

[2006]

L'amore di cui parlano i poeti romanzeschi è generalmente l'amore-passione che lega un uomo a una donna o, meno spesso, un uomo e una donna insieme. L'amore cortese è una particolare declinazione di questo sentimento umano: con un suo galateo, un suo valore ideale, suoi motivi e termini caratteristici. Si sa che Dante dà di questo amore-passione un'interpretazione particolare: nella *Vita nova*, nelle *Rime* e poi nella *Commedia* l'amore per Beatrice si trasforma in culto, devozione per un essere soprannaturale: e ne derivano le ben note immagini della donna-angelo, della donna «venuta di cielo in terra a miracol mostrare», e infine, nella *Commedia*, dell'anima che siede «con l'antica Rachele» (*Inf.* II 102) e parla coi santi e con gli angeli. Come anche si sa, però, non tutte le poesie d'amore di Dante sono per Beatrice: un amore-passione senza alcuna risonanza sacra si trova, per esempio, nelle petrose e nel ciclo per la pargoletta. E non in tutte le poesie che si possono ragionevolmente ricondurre a Beatrice il registro è quello del buon amore devoto di un sonetto come *Tanto gentile* o di una canzone come *Donne ch'avete*. Nelle pagine che seguono vorrei appunto richiamare l'attenzione su un paio di canzoni di Dante nelle quali si parla di amore in termini un po' diversi da quelli a cui le altre sue liriche, e la lirica antica in generale, ci hanno abituati: due – per così dire – strani modi di trattare il tema, sui quali mi sembra interessante riflettere per ciò che possono dirci sia a proposito di Dante sia a proposito della concezione dell'amore dei medievali paragonata a quella dei moderni.

### 1. Su «Amor che movi»

#### 1.1. Ecco la prima stanza della canzone *Amor che movi*:

Amor che movi tua virtù dal cielo  
come 'l sol lo splendore,  
che là s'apprende più lo suo valore  
dove più nobiltà suo raggio trova,  
e com'el fuga oscuritate e gelo,                       5  
così, alto signore,  
tu cacci la viltà altrui del core,  
né ira contra te fa lunga prova;  
da te conven che ciascun ben si mova  
per lo qual si travaglia il mondo tutto,               10  
senza te è distrutto  
quanto avemo in potenza di ben fare:  
come pintura in tenebrosa parte,  
che non si può mostrare  
né dar diletto di color né d'arte.                       15

Se ci si ferma qui, se si interrompe qui la lettura, l'idea che ci si fa è che *Amor che movi* sia bensì una canzone *sull'amore* ma non una canzone *d'amore*. Questi quindici versi, infatti, non parlano dell'amore umano ma descrivono una specie di cosmologia al centro della quale c'è, appunto, Amore che dall'alto (dal 1 *cielo*) trae la sua virtù e in basso (sui 7 *cuori* e sul 10 *mondo*) la esercita beneficamente, simile in ciò – dice il poeta – al sole, posto che anche il sole ricava il suo *splendore* (2) dal cielo e lo riflette sulla terra illuminando le cose più nobili e cacciando l'oscurità e il gelo (5). Chi ha esperienza della poesia romanza vede subito l'originalità di questo esordio. Nelle canzoni, la prima stanza è quella in cui di solito viene enunciato il tema e in cui dunque s'introducono anche i protagonisti, l'amante e l'amata, e questo è logico, dal momento che la canzone è il genere eminentemente soggettivo, quello in cui il poeta parla di sé. Ciò avviene anche nella più filosofica delle canzoni medievali, *Donna me prega* di Cavalcanti. Ma non avviene qui: nei primi quindici

versi di *Amor che movi* il poeta non parla di sé né di nulla che, in apparenza, lo riguardi direttamente.

La seconda stanza ha un aspetto più familiare perché, se pure non tralascia il linguaggio cosmologico, di quel linguaggio si serve per parlare, come tante altre poesie medievali, dell'amore per un altro essere umano:

Feremi ne lo cor sempre tua luce  
come raggio in la stella,  
poi che l'anima mia fu fatta ancella  
della tua podestà primieramente;  
onde ha vita un disio che mi conduce       20  
con sua dolce favella  
in rimirar ciascuna cosa bella  
con più diletto quanto è più piacente.  
Per questo mio guardar m'è nella mente  
una giovane entrata, che m'ha preso,       25  
ed alli un foco acceso,  
com'acqua per chiarezza fiamma accende;  
perché nel suo venir li raggi tuoi,  
con li quai mi risplende,  
saliron tutti su negli occhi suoi.       30

Fermiamoci qui, perché le prime due stanze bastano già a far capire che questa è una canzone con due anime. C'è una riflessione astratta sull'amore, che continua a svilupparsi sotto traccia anche nelle stanze successive; e c'è il tentativo di applicare questa riflessione al proprio concreto caso personale: una giustificazione filosofica del *proprio* amore.

1.2. Contaminare il linguaggio della passione con il linguaggio della filosofia e della teologia non è una cosa nuova nella tradizione italiana: una filosofia e una fisiologia dell'amore avevano già iniziato a sviluppare i poeti siciliani e quelli della prima generazione tosco-emiliana. I sonetti in cui ci s'interroga sulla natura d'amore sono una prova di quest'interesse; e, negli anni di Dante, *Donna me prega* dà a questa domanda una risposta da loico, più adatta ad un'aula universitaria che al pubblico dell'arte. Ma da un lato, in questi precedenti manca appunto quell'unione tra la sfera teorica e la sfera dell'esperienza soggettiva che è precisamente ciò che colpisce di più in *Amor che movi*: Dante usa il linguaggio dei filosofi non per parlare di filosofia ma per parlare di sé (in tal senso, un termine di paragone più prossimo è *Al cor gentil* di Guinizzelli, che associa anch'essa, e nello stesso ordine, la riflessione sull'amore come concetto all'analisi e alla giustificazione del proprio amore). Dall'altro lato, il quadro di riferimento filosofico di Dante è diverso, e molto più ampio. Per iniziare a esplorarlo cominciamo col confrontare alla prima stanza della nostra canzone il carme nono del libro terzo del *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio:

O qui perpetua mundum ratione gubernas,  
terrarum caelique sator, qui tempus ab aevo  
ire iubes stabilisque manens das cuncta moveri,  
quem non externae pepulerunt fingere causae  
materiae fluitantis opus, verum insita summi  
forma boni livore carens, tu cuncta superno  
ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse  
mundum mente gerens similique in imagine formans  
perfectasque iubens perfectum absolvere partes.  
Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis,  
arida convenient liquidis, ne purior ignis  
evolet aut mersas deducant pondera terras.  
Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem  
Conectens animam per consona membra resolvis;

.....  
Tu causis animas paribus vitasque minores  
provehis et levibus sublimes curribus aptans  
in caelum terramque seris, quas lege benigna  
ad te conversas reduci facis igne reverti.  
Da, pater, augustam menti conscendere sedem,  
da fontem lustrare boni, da luce reperta  
in te conspicuos animi defigere visus.

