e sarà forse questa la ragione segreta che spingerà Dante a riprendere il dialogo col suo vecchio maestro nella *Commedia*, incentrando il famoso incontro nel girone dei sodomiti proprio sul problema dell'esilio. A quell'altezza, però, la sintonia di vedute fra i due poeti apparirà notevolmente incrinata.¹⁷

Le «tre donne» che aprono la canzone dantesca, e si intrattengono non col poeta stesso ma con Amore che abita nel suo cuore, non sono delle creature umane, come nella *canso* di Giraut, ma degli esseri sovrumani: le personificazioni della Giustizia nelle sue tre fondamentali manifestazioni. La prima di esse – l'unica a dialogare con Amore – dice di chiamarsi «Drittura» (v. 35), e

personifica (nella chiave di lettura già fornita da Pietro di Dante nel suo commento a *Inf.*, VI, 63) la forma originaria della giustizia, il *jus naturale* dato da Dio all'uomo al momento della creazione nel giardino edenico. Da lei è nata per partenogenesi la seconda donna, la giustizia umana o *jus gentium* (vv. 45-51); e quest'ultima, rispecchiandosi, ha dato vita alla *lex*, la legge positiva e comune (vv. 52-54). Queste tre donne, belle e virtuose (vv. 5-9), un tempo «dilette» da tutti gli uomini (vv. 13-15), si presentano ora davanti alla casa di Amore «solette» (v. 16), abbandonate da tutti e private della loro dignità. Ecco come ci vengono descritte:

Ciascuna par dolente e sbigottita,
 come persona discacciata e stanca,
 cui tutta gente manca
 e cui vertute né beltà non vale.¹⁸ (vv. 9-12)

La *descriptio* mette in evidenza non solo i tratti psicosomatici ma anche la posizione sociale occupata dalle tre donne: il loro dolore interiore che si manifesta nello sbigottimento esteriore, e la loro emarginazione dal consorzio civile, rifiutate da tutti gli uomini nonostante la loro bellezza e virtù straordinarie. Se le tre fanciulle giraldivane erano estranee al mondo cortese, le tre donne dantesche sono addirittura esiliate dalla società umana *tout court*.

Dopo che Drittura ha parlato di sé e delle sue congiunte nella seconda e terza strofa, è Amore a prendere la parola nella strofa successiva. Il suo discorso è volto a consolare le tre donne, mostrando che non sono le sole a subire il contraccolpo dell'attuale situazione di decadenza (lo stesso Amore vi è coinvolto, come pure le altre virtù elargite all'uomo da Dio), e soprattutto che esse, in quanto pure essenze, non sono sottoposte alle influenze negative degli astri (com'è il caso invece degli uomini):

«Però, se questo è danno,
 piangano gli occhi e dolgasi la bocca
 de li uomini a cui tocca,

che sono a' raggi di cotal ciel giunti;
 non noi, che semo de l'eterna rocca:
 ché, se noi siamo or punti,
 noi pur saremo, e pur tornerà gente
 che questo dardo farà star lucente». (vv. 65-72)

Dante si mostra dunque fiducioso (al pari di Brunetto) in una futura palingenesi dell'umanità, in un ritorno della giustizia e dei «Saturnia regna» sulla terra (secondo la profezia della IV ecloga virgiliana, che verrà poi rievocata da Stazio nel canto XXII del *Purgatorio*). Egli crede cioè che l'attuale avversa congiuntura astrale è destinata a cambiare presto, con la conseguente *renovatio* morale e civile della società e il recupero dei diritti individuali perduti.

A questo punto della canzone l'io del poeta, che aveva proiettato la sua condizione di esule sulle tre ipostasi della giustizia, che aveva rappresentato la sua sofferenza personale attraverso il dramma universale delle tre donne e dello stesso Amore, l'io esce alla ribalta, appare sulla scena come protagonista. Leggiamo l'intera, fondamentale quinta strofa:

E io, che ascolto nel parlar divino
 consolari e dolersi
 così alti dispersi,
 l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
 ché, se giudizio o forza di destino
 vuol pur che il mondo versi
 i bianchi fiori in persi,
 cader co' buoni è pur di lode degno.
 E se non che de gli occhi miei 'l bel segno
 per lontananza m'è tolto dal viso,
 che m'ave in foco miso,
 lieve mi conterei ciò che m'è grave.
 Ma questo foco m'ave
 già consumato sì l'ossa e la polpa
 che Morte al petto m'ha posto la chiave.

