

*Dante e la canzone 'montanina':
tra il 'Convivio' e l' 'Inferno', tra Enea e Didone*

TOMMASO LOMBARDI

Università di Siena

Tommaso.lombardi1@student.unisi.it

RIASSUNTO:

La messa in evidenza di legami intertestuali profondi tra il quarto libro del *Convivio*, la canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* e i primi canti dell'*Inferno* permette questo tentativo di ricostruzione, certamente parziale, del percorso di scrittura che condusse Dante dall'interruzione-abbandono del trattato filosofico alla realizzazione dei primi canti di quello che sarà il Poema. Momento cruciale, in questa fase di passaggio tra progetti e opere, è la canzone 'montanina', che, insieme all'epistola che ne accompagnò l'invio a Moroello, si colloca al centro di un trittico, tra l'ultima parte effettivamente scritta del *Convivio* e l'inizio dell'*Inferno*; quasi a dar ragione del passaggio di scena. In questo articolo, anche sulla scorta della significativa bibliografia pregressa, si cerca, inoltre, di mettere a fuoco come il processo di ricerca e costruzione di un'identità autoriale, per questa fase dell'opera di Dante, ruoti attorno alle complementari e antitetiche figure di Enea e Didone, individuate come contrapposti riferimenti emblematici della 'virile temperanza' e della 'fervida passione' (Cfr. *Cv.* I XVI 16).

PAROLE CHIAVE: *Convivio*, canzone 'Montanina', *Inferno*, Enea, Didone, intertestualità, identità autoriale.

ABSTRACT:

Intertextual links between the fourth book of *Convivio*, canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, and first cantos of *Inferno* justify this effort of reconstructing – obviously in a partial way – the poetic pattern that leads Dante from the interruption of his philosophical treaty to the realisation of the first cantos of *Inferno*. Canzone ‘Montanina’ represents a crucial moment in this transition between projects and works. We could, metaphorically, imagine it as it was situated in the middle of a triptych, between the last part effectively written of *Convivio* and the beginning of *Inferno*, with the function of explaining the transition between the two scenes. In this essay, referring to recent significant bibliography, I try also to focus on the process of research and construction of Dante’s authorial identity for this phase of his career. A process that has been based upon a reflection on the antithetic and complementary figures of Aeneas and Dido, thought as opposed symbols of virile temperance and fervid passion.

KEYWORDS: *Convivio*, canzone ‘Montanina’, *Inferno*, Aeneas, Dido, intertextuality, authorial identity.

1. Nella biografia letteraria di Dante la canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* costituisce, insieme all’epistola in prosa latina con la quale fu inviata *domino Moroello*, un nodo difficile da sciogliere. Dietro alla difficoltà interpretativa, testimoniata dalle discordanti ipotesi di lettura di autorevoli e numerosi esegeti, l’enigma ‘montanino’ presenta indizi e allusioni che hanno indotto una parte degli studiosi a conferirgli un’importanza cruciale all’interno del tentativo di illuminare il percorso poetico di Dante.

Tra questi già Giovanni Pascoli (1902: 354-378) nella sua suggestiva lettura, certo non rigorosa secondo i criteri filologici moderni, proponeva di leggere nel *prosimetro*, che la canzone va di fatto a formare con la sua epistola di accompagnamento, un annuncio dell’ispirazione alla scrittura della *Commedia*. Mentre, più recentemente, Emilio Pasquini (2007), Raffaele Pinto (2009) e Natascia Tonelli (2012), ognuno per strade diverse – e, ovviamente, più rigorosi nel metodo rispetto a quel lettore di eccezione

che è stato il Pascoli dantista – hanno offerto una lettura che vede nel 'ditico montanino' lo snodo centrale di un percorso che conduce dall'interruzione-abbandono del *Convivio* fino all'inizio dell'*Inferno*.¹

In particolare, Pinto (2009) e Tonelli (2012) hanno portato alla luce forti e innegabili legami intertestuali tra la canzone e i primi canti dell'*Inferno*. L'importanza avuta dai loro due studi nell'indirizzare la riflessione che si conduce qui è innegabile e rende necessario che si passino brevemente in rassegna le loro idee, col fine di mostrare ben chiari quali siano i punti dai quali ci si è mossi nel tentativo di offrire un nuovo contributo al dibattito.

Prima di farlo è forse opportuno fissare le coordinate spazio-temporali in cui collocare la scrittura della canzone 'montanina', o, se si preferisce, il suo invio in Lunigiana. Invio che, in ogni caso, non può che significare una volontà di ri-significazione di quanto poteva essere anche già stato scritto ma, preso nell'atto di questo ipotetico riutilizzo – se vogliamo dar credito all'ipotesi del 'riciclo' fatta da Gorni (1995) –, deve essere considerato come un testo che prende la sua vita, vita nuova o prima vita che sia, nel momento in cui viene allegato all'epistola scritta a Moroello. Il riferimento dell'epistola all'abbandono della curia dei Malaspina fa cadere il termine *post quem* con il soggiorno di Dante presso quella corte: sappiamo che nell'ottobre del 1306 la presenza del poeta è attestata a Sarzana nelle vesti di procuratore per conto di Franceschino nel comporre una controversia tra la famiglia Malaspina e il vescovo di Luni. A detta di Dante stesso, quello presso la corte dei Malaspina fu un soggiorno felice e poi rimpianto, durante il quale l'esule dovette godere di una particolare solidarietà umana da parte di Moroello, nonché di una sua certa complicità intellettuale, di cui l'epistola si fa testimone dipingendo l'ammirazione provata dal *vapor di val di magra* nel considerare come per il poeta,

¹ Come Pinto e Tonelli – avrò modo di scriverlo – mi trovo però in disaccordo con Pasquini sul punto in cui riconosce nelle «*terrestria quam celestia meditationes*» interrotte da Dante in seguito al *coup de foudre* la scrittura della *Commedia*.

che forse a quell'epoca piaceva pensarsi più come un poeta-filosofo – dedito come era alle «*celestia quam terrestria meditationes*» (*Ep.* IV 2) del *Convivio* – nella sua curia «*fas fuit sequi libertatis officia*» (*Ibid.*). Il felice soggiorno fu interrotto da un viaggio in Casentino. Da qui Dante, riscopertosi più poeta che filosofo, inviò a Moroello Malaspina la canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, accompagnata da una lettera in latino nella quale annunciava al suo protettore che, giunto «*iuxta Sarni fluentia*» (*ibid.*), gli era apparsa una donna «in tutto conforme ai *suoi* desideri per atti e bellezza»² che in lui aveva ridestato il «dominio di amore, terribile e sovrano» e che, avendo questo «*ferox dominus*» (*ibid.*) completamente assoggettato il suo libero arbitrio, egli si trovava per il momento come «*carceratum*» (*ibid.*), incapace di muoversi secondo il proprio volere. La lettera sembra giustificare un mancato ritorno in Lunigiana e deve essere situata negli anni tra il 1307 ed il 1308. Gli stessi che videro arenarsi i progetti del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio* e comparire nello scrittoio di Dante i fogli dell'*Inferno*.

Il dittico 'montanino' si colloca, così, in un periodo cruciale della produzione dantesca. Il suo cronotopo, se messo a sistema col suo contenuto, autorizza l'ipotesi che vi si possano celare alcuni elementi preziosi per illuminare il percorso tracciato dall'autore che abbandonava la strada del *Convivio* (si lascia parzialmente in ombra in questa sede il *De vulgari eloquentia*) e stava per intraprendere quella della *Commedia*.

Va ammesso che questa ricostruzione cronologica è contestabile e contestata. Quello su cui qui ci si appoggia non può che essere un disegno, che, pur sbiadito in molte delle sue parti, ci può fornire un'idea, da corroborare per altre vie, di quale sia stato l'ordine con cui le opere si sono succedute sul tavolo da lavoro di Dante. Il disegno che vede la canzone 'montanina' posizionata a cavallo tra l'abbandono della scrittura del *Con-*

² La traduzione italiana dell'epistola è citata, con alcuni adattamenti segnalati in corsivo, dalla traduzione fatta da Domenico De Robertis in Alighieri 2005 per la sua edizione commentata delle *Rime*. Alla stessa edizione si rimanda per le citazioni dirette dal latino.

vivio e la decisione di dedicarsi definitivamente alla stesura della *Commedia*, includendo quindi anche l'ipotesi che qualche canto potesse essere già stato abbozzato nel periodo fiorentino,³ sembra essere il più plausibile anche in virtù dei forti legami intertestuali tra la parte finale del *Convivio*, il dittico 'montanino' e l'inizio dell'*Inferno*, che, come dicevamo, proprio Raffaele Pinto (2009) e Natascia Tonelli (2012) hanno cominciato a far venire alla luce. Si tratta, insomma, di un circolo virtuoso in cui la plausibilità dello schema tracciato sopra sui rapporti cronologici tra le opere è corroborata dalla folta presenza di legami intertestuali tra di esse e, per forza di sistema, l'importanza del dato intertestuale, in sede di analisi critica, è a sua volta accresciuta dalla vicinanza cronologica. È quindi su questo ricostruito – e si spera solido – disegno di un ordine, che si devono proiettare tutte le considerazioni sui rapporti tra i testi che si faranno qui in seguito, partendo, come si annunciava, dal raccogliere quelle che sono già state fatte.

2. Nel saggio «La canzone 'montanina': un antefatto erotico della *Commedia*» pubblicato su Gruppo Tenzione 2009, Raffaele Pinto ha mostrato come la canzone *Amor da che convien* concentri tra il verso 61 e il 66, con una densità non trascurabile, lemmi ed immagini che si ritrovano dispersi lungo tutta la prima parte del canto I della *Commedia*; canto che – è Pinto

³ Una chiara e saggiamente prudente ipotesi di ordinamento cronologico dell'opera e della biografia di Dante è stata proposta da Giorgio Inglese (2015). Per la questione della datazione dei primi canti dell'*Inferno*, si veda in particolare il capitolo 21: «La novella dei sette canti» (pp. 92-98). Inglese prende in esame la tesi sostenuta da alcuni, secondo cui Dante aveva già scritto i primi canti dell'*Inferno* prima di subire l'esilio, il cui punto di forza principale sta in una 'notizia' riferitaci da Boccaccio in due differenti versioni, nel *Trattatello* e nelle *Esposizioni*. Particolarmente acuta è la conclusione dello studioso: «Per salvare la 'novella dei sette canti' bisognerebbe dunque far entrare nel gioco l'ipotesi di una riscrittura [...] Ma se si ammette che i 'sette canti' originari non sono identici a quelli che leggiamo, si toglie alla notizia boccacciana qualsiasi ricaduta critica, perché ogni verso può appartenere alla riscrittura». (Inglese 2015: 97)

stesso a richiamare alla memoria l'analisi stilistica che ne fece Contini (1998) – inizia nel disordine della ragione dell'autore-personaggio, che, ottenebrata dal peccato, è resa incapace di assumere il completo controllo sulla materia che gli si presenta incontro e, nel tentativo di trasformarla in poesia, produce un caos disarmonico, riscontrabile già al livello del significante, nel ritmo e nella sintassi. Fino a quando in questo «canto del disordine [...] in modo improbabile», complice l'appunto improbabile soccorso di Virgilio, «si afferma l'ordine» (Contini 1978: 67 ss.).