Traduzione di O. Dalleria in A.M. Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, Milano, Rizzoli 1991, pp. 225-27:  
«O tu che governi il mondo con stabile norma, / creatore della terra e del cielo, che dai primordi / fai scorrere il tempo e, restando immoto, imprimi il moto a tutte le cose, / non indotto da cause esterne a dare forma / alla materia fluttuante ma dalla somma bontà / a te connaturata ed esente da malevolenza, tu derivi tutto quanto / dal divino modello, e, bellissimo tu stesso, concepisci bello / nella mente il mondo, formandolo a tua immagine / imponendo a parti perfette di condurre a compimento un tutto perfetto. / Tu leghi armoniosamente gli elementi, cosicché il freddo / si combini con le fiamme e l'arsura con l'umidità, perché, troppo puro, / il fuoco non voli via o gli elementi pesanti trascinino la terra ad affondare. / E l'essenza spirituale che, presente nei tre elementi della natura, / li vivifica, tu la congiungi e la diffondi in membra adeguate [...]. Tu da pari principi trai le anime e le vite inferiori / e accomodandole in alta sede su cocchi leggeri, / le dissemini in cielo e in terra, e, con legge benigna, le richiami e le fai ritornare a te sulla scia del fuoco. / Concedi, o padre, alla mia mente di poter salire alla tua sublime dimora, / concedi che possa attraversare la fonte del bene e, scoperta la luce, possa fissare in te gli sguardi intenti del mio spirito».

Tutti e due i testi iniziano con una lunga invocazione: *Amor che movi...* come *O qui perpetua...* Ma s'intende che di testi latini o volgari che si aprono a questo modo ce ne sono molti, e che l'analogia in sé non è significativa<sup>1</sup>. Significativa diventa quando si osserva che *Amor che movi* condivide col carne di Boezio l'intera impalcatura retorica, cioè non solo (1) l'invocazione iniziale ma anche (2) la lode dell'entità invocata e (3) la preghiera che chiude la lode.

Anche in questo caso, però, la somiglianza va inquadrata in un contesto più largo, perché proprio Boezio è l'autore che trapianta nell'innologia latina questo schema di preghiera tripartita, che ha le sue radici nella poesia greca: una *epiklesis*, cioè un'invocazione orchestrata come una serie di vocativi, un'*aretalogia*, cioè un'espressione di lode che riepiloga le virtù dell'entità cui l'inno si rivolge («the aretalogy consists of statements beginning 'you are the one who [...] you are x [...] you do y [...]»)<sup>2</sup>, e una o più preghiere (*euchai*). In realtà, Boezio non è il primo a usare, in latino, questo modulo retorico, che si trova già in autori classici accessibili agli scrittori del Medioevo, per esempio in Apuleio; ma è soprattutto attraverso Boezio che il modulo si diffonde nella letteratura cristiana e nella liturgia. Cito soltanto, dal Canone della Messa, un esempio costruito come *Amor che movi* (invocazione + proposizione relativa + richiesta): «Deus, qui humanae substantiae dignitatem / et mirabiliter condidisti / et mirabilis reformasti, / da quaesumus nobis...»<sup>3</sup>; e cito l'inizio dell'inno *In sancti Iuliani et Basilisse*, che contempla l'invocazione e la serie delle lodi ma, proprio come *Amor che movi*, allinea queste ultime senza farle reggere da un verbo di modo finito, come un puro elenco: «Artifex poli syderumque fctor, / Arve patrator pontique locator, / Xriste, rex regum, astrifer immense, / Cuncta qui regis»<sup>4</sup>. Al lettore di Dante, inoltre, il modulo è ovviamente familiare perché su di esso si modella l'invocazione alla Vergine nell'ultimo canto del *Paradiso*.

L'impressione di stranezza che avevamo leggendo la prima stanza di *Amor, che movi* – impressione dovuta al confronto implicito con altre canzoni d'amore romanze, in cui questa struttura non compare – si dissolve così non appena si veda che il modello retorico sfruttato da Dante non è un modello lirico bensì un modello di matrice insieme classica e cristiana: l'inno, la

<sup>1</sup> Un lungo elenco, includente anche il carne boeziano, in D. De Robertis, *Deus qui...* (per una 'canzone' di Dante), in «Modern Philology», CI 2 (2003), pp. 189-203.

<sup>2</sup> Dronke 1997, p. 135.

<sup>3</sup> Cfr. B. Botte et Chr. Mohrmann, *L'ordinaire de la Messe*, Paris-Louvain, Les Editions du Cerf 1953, pp. 45-46.

<sup>4</sup> Cfr. U. Chevalier, *Poésie liturgique du Moyen Age*, Paris-Lyon, Picard-Vitte 1893, p. 153.