Onde, s'io ebbi colpa,
più lune ha volto il sol poi che fu spenta,
se colpa muore perché l'uom si penta. (vv. 73-90)

Il poeta, che ha appena ascoltato i lamenti di Drittura e le consolazioni di Amore, che è stato certificato del fatto che le più alte virtù vivono esiliate dal mondo, non può fare a meno di considerarsi onorato di condividere la stessa sorte di «così alti dispersi» (v. 75), di essere anche lui esiliato. Quale che sia stata la forza (divina o astrale) che ha provocato gli stravolgimenti della storia presente – nella fattispecie, il passaggio del potere, nella città di Firenze, dal partito dei Bianchi (a cui Dante apparteneva) a quello dei Neri¹⁹ –, l'importante è trovarsi della parte dei buoni e non dei malvagi. La ragione, insomma, non sta né coi Bianchi né coi Neri, né con i vinti né con i vincitori, ma con chi fa il bene e contro chi fa il male. Date le circostanze, Dante non solo accetta la sua condizione di esiliato, ma la reputa addirittura necessaria. Questo però è il discorso fatto nella prima parte della strofa, nella fronte; completamente diversa è la prospettiva nella quale Dante si mette nella sirma. Possiamo parafrasare i vv. 81-90 (articolati in forma quasi sillogistica) nel seguente modo: “se non fosse per il grande amore che io porto al «bel segno» (cioè al giglio, emblema della città di Firenze²⁰), io considererei leggera la mia pesante condizione di esule; siccome, però, l'amore per la mia patria mi ha ridotto in uno stato prossimo alla morte, allora io debbo fare di tutto per ritornare a Firenze – anche ammettere una colpa che non ho mai commesso e chiedere perdono ai miei concittadini?”. Fra la fronte e la sirma esiste quindi un'aperta contraddizione; ma non perché nella fronte Dante si dichiara innocente e nella sirma colpevole, bensì per il fatto che l'orgogliosa accettazione dell'esilio cede il posto all'umile richiesta fatta ai fiorentini *intrinseci* di poter essere riammesso in seno alla propria città.

Alla fine della canzone sono appesi due congedi, diversi per contenuto e per forma, e oggetto di discussioni infinite da parte dei critici; discussioni che non pare qui opportuno rievocare.²¹ Il primo

congedo ha carattere tecnico-letterario: si parla della costruzione allegorica della canzone, servendosi della stessa terminologia che già Dante aveva usato in precedenza (ad esempio nel cap. XXV della *Vita nova*). La canzone stessa viene personificata, paragonata ad una bella donna – come Drittura nelle strofe precedenti –, che si presenta però decentemente vestita. I «panni» (v. 91) sono il rivestimento retorico della canzone, il senso che si percepisce alla superficie, senza entrare nella semantica profonda del testo; mentre ciò che i panni nascondono, «lo dolce pome» (v. 94) e il «fior, ch'è bel di fori» (v. 99), insomma ciò che la donna ha di più intimo e segreto (e che costituisce il fine ultimo della *quête* erotica; la prospettiva ormai è mutata dai tempi della *Vita nova*, essendoci stata di mezzo l'esperienza del *Roman de la Rose*), questo corrisponde al senso profondo e allegorico trasmesso dal testo. Nel primo congedo si distinguono anche due tipi di destinatari della canzone: ci sono i lettori generici che si devono fermare alla comprensione del *sensus litteralis*; e ci sono invece i lettori privilegiati («amici di virtù», v. 97) ai quali è concesso di accedere al *sensus allegoricus*.