Pinto ha letto in questo amore 'montanino', totalmente contrario al corretto uso della ragione e del libero arbitrio, invocato da Dante in luogo di Musa ispiratrice che gli dia «parlar quanto tormento» (*Amor, da che convien* 11), un vero e proprio antefatto al prologo della *Commedia*, con la funzione di raccontare la causa dello smarrimento etico in cui il poema ci introduce in *medias res*.

Lo studioso mette l'accento sulla natura e sulla funzione narrativa del *prosimetro*; natura che gli è conferita, a ben vedere, esclusivamente dalla parte in prosa. Nella struttura dell'epistola a Moroello – e questo è un unicum all'interno del *corpus* delle *Epistole* – l'elemento portante è la *fabula*: il primo paragrafo individua il destinatario del racconto; questo, introdotto dall'avverbio «igitur», si sviluppa fino all'ultimo periodo della lettera, dove, dando voce al «qualiter» della lirica, si annuncia invece l'allegato della canzone, deputata a sciogliere nel ritmo della poesia il sentimento interiore con cui fu vissuto l'evento dipinto in termini narrativi dalla prosa.

Il fatto che si crei qui, tra prosa e poesia, un rapporto di complementarità simile a quello che Dante aveva già sperimentato nella scrittura della *Vita nuova* non può che confermare l'esattezza del legame tra epistola e canzone, che una parte della critica continua invece a mettere in discussione, facendo leva su un'apparente contraddizione tra il congedo, che sembra inviare la canzone a Firenze, e la lettera, indirizzata, invece, in Lunigiana. Ogni dubbio in tal proposito dovrebbe essere stato fugato da uno studio di Natascia Tonelli (2012) che ha fatto notare come il congedo

di *Amor, da che convien* non la invii di fatto a Firenze, ma semplicemente adombri la possibilità che questa, nel suo tragitto verso la sua vera mèta della Lunigiana, possa sorvolare la città del Fiore: «O montanina mia canzon, tu vai: / forse vedrai Fiorenza, la mia terra» (*Amor, da che convien* 76-77).⁴

La stessa Natascia Tonelli, sempre in Tonelli 2012, ha offerto l'altro contributo bibliografico allo studio dei rapporti intertestuali tra *Convivio*, dittico 'montanino' e *Inferno* che si annunciava in testa al paragrafo.

Sotto l'egida della figura di Didone, individuata come emblema della tipologia dell'amore passionale e irrazionale – e forse si può aggiungere anche amore nato nonostante tutti i propositi di astinenza, proprio in parallelo con la situazione del Dante 'montanino' – modello identificativo per quella passione che può potenzialmente condurre a morte la sua vittima, e che già aveva incendiato e sottomesso il poeta con la stessa 'spada ond'elli ancise Dido' in *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (*Rime* 1), la studiosa ha dimostrato l'esistenza di forti legami del dittico 'montanino' con l'ultimo libro del *Convivio* da una parte, e con il quinto canto dell'*Inferno* dall'altra.

Nella sua lettura della canzone proposta ne *Le quindici canzoni lette da diversi*, viene fatto notare come Dante racconti il suo innamoramento a prima vista per la *mulier ceu fulgur descendens*, secondo modalità che sono frutto di una riappropriazione – si deve credere preceduta da una immedesimazione? – dell'episodio del colpo di fulmine scatenato dalla prima apparizione di Enea agli occhi di Didone, dipinto da Virgilio nel primo libro dell'Eneide: «obstupuit primo aspectu sidonia Dido» (*Aen.* I 613). Riappropriazione che deve estendersi anche all'intera vicenda di amore e morte che seguì a quel fulmineo innamoramento.

⁴ Su come si scioglie l'apparente contraddizione tra il destinatario epistolare lunigiano e il destinatario lirico fiorentino è intervenuto anche Umberto Carpi (2009) all'interno della sua magistrale ricostruzione dei rapporti tra Dante e la politica.

La figura di Didone era già apparsa sul finire dell'ultimo dei libri effettivamente scritti del *Convivio* come controparte implicitamente negativa del virtuoso Enea e riapparirà poi nel primo girone infernale, in cima alla schiera di «color che la ragione sommettono al talento» (*If.* V 39), menata 'di qua di giù di su' dalla «bufera infernal che mai non resta» (*If.* V 31). «Bufera» nella quale, grazie all'agnizione di Tonelli, si può riconoscere l'opera della stessa mano che, in una fase contigua della sua creazione artistica, quei venti della passione che annichilisce il libero arbitrio li aveva dipinti dentro di sé: «quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira?» (*Amor, da che convien* 26-27)

È quindi a partire in particolare dagli studi sopracitati di Raffaele Pinto e Natascia Tonelli che si ritiene possa essere particolarmente fruttuosa una lettura che consideri l'ultimo libro del *Convivio*, il prosimetro 'montanino' e i primi canti dell'*Inferno*, come se fossero tre parti di un trittico dove attraverso la luce che si getta su ognuna di esse si possono illuminare anche le altre due. Si presentano *extra sinum* di questa parte introduttiva, limitata a riferire le idee di altri, i risultati di questa lettura che si crede un contributo ulteriore, della cui legittimità, oltre che con gli argomenti presi in prestito, spero di convincere con lo sviluppo del discorso.

3. L'IDENTITÀ NEL MUTAMENTO

Il primo libro del *Convivio* può essere eletto come un tentativo da parte di Dante di sottoporre la propria identità di autore ad un processo di ricostruzione.⁵

Giunto ad una fase della sua vita «più temperata e virile» (*Cv.* I 1 16) rispetto alla «fervida e passionata» (*Ibid.*) stagione della *Vita nuova* e, ca-

⁵ Molti degli spunti che mi hanno guidato in questa riflessione sui rapporti tra l'opera del *Convivio* e l'identità che il suo autore andava tendendo di costruirsi sono nati dalla lettura di un saggio di Bruno Nardi (1992) che, forse non tra i più aggiornati, ho trovato ancora illuminante. Ora leggibile insieme ad una premessa di Ovidio Capitani.

duto tra le due età quell'accidente della sua storia personale che lo rese 'nave senza governo e senza un porto', il poeta esule si vuole presentare davanti al mondo delle corti cui va chiedendo asilo, piuttosto che nei panni dell' 'alma presa e gentil core' indossati all'epoca del suo esordio poetico fiorentino, nelle vesti del «cantor rectitudinis» (*Dve.* II II 9).

L'amore che aveva cantato nelle quattordici canzoni di cui progettava il commento non era stato dettato in nessun caso da passioni scatenate da figure femminili. Un significato allegorico era celato anche in quelle canzoni dove il contenuto dell'amore passionale per donna doveva essere apparso scontato ai suoi lettori. Lettori che certo si ricordavano di quella «gentile donna, giovane e bella molto» comparsa al XXXV capitolo della *Vita nuova*, in grazia della quale il poeta aveva momentaneamente sospeso il dolore del lutto per Beatrice, fermandosi a pensare un amore durato un breve giro di sonetti, a cui si poteva senza dubbio associare quello cantato nella prima canzone commentata nel *Convivio*, rimasta esclusa dal *libello*, ma prodotta in quei tempi: *Amor che nella mente mi ragiona*.

Con un'operazione di 'allegorizzazione' (allegorizzazione retroattiva la direbbero coloro a cui piace pensare con Curtius che Dante sia stato un «grande mistificatore») quella donna diventava, ma secondo la logica del Dante autore – l'unica che ci interessi qui nel tentativo di ricostruirne lo sviluppo – in realtà lo era sempre stata, immagine della filosofia.

Insomma se mai, dopo la morte di Beatrice, Dante aveva cantato d'amore che sembrasse passione per donna, quella donna era in realtà allegoria d'altro. A monte della tentata impresa del *Convivio* deve quindi stare proprio quel «propositum illud laudabile» (*Ep.* IV 2) con il quale il poeta nell'epistola a Moroello ci dice che si era astenuto dal cantare di *mulieres* nei suoi canti d'amore («quod a mulieribus abstinebam in eius cantibus», *ibid.*).⁶

⁶ Si deve questa agnizione, ancora una volta, a Tonelli (2012: 259): «Nell'astenersi dal parlar di donne in quei canti (canzoni?) che sono purtuttavia d'amore («estinse [Amore terribile e imperioso] così il lodevole proposito di astenermi dal parlar di donne nei suoi canti»), non potrebbe a mio avviso esser meglio rias-

Dalla proemiale ricapitolazione della propria produzione passata fatta da Dante in *Convivio* I si può ricavare anche l'idea che l'autore ha e che vuole trasmettere della storia di sé. In questa non può esistere nessuna cesura, nessuna soluzione di continuità:

E se ne la presente opera, la quale è *Convivio* nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene. (Cv. I XVI 16)

Se il passato è già stato trascritto dal 'libro della memoria' non può certo essere modificato o dimenticato, né tantomeno isolato nella camera stagna di un già fatto che possa essere storia altra rispetto ad un nuovo presente. Nel tentativo di costruirsi una nuova identità d'autore Dante non può esimersi dal fare i conti con quanto aveva prodotto in precedenza. Casomai può gettare su quel passato una nuova luce dall'altezza del presente:⁷

Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere signoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione (Cv. I II 16).

sunto il programma generale del *Convivio*».