preghiera<sup>5</sup>. Del resto, non è solo alla luce di queste analogie che possiamo essere certi che Dante conoscesse il ritmo III 9 del *De consolatione*. Non serve ricordare l'importanza e la fama della *Consolatio*: pari soltanto, nel primo millennio cristiano, a quelle dei trattati agostiniani, ma più influente di questi perché soggetta a una diffusione più larga e capillare, tale da farla adottare per secoli come libro di testo per lo studio del latino<sup>6</sup>. Ma in particolare, proprio il carme *O qui perpetua* conobbe un'amplissima circolazione autonoma, come estratto dalla *Consolatio*, e restò a lungo al centro dell'attenzione degli intellettuali cristiani, che gli dedicarono numerosi commenti tra il IX e il XII secolo, come a un perfetto compendio di filosofia e teologia: «summa totius philosophiae in his versibus continetur», come recita la glossa di un manoscritto parigino<sup>7</sup>. E anche in questo caso va sottolineato il fatto che *O qui perpetua* ebbe larga fortuna anche al di fuori della cerchia dei filosofi. Era, dopo tutto, poesia, anche se di una particolarissima specie: e i poeti lo imitarono durante tutto il Medioevo, e i lettori di poesia lo misero in musica e lo tradussero in volgare<sup>8</sup>. Insomma, se dovessimo dire qual era, nell'Europa medievale, il testo in versi più celebre, quello più presente nella memoria degli intellettuali, quest'inno boeziano avrebbe pochi concorrenti. Non può sorprendere allora, per tornare a Dante, non solo che egli mostri in più luoghi della sua opera di conoscere bene la *Consolatio*, ma che faccia riferimento al ritmo III 9 sia implicitamente<sup>9</sup> sia esplicitamente, nel commento del *Convivio* ad *Amor che ne la mente mi ragiona* (III ii 17): «solamente de l'uomo e de le divine sustanze questa mente si predica, sì come per Boezio si puote apertamente vedere» (e cita, traducendoli, i vv. 6-8 del nostro carme).

1.3. Se ci domandiamo perché proprio questo carme, fra i tanti del *De consolatione*, abbia goduto di una così vasta fortuna, è probabile che la risposta vada trovata in questo fatto, che esso formula e risolve nel linguaggio della poesia quello che sarà uno dei problemi cruciali per il pensiero cristiano medievale, cioè la conciliazione tra l'emanatismo platonico e l'idea cristiana del Dio creatore. Il «rerum omnium pater» che Boezio invoca prima di iniziare il ritmo III 9 è in effetti, sotto ogni rispetto, tutt'uno col demiurgo del *Timeo*, che «vivifica e dona vita agli altri elementi»<sup>10</sup>. Quest'idea del divino si trasmise alla cultura occidentale sia per via diretta, perché il *Timeo* fu uno dei pochi dialoghi platonici accessibili nella traduzione latina di Calcidio; sia, soprattutto, per via indiretta, attraverso i poeti e i prosatori latini, dato che chiare tracce di quella concezione gli intellettuali del Medioevo potevano trovare in Virgilio (in particolare in *Aen.* VI 724-26), negli *Accademici posteriori* di Cicerone, nel commento al *Somnium Scipionis* di Macrobio, nel *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella e infine, e soprattutto, in Boezio.

Com'è noto, il pensiero neoplatonico – da Plotino allo pseudo-Dionigi, ai teologi della scuola di Chartres – derivò dalla figura del demiurgo il concetto di *anima mundi*, e tale concetto

<sup>5</sup> Sul ruolo di Boezio in questa transizione cfr. Klingner 1921, pp. 40-67, e Dronke 1997, pp. 135-37; su Dante e la preghiera alla Vergine, a parte il celebre saggio di Auerbach, cfr. W. Kranz, *Dante und Boethius*, in «Romanische Forschungen», LXIII 1-2 (1951), pp. 72-78; sulla diffusione del modulo nella retorica cristiana cfr. M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 4 volumi, Milano, Editrice Ancora 1950, I, p. 205, e il saggio di De Robertis citato alla nota 1.

<sup>6</sup> Cfr. R. Black e G. Pomaro, *La consolazione della filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano: libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo 2000: Boezio fu «the most widely and intensively studied school author in later medieval and early Renaissance Florence» (p. 3).

<sup>7</sup> Cfr. Courcelle 1939, p. 10 nota 4; R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition During the Middle Ages*, London, The Warburg Institute 1939, p. 33: «no part of the *Consolatio* was more frequently quoted and discussed and commented on by Latin writers than the 'platonic' metrum [...] *O qui perpetua mundum ratione gubernas*. It should be pointed out that through this work the vernacular literatures received their first impression of Plato».

<sup>8</sup> Cfr. Courcelle 1967, pp. 181-82; F. Troncarelli, *Boezio*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice 2003, pp. 303-29, alle pp. 316 e 325 nota 68; R. Imbach, *Dante, la filosofia e i laici*, Genova-Milano, Marietti 2003, pp. 74-75.

<sup>9</sup> Cfr. R. Murari, *Dante e Boezio. Contributo allo studio delle fonti dantesche*, Bologna, Zanichelli 1905, che dedica un intero capitolo a *La preghiera del libro III m. 9 della «Consolatio» nell'opera dantesca*, senza però accennare a *Amor che movi*.

<sup>10</sup> Cfr. Klingner 1921, pp. 38-67; Courcelle 1967, p. 163; H. Chadwick, *Boezio: la consolazione della musica, della logica, della teologia e della filosofia*, Bologna, Il Mulino 1986, p. 295.

divenne il fulcro di ogni lettura del carne boeziano *O qui perpetua* nel corso del Medioevo. Qui mi limito ad accennare alle vicende di questa secolare interpretazione, rimandando per un'informazione più completa agli studi di Courcelle e Gregory (in particolare a Gregory 1955, pp. 131-50). Se da una parte vi fu chi, come Agostino, considerò la nozione di *anima mundi* incompatibile con la teologia cristiana (cfr. Courcelle 1939, p. 55), altri, come Adalbold di Utrecht, la assimilarono alla Natura, facendone il motore dei fenomeni che regolano il corso degli astri e la vita sulla terra; e altri ancora, da Macrobio a Bernardo Silvestre, la paragonarono al sole inteso come intermediario tra la sfera celeste e il mondo sublunare, ministro della vita. Come scrive Remigio di Auxerre nel suo commento al *De nuptiis* di Marziano Capella, «philosophi enim animam mundi vocant illum spiritum quo vegetatur et regitur mundus [...]. Ex hac ergo anima mundi secundum philosophos, ministrante vel inserviente sole, dicunt gigni hujus speciales animas rationale sive irrationales»<sup>11</sup> (e di fatto quest'idea metafisica del sole è una delle costanti del pensiero e dell'immaginazione medievale: e il lettore di poesia ne avverte l'eco per esempio nella più famosa canzone di Guinizzelli, oltre che in *Amor che movi*).