Il secondo congedo ha un carattere più personale, e ripropone in sintesi il contenuto dell'ultima strofa; riformula cioè in termini più espliciti, ma anche più drammatici, la richiesta del poeta di essere “perdonato” dai suoi concittadini:

Canzone, uccella con le bianche penne;
 canzone, caccia con li neri veltri,
 che fuggir mi convenne,
 ma far mi poterian di pace dono.
 Però nol fan che non san quel che sono:
 camera di perdon savio uom non serra,
 ché 'l perdonare è bel vincer di guerra. (vv. 101-07)

Dante, per esprimere meglio la sua situazione, ricorre qui alla grande metafora della caccia: la ricerca della «pace» (v. 104) è vista come una partita di caccia nella quale il poeta si trova impegnato al pari di tutti i suoi concittadini. Per ottenere la sospirata meta del ritorno in patria è necessario, infatti, superare la logica

perversa degli opposti schieramente politici, mettersi a fianco non solo degli amici Bianchi ma anche dei nemici Neri. La pacificazione della città divisa è la condizione indispensabile per il conseguimento del perdono individuale. Quando ciò si realizzerà, anche Drittura, la giustizia umana e divina, potrà ritornare dal suo esilio e guidare gli uomini verso la loro felicità terrena.²²

L'analisi di *Tre donne* ci ha mostrato come Dante, nella sua produzione lirica dei primi anni dell'esilio, combini la tematica politica con quella amorosa (all'interno del genere della canzone-sirventese) e funzionalizzi la retorica amorosa a fini allegorico-didattici (inculcare l'amore per la giustizia) oltre che pratici (perorare la propria causa di *exul inmeritus*). Significativo, da questo punto di vista, il fatto che Amore compaia nella canzone come una divinità astratta, un'ipostasi al pari delle tre personificazioni della giustizia. Per poter rientrare a Firenze, per convincere i suoi concittadini a togliere il bando posto su di lui, Dante si presenta insomma nelle vesti non più del poeta d'amore (come era stato al tempo della *Vita nova*) ma del poeta delle virtù morali e civili, come *cantor rectitudinis* (è questa infatti l'immagine che vuole proiettare di sé nel *De vulgari eloquentia*).

Di grande interesse, a questo proposito, appare una tenzone scambiata da Dante con Cino da Pistoia, quando ambedue i poeti erano esiliati dalle rispettive città. La discussione verte precisamente sulla tematica erotica: mentre Dante cerca di subordinare l'eros all'ethos, Cino continua a privilegiare l'esercizio erotico puro e semplice. Più in particolare, nella sua proposta Dante rimprovera a Cino la sua volubilità nell'amore, il fatto di passare da una donna all'altra, precludendosi così la possibilità di dedicarsi ad argomenti più seri e alti, più confacenti cioè alla sua condizione di esule e alla sua età non più giovanile:

Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,

ché si conviene omai altro cammino
 a la mia nave più lungi dal lito;
 ma perch' i' ho di voi più volte udito
 che pigliar vi lasciate a ogni uncino,
 piacemi di prestare un pocolino
 a questa penna lo stancato dito.
 Chi s'innamora sì come voi fate,
 or qua or là, e sé lega e dissolve,
 mostra ch' Amor leggermente il saetti.
 Però, se leggie cor così vi volve,
 priego che con virtù il correggiate,
 sì che s'accordi i fatti a' dolci detti. (Alighieri 1965a: 203)

Se Cino accetterà il rimprovero del suo corrispondente, e seguirà il suo consiglio «correggendo» il suo cuore volubile «con virtù» (v. 13), di modo che *facta* e *dicta* siano conformi,²³ allora non rischierà più di perdere di vista la «nave» (v. 4) della nuova poesia dantesca, avviata a solcare i mari profondi della conoscenza umana.

A Dante che gli contestava la leggerezza sentimentale e il disimpegno etico, Cino risponde additando la sua condizione di esiliato come ragione che spiega questo fatto:

Poi ch' i' fu', Dante, dal mio natal sito
 fatto per greve essilio pellegrino
 e lontanato dal piacer più fino
 che mai formasse il Piacer infinito,
 io son piangendo per lo mondo gito
 sdegnato del morir come meschino;
 e s'ho trovato a lui simil vicino,
 dett'ho che questi m'ha lo cor ferito.