⁷ Sulla volontà di Dante di presentare come unitaria la storia della propria poesia non si può non citare Domenico De Robertis (in Alighieri 2002: 1143-1144) in «L'ordinamento delle Rime», nel settimo capitolo di introduzione all'edizione critica: «Dante, con novità assoluta malgrado il breve corso della sua memoria, ammette, ai fini di una storia, di una storia unitaria, quella insomma che egli vuole sia la storia, una mescolanza e una comparazione formale che è storica, ma anche teleologica, strutturale». Questa è anche l'idea di un Dante che «ha una mente sistematica, mira all'organicità e alla coerenza», ripresa da Marco Santagata (2011: 17).

Quella che il Dante autore del *Convivio*, consapevole e non dimentico della sua storia precedente, cerca di costruirsi già dal primo libro è l'identità del poeta temperato e virile, cantore di virtù, che, nel ventiseiesimo capitolo del quarto libro, individua un paradigma in cui rispecchiarsi nella figura di Enea. La lettura dantesca dell'*Eneide* è stata mediata dalla lettura allegorica che ne ha dato Fulgenzio: le varie fasi della peregrinazione dell'esule troiano significano le varie fasi della vita.⁸ Enea è, per Dante, modello di retta identità nel mutamento, ha offerto, in sostanza, la risposta corretta alle richieste postegli dalla vita nell'arco del suo divenire; quell'arco che era stato già tracciato nel capitolo ventitreesimo, diviso nei quattro segmenti dell'*Adolescenza*, della *Gioventute*, della *Senettute* e del *Senio*.

Elencando poi le qualità che conviene possedere in ciascuna di queste stagioni dell'esistenza a chi voglia percorrere un «buono cammino nella selva erronea di questa vita» (*Cv.* IV xxiv 12), il quarto libro del *Convivio* già nascondeva, nella sua filigrana, l'immagine della 'retta via'. Il retto percorso che sarà detto smarrito nel prologo della *Commedia*, sembrava invece saldamente seguito dall'autore del trattato filosofico, che teneva a presentare la sua identità come frutto di uno sviluppo rettilineo e corretto, perfettamente adeguato alle diverse virtù che sono richieste nelle varie età della vita.

Nella sua maturità l'uomo – e in questa categoria universale Dante non poteva non includere anche il suo io particolare – per essere nobile, deve sapere 'raffrenare' il suo appetito concupiscibile dinanzi a ciò che deve essere fuggito e 'spronarlo' dinanzi a ciò a cui deve andare incontro:

⁸ Si veda, a tal proposito la voce «Fulgenzio» curata da Ubaldo Pizzani per l'*Enciclopedia Dantesca* (1970) ed il commento di Carlo Vasoli al capitolo XXVI del *Convivio* dove riporta che già i precedenti commentatori Busnelli e Vandelli avevano individuato la lettura dell'*Expositio Virgiliane continentiae* di Fulgenzio, autore cristiano-latino, presumibilmente vissuto tra V e VI secolo, come fonte per la riflessione di Dante sulle età dell'uomo.

qui adunque è da reducir a mente quello che di sopra, nel ventiduesimo capitolo di questo trattato, si ragiona de lo appetito che in noi dal nostro principio nasce. Questo appetito altro non fa che cacciare e fuggire; e qualunque ora esso caccia quello che e quanto si conviene, e fugge quello che e quanto si conviene, l'uomo è ne li termini de la sua perfezione. Veramente questo appetito conviene essere cavalcato da la ragione; chè si come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sè, senza lo buono cavaliere, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare; lo sprone usa quando fugge, per lui tornare a lo loco onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama fortezza, o vero magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da pugnare. E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, ne la parte de lo Eneida ove questa etade si figura; la quale parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro de lo Eneida. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di diletta-zione, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto de l'Eneida scritto è! (Cv. IV XXVI 5-9)

Le esclamazioni finali sembrano quasi tradire una partecipazione emotiva da parte di Dante nel seguire le imprese di Enea: 'quel giusto figliuol d'Anchise', anche lui esule, aveva superato i turbamenti di una fase della sua storia 'fervida e passionata' e aveva tracciato la via 'laudabile e fruttuosa' che ogni uomo nobile d'animo è invitato a seguire.

L'aspirazione del Dante autore del *Convivio* a rispecchiarsi nel virtuoso modello di Enea, lungi dall'essere una semplice suggestione di una lettura personale, è immanente alla struttura dell'opera stessa, o, per dirla meglio, di quella che è diventata l'opera in seguito al precoce abbandono del progetto: il primo trattato presenta l'identità di un io particolare, un poeta, che, giustificato a parlare di sé dal bisogno di emendare l'immagine

che potevano essersi fatta di lui coloro che avevano già letto le quattordici canzoni, adesso pronte a costituire le portate del banchetto conviviale,⁹ prima che queste fossero commentate dal *Convivio*, tiene a presentare la sua poesia come nata dalla virtù e frutto di un'età temperata e virile; il quarto trattato disegna il cammino universale (numerossime le iterazioni dei sostantivi come 'calle', 'cammino', 'via') nel quale l'io particolare dell'autore si vuole inserito, e che trova proprio nella figura di Enea il suo modello paradigmatico.

Va qui riportato che già Tristan Kay (2011) ha sostenuto la tesi che Dante nel *Convivio* si identificasse nella figura di Enea. Lo studioso inglese, più libero, nel solco della tradizione di studi anglosassone, di astrarre concetti dal testo, ha letto nella figura di Enea l'emblema della razionalità virile che si oppone ad una femminile logica del desiderio incarnata dalla complementare ed antitetica figura di Didone, sotto la cui egida Dante scrisse sia *Così nel mio parlar*, la più intrisa dell'eros nella sua declinazione corporale tra le sue canzoni, sia, come ha mostrato Nataschia Tonelli, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*.

Dal saggio di Kay si evince che la contrapposizione virile-femminile fosse un retaggio dell'ideologia classica destinato a venir superato dalla poesia cristiana di Dante. L'autore del *Convivio* si mostrava ancora fedele a questa ideologia e presentava in contrapposizione, legati a diverse stazioni della vita, i due possibili atteggiamenti nei confronti dell'esistenza, che, secondo lo studioso inglese, saranno invece fusi in sintesi nella *Commedia*: la natura di Didone e la natura di Enea, l'età fervida e passionata di chi 's'ancise amorosa' e quella 'temperata e virile' di chi segue 'la laudabile via e fruttuosa', vivranno contemporaneamente nel Dante che nel

⁹ Sui rapporti tra il *Convivio* e le quattordici canzoni che dovevano già circolare da tempo e adesso erano pronte ad essere illuminate (rifunzionalizzate?) attraverso il commento allegorico (quattordici e poi in seguito divenute quindici con l'aggiunta al *corpus* dell'inatteso ospite della 'Montanina' che ha sancito il naufragio del progetto del trattato filosofico) si vedano gli interventi di Tonelli (2007) e di Tantarli (2008).

Paradiso Terrestre, dopo aver attraversato l'Inferno come già fece Enea, riconosce Beatrice con le stesse parole con cui Didone riconobbe l'amore: «conosco i segni de l'antica fiamma» (Pg. XXX 48.)

Secondo Kay, Dante ha dunque trovato la via della redenzione ricomponendo in sintesi due elementi che nel *Convivio* erano presentati in contrapposizione dialettica: 'la passione e la virtù', il desiderio erotico e la ragione.¹⁰

Suggestivo e pertinente alla lettera dei testi è il percorso riassunto sopra, individuato da Kay ragionando intorno al ruolo giocato dalle figure di Enea e Didone nello sviluppo della produzione dantesca, ed è innegabile il contributo che ha offerto a questa riflessione, nella quale, tuttavia, si ritiene di poter seguire le orme di Dante nello sviluppo della sua poesia lungo una strada che rimanga più vicina al livello del concreto rapporto tra i testi, senza aspirare a disegnare nessuno schema dialettico che rischi di risultare una costruzione meramente astratta.

4. «IO NON ENEA SONO»

Nel saggio di Kay non viene menzionata la canzone 'montanina', che invece si crede abbia avuto un ruolo cruciale nel naufragio del progetto del *Convivio* e, dunque, sulla base di quanto si è già scritto, anche del tentativo di costruirsi una figura autoriale che avesse in Enea il suo paradigma. Questo è ciò che si evince dalla lettura dell'epistola a Moroello, il cui testo dimostra di avere un rapporto molto stretto in particolare con il quarto trattato del *Convivio*, molto vicino a questa anche per l'ipotesi di datazione, essendo i suoi termini *post quem* e *ante quem* individuati rispettivamente nel marzo 1306 (morte di Gherardo da Camino menzio-

¹⁰ Si vedano in particolare le conclusioni di Kay (2011: 154): «As I hope to have demonstrated, the figures of Dido and Aeneas – deployed in the Earthly Paradise in order to articulate this intersection, this synthesis – had formerly been used precisely in an opposing capacity: to sever the epic from the lyric, the masculine from the feminine, reason from desire».

nata nel capitolo XIV) e nel novembre 1308 (mese dell'elezione di Enrico VII al soglio imperiale, della quale Dante nel capitolo III mostra di non essere a conoscenza). Termini cronologici che dunque legano anche la scrittura dell'ultimo libro del *Convivio* all'ambiente dei Malaspina e che fanno sistema con quel riferimento ai *libertatis officia* con i quali Dante si era conquistato l'ammirazione di Moroello, menzionati nell'epistola indirizzata a quella corte.

Nell'*Epistola IV*, definendo con l'aggettivo 'laudabile' il *propositum* a cui adesso era venuto meno con la canzone 'montanina', Dante non poteva non ricordarsi che, in pagine che nel suo scrittoio dovevano essere molto vicine a quella lettera, aveva usato lo stesso aggettivo per qualificare la 'via' intrapresa da Enea salpando dalle spiagge di Didone per adempiere alla sua missione fatale.

Accidentale e empio, Dante racconta essere stato l'abbandono di questa «laudabile e fruttuosa via», in cui aveva tentato di immergersi, sulla scia di Enea, durante la fase della sua produzione poetica in cui fu, o volle essere, poeta-filosofo. Quella via della 'temperanza e della fortezza' (le due virtù conviviali proprie della 'gioventute') che invece 'il giusto figliuol d'Anchise' seguì con costanza, fino al compimento del suo destino.

L'astensione dal cantare di donne nei suoi canti d'amore, che di quel disatteso e lodevole proponimento era il contenuto, era stata, come si è visto nel paragrafo precedente, all'origine della sua più recente fase poetica. Fase che ora dichiarava interrotta e alla quale, individuata la più 'fruttuosa via' della *Commedia*, non tornerà più.