Sin qui, quella dell'*anima mundi* resta una nozione problematica, ma che non entra ancora in contatto o in contrasto con la dottrina della fede cristiana, dal momento che la si assume, per così dire, piuttosto come metafora che come idea metafisica. Perché questo passo si compia occorre attendere il secolo XII e l'opera dei teologi della scuola di Chartres, i più impegnati nel tentativo di conciliare la rivelazione cristiana con la metafisica platonica. Teodorico di Chartres e Guglielmo di Conches indentificano risolutamente l'*anima mundi* neoplatonica con lo Spirito Santo: «Anima mundi est naturalis vigor quo quaedam res tantum habent moveri, quaedam crescere, quaedam sentire, quedam discernere [...]. Sed ut michi videtur ille naturalis vigor est spiritus sanctus»<sup>12</sup>. E lo stesso punto di vista è difeso dal loro contemporaneo Abelardo:

Qui [Plato] nec spiritus sancti personam pretermisisse videtur, cum animam mundi esse astruxerit terciam a deo et noy personam, ubi videlicet in Timeo ait his verbis: «Deus tam antiquitate quam virtutibus preire animam nature corporis iussit, dominamque eam et principale iure voluit esse circa id quod tueretur. Itaque tercium anime genus excogitavit». De hac autem anima, si diligentius discutiuntur ea que dicuntur tam ab hoc philosopho quam a ceteris, nulli rei poterunt aptari, nisi spiritui sancto per pulcherrimam involucrum figuram assignentur<sup>13</sup>.

L'identificazione tra l'*anima mundi* e lo Spirito Santo si poneva naturalmente su un piano diverso rispetto a quelle di tipo per così dire metaforico-naturalistico postulanti un'anima-natura e un'anima-sole: sul piano, cioè, della definizione del dogma e dei rapporti tra il paganesimo e la dottrina cristiana. E si spiega allora che questa tesi sia stata giudicata eretica all'interno della stessa scuola di Chartres e poi condannata nel concilio di Sens. Accadde tuttavia che, tra i molti commenti al carne boeziano che vennero scritti fra il IX e il XIII secolo, fosse proprio quello di Guglielmo di Conches, con il suo spirito concordistico, a conoscere la diffusione più larga<sup>14</sup>. E a quel commento occorre dunque tornare per sottolineare il fatto che, dopo aver proposto di identificare l'*anima mundi* con lo Spirito Santo, Guglielmo precisava il suo concetto: «Anima mundi, idest divinus amor». Precisazione ovvia, essendo Amore il nome della terza persona della Trinità (Tommaso, I *Sent.*, dist. X qu. 1, a. 1: «Haec autem est amor, sub cuius ratione omnia a voluntate conferuntur; et ideo oportet aliquam personam esse in divinis procedentem per modum amoris, et haec est Spiritus Sanctus»), ma di grande rilievo dottrinale, perché in questa nozione di 'amore divino' come generatore e ordinatore del creato la teologia cristiana e quella platonica finivano per mostrarsi non soltanto compatibili ma, di fatto, perfettamente assimilabili.

---

<sup>11</sup> Citato in Courcelle 1939, p. 61.

<sup>12</sup> Guglielmo di Conches, *Glosae super Boetium*, ed. L. Nauta, Turnhout, Brepols 1999, pp. 169-70.

<sup>13</sup> *Theologia «Summi boni»*, I 36-37, in E.M. Buytaert et C.J. Mews (edd.), *Petri Abelardi Opera Theologica*, III, Turnholti, Brepols 1987, p. 99.

<sup>14</sup> Cfr. Courcelle 1939, pp. 86-95.

1.4. Alla luce di quanto detto siamo in grado di valutare meglio, ora, non solo le somiglianze strutturali ma anche certi significativi accordi di sostanza tra la canzone di Dante e il carme boeziano. Si confronti il v. 3 di Boezio, «ire iubes stabilisque manens das cuncta moveri», ai vv. 9-10 di Dante: «da te conven che ciascun ben si mova / per lo qual si travaglia il mondo tutto». Gli enti sono distinti (il «*terrarum coelique sator*» boeziano, l'Amore di Dante) ma il concetto che se ne predica è lo stesso: essi sono i motori del creato. E analogamente, si confrontino i vv. 6-8 di Boezio (proprio quelli che Dante *tradurrà* nel *Convivio*), «tu cuncta superno / ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse / mundum mente gerens», ai vv. 46-49 di *Amor che movi*: «Dunque, signor di sì gentil natura / che questa nobiltate / che avven qua giuso e tutt'altra bontate / lieva principio de la tua altezza». Come si vede, il creatore (per Boezio) e l'Amore (per Dante) sono i modelli ai quali ogni terrena cosa bella si conforma. Queste analogie, insieme a quanto si è osservato circa l'evoluzione del concetto di *anima mundi* e della sua assimilazione allo Spirito Santo e all'Amore, pongono il problema dell'esatta natura dell'Amore cantato da Dante.

Certo non lo si può assimilare all'*amore cortese*, al semplice sentimento di devozione per la donna a cui ci ha abituato la lirica romanza: tale devozione è semmai soltanto una parte di questo Amore, il suo volto terreno. Le caratteristiche dell'ente invocato da Dante sono invece molto più simili a quelle che la teologia cristiana predica dello Spirito Santo. Dall'alto, esso esercita un benefico influsso sul mondo terreno: e si confronti per esempio al v. 9, «da te conven che ciascun ben si mova», quest'inno di Ilario d'Orléans: «Veni, *dator omnis boni*, veni Sancte Spiritus, / et que modo sum dicturus, dicta michi primitus»; oppure questa definizione di Marsilio Ficino: «el divino Amore [...] è donatore di tutti e beni»<sup>15</sup>. Amore, scrive ancora Dante, illumina i cuori e li accende: «Feremi ne lo cor sempre tua luce / come raggio in la stella, / ... / ed alli un fuoco acceso» (16-26); ed è precisamente, applicato alla terza persona della Trinità, il linguaggio della liturgia: «Spiritus Sancti gratia illuminare dignetur corda nostra [...]. Ignem sui amoris accendat dominus in cordibus nostris»<sup>16</sup>. E in generale è l'intera prima stanza a non ammettere una lettura puramente 'laica', che non veda, nell'Amore che si celebra qui, un'istanza e un valore più che umani. Si può dire dunque che quello di Dante è un ideale sincretistico nel quale confluiscono sia elementi della tradizione neoplatonica sia, e non soltanto a livello verbale, la concezione cristiana dell'*amore-caritas*. Esiste un unico amore cosmico ispirato da Dio e amministrato dalle Intelligenze angeliche che muovono il terzo cielo: i Troni (nella *Commedia* saranno i Principati), «naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione [...], cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso, per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore, secondo la loro disposizione» (*Conv.* II v 13). Variando le *disposizioni* variano anche le forme e i gradi dell'amore, ma tutte, anche l'amore-amicizia tra le creature, anche l'amore-passione, come spiega lo Pseudo-Dionigi in un passo che nel Medioevo venne spesso citato e glossato, derivano da un identico principio: «Amorem [...] unitivam quamdam et concretivam intelligimus virtutem, superiora moventem ad providentiam minus habentium»<sup>17</sup>. A questo principio universale Dante si appella in *Amor che movi* (e questo, anche, e non certo l'amore cortese, sarà l'Amore che *spira* al poeta-amante nella famosa terzina di *Pg.* XXIV 52-54, o che s'insedia nel cuore del poeta nella canzone *Tre donne*).