Né da le prime braccia dispietate,
 onde 'l fermato disperar m'assolve,
 son mosso perch' aiuto non aspetti:
 ch' un piacer sempre me lega ed involve,
 il qual conven che a simil di beltate
 in molte donne sparte mi diletta. (Alighieri 1965a: 204)

L'esilio ha dunque causato la separazione di Cino dalla donna amata; per cui il poeta si è visto costretto a cercare nei luoghi dell'assenza le tracce della presenza della donna lontana. Non è pertanto vero che Cino è volubile: egli ama un'unica donna, che però è rimasta a Pistoia; di qui il tentativo di ricostruire l'intera immagine di lei attraverso la «beltate / in molte donne sparte» (vv. 13-14). L'amore per Selvaggia non viene di conseguenza messo in crisi dall'amore per altre donne, ma anzi rafforzato (si ripete qui la situazione esperita da Dante nel sonetto *Cavalcando l'altrier per un cammino*, prima analizzato). In effetti, la risposta di Cino si pone al livello della precedente esperienza stilnovistica, senza fare il salto di poetica richiesto da Dante; senza passare cioè a composizioni amorose che fossero di virtù materiate, che avessero un messaggio morale e civile da trasmettere.

Nel testo che studieremo ora – a conclusione della nostra carrellata attraverso le diverse epoche della lirica dantesca –, nella famosa canzone “montanina”, situabile cronologicamente attorno all'anno 1307 (e quindi a ridosso dell'inizio dei lavori attorno al poema sacro), Dante affronta una problematica amorosa strettamente collegata con quella della tenzone or ora analizzata. Egli si viene a trovare, infatti, in una situazione analoga a quella già rimproverata a Cino, prigioniero cioè di una passione amorosa esclusiva e tirannica. Come Cino, anche Dante si innamora di una donna incontrata nei luoghi dell'esilio; come per Cino, questa donna ha il potere di riportare il pensiero di Dante alla patria lontana.

Con la canzone montanina, dunque, Dante ritorna – sulla scia dell'amico Cino – alla poesia amorosa giovanile, dà vita (per usare la felice espressione di Contini) al suo «secondo stilnovismo» (Alighieri 1965a: 205). Il *cantor rectitudinis*, l'emulo di Giraut de Bornelh, ritorna ad essere il poeta dell'*amoris accensio*, il seguace non tanto di Arnaut Daniel (come nelle petrose) quanto della teoria d'amore ispirata da Guido Cavalcanti e praticata dallo stesso Dante

dentro e fuori della *Vita nova* (soprattutto nell'episodio del gabbo e nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente*). Lo Stilnuovo della montanina non è però lo stesso che aveva creato il mito di Beatrice, della donna che dà la salute; è bensì quello che aveva elaborato l'immagine di una donna che porta alla morte e alla dannazione, dell'anti-Beatrice. Si tratta in effetti di un amore doloroso e tragico, provato per una donna «bella e ria» (v. 20), non sottoposta alle regole dell'universo cortese (v. 70). Per impiegare la concisa formulazione di Paola Allegretti, che più di recente ha studiato questa canzone, la donna amata da Dante «è un'anti-Beatrice in atto, l'amore è dannazione, la scena, sebbene anch'essa legata al “fiumicel che nasce in Falterona”, non è più urbana – fiorentina, ma alpestre e “montanina”». ²⁴ Una simile riabilitazione dell'eros, che nelle canzoni allegoriche e didattiche era stato se non emarginato messo in secondo piano, è naturalmente fondamentale per capire la nuova direzione che la poesia dantesca prenderà negli anni successivi al 1307: l'amore, dalla *fol'amor* di Francesca all'«amor che move il sole e l'altre stelle», sarà infatti al centro dell'invenzione della *Commedia*, il motore dell'azione tanto del poeta pellegrino quanto delle anime incontrate nel corso del viaggio ultraterreno.