Adesso, folgorato *iuxta Sarni fluentia* dai fulmini della bellezza di una donna e posseduto da una nuova tuonante passione, deve 'romper fede' a questa astensione, distruggendo così – verrebbe da dire in un colpo solo – l'identità che aveva cercato di costruirsi con la scrittura del *Convivio*. «Io non Enea [...] sono» (*If.* II 32), sembra ammettere tra le righe il Dante autore del dittico 'montanino' di fronte al Dante autore del *Convivio*.

Se nel trattato filosofico Dante aspirava a specchiarsi in Enea e lo proponeva come modello di virtù esclamando, ammirato e forse anche un

po' orgoglioso di potersi riconoscere in una così grande figura: «e quanto *raffrenare* fu quello, quando [...] elli si partio per seguire onesta e *laudabile* via e fruttuosa, come nel quarto dell'Eneida scritto è!»; adesso lo specchio, colpito dal fulmine della 'montanina', è andato in frantumi. È fallito il tentativo di immedesimarsi nella temperanza che dimostrò Enea nell'abbandonare Didone in chi adesso si chiede, con una sorta di lamentazione nella quale è implicita l'impossibilità di ricevere una risposta (ed il confronto con quanto aveva scritto poco tempo prima nella prosa del trattato, usando la stessa voce verbale, doveva essere ben presente nella testa del Dante che stende la canzone 'montanina'): «Quale argomento di ragion *raffrena* / ove tanta tempesta in me si gira?» (*Amor, da che convien* 26-27).

Il prosimetro 'montanino', messo in rapporto con quanto giaceva in quello stesso periodo sullo scrittoio del poeta, può veramente essere letto, come già fece Karl Witte, come la «sincera confessione di una colpa, fatta ad un amico fedele». È esplicita l'autodenuncia, formulata da Dante in versi di poesia, di essersi scoperto 'spento' di quella 'vertute' della temperanza, individuata nella prosa filosofica come qualità necessaria per chi volesse percorrere un retto e nobile cammino nell'età della 'gioventute'. La natura colposa dei contenuti dei due testi complementari è suggellata dall'utilizzo dell'avverbio «impie» (*Ep.* IV 2) che, nell'epistola, fornisce il colore morale dell'intero dittico.

In questo senso è illuminante il commento che Paola Allegretti (Allegretti in Dante Alighieri 2001) ha offerto al verso 19 della canzone: «l'anima folle ch'al suo mal s'ingegna», il quale, se vogliamo partecipare all'esercizio di cercare le corrispondenze tra la prosa dell'epistola e la poesia della canzone, spiega, snodandolo nel *qualiter* della lirica, le ragioni dell'uso dell'avverbio *impie* nella lettera a Moroello. La studiosa, pur più propensa a credere con Gorni (1995) e altri che la canzone abbia in realtà un significato allegorico, che scagionerebbe Dante dalla colpa di un empio e passionale amore per donna provato in età sconveniente, ma che a chi scrive, e ad alcuni studiosi ben più autorevoli di lui, sembra improbabile, sia per quanto si è detto fin qui in merito alla rinnegazione con-

tenuta nel 'dittico montanino' delle virtù e dei propositi del *Convivio*, sia per quanto si cercherà di mostrare nel prossimo paragrafo, ha affiancato a quel verso una citazione dal libro dei *Proverbi*: «anima empium desiderat malum», assai utile per comprendere la «sfumatura – e più che sfumatura si oserebbe dirla natura – escatologica, di prevaricazione peccaminosa» (Allegretti in Dante Alighieri 2001: 26) di quanto Dante racconta essergli accaduto «in mezzo l'alpi / lungo la valle del fiume» Arno, presso il quale già all'epoca della *Vita nuova* gli appariva Amore a porlo sotto il proprio dominio.

Il poeta che, fino all'attimo precedente alla fulminea apparizione muliebri, si presentava come il cantore dei principi filosofico-morali – oggetto, come ha ben dimostrato Fenzi (2003: 57-56), delle «celestia quam terrestria meditationes» dichiarate interrotte nell'epistola – sui quali si fonda la costituzione della «cittade del bene vivere» (*Cv.* IV xxiv 11) è adesso venuto meno, colpa della sua 'anima folle', a quegli stessi principi virtuosi. Costretto da una forza che ha annichilito il suo libero arbitrio, agisce in maniera a loro del tutto contraria. La sua volontà è distolta da una 'laudabile' e 'fruttuosa' operazione per dedicarsi in maniera ossessiva ad un pensiero d'amore che rischia di condurlo a morte, o comunque lontano da quella che nel capitolo 22 del quarto trattato del *Convivio* descriveva come 'umana felicitate', mèta a cui è destinato il desiderio di ogni uomo.

La felicità, secondo il *Convivio*, può essere raggiunta solo scegliendo il più nobile tra i diversi appetiti in cui si sfrange con il processo della crescita il nostro desiderio naturale, nato in origine quasi come un unico impulso indistinto ('hormen'):

E [l'uomo] conoscendo in sè diverse parti, quelle che in lui sono più nobili, più ama quelle; e con ciò sia cosa che più [nobile] parte de l'uomo sia l'animo che 'l corpo, quello più ama. E così, amando sé principalmente, e per sè l'altre cose, e amando di sé la migliore parte più, manifesto è che più ama l'animo che 'l corpo o che altra cosa: lo quale animo naturalmente più che altra cosa dee amare. Dunque, se la mente si dil[et]ta sempre ne l'uso de la cosa amata,

che è frutto d'amore, [e] in quella cosa che massimamente è amata è l'uso massimamente diletto, l'uso del nostro animo è massimamente diletto a noi. E quello che massimamente è diletto a noi, quello è nostra felicità e nostra beatitudine, oltre la quale nullo diletto è maggiore, nè nullo altro pare; sì come veder si puote, chi bene riguarda la precedente ragione. (Cv. IV xxii 8-9)

Il più nobile degli appetiti, quel 'solo calle che mena noi a la nostra pace', è naturalmente l'appetito razionale. Proprio quello a cui l'autore di *Amor; da che convien pur ch'io mi doglia* si mostrerà più sordo, in una canzone dettata dalla tempesta dell'appetito sensuale, stigmatizzato così in pagine del *Convivio* che abbiamo visto essere molto prossime alla scrittura della lirica:

E non dicesse alcuno che ogni appetito sia animo; chè qui s'intende animo solamente quello che spetta a la parte razionale, cioè la voluntade e lo intelletto; sì che se volesse chiamare animo l'appetito sensitivo, qui non ha luogo, nè istanza puote avere, chè nullo dubita che l'appetito razionale non sia più nobile che 'l sensuale, e però più amabile: e così è questo di che ora si parla. (Cv. IV xxii 10)

Nel dittico 'montanino' Dante si confessa incapace di «*fuggire* quello che e quanto si conviene» (*Ivi.* XXVI, 5), andando contro il ritratto di uomo che «fosse ne li termini de la sua perfezione» dipinto nei capitoli finali nel quarto libro del trattato: «I' non posso *fuggir* ch'ella non vegna / nell' imagine mia / se non come 'l pensier che la vi mena.» (*Amor; da che convien* 17-19).

Come già visto per il verbo raffrenare, anche intorno alla voce 'fuggire' sembra si possano individuare i cardini di un rapporto assai stretto tra le ultime pagine del trattato e la canzone 'montanina'. Rapporto che si potrebbe quasi definire nei termini ovidiani del «*video meliora proboque*»: il *Convivio*; «*deteriora sequor*»: la 'Montanina'.

Amor; da che convien si inserisce così nella biografia letteraria di Dante nel punto esatto in cui si interrompe il percorso che l'autore stava cer-

cando di tracciare con la scrittura del *Convivio*. Un percorso che doveva scendere, seguendo il sentiero più breve e più dritto, lungo la piramide di cose desiderabili descritta nel XII capitolo del quarto, alla cui base è posta la città di Dio.

E sì come peregrino che va per una via per la quale mai non fue, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l'albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza a l'altra, e così di casa in casa, tanto che a l'albergo viene; così l'anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sè avere alcuno bene, crede che sia esso. E perchè la sua conoscenza prima è imperfetta, per non essere esperta nè dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare. Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. E questo incontra perchè in nulla di queste cose truova quella che va cercando, e credela trovare più oltre. Per che vedere si può che l'uno desiderabile sta dinanzi a l'altro a li occhi de la nostra anima per modo quasi piramidale, che 'l minimo li cuopre prima tutti, ed è quasi punta de l'ultimo desiderabile, che è Dio, quasi base di tutti. Sì che, quanto da la punta ver la base più si procede, maggiori appariscono li desiderabili; e questa è la ragione per che, acquistando, li desiderii umani si fanno più ampîi, l'uno appresso de l'altro. (Cv. IV XII 15-17)

Questo progresso, vero e proprio *itinerarium ad deum*, che il Dante-filosofo voleva così rettilineo da far corrispondere ad ogni segmento dell'arco della vita il possesso di quelle virtù e di quei desideri che a quella determinata fase del cammino fossero moralmente adatti (si ricordi il capitolo 26 del quarto libro), subisce un' interruzione, risolta poi in una vera e propria deviazione, causata da una misteriosa *mulier* che apparve *ceu fulgur descendens* a chi, incautamente, si riteneva *securus* nella sua identità di *cantor rectitudinis* e si pensava ormai al riparo dai fulmini del-

l'appetito sensuale per donna, dall'alto dalla sua 'gioventute temperata e virile'.

La 'diritta via' che tentava di tracciare, per se stesso e per tutti, l'autore del *Convivio* è confessata 'smarrita' dal poeta che invia la canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* a Moroello Malaspina. Il prosimetro 'montanino' dichiara fallito quel tentativo di identificarsi nel pio Enea che nel paragrafo precedente abbiamo individuato stare alla base della struttura del *Convivio*.

5. IL SENSO DI UN «ORACULUM»

Perché gli enigmi come quello della sfinge si possono risolvere; ma i misteri come quello che portava Edipo dentro di sé, quelli non si possono risolvere, si possono soltanto vivere.

Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*

Come è stato già accennato, intorno al significato del dittico 'montanino' esistono due diverse linee di interpretazione: una linea 'allegorista', che vuole che la *mulier ceu fulgur descendens* sia in realtà un'allegoria e che l'amore cantato in *Amor, da che convien* sia cosa altra da passione per donna; e una linea 'letteralista' che vede nell'epistola e nella canzone il resoconto di un effettivo innamoramento.¹¹

L'ipotesi del significato allegorico sarebbe del tutto incompatibile con il percorso di lettura che si crede si possa seguire dal *Convivio* all'*Inferno*, passando per il 'crocevia' del dittico 'montanino'.