1.5. Nella seconda stanza la canzone sull'Amore diventa una canzone d'amore, e Dante spiega di essere innamorato. Le ragioni e il modo dell'innamoramento sono però, di nuovo, piuttosto anomali se paragonati alle descrizioni che si trovano normalmente nella letteratura. Gli

<sup>15</sup> Cfr. rispettivamente W. Bulst e M.L. Bulst-Thiele (edd.), *Hilarii Aurelianensis Versus et Ludi [...]*, Leiden, Brill 1989, p. 21, e Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki 1987, p. 221 (XVII 6).

<sup>16</sup> *Ordo ad consecrandum episcopum*, in M. Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen Age*, 3 volumi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1938-41, I, p. 140.

<sup>17</sup> Pseudo-Dionigi, *De divinis nominibus*, IV § 180, col commento di Tommaso (ivi, § 456) o di Alberto Magno, *In Metaph.*, I iii 11: «Amor hic est causa quae movet animas [...] ad corporum provisionem et movet naturaliter totam naturam; et in hoc amoris vinculo omnia conexa sunt et se invicem complectuntur».

esseri umani nascono, crescono, s'innamorano, e i poeti raccontano questa vicenda nei loro versi. Così, per esempio, Petrarca spiega come la sua vita sia improvvisamente cambiata in seguito all'incontro con Laura, un mattino d'aprile del 1327. Eppure si sa: l'amore è un accidente fortuito che può ma può anche *non* capitare nell'arco della vita. Quella che Dante descrive qui è invece una sorta di predestinazione o di *imprinting*: la stella d'Amore – sostiene Dante – lo ferisce sin dal momento in cui la sua anima fu soggetta al suo potere (vv. 16-19). Il primo elemento originale è dunque questo: una specie di predestinazione all'amore di fronte alla quale nulla può l'arbitrio individuale. Il secondo elemento originale è la precocità della vocazione: l'anima di Dante, colpita «primieramente» dalla luce di Venere, ne diventa subito «ancella». C'è insomma, nell'amore umano di Dante, un elemento che umano non è, in quanto va soggetto a un'influenza celeste: la luce di Amore, cioè dell'astro di Venere, induce in lui infante o in lui bambino effetti che trascendono l'esperienza comune.

L'idea, così lontana dal nostro modo di pensare, che le stelle e i pianeti abbiano un'influenza non solo sulla vita quotidiana degli uomini ma anche sulla loro indole e sui loro gusti, passioni, inclinazioni, era stata formulata «da Aristotele in un luogo famoso dei *Meteorologica*», ed era diventata «nella scienza ellenistica e araba assioma fondamentale della metafisica e della fisica peripatetica, e, per questi tramiti, si era trasmessa al pensiero medievale»<sup>18</sup>. Quando parla dell'influenza della stella d'Amore sul suo cuore, Dante recupera dunque un principio della cosmologia pagana. Tale principio è però calato nel nuovo sistema concettuale del cristianesimo. Ciò comporta, da un lato, che l'influenza degli astri non sia necessitante, perché altrimenti ne verrebbe vanificato il libero arbitrio: «non necessario sumus boni bel mali ex dispositione nativitatis secundum effectus stellarum, sed quod tantum relinquuntur ex eis dispositiones in natura corporis, quibus estabilitas ad iram vel concupiscentiam, sed anima non necessario sequitur has»<sup>19</sup>. Dall'altro lato, ciò comporta che non siano i pianeti o gli dei a esercitare la loro influenza sulle cose terrestri (è l'errore denunciato all'inizio di *Par.* VIII: «Solea creder lo mondo in suo periclo...», e confutato per esempio in *Conv.* II vi 10): sono invece le intelligenze angeliche che, come ministre di Dio, muovono i diversi cieli e pianeti. In particolare, come ho già ricordato, a muovere il cielo di Venere sono i Troni, i quali contemplano direttamente la «somma e ferventissima caritade de lo Spirito Santo» (*Conv.* II v 8): che è appunto la processione riassunta nell'*incipit* della nostra canzone: «Amor che movi tua virtù dal cielo».

Per il giudizio sulla cultura filosofica di Dante è importante sottolineare – nel solco degli studi di Nardi<sup>20</sup> – che l'insistenza sul ruolo causativo di quelle cause seconde che sono gli angeli lo avvicina piuttosto all'emanatismo neoplatonico che alla metafisica aristotelica a cui si tiene stretto Tommaso. In tutte le sue opere, Dante sottomette all'influenza degli astri tanto le vicende della vita associata (si pensi per esempio a *Tre donne*) quanto le disposizioni e tendenze umane che definiscono quello che oggi chiameremmo il temperamento di una persona: «the whole balance in Dante between First Cause and Secondary Cause gives a marked prominence to the latter: God himself is seen as creating nothing apart from the angels, the heavens, Prime Matter and the rational souls of men»<sup>21</sup>.

1.6. Se l'idea dell'influenza dei cieli sulle indoli e sui destini individuali ha radici nel pensiero classico e cristiano, e Dante non fa altro che applicarla alla sua vita, alla sua speciale propensione all'amore, più interessante è l'altra affermazione che fa Dante nella seconda stanza: che cioè la luce di Venere-Amore lo porta naturalmente a guardare e ad apprezzare ogni cosa bella,

<sup>18</sup> T. Gregory, *I sogni e gli astri*, in *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983)*, a cura di T. Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1985, pp. 111-48 (alle pp. 118-19).