Lo scenario contro il quale si svolge la vicenda affabulata in *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* è quello delle località montagnose in cui Dante passa questo periodo della sua travagliata vita di esule. Si tratta – così come dettagliatamente ci informa la lettera latina a Moroello Malaspina, che funge da *razo* per la canzone ²⁵ – delle montagne del Casentino, dell'alta valle e dei monti dove nasce il fiume Arno: «iuxta Sarni fluenta», tradotto ai vv. 62-63 con «ne la valle del fiume / lungo il qual sempre sopra me se' [soggetto: Amore] forte». Si stabilisce così un corto circuito fra il primo e il secondo Stilnuovo, fra l'amore positivo e costruttivo della *Vita nova*, e l'amore negativo e distruttivo cantato in questa canzone. Lungo il corso dello stesso fiume Dante ha amato prima Beatrice e ora l'alpigiana: l'amore per Beatrice lo ha portato fino alla scoperta della sua identità divina; l'amore invece per quest'altra donna, aspra

e crudele come la natura che la circonda, rischia di condurlo all'alienazione e alla morte. «Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'alpi», dice sconsolatamente Dante al v. 61.

L'opposizione ideologica tra i due tipi di amore ha però anche un risvolto politico: la sede, infatti, che ha visto fiorire la storia d'amore salvifica per Beatrice è la città che si trova a valle del fiume Arno, Firenze; mentre la sede del nuovo amore distruttivo si trova a monte dello stesso fiume, nell'alpe, in un luogo dominato dall'inciviltà e dall'assenza di tutti i valori cortesi: «Lasso, non donne qui, non genti accorte / veggio, a cui mi lamenti del mio male» (vv. 67-68). L'opposizione città/alpe, a significare lo stato di cultura opposto allo stato di natura, Dante la deriva dalle canzoni politiche di Guittone (la n. XV e la n. XXXIII); solo che la sottopone ad una forte risemantizzazione: nel luogo di natura, sulla montagna impervia e selvaggia, Dante incontra il suo nuovo amore; e questo perché la città, che dovrebbe essere il *locus* dell'amore raffinato, si è trasformata in luogo di disamore (v. 79). Avendo Firenze rinnegato la civiltà delle «donne e ' cavalieri», avendo tradito gli ideali cavallereschi e cortesi, il poeta è di fatto costretto a vivere la sua nuova avventura sentimentale lontano dalla città, subendo così le drammatiche conseguenze che una simile regressione allo stato di natura comporta.

L'amore di Dante per la bella alpigiana assume in tal modo una valenza fortemente polemica nei confronti della città che lo ha esiliato. Responsabile diretta dell'impasse erotica e esistenziale in cui si trova il poeta in questo momento, Firenze non può pensare che, obrogando la condanna al confino, cancellerà le sue colpe. È il concetto che sembra trapelare dal congedo della canzone, che ora leggiamo:

O montanina mia canzon, tu vai:
forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
che fuor di sé mi serra,
vota d'amore e nuda di pietate;

se dentro v'entri, va' dicendo: «Omai
non vi può far lo mio fattor più guerra:
là ond'io vegno una catena il serra
tal che, se piega vostra crudeltate,
non ha di ritornar qui libertate». (Alighieri 1965a: 210)

Inviando la sua canzone a Firenze, Dante le affida un messaggio preciso da trasmettere ai fiorentini *intrinseci*: anche se l'autore della canzone volesse ritornare in patria, ormai non potrebbe più farlo, dato che il suo cuore è occupato da un amore che non gli consente alcuna libertà di movimento. Dalla precedente tenzone con Cino noi abbiamo però appreso che gli amori provati nel corso dell'esilio sono un disperato tentativo di mantenere in vita l'unico amore lasciato in patria. E quindi anche per Dante l'amore della montanara sottintende il pressante desiderio di recuperare il vero amore che ha vissuto in patria. Solo che questa patria non si identifica più con la città terrena, con la storica Firenze, ma assume sempre più i contorni (benché forse ancora inconsapevolmente) della città celeste, dove Dante potrà incontrare di nuovo la donna che sembrava essersi eclissata dalla sua produzione poetica successiva alla *Vita nova*. Dall'inferno della canzone montanina si è aperto paradossalmente uno spiraglio verso la visione paradisiaca della *Commedia*.

NOTE:

¹ Per l'intera problematica si rinvia a "*Peregrinus amoris*": la metafora finale, in Picone (1979: 129-192).