Percorso che si è già tentato di delineare nella sua prima parte, le cui tappe potrebbero essere riassunte così: 1) Tentativo di conciliare la propria natura di poeta con l'appetito razionale (scrittura del *Convivio*); 2)

¹¹ Si fa notare che dare una lettura 'letteralista' non vuol dire affatto banalizzare: «l'innamoramento, per Dante, non è mai cosa banale!» (Tonelli 2010: 9).

Fallimento di questo tentativo con la scrittura di una canzone che, dettata dall'appetito sensuale, rinnega il possesso da parte del poeta di tutti i valori della razionalità.

È evidente che se la *mulier* per cui è cantata la passione montanina fosse da intendersi allegoricamente, quanto delineato risulterebbe una mera ricostruzione arbitraria, infedele al significato dei testi. Per questo non ci si può astenere da dedicare un paragrafo ad affrontare la questione, su cui già moltissimi sono intervenuti, dell'ipotetica lettura allegorica del dittico 'montanino'.

Alcune letture allegoriche sembrano voler scagionare Dante da una colpa della quale è lui stesso ad autoaccusarsi: quella di essere caduto sotto la passione dell'amore irrazionale in piena età matura temperata e virile, quando ormai era scelta la strada del *cantor rectitudinis*.

Dietro a queste letture che sono state esaustivamente riassunte da Enrico Fenzi (2009) – da quella di Pascoli che vedeva nella bella 'montanina' «l'idea del suo poema apparsagli come lampo luminoso, seguito dal rimbombo confuso e lungo d'una meditazione piena di sgomento» (Pascoli 1902: 374) fino a quella di Gorni (1995) che, partendo da alcune osservazioni sullo stile della canzone, scritta secondo lui in due fasi diverse della vita di Dante, propone di leggere il dittico come «un gioco metatestuale d'autore» (Gorni 1995: 145), enigma per noi insolubile, la cui chiave doveva essere in possesso soltanto del destinatario e di una sua cerchia ristretta, ma che certo non poteva parlare di un amore per donna – pare intravedersi, in filigrana, l'idea di un Dante che, appena raggiunta l'età matura, abbia conquistato, senza mai smarrirla, una postura stoica nei confronti dell'esistenza, che non trova invece traccia nella sua poesia.

Proprio non si comprende per quali ragioni si possa provare simpatia per le moraleggianti difese che cercano di scagionare Dante dalla colpa di essersi innamorato, come fu quella del canonico Gian Giacomo Dionisi (ripresa nella lettura classense di Gorni a pag. 134), che così sosteneva:

se qui si trattasse di lascivo amore, troppo imprudente sarebbe stato
l'autore a mostrarsi impedito in faccia de' suoi cittadini; e privo af-

fatto di senno e' si sarebbe scoperto in dirsi tanto preso d'un'alpigiiana gozzuta, che se anche egli fosse richiamato alla patria, non potesse rompere le catene a tornarvi;

quando è Dante stesso, come si è visto, a suggellare con l'avverbio «impie» quella che è la «sincera confessione di una colpa» e a rifiutare così l'intervento di qualsiasi avvocato difensore di fronte ai banchi del tribunale della morale. Sembra quasi che padre Dionisi e tutti gli altri sulla sua scia siano mossi dal desiderio di salvare Dante prima che questi si sia salvato da solo attraverso un faticoso percorso di poesia e di vita, e di tele-trasportarlo in *Paradiso* negando che egli abbia attraversato l'*Inferno*, ignorandone il pericolo di morire spiritualmente corso dalla sua anima, che è invece stato il più potente motore della sua poesia:

tanto è amara che poco più è morte
ma per dir del ben ch'io vi trovai
dirò dell'altre cose ch'i' v'ho scorte.

(*If.* I 7-9)

Se le letture puramente allegoriche della canzone come quella pur suggestiva che fece Pascoli (1902) o quella recente di Gorni (1995) sono, all'avviso di chi scrive, viziate da una sorta di pregiudizio sulla convenienza morale di quanto un poeta poteva o non poteva 'dire' in una certa età della sua vita, ben altra considerazione meritano le interpretazioni, che, meglio che allegoriche, si direbbero 'simboliche', offerte da Varela-Portas de Orduña (2009), Rosario Scrimieri (2009) e Lopez Cortezo (2009) riguardo all'identità della *mulier* nel già citato volume di Grupo Tenzone 2009.

Rimandando alla lettura dei loro interventi, spendo soltanto qualche riga per giustificare l'utilizzo dell'aggettivo 'simbolico'. Difatti, mentre le interpretazioni puramente allegoriche, alle quali si aggiunge l'intervento solidale alla lettura di Pascoli e Gorni di Diaz-Cortalejo (2009), riducono la figura della donna casentinese ad un mero enigma da sciogliersi secondo lo schema: X è in realtà Y, la donna di cui il poeta si dice innamorato è in realtà l'idea della sua nuova opera; ognuna delle tre letture ci-

tate sopra, invece, non può fare a meno di inserire la canzone all'interno del sistema dell'opera di Dante, non riducendola ad un mero ed isolato annuncio di qualcosa che la seguirà (la *Commedia*), ma dando il peso che merita la lirica in quanto tale, X in quanto X, anche se poi su di essa convogliano significati ulteriori a quello della lettera. Simbolica appunto perché 'tiene insieme' vari significati che sulla canzone si concentrano e sono la ragione dell'urgenza della sua scrittura per Dante e dei tentativi di offrire una lettura che sia all'altezza di quell'urgenza per noi.

Per essere più corretti, mentre Scrimieri e Varela-Portas de Orduña hanno parlato della 'Montanina', rispettivamente, come *simbolo* del processo di creazione, inteso in senso Junghiano, e di 'prefigurazione' del Paradiso, nei termini della teoria figurale di Auerbach, López Cortezo, di contro, ha usato esplicitamente il termine 'allegoria'. Per lo studioso spagnolo *la mulier ceu fulgur descendens* è:

una personificazione di questa scienza autocognitiva, considerata da Dante, alla stregua d'Agostino, un'alternativa alla filosofia. Si tenga presente a questo riguardo che il poeta non personifica mai le sue opere, mentre sì lo fa nel caso di una scienza: dall'amore verso la donna gentile del *Convivio*, cioè, verso la Filosofia, poteva soltanto separarlo l'amore verso un'altra scienza, quella che sta alla base ed è il 'motore' della *Commedia*: la ricerca, in sé stesso, della perduta immagine di Dio.

Il passo citato del *De spiritu et anima* costringerebbe, quindi, a riconsiderare la *mulier* non come una donna reale, ma come un'*allegoria* della *Scientia Dei*, nel senso che le viene assegnato nel trattato. Un caso simile, perciò, a quello della donna gentile del *Convivio*. (Lopez Cortezo 2009: 148)

Ciò non ci induce a rivedere l'uso dell'aggettivo 'simbolica' per la lettura di López Cortezo (2009). Vero è che lo studioso scioglie allegoricamente il problema interpretativo dell' «alpigiana che scese dal cielo», ma mantiene fermo, come Scrimieri e Varela-Portas, il ruolo 'simbolico' di questa canzone; momento creativo centrale nell'opera di Dante, sul quale si concentrano il prima e il dopo in uno snodo decisivo per il passaggio

tra due fasi, e non un mero annuncio allegorico a servizio di un qualcosa'altro che sarà.

Questa linea a cui, esclusivamente nell'ottica di questo lavoro, piace dare il nome di simbolico-allegorica è senza dubbio più convincente dell'allegorismo pascoliano e poi gorniano, più solida nel ricco materiale argomentativo per il quale si rimanda alla lettura diretta degli interventi. Qui, tuttavia, si cercherà di portare un contributo all'interpretazione della canzone 'montanina' seguendo la direzione detta 'letteralista', più vicina, come si diceva in apertura, alle idee di Pinto, Pasquini e Tonelli. E si cercherà di farlo a partire da quanto segue.

Il testo del prosimetro 'montanino' presenta, effettivamente, una significativa resistenza che ci impedisce di scioglierne il significato in termini che siano a-problematicamente realistici: nel primo paragrafo dell'epistola la natura di quanto Dante si accinge a raccontare a Moroello è definita con il termine *oraculum* («Presentis seriem oraculi placuit destinare»). (*Ep.* IV 2).

Lungi da essere l'indizio che suggerisca al lettore di interpretare il testo in chiave allegorica, il termine proietta su tutto l'episodio 'montanino' un'ombra onirica e misteriosa o, per dir meglio, profetica, che il lettore non è, però, invitato a rischiarare. È il testo stesso che non gli indica di farlo: l'oracolo non è un enigma e la Sibilla non è una Sfinge. L'ombra è consustanziale all'evento stesso; non ci vuole, a mio avviso, portare a credere che questo sia stato altro da quanto racconta la lettera, ma, casomai, come tutto ciò che ebbe a riguardare Dante Alighieri, che esso non abbia significato solo se stesso e che vada inserito in quel continuum che fu la sua «vita come ricerca».¹² Un continuum nel quale ogni elemento si illumina nel suo senso completo solo se inserito in quel percorso che doveva terminare con la contemplazione dell'eternità, dove quindi ogni evento del presente è in attesa di ricevere nuovi significati dal futuro.¹³

¹² La formula «una vita come ricerca» è presa in prestito da Ovidio Capitani che la usa nella sua premessa alla ristampa di Nardi (1995).