<sup>19</sup> Alberto Magno, *Super Ethicam*, in *Opera omnia*, XIV 1, ed. W. Kubel, Monasterii Westfalorum, Aschendorff 1968, III lect. VII 195.

<sup>20</sup> Cfr. in particolare B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia 1967, p. 42; Id., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza 1983, pp. 254-64.

<sup>21</sup> S. Bemrose, *Dante's Angelic Intelligences. Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1983, pp. 180-81.

e che in virtù di questa attitudine è entrata in lui l'immagine di una donna che lo ha fatto innamorare. In tal modo, l'amore è sì presentato come qualcosa di necessario e fatale, in virtù dell'influenza astrale cui Dante è soggetto, ma soprattutto come parte o momento di una superiore inclinazione al bello. Propenso ad amare tutte le cose belle, egli s'innamora di una donna che in tutta la canzone non verrà descritta né come virtuosa né come nobile né come buona ma soltanto, per l'appunto, come *bella*.

Questa posizione (amo le cose belle e dunque amo questa donna per la sua bellezza), inassimilabile all'idea dell'amore-*caritas*, sembra isolata all'interno della stessa opera dantesca: il miracolo di Beatrice non sta infatti nella sua bellezza esteriore ma nel suo spirito, e le descrizioni di lei si concentrano di solito su questo secondo aspetto, non sul primo. Quella posizione è però, di nuovo, in linea con la concezione dell'amore che era stata espressa da Platone nel *Fedro* e nel *Simposio*, e che verrà ripresa sino al Rinascimento in tutta la trattatistica sull'amore d'ispirazione neoplatonica. L'amore non è se non attrazione per le cose belle: dal *Fedro*, appunto (250d 8-9: «Ora, invece, solamente la Bellezza ricevette la sorte d'essere ciò che è più manifesto e più degno d'amore»), a Plotino (*Enneadi*, III v 1: «Riguardo alla passione che noi attribuiamo all'amore, nessuno davvero ignora che essa sorge nelle anime desiderose di unirsi alle cose belle»), agli umanisti («Noi abbiamo ad intendere quello solo che è desiderio di possedere quello o che è, o a noi pare che sia bello, e così nel *Convivio* di Platone è difinito amore desiderio di bellezza»)<sup>22</sup>.

Le idee e le immagini di *Amor che movi* non sono dunque originali. Ciò che invece appare decisamente originale è l'unione di questi due concetti e di queste due sfere, da un lato la cosmologia e l'etica, dall'altro l'universo degli affetti: l'Amore cosmico che pensatori neoplatonici hanno identificato con l'*anima mundi* e pensatori cristiani hanno identificato con lo Spirito Santo non è in contraddizione con l'amore per una donna ma, al contrario, lo giustifica e lo spiega. Ma questa conciliazione resterà un remoto ideale filosofico. Nella pratica, e nella morale corrente, l'amore carnale continuerà ad essere considerato come qualcosa di incompatibile con l'amore di Dio, agli antipodi rispetto all'idea di necessità che Dante postula nella seconda stanza di questa canzone; soprattutto, qualcosa a cui il cristiano può, se vuole, opporsi, come spiegherà per esempio Agostino nel *Secretum*: «Nihil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue, quem proprio quodam nominem Amorem, et [...] Deum etiam vocant» (III 15). Per questo, la canzone *Amor che movi* non ha veri termini di paragone nel repertorio della lirica romanza. Nella gran parte dei casi, i poeti ignorano le questioni filosofiche ed etiche che Dante invece presuppone; e se mai queste questioni entrano in gioco, la soluzione che essi ne danno è opposta rispetto a quella dantesca: l'amore umano *non* è affatto, per poeti moralisti come Guittone o per il Petrarca maturo, un riflesso dell'Amore divino ma, al contrario, la conseguenza del suo oblio. Alle spalle di *Amor che movi* c'è invece la tradizione che mette capo ai teologi della scuola di Chartres e che trae linfa nel corso dell'intero Medioevo dalla lettura e dall'interpretazione dei testi classici del neoplatonismo. Allo stesso modo, gli eredi ideali della nostra canzone non andranno cercati nella lirica rinascimentale che, fedele all'ideale petrarchesco dell'introspezione e della confessione, resta aliena a questa filosofia dell'amore, bensì in quei trattati sull'amore che cominciano a essere scritti a partire dalla seconda metà del Quattrocento sull'onda dell'acquisizione dell'intero *corpus* platonico. È una produzione molto vasta, ma il confronto più interessante è forse quello con un passo del *Cortegiano*. Verso la fine del libro IV, Castiglione fa pronunciare a Pietro Bembo un famoso elogio dell'amore:

Tu, bellissimo, bonissimo, sapientissimo, dalla unione della bellezza e bontà e sapienza divina derivi ed in quella stai, ed a quella per quella come in circolo ritorni. Tu dulcissimo vinculo del mondo, mezzo tra le cose celesti e le terrene, con benigno temperamento inclini le virtù superne al governo delle inferiori e, rivolgendo le menti de' mortali al suo principio, con quello le congiungi. Tu di concordia unisci gli elementi, movi la natura a produrre e ciò che nasce alla

---

<sup>22</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di P. De Angelis, Palermo, Novecento 1999, p. 34.



succession della vita. Tu le cose separate aduni, alle imperfette dà la perfezione [...]. Però dégnati, Signor, d'udire i nostri prieghi, infundi te stesso nei nostri cori e col splendor del tuo santissimo foco illumina le nostre tenebre»<sup>23</sup>.

Sia che si guardi all'organizzazione del discorso (la successione dell'aretologia e della preghiera, le anafore) sia che si guardi alla sostanza (l'unione degli elementi, il paragone col sole che illumina) è questo, fra tutti quelli che si possono citare, il testo in volgare più prossimo sia all'inno boeziano da cui sono partito per le mie osservazioni sia ad *Amor che movi*: scritto a un millennio di distanza da Boezio e a più di due secoli di distanza da Dante, è la migliore testimonianza possibile della lunga durata delle idee e della retorica neoplatonica nella riflessione occidentale sull'amore.