² Alighieri (1996: 47-49), (il testo dantesco viene citato secondo questa edizione, mentre la divisione in capitoli rimane quella tradizionale).

³ La dimostrazione è fornita da M. Picone, *Dalla "pastorella" alle donne dello schermo*, in Picone (1979: 73-98).

⁴ Così come viene spiegato nella *raza* prosastica: «E tutto ch'io fossi alla compagnia di molti, quanto alla vista l'andare mi dispiacea sì, che quasi li sospiri non poteano

disfogare l'angoscia che 'l cuore sentia, però ch'io mi dilungava dalla mia beatitudine» (§ 2).

⁵ Già alcune riprese lessicali evidenziano l'assimilazione di Amore con l'io lirico: *pensoso* ai vv. 2 e 7, l'atto di "sospirare" al § 2 e al v. 7, etc. Esaurito lo sdoppiamento (dopo che l'io ha compreso il messaggio che Amore gli vuole trasmettere), Amore può scomparire e l'io riassumere la propria personalità: «Allora presi di lui si gran parte, / ch'elli disparve, e non m'accorsi come» (vv. 13-14); il senso della frase appare banalizzato nei commenti correnti: "allora mi innamorai così tanto...". Dante era già innamorato; solo che ora raggiunge uno stadio più alto di consapevolezza amorosa.

⁶ Anche nella prosa Amore «apparve come peregrino leggermente vestito e con vili drappi. Elli mi pareva sbigottito e guardava la terra [...]» (§§ 3-4). Il sintagma «a capo chino» (v. 8), in rima con «cammino», si trova anche nel *Tesoretto* di Brunetto Latini (vv. 187-188), a qualificare la sua nuova condizione di esule.

⁷ Sulla pervasiva presenza della tematica dell'esilio nella poesia toscana della seconda metà del Duecento si vedano Keen (2003) e Picone, *Città e esilio nella lirica toscana*, in Picone (2003: 69-104) (ivi la bibliografia pressa).

⁸ Alighieri (1996: 223-225). Si interviene sulla lezione della vulgata solo per togliere la virgola alla fine del v. 6, intendendo «luce» del v. 7 non come verbo ma come sostantivo collegato col precedente verbo «riceve»; Beatrice riceve cioè la luce divina e la diffonde attorno a sé. È precisamente questo riflesso della luce divina (tecnicamente «splendore», v. 8) nello specchio di Beatrice che l'io vede e ammira.

⁹ Basti ricordare la fine della canzone manifesto di Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore* (vv. 51-60).

¹⁰ Ancora fondamentale il contributo di Klein, «Spirito peregrino» (¹1965), in Klein (1975: 5-44). Ecco come l'espressione «peregrino spirito» del v. 8 viene glossata nella prosa: «e chiamolo allora "spirito peregrino", acciò che spiritualmente va lassù e, si come peregrino lo quale è fuori della sua patria, vi stae» (§ 5). Dante riprende qui la distinzione fatta da S. Paolo nella seconda lettera ai Corinzi a proposito del suo viaggio al terzo cielo, fatto con o senza il corpo («sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit», 12, 3). Anche il protagonista della *Vita nova*, come l'Apostolo, sostiene che il suo viaggio sia avvenuto *extra corpus*, solo spiritualmente. La stessa lettera paolina – nel passo che abbiamo poc'anzi citato – ci aiuta a capire il senso dell'altro termine, quello di "peregrino": pellegrino è chi si allontana di più dalle cose terrene, ed è di conseguenza più vicino alle cose celesti (concetto, del resto, ribadito al § 6 del cap. precedente). Ebbene: il sospiro del poeta, in quanto si viene a trovare nel punto più lontano dalla terra, emblemizza la vera

condizione di *peregrinitas*. Insulsa quindi la glossa vulgata di “straniero in patria”, che il sospiro si trovi in Paradiso come uno straniero, non essendo ancora arrivato il suo momento di abitarvi stabilmente.

¹¹ Sulle questioni storiche legate all’esilio di Dante basti rinviare all’accurata indagine proposta da Petrocchi (1983 [1986]: 91-103 e *passim*); per il riflesso letterario si veda invece «La parabola dell’esilio», in Pasquini (2001: 122-147).