¹³ È questa la concezione figurale teorizzata in *Figura* da Enrich Auerbach (1963:

Del resto abbiamo prove che questa fosse la *forma mentis* dantesca già all'altezza della *Vita nuova*, nell'episodio del 'cuore mangiato'. Nel capitolo III della *Vita nuova*, Dante racconta che all'età di diciotto anni incontrò Beatrice per la seconda volta e, ritiratosi «ne lo solingo luogo» della sua camera, gli sopraggiunse «uno soave sonno ne lo quale gli apparve una meravigliosa visione» (con lo stesso verbo che in latino viene usato per la visione della 'montanina'): un signore di «pauroso aspetto» (*Vn.* III 3), nel quale è riconoscibile Amore, tiene tra le braccia «la donna della salute» (*Ivi* III 4) nuda e dormiente, avvolta in un drappo rosso; «e quando elli era stato alquanto» (*Ivi* III, 6) Amore sveglia Beatrice e le dà in pasto il cuore di Dante. Beatrice lo mangia spaventata, mentre Amore comincia a piangere raccogliendola tra le sue braccia e andandosene verso il cielo. Il significato della visione è oscuro a Dante, che indirizza a tutti i «famosi trovatori in quello tempo» (*Ivi* III 9) il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* (*Ivi* III 10) nel quale chiede loro un'interpretazione. In molti risposero al sonetto, ma «lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno» (*Ivi* III 15). Sarà solo il futuro che renderà «manifestissimo a li più semplici» (*Ibid.*) che il sogno, chiamato anche 'visione' nella prosa della *Vita Nuova* – è lo stesso termine con cui Paola Allegretti (in Dante Alighieri 2001) propone di tradurre *oraculum* – fu una profezia della morte di Beatrice.

Certamente noi che crediamo nella filologia non possiamo accettare che Dante fosse veramente un profeta: sappiamo che il sogno della prosa è sicuramente costruito e immaginato *ex post*, dopo la morte di Beatrice, per dare un significato nuovo al sonetto, nel quale Amore si agiva in maniera simile a quanto viene detto che abbia fatto nel sogno, ma non si portava certo Beatrice verso il cielo; se ne andava semplicemente via piangente senza che fosse specificato dove («appresso gir lo ne vedea piangendo» *Ivi* III 22). Ma proprio l'analisi della costruzione di questa *factio* letteraria nella quale si mescolano passato e futuro, il passato assu-

223). «Il fatto terreno è profezia o 'figura' di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro».

mendo nuovi significati alla luce di eventi rispetto a lui futuri, ci offre degli strumenti utili a capire come doveva funzionare la testa del Dante autore e, presumibilmente, anche del Dante uomo, se è lecito cercare di varcare il confine tra l'autore e l'uomo.

Si potrebbero così intravedere quei meccanismi che lo portarono a definire con il termine «*oraculum*» quanto ci dice essergli accaduto in Casentino. Il fatto che l'episodio sia definito «*oraculum*» non significa che questo non vada letto come verificatosi realmente e che le parole che lo descrivono siano in realtà segni che celano un'altra verità: l'apparizione della donna «*ceu fulgur descendens*» (*Ep.* IV 2) era ricca di potenziali significati per Dante, che la dichiarò misteriosa allo stesso modo in cui era misterioso il significato della visione del cuore mangiato.

Avvolto dal mistero non è però l'evento (la verità, che potremmo dire fattuale, sembra ben esplicita nella prosa latina)¹⁴ ma il suo vero senso, quello che sarà chiaro soltanto una volta giudicato attraverso la luce del futuro. E allora l'epistola e la canzone non possono che registrare la situazione del presente, nella quale Dante si mostra folgorato dalla bellezza di una donna e preso per questa da un amore che, contrariamente a quanto ci disse riguardo a quello che provò per Beatrice, stavolta lo «regge senza lo fedele consiglio della ragione». (*Vn.* II 8)

La definizione di oracolo data all'evento 'montanino' in presa diretta serve quindi a mantenere il presente aperto a ricevere dal futuro un'eventuale nuova luce, che ne chiarisca il senso all'interno di quel continuum con cui doveva rappresentarsi il 'cammin di nostra vita' alla mente di un intellettuale del medioevo, ma non mette in dubbio «la natura reale dell'occasione» (De Robertis in Alighieri 2005: 198).

¹⁴ Che il termine *oraculum* si riferisca solamente al contenuto del secondo paragrafo dell'epistola, incorniciato tra le due ricorrenze dell'aggettivo «*presentis*», è un'idea proposta da Emilio Pasquini (2007) che si ritiene corretta e chiarificatrice per molte questioni ancora dibattute. [seriem *presentis* oraculi (...) extra sinum *presentium*]

Così, anche affrontando la questione suscitata dal termine *oraculum*, è suggerita la necessità di inserire il dittico della 'montanina' al centro di un tratto del percorso poetico di Dante, dove si crede essa abbia avuto un ruolo tutto da approfondire nel determinare la svolta tra la strada che il poeta intendeva percorrere prima e quella che ha voluto intraprendere dopo aver comunicato la ricezione dell'oracolo.

6. «IO FUI PER RITORNAR PIÙ VOLTE VOLTO»

Interrotto il percorso di lettura intertestuale per lo spazio di un paragrafo, dedicato a tentare di allentare i nodi interpretativi del testo cardine per il nostro discorso, si affronti il secondo e ultimo passaggio di scena del trittico: il passaggio dalla 'montanina' ai primi canti dell'*Inferno*.

Prima, potrebbe essere utile riallacciarsi brevemente a quelle che sono state le tappe del percorso compiute finora. Abbiamo già visto come la lettura della 'montanina' proiettata su quanto rispetto ad essa era il passato, il tentativo del *Convivio*, mostri il fallimento di identificazione da parte di Dante nella figura di Enea, eletto a simbolo di chi si fa guidare dall'appetito razionale; proiettando la 'montanina' su quanto rispetto ad essa è invece il futuro, la *Commedia*, vedremo adesso come l'altra faccia della medaglia di questa identificazione tentata, fallita e rinnegata sia la temporanea resa a dirsi simile a chi è invece il simbolo di coloro che soccombono all'appetito sensuale.

Che nel «nome di Didone»,¹⁵ e quindi in antitesi con il *Convivio* scritto 'nel nome di Enea', si possano riunire la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* e il canto quinto dell'*Inferno* è già stato dimostrato da Natascia Tonelli.

¹⁵ «Nel nome di Didone» è stato il titolo di un intervento di Natascia Tonelli al workshop fiorentino *L'opere seguite* della primavera 2018 dedicato alle *Rime* di Dante, organizzato dalla Società Dantesca Italiana.

Identificarsi nella figura di Didone comportava per Dante una vera e propria regressione nel percorso di sviluppo di una sua maturità autoriale: 'la laudabile via e fruttuosa' è quella tracciata da Enea; ritornare a Didone significava ritornare a quell'età fervida e passionata' che nel *Convivio* il poeta credeva di aver abbandonato, implicitamente mostrando in questo abbandono la stessa forza e la stessarettezza morale dimostrate da Enea nel salpare via dal diletto lido di Cartagine. E quanto il poeta stesso fosse consapevole di aver subito questa involuzione e quanto la sua volontà fosse proprio che il mondo lo scoprisse così in pericolo di «ritornar più volte vòlto» (*If.* I 36) pare evidente dalla lettera del 'dittico' montanino: la sensazione provata da Dante, ormai più che quarantenne, di fronte all'apparizione della *mulier* è un'emozione che il *Convivio* voleva come caratteristica di una precedente età della vita: «O quam in eius apparitione obstipui sed stupor subsequētis tonitruj terrore cessavit». (*Ep.* IV 2).

L'apparizione muliebre comporta per Dante il folgorante ritorno alle emozioni di un'adolescenza che doveva essere stata superata:

Anche è necessaria a questa etade la passione de la vergogna; e però la buona e nobile natura in questa etade la mostra, sì come lo testo dice. E però che la vergogna è apertissimo segno in adolescenza di nobilitade, perchè quivi è massimamente necessaria al buono fondamento de la nostra vita, a lo quale la nobile natura intende, di quella è alquanto con diligenza da parlare. Dico che per vergogna io intendo tre passioni necessarie al fondamento de la nostra vita buona: l'una si è stupore; l'altra si è pudore; la terza si è verecundia; avvegna che la volgare gente questa distinzion non discerna. E tutte e tre queste sono necessarie a questa etade per questa ragione: a questa etade è necessario d'essere reverente e disidiroso di sapere; a questa etade è necessario d'essere rifenato, sì che non transvada; a questa etade è necessario d'essere penitente del fallo, sì che non s'ausi a fallare. E tutte queste cose fanno le passioni sopra dette, che vergogna volgarmente sono chiamate.

Chè lo *stupore* è uno stordimento d'animo per grandi e maravigliose cose vedere o udire o per alcuno modo sentire: che, in quanto paiono grandi, fanno reverente a sè quelli che le sente; in quanto paiono mirabili, fanno voglioso di sapere di quelle. (Cv. IV xxv 3-5)

La natura di questa regressione risulta violentissima se si considera come la stupefazione, nel suo ripresentarsi al di fuori di quella che doveva essere la sua stagione, non è accompagnata dal freno del pudore, che è necessario a controllare nei limiti della continenza («sì che non transvada») chi si trova ancora nell'età 'fervida' e 'passionata' ed è per questo così sensibile alle grandi cose che stordiscono l'animo. Nel dittico 'montanino', contrariamente ad ogni forma di pudica reticenza, il poeta si mostra, con una violenza di toni che ci attacca già nel forte incipit, un deciso e consapevole urlo d'amore doloroso, scandito dalle secche iterazioni delle occlusive <k> e <d>, in quella che in quel momento è la sua non celebrabile natura («da che convien pur ch'io mi doglia / e mostri me d'ogni vertute spento») (*Amor, da che convien* 1-2), pur essendo consapevole che questa sia, secondo il sistema etico del *Convivio*, assolutamente 'sbagliata'. Come se, dopo averla repressa per tutto il periodo in cui si disse cantore della virtù, la sua parte passionale riemergesse con una forza a cui, non essendogli più possibile contenerla, non poteva che arrendersi.

Il dittico 'montanino' mostra, come è stato rilevato da molti,¹⁶ una certa aria di famiglia con quei frutti della sua gioventù poetica in cui Dante era ancora legato alle forme dell'amore doloroso e cavalcantiano. Ciò, tuttavia, non si ritiene che debba portare a credere alla tesi di Gorni (1995) del riciclo e del falso d'autore.