## 2. Su «E' m'incresce»

2.1. Nella quinta stanza della canzone *E' m'incresce* Dante racconta non, come all'inizio della *Vita nova*, del primo incontro con Beatrice («Nove fiata già appresso lo mio nascimento...»), ma del momento in cui per la prima volta egli *si accorse* di lei. Il modo in cui ciò avvenne è molto interessante:

Lo giorno che costei nel mondo venne, secondo che si truova nel libro della mente che vien meno, la mia persona pargola sostenne	60
una passïon nova, tal ch'io rimasi di paura pieno; ch'a tutte mie virtù fu posto un freno subitamente sì ch'io caddi in terra	65
per una luce che nel cuor percosse; e se 'l libro non erra, lo spirito maggior tremò sì forte che parve ben che morte per lui in questo mondo giunta fosse; ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse.	70

L'idea della fatalità dell'amore si affaccia spesso sia nella *Vita nova* sia nelle *Rime*. Si pensi all'affermazione che «destinata mi fu questa finita» nel sonetto *Chi guarderà giammai* (9); o si ritorni alla seconda stanza della stessa *Amor che movi*, dove la disposizione all'amore è descritta come un destino fatale, scritto *primieramente* nelle stelle. Ma a nessun componimento dantesco meglio che a questo si applicano le parole che Singleton adopera in relazione ai fatti narrati all'inizio della *Vita nova*: «L'amore per Beatrice non è il risultato di una scelta, è una passione. Fin dall'inizio è una forza irresistibile che proviene da una sorgente che è al di là della portata della ragione»<sup>24</sup>. Un destino, non una scelta, ed è per questa ragione che in *E' m'incresce* noi non troviamo una riflessione sull'amore, cioè sul sentimento che spiega la passione, bensì soltanto la descrizione di come questa passione ineluttabile si è scatenata, persistendo nel tempo sino a determinare l'agonia attuale. Questa descrizione recupera il motivo tradizionale del colpo di fulmine, ma lo fa in un modo del tutto inedito, tanto per la sostanza delle cose che Dante dice quanto per il linguaggio di cui si serve per dirle.

Nella *Vita nova*, Dante data al suo nono anno di vita il primo incontro e l'innamoramento per Beatrice. Riferisce poi di un secondo incontro a distanza di altri nove anni. In *E' m'incresce*, invece, la genesi dell'amore è anticipata da un presagio infantile e da un trauma: nel momento in cui Beatrice viene al mondo Dante, che ha pochi mesi di vita, viene sopraffatto da una «luce» (65) che lo getta a terra esanime. Nulla del genere si trova nella poesia d'amore anteriore a Dante. E di fatto, qui Dante non sta parlando dell'amore inteso come sentimento ma di una – come scrive – «passione nuova», ma una passione del corpo, un trauma che egli ha vissuto e che ha coinciso con la nascita

<sup>23</sup> Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi 1998, pp. 437-38 [IV 70].

<sup>24</sup> C.S. Singleton, *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna, Il Mulino 1968, p. 141 nota 14.

della donna amata. Tale trauma corrisponde in tutto e per tutto, nei suoi effetti, a una folgorazione, e ancora più precisamente – per quanto restii si possa essere, oggi, a mescolare il linguaggio della medicina con quello del sentimento – a un colpo apoplettico, o a una crisi di epilessia. Negli antichi trattati di medicina l’apoplessia e l’accesso epilettico sono descritti con dovizia di particolari, e si capisce perché: mali che appaiono incausati, e dal decorso brevissimo, essi dovevano suscitare più degli altri lo sconcerto delle persone comuni e l’interesse degli studiosi. Quello che più turba e l’improvvisa sospensione delle funzioni vitali, tale che il corpo della persona colpita crolla per terra (onde, per l’epilessia, il nome popolare di mal caduco): «Apoplexia dicta est, quod tanquam ex letali percussu repentinum faciat casum. Est autem oppressio saepe sine febribus, repentina, & quae sine febribus sensu privet corpora, et semper celerrima». L’apoplessia, precisano ancora i trattati, si distingue dall’epilessia perché «post accessione epileptici integro habito consurgunt frequentius, apoplecti vero paralyisin partium sustineant»<sup>25</sup>.

Quanto ai soggetti più sensibili a questo genere di accessi, il responso della trattatistica medica antica è interessante per noi perché chiama in causa due particolari categorie di soggetti: i bambini, e Dante parla appunto di una crisi infantile (Plateario, nella *Practica*, scrive che l’epilessia «dicitur etiam morbus puerilis sive infantilis quia pueris et infantibus sepius accidit»: ma l’idea è già in Aristotele, *De somno et vigilia*, 457a 8-10); e i melancolici, e si sa quanto spesso – dal sonetto *Un dì si venne* a vari passi della *Vita nova* – della malinconia si parli nell’opera di Dante: «Melancholici magna ex parte comitiales morbo afficiuntur, et contra, morbo comitiales laborantes, efficiuntur melancholici»<sup>26</sup>.

2.2. Perché, a commento di questa stanza, citare fonti così peregrine e così apparentemente lontane dalle belle lettere? Perché il fenomeno descritto da Dante è molto simile all’improvviso accesso descritto dai medici antichi, così come è simile all’*attassamento* osservato ancor oggi dagli antropologi<sup>27</sup>. E perché il confronto coi testi medici serve a colmare una lacuna, dato che né la folgorazione infantile né la malattia d’amore nei termini in cui qui è descritta sono luoghi comuni della letteratura romanza. Viceversa, la descrizione della malattia – e non della malattia d’amore, dato che nelle cinque stanze della nostra canzone *non si parla affatto d’amore*, ma soltanto di un malessere fisico – si accorda significativamente con più luoghi della *Vita nova*.

A proposito di questa stanza di *E’ m’incresce* Daniele Mattalia ha osservato nel suo commento: «Non si tratta beninteso di un accadimento reale, ma puramente poetico, dovuto a quella libera rifusione e invenzione dell’accadimento sul quale poggia tutta la poetica della *Vita nova*». È un giudizio assennato: come credere, del resto, alla verità letterale del racconto di Dante, alla concomitanza tra la nascita di Beatrice e la sua folgorazione? Ma la questione non si può liquidare così in fretta perché questi versi non richiamano soltanto gli episodi della *Vita nova* in cui Dante ‘sente’ l’effetto della donna amata ancora prima di vederla (cfr. tra l’altro *Vn* XXIV 1, quando Beatrice arriva in compagnia di Giovanna, o XIV 4: «mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto [...]; levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice»); ma anche e soprattutto quei passi del libro nei quali Dante narra – al di fuori di qualsiasi *cliché* tradizionale, e anzi all’apparenza deviando dal filo narrativo principale, dalla leggenda beatriciana – di sue infermità descritte con troppo scrupolo perché si possa pensare a semplici allegorie del mal d’amore: è il caso, se non di *Vn* XI 3 (in seguito al saluto della donna, «lo mio corpo [...] molte volte si movea come cosa grave inanimata»), certamente di *Vn* XIV 8 («Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento»), e certissimamente di *Vn* XXIII 1: «Appresso ciò per pochi di avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente soffersi per nove di amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che me convenia stare come coloro li quali non si

<sup>25</sup> *Caelii Aureliani de morbis acutis et chronicis libri VIII*, Amstelaedami, ex officina Wetsteniana 1755 (*De morbis acutis*, III v, pp. 198-204).