¹² Per una rivisitazione critica recente si veda Martínez (2003), (ivi si troverà indicata la bibliografia pregressa).

¹³ «Quel di Lemosi» (1901), ora in De Lollis (1971: 54-55); vedi anche Picone (1980).

¹⁴ Si cita da Rossi (1989: 135-137). Fondamentale, per l’interpretazione della canzone, il saggio dello stesso Rossi (1997), dove viene discussa (e giustamente respinta) la lettura in chiave erotico-omosessuale avanzata da d’A. S. Avalle e supinamente recepita da gran parte della critica italiana.

¹⁵ Solo nel congedo della sua canzone, al v. 93, Guittone si era lasciato ironicamente trascinare dall’ottimismo, prospettando un’*interpretatio nominis* positiva («Fiorenza, fior che sempre rinovella»); la stessa che viene usata da Brunetto al v. 15.

¹⁶ Vedi il decisivo intervento di G. Folena, «Cultura poetica dei primi Fiorentini» (1970), ora raccolto in Folena (2002: 159-196).

¹⁷ Si vedano, su questo punto, le calibrate osservazioni di A. Iannucci, «Fortuna, tempo, e l’esilio di Dante (*Inferno* xv, 95-96)», in Iannucci (1984: 117-143).

¹⁸ Si preferisce citare questo, e i successivi testi danteschi, nell’edizione curata da Contini (Alighieri 1965a: 174-179), che a sua volta riprende l’edizione nazionale procurata da M. Barbi e V. Pernicone (Alighieri 1969: 581-598), piuttosto che secondo la più recente edizione approntata da D. De Robertis (Alighieri 2002: III, 198-202); e questo, oltre che per l’immotivato stravolgimento dell’ordine vulgato in essa registrato, per gli ingiustificati interventi operati sulla lezione tràdita (ad es. ai vv. 25, 32 e 36, dove vengono promosse a testo delle presunte *difficiliores*). Basta una rapida scorsa dell’analisi qui proposta delle rime dantesche per rendersi conto del fatto che essa si muove in una prospettiva ermeneutica radicalmente diversa da quella seguita dallo stesso De Robertis nel volume di commento che accompagna la sua edizione (Alighieri 2005: 166-178).

¹⁹ I vv. 77-80 vengono interpretati alla luce sia del secondo congedo della canzone sia del passo parallelo di *De vulgari* II.vi, 4 (dove, come esempio sommo di *transumptio*, si parla proprio di Firenze che caccia via i suoi migliori cittadini: «Eiecta maxima parte florum de sinu tuo [...]»).

²⁰ Si ricordi «lo bianco fioreauliso, pome aulente» della canzone di Brunetto (v. 14).

²¹ Si vedano da ultimo le importanti pagine che U. Carpi dedica ai due congedi della canzone (2004: 506-512); il critico insiste soprattutto sulla *Schuldfrage*, giungendo a fornire una lettura “politica” del nostro testo che (almeno per chi scrive) non sembra del tutto convincente.

²² I rimanti *guerra : serra*, ripresi anche nella canzone montanina con l’aggiunta di *terra* (vv. 78-82), ritorneranno nello straziante incipit di *Par.*, XXV, e possono essere considerati un emblema della poesia dantesca dell’esilio; cfr. Pasquini (2001).

²³ Col problematico v. 14 (anche dal punto di vista grammaticale: abbiamo infatti un verbo al singolare e un soggetto al plurale; che sia da emendare in «sì che s’accordin fatti e detti»?) Dante sembra voler dire che i «dolci detti», ossia la poesia d’amore, debbono ormai adeguarsi alla realtà, alla situazione storica e esistenziale del momento, rivestendo un significato allegorico (siamo nell’imminenza, evidentemente, del trattato del *Convivio*, del commento morale applicato a precedenti canzoni d’amore).

²⁴ Alighieri (2001: 61); ivi si troverà una bibliografia completa; si veda anche la recensione di Picone (2002).

²⁵ Si veda l’analisi che ne propone, in parallelo con la canzone, Gorni (1995b).