¹⁶ In particolare Gorni: «Il caso per me è insolubile: i nodi che mi pare di aver sciolto aprono il viluppo di nuove reti inattese. In principio, forse, era una Beatrice prestilnovista. Poi con il congedo i fiorentini 'intrinseci' fecero la conoscenza con una donna allegorica che anche potrebbe essere la figura incarnata del *Convivio* e della *Commedia*. E per Moroello, a cui si scrive per dissipare misteriose maldicenze, altra sarà la chiave di lettura: forse di nostalgie cortesi alla maniera di Provenza». (Gorni 1995: 145)

Mi sembra che all'interno del percorso che si sta finendo di delineare si possa leggere la canzone per quello che è: non vecchio testo dimenticato nello scrittoio del poeta e poi riesumato quasi per gioco per trasmettere un messaggio in codice, ma dramma attualissimo che cade a rompere quell'ormai vecchio e non pienamente compiuto equilibrio nel quale Dante aveva tentato di ricomporre la sua identità di autore attraverso il progetto del *Convivio* e che imporrà o comunque giustificherà, a seconda di come la si pensi sui rapporti di composizione tra la 'montanina' e i primi canti dell'*Inferno*, la ricerca di una nuova identità di autore e di un nuovo equilibrio.

7. «GUARDA LA MIA VIRTÙ S'ELL'È POSSENTE»

Adolfo Bartoli, nel rifiutare qualsiasi ipotesi di una interpretazione 'letteralista' della canzone faceva notare come quello che in questa sembra aperto come «un dramma dalla spaventosa grandiosità» (Bartoli 1881: 284) non trova poi alcun seguito nella successiva poesia di Dante; segno, per il Bartoli, che questo dramma in realtà non sia mai stato e che il testo significhi altro rispetto alla lettera.

Ora si hanno buone ragioni per riconoscere il seguito di questo dramma nello smarrimento etico in preda al quale Dante presenta il suo personaggio nelle mosse iniziali del poema. Tracce di questo smarrimento si trovano in tre scene inaugurali della prima cantica, disseminate in rappresentazioni costruite secondo tre strategie diverse: l'autorappresentazione dell'io nel prologo della *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura» (*If.* I 1-2) (l'io percepito da se stesso); il gioco di osservazioni incrociate e riferite tra 'le tre donne benedette', Virgilio e Dante nel secondo canto (l'io percepito dall'altro); e infine, giusta la lettura di Tonelli (2012) degli stretti legami tra l'amore irrazionale cantato nella 'montanina' e il canto di 'color che la ragion sommettono al talento' che oggi potrebbero rendere più accettabili, anche secondo scientifici criteri filologici, quelle meravigliose righe offertoci da Jorge Luis Borges sul quinto dell'*Inferno*, attraverso la proiezione su

altri – in cui l'io potesse arrivare quasi ad identificarsi (Dido, Paolo e Francesca) – dei turbamenti che in parte erano, o almeno erano stati, anche i suoi (l'io che si percepisce e si proietta nell'altro):

Leggo e rillego i casi del suo illusorio incontro e penso a due amanti che l'Alighieri sognò nell'uragano del secondo cerchio e che sono emblemi oscuri, anche se egli non lo comprese o non lo volle, di quella felicità che non ottenne. Penso a Francesca e a Paolo, uniti per sempre nel suo *Inferno* («Questi, che mai da me non fia diviso...»). Con spaventoso amore, con ansia, con ammirazione, con invidia. (Borges 1985: 1305)

Per i rapporti intertestuali del dittico 'montanino' col primo e col quinto canto dell'*Inferno* rimando ancora una volta a quanto scritto da Pinto (2009) e Tonelli (2012). Qui cerco di portare un contributo individuando ulteriori legami anche col secondo canto della *Commedia*, che, messi a sistema con quelli già scoperti, hanno indirizzato questo tentativo di tracciare un 'percorso poetico possibile', che ambisce ad offrire un'idea del travaglio di cui fu protagonista l'identità autoriale di Dante durante quel capovolgimento di prospettiva che lo condusse fuori dal *Convivio* per scaraventarlo nell'*Inferno*. Capovolgimento che alla 'facoltà immaginativa' di chi scrive piace far quasi plastico, associandolo all'immagine della capriola fatta da Virgilio, con il Dante-personaggio avvinghiato al collo, attorno alla vita di Lucifero per passare da un emisfero all'altro ed uscir 'a riveder le stelle'. Letto tra il *Convivio* e l'inizio dell'*Inferno*, come abbiamo visto che sia riflessioni di ordine cronologico che campionature di legami intertestuali ci invitano a fare, il dittico 'montanino' sembra quasi essere il punto «al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (*If. XXXIV 11*) di uno dei momenti cruciali della poesia di Dante

La canzone 'montanina' cade ad interrompere il percorso rettilineo che Dante stava disegnando nel *Convivio*, rendendogli impossibile proseguirlo. Non sarà più attraverso la strada del commento filosofico alle sue canzoni che cercherà di illuminare e condurre l'umanità sulla retta via, lui che aveva promesso di mostrare una «luce nuova, sole nuovo, lo quale

surgerà là dove l'usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade per lo usato sole che a loro non luce» (*Cv.* I XIII 11).

Il poeta che, in seguito alla morte di Beatrice, si era detto mosso alla poesia esclusivamente dalla virtù e mai dalla passione non può ora evitare di mostrarsi «d'ogne vertute spento» (*Amor, da che convien* 3); e se nel *Convivio* aveva tentato di parlare dall'alto di una rettezza morale e di un'iniziazione filosofica, lui che aveva avuto la fortuna di raccogliere le briciole del pane degli angeli cadute sotto il tavolo dalla beata mensa dei sapienti e voleva distribuirle a chi era rimasto indietro nel cammino verso il sapere, adesso si mostra – e con quanta forza esprime il desiderio di voler essere visto! – nella posizione di chi è caduto.

È da questa caduta che parte la nuova strada che lo condurrà all'impresa della *Commedia*. *Commedia* che, come è noto, inizia proprio con il racconto di una deviazione di percorso: l'ingresso nell'inferno è presentato a Dante-personaggio da Virgilio come l'unica strada possibile per proseguire il cammino, conducendolo in una direzione diversa rispetto a quella che lui, appena giunto «là dove terminava quella valle / che gli avea di paura il cor compunto» (*If.* I 14-15), aveva pensato di intraprendere guardando verso «i raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle», prima della comparsa delle tre fiere.

Si era appena ricordato come l'immagine del sole era già stata usata nel *Convivio* a mo' di metafora della stessa opera; e anche se qui il sole è chiaramente simbolo di Dio,¹⁷ si crede che Dante, nel dipingerlo al di là del colle che segue la selva oscura, non poteva non avere in mente che proprio a questo pianeta aveva voluto assimilare quella sua opera abbandonata.

Proprio come apparve la bella e onesta 'montanina' ad interrompere il percorso filosofico del *Convivio*, adesso sono tre fiere, con la terza più ter-

¹⁷ Sempre nel *Convivio* (III XII 7) è scritto, come ci ricorda Inglese nel suo commento al canto (in Alighieri 2007), che «nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio».

rificante di tutte, ad impedire a Dante di ascendere il 'diletto monte' lungo il 'dritto calle' illuminato dal sole. Non sarà quello il sentiero che lo condurrà alla salvezza:

A te convien tenere altro viaggio,-
Rispuose, poi che lagrimar mi vide-
Se vuo' campar d'esto loco selvaggio.

(If. I 91-93)

Nel *Convivio* Dante credeva di poter usare gli strumenti della filosofia per correggere la gente da quegli errori di giudizio che gettavano confusione nel mondo. Il fatto che la ricchezza fosse estranea se non addirittura nemica alla perfezione dell'animo veniva dimostrato attraverso un'analisi delle dinamiche paradossali che ne regolano il desiderio:

Promettono le false traditrici, se bene si guarda, di torre ogni sete e ogni mancanza, e apportare ogni saziamento e bastanza; e questo fanno nel principio a ciascuno uomo, questa promissione in certa quantità di loro accrescimento affermando: e poi che quivi sono adunate, *in loco di saziamento e di refrigerio danno e recano sete di casso febricante intollerabile; e in loco di bastanza recano nuovo termine, cioè maggiore quantitate a desiderio*, e, con questa, paura grande e sollicitudine sopra l'acquisto. (Cv. IV XII 5-6)

Adesso, alle soglie dell'Inferno, la stessa bramosia infinita ed insaziabile gli si presenta, allegorizzata nella figura di una lupa, ad impedire di ascendere il 'diletto monte'.

Che questa bestia per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;
e ha natura sì malvagia e ria
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo il pasto ha più fame che pria.

(If. I 94-98)

Dal confronto tra i due passi delle due opere si può ricavare un'idea del cambiamento della postura autoriale che è avvenuto tra *Convivio* ed *Inferno*.

Nella prosa del *Convivio* il tema del desiderio insaziabile è affrontato da Dante con le armi del ragionamento filosofico: la correzione all'errore degli uomini è esortata da chi, forte della sua temperanza e della sua virtù, rispetto a questi errori si poneva al di sopra e, grazie a questa sua visione dall'alto, poteva organizzare la sua materia e dominarla con la forza della ragione.

Tra il *Convivio* e l'*Inferno* cade poi la tempesta della canzone 'montanina' che – lo abbiamo visto – annuncia un capovolgimento di quei connotati autoriali che erano stati individuati a monte del progetto abbandonato. Alle soglie dell'*Inferno* Dante-personaggio si presenta ancora disorientato da questa tempesta: per aver ragione della lupa «che di tutte breme / semiava carca nella sua magrezza / e molte genti fé già viver grame» (*If.* I 49-51) non può più avvalersi degli strumenti filosofici usati nel *Convivio* e, a corregger gli uomini dal vizio della bramosia insaziabile, delega, evocato con slancio profetico, il misterioso veltro.

Il primo canto della *Commedia* affronta, insomma, con il linguaggio del poeta che trema («ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi») e si fa profeta quelle stesse questioni morali che nella prosa del *Convivio* erano invece state discusse attraverso il «virile» linguaggio razionale della filosofia.

Come è stato scritto da Natascia Tonelli (2012: 263) la 'montanina' segna veramente «uno snodo fondamentale, un punto che segna la svolta: dalla saggezza della prosa all'urgenza della poesia, della grande poesia della *Commedia*». È eloquente il valore di rinnegamento della virtuosa identità che Dante aveva voluto costruirsi nel *Convivio* («non passione ma virtù») che assume il dittico 'montanino'.

È dunque con questa identità smarrita che sarà scorto dalle «tre donne benedette» combattuto sopra la «fiumana ove il mare non ha vanto» prima di ricevere il soccorso di Virgilio. Non si può tra l'altro escludere, vista l'ipotesi della vicinanza tra i testi, a suffragio della quale si incominciano

a vedere radunate alcune prove, che proprio il «il fiume lungo 'l qual sempre sopra me sè forte» della 'montanina' possa avere un qualche legame con la «fiumana» del peccato.

Così m'ha concio, Amore, in mezzo l'alpi,
 nella valle del fiume
 lungo 'l qual sempre sopra me sé forte:
 qui vivo e morto come vuoi mi palpi
 mercé del fiero lume
 che folgorando fa via alla morte.

(*Amor, da che convien* 61-66)

Non odi tu la pietà del suo pianto?
 Non vedi tu la morte che 'l combatte
 Su la fiumana ove il mare non ha vanto?

(*If. II* 102-106)

E se si legge ancora il lamento del Dante 'montanino' scatenato dall'assenza di chi possa offrire soccorso al suo male:

Lasso!, non donne qui, non genti accorte
 veggio a cui mi lamenti del mio male:
 s'a costei non ne cale,
 non spero mai d'altrui aver soccorso.

(*Amor, da che convien* 67-70);

notando poi come uno insperato soccorso gli sia puntualmente portato, su esortazione di Lucia 'nemica di ciascun crudele' a Beatrice e poi di quest'ultima a Virgilio, all'inizio della *Commedia*:

Disse: 'Beatrice, loda di Dio vera,
 Chè non soccorri quei che t'amò tanto
 ch'uscì per te dalla volgare schiera?

(*If. II* 106-108);

comincia a prendere forza di plausibilità l'ipotesi che vede molto forti i legami tra i due testi.

Ma la prova, forse decisiva, è offerta da considerazioni che ancora una volta ruotano intorno alla figura di Didone, che era già stata vista da altri essere il collante tra *Così nel mio parlar*, *Convivio*, dittico 'montanino' e canto quinto dell'*Inferno*.¹⁸

Nella 'montanina' – ha fatto ben notare Paola Allegretti (in Alighieri 2001: 25-26) – l'immagine della tempesta della passione era stata offerta dai versi con i quali Virgilio dipinse il furore causato dall'ira per l'amore deluso che condusse Didone alla decisione di darsi la morte:

saevit amor magnoque irarum fluctuat sensu (*Aen.* IV 532)

Certa mori variosque irarum concitat aestu (*Aen.* IV 564)

La stessa Didone tornerà nella memoria letteraria di Dante quando giunge per lui il momento di raccontare l'esordio del suo viaggio infernale. Il viaggio di un 'io' smarrito – e, se abbiamo letto il dittico 'montanino' in maniera corretta, non si deve sottovalutare la possibile natura erotica di questo smarrimento – a cui, per fargli ritrovare il suo bene, viene fatto esplorare l'*Inferno*. Un viaggio che inizia di notte e nella solitudine:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
 toglieva gli animal che sono in terra
 dalle fatiche loro; e io sol uno
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì della pietate,
 che ritrarrà la mente che non erra.

(*If.* II 1-6)

Questo affanno di chi veglia esplorando il dolore mentre il resto del mondo si riposa dalle fatiche del giorno trova un riferimento letterario

¹⁸ Il riferimento è sempre ai due lavori di Tonelli (2012) e Kay (2011) che, pur diversissimi per impostazione, hanno entrambi messo in evidenza l'importanza della figura di Didone per la poesia di Dante.

nel quarto libro dell'*Eneide*, la cui presenza nella biblioteca mentale di Dante, come abbiamo già visto, è molto rilevante per questa fase della sua scrittura. Qui, con immagini simili a quelle che ritorneranno nell'attacco del secondo canto dell'*Inferno* citato sopra, Virgilio descriveva la sofferenza che provò la regina di Cartagine nella sua ultima notte, prima che Enea salpasse dai suoi lidi e lei si togliesse la vita, furiosa di ira e d'amore:

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
 corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
 aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
 cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
 quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
 rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
 at non infelix animi Phoenissa, neque umquam
 solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem
 accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
 saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu.

(*Aen.* IV 522-531)

Il richiamo offre un'ulteriore prova a sostegno della correttezza del disegno che si è cercato di tracciare seguendo le orme di Dante nel tratto del suo percorso di scrittore che va dalla chiusura-abbandono del *Convivio* all'apertura dell'*Inferno*. Dietro il passaggio tra le due opere, con la canzone 'montanina' letta come sorta di ponte tra le due, si può scoprire uno spostamento del suo sguardo di lettore dell'*Eneide* – che in quel che leggeva si immedesimava e vi cercava possibili identificazioni – dalla parte di Enea alla parte di Didone, dalla parte della virtù temperata e virile alla parte della fervida passione.

Il viaggio nei regni ultra-mondani, come è noto, avrà tra i suoi esiti quello di curare Dante dagli effetti di quella passione di cui Didone invece morì. Ciò non toglie che, sul punto di compiere il suo ingresso nell'*Inferno*, il poeta, ancora scosso dalla folgorazione 'montanina' che lo fece dir privo di ogni virtù («e mostri me d'ogni vertute spento», *Amor, da che*

convien 3), chiede alla sua guida di misurare il suo valore («guarda la mia virtù s'ell'è possente», *If.* II 11), assalito dal dubbio che non sia sufficiente ad uscirne indenne. Nella paura di non essere degno, per insufficienza di virtù, di visitare, ancora vivo, l'«immortal secolo» si può percepire ancora l'eco del tuono che colpì il poeta «in mezzo all'alpi», portandolo a rinnegare l'immagine di autore temperato, virile e virtuoso che nel *Convivio* aveva tentato di costruirsi col modello di Enea e mostrandolo ancora fragile di fronte alla fiamma dell'empia passione: è nella consapevolezza di possedere un' «anima *folle* ch'al suo mal s'ingegna» che trova origine il suo timore di non essere all'altezza del viaggio («temo che la venuta non sia *folle*», *If.* II 35).

Io credo, insomma, che, dietro alla negazione (spesso letta dai commentatori più come de-negazione)¹⁹ di essere Enea pronunciata da Dante al trentunesimo verso del secondo canto dell'*Inferno*, si possa leggere il punto di arrivo di un travagliato percorso di costruzione e successiva de-costruzione di un'identità autoriale, che adesso non trova più possibile rispecchiarsi in quello che aveva eletto a suo modello di virtù e che, visto il travaglio della 'Montanina', sembra riconoscersi più vicina alle mancanze e agli eccessi dell'antitetica e complementare figura di Didone, anche qui nascosto e silenzioso riferimento per la sua poesia.

¹⁹ Delle due contrastanti forze di identificazione nel modello di Enea e della sua contemporanea rinnegazione si è ben accorta Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo bellissimo commento (Alighieri 1991) al verso 32 di *Inferno* II: «grandissimo verso, che ha tutta la forza emblematica dei versi chiave della *Commedia*. I due nomi propri (*Paulo* e *Enea*), non a caso evitati prima [...] prendono un potente rilievo, carichi di tutta la loro storia provvidenziale per cui ognuno dei due è segno di tutto un mondo (il mondo pagano culminante nell'impero, e quello cristiano espresso nella Chiesa). Di fronte a loro appare l'umile cristiano qualunque, peccatore, che Dante rappresenta, e che pure – come qui ben s'intende – potrà esser fatto degno di altrettanto privilegio».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1984): *Opere minori: Convivio*, a cura di D. De Robertis e C. Vasoli, Milano, Ricciardi-Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1984): *Opere minori: Vita Nuova, Rime*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano, Ricciardi-Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1991): *Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2001): *La canzone "Montanina"*, a cura di P. Allegretti con prefazione di G. Gorni, Verbania, Tararà Ed.
- ALIGHIERI, D. (2002): *Rime*, edizione critica a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere.
- ALIGHIERI, D. (2005), *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- ALIGHIERI, D. (2007): *Inferno*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci.
- AUERBACH, E. (1963): «Figura», in ID., *Studi danteschi*, Milano, Feltrinelli, pp. 176-226.
- BARTOLI, A. (1881): *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni.
- BORGES, L. (1985): *Saggi Danteschi*, in ID., *Tutte le opere*, vol.2, Milano, Mondadori.
- CARPI, U. (2009): «Un congedo da Firenze?», in Grupo Tenzzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 21-30.
- CONTINI, G. (1998): «La forma di Dante: il primo canto della 'Commedia'», in ID., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi.
- DÌAZ-CORRALEJO, V. (2009): «L'alpigiana che scese dal cielo», in Grupo Tenzzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.),

- Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 157-168.
- FENZI, E. (2009): «La montanina e suoi lettori», in Grupo Tenzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 31-84.
- GORNI, G. (1995): «La canzone “Montanina” *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*», *Lecture classensi* 24, pp. 129-150.
- INGLESE, G. (2015): *Vita di Dante, una biografia possibile*, Roma, Carocci.
- KAY, T. (2011): «Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics», *Dante Studies* 129, pp. 135-160.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2009): *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in Grupo Tenzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 131-156.
- NARDI, B. (1992): *Dal “Convivio” alla “Commedia”*, con premessa alla ristampa di O. Capitani, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo.
- PASCOLI, G. (1902): «L'Alpigiana», in ID., *La mirabile visione*, Messina, Vincenzo Muglia editore, pp.354-378.
- PASQUINI, E. (2007): «Un crocevia dell'esilio: la canzone “montanina” e l'epistola a Moroello», *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Milano, Ledizioni, pp. 13-29.
- PINTO, R. (2009): «La canzone montanina e l'antefatto erotico della *Commedia*», in Grupo Tenzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 85-110.
- SANTAGATA, M. (2011): *L'io e il mondo*, Bologna, Il Mulino.

- SCRIMIERI, R. (2009): «La canzone 'Amor da che convien' come simbolo del processo di creazione», in Grupo Tenzzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 111-130.
- TANTURLI, G. (2008): «Come si forma il libro delle canzoni?», in *Le Rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, pp.117-134.
- TONELLI, N. (2006): «Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni», *Studi e problemi di critica testuale* 73, 2, pp. 9-59.
- TONELLI, N. (2007): «'Tre Donne', Il 'Convivio' e la serie delle canzoni», in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, pp.51-71.
- TONELLI, N. (2010): «La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime 15): nodi problematici di un commento», *Per leggere* 19, pp. 7-36.
- TONELLI, N. (2012): «15. *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*», in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi II, 8-15, con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 255-283.
- VARELA PORTAS DE ORDUÑA, J. (2009): «La canzone 'montanina' come prefigurazione del 'Paradiso'», in Grupo Tenzzone, *Amor, da che convien ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM- Asociación Complutense de Dantología, pp. 169-183.