<sup>26</sup> *Galenii de locorum affectorum notitia libri sex*, Lugduni, apud Gulielmum Rovillum 1547 (lib. III § 6).

<sup>27</sup> Cfr. E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2000, p. 94.

possono muovere». Se aggiungiamo che la stessa esperienza traumatica verrà descritta da Dante nella canzone *Amor, da che convien* (canzone tarda ma sorprendentemente vicina per forma e contenuti al ‘tempo della *Vita nova*’), si dovrà optare per l’una o per l’altra di queste due conclusioni: o la *metafora* della malattia (e di quella particolare malattia che si manifesta coi sintomi dell’epilessia o dell’apoplezia) è una delle idee più radicate in Dante (e solo in lui, perché tutt’altro è il caso di Cavalcanti); oppure Dante seppe trasformare in materia di poesia una propria reale infermità, convincendo se stesso che il male, un male patito nel corpo, non era la conseguenza di una cattiva disposizione fisica, un fatto legato alla sua complessione, bensì un riflesso della sua nobile e, letteralmente, celeste propensione ad amare.

Questa ipotesi, che di primo acchito deve apparire piuttosto bizzarra (un Dante malato che reinterpreta i segni della malattia come segni di elezione), può servire se non altro a introdurre alcune considerazioni generali sulla concezione dell’amore che emerge sia da *Amor che movi* sia da *E’ m’incresce*, e sulla distanza che separa quella concezione dalla nostra.

### 3. *Una vita diversa da tutte le altre*

3.1. Innanzitutto, l’amore è un destino. È qualcosa che non riguarda tanto la ragione o la volontà dell’amante quanto la sua indole. Spiriti fatti in un certo modo – dice Dante nella seconda stanza di *Amor che movi* e nella quinta stanza di *E’ m’incresce* – sono naturalmente portati ad amare. L’idea della scelta, così importante per la sensibilità moderna, è soppressa: l’amore avvolge, feconda l’individuo predestinato come un influsso stellare (*Amor che movi*), oppure lo folgora come un lampo (*E’ m’incresce*). All’interno di questa visione provvidenzialistica si spiega facilmente che l’amore per una creatura terrena finisca per essere subordinato a un principio più alto, e anzi che questo principio l’assorba. Dato che non dipende dall’uomo, dalla sua volontà, esso deve dipendere dalle intelligenze angeliche, cioè, mediatamente, da Dio: l’Amore cosmico sussume l’amore umano. Questa, come osservavo sopra ricordando la *Vita nova* e la *Commedia*, non è una cosa nuova per il lettore di Dante. Dante, come ha osservato una volta Roncaglia, prende alla lettera le metafore trobadoriche (la donna-angelo, il potere nobilitante della passione, ecc.) e le trasforma in verità metafisiche<sup>28</sup>. Ma ciò che è originale in *Amor che movi*, a parte la dottrina profusa nella prima stanza, è il fatto che – a differenza di quanto accade in *Donne ch’avete* o nella *Commedia* – il procedimento è deduttivo e non induttivo. Dante qui non risale dal proprio amore particolare alla norma che lo spiega, dal suo amore per Beatrice all’amore cosmico, ma scende dal generale al particolare, cioè descrive il suo amore umano come una conseguenza dell’Amore cosmico (ed è, se ci si pensa, lo stesso concetto che governa un’altra eccezione dantesca, *Tre donne intorno al cor mi son venute*: dove l’ingiustizia che Dante subisce è solo un momento, un riflesso dell’ingiustizia universale che viene descritta nelle prime quattro stanze: tornerò tra poco su questo tratto così caratteristico non solo della retorica ma del carattere di Dante).

Ciò detto sul posto che una poesia come *Amor che movi* occupa nell’opera di Dante, per cogliere davvero l’originalità del discorso sull’amore fatto da Dante bisogna ampliare ancora il quadro dei riferimenti. Si constata allora che quest’idea, questa unione tra l’Amore come principio cosmico e l’amore come *eros* non è, in sé, originale. Una concezione simile affiora più volte nella letteratura laica del Duecento, particolarmente in area francese. In un libro recente, Michel Zink ha indicato alcune delle opere in cui questa concordia tra canoni apparentemente tanto discordanti come la *caritas* e l’*eros* si realizza: la seconda parte del *Roman de la rose*, il *Breviari d’Amor* di Matfre Ermengaud, i trattati di Raimondo Lullo<sup>29</sup>. Ebbene, la differenza tra ciò che dice Dante, in

<sup>28</sup> Egli, scrive Roncaglia, «costituisce, rispetto alla tradizione trovatoresca, un punto d’arrivo, e delle convenzioni da quella elaborate si serve come base espressiva per una trasfigurazione simbolica che, scavalcando la metafora, attinge un livello addirittura metafisico» (*Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo [Discussione sui fondamenti religiosi del ‘trobar naturau’ di Marcabruno]*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Roma, Multigrafica Editrice 1978, pp. 11-22 [a p. 14]).

<sup>29</sup> M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen-Âge*, Paris, Puf 2003, pp. 67-77.

*Amor che movi* e altrove, e questi ‘testi paralleli’ è evidente. L’autore del *Roman de la Rose* e quello del *Breviari* fanno della filosofia, cioè espongono una teoria, una visione generale dell’amore che non si applica a niente, neanche alla vita dei personaggi fittizi di cui queste opere raccontano. In Dante le cose stanno in modo completamente diverso. Perché per tutta la sua vita, dalla giovinezza alla morte, Dante non fa che applicare quest’idea dell’amore come *buona forza universale* a sé, ai propri sentimenti. Così, la descrizione del ‘mal d’amore’, in *E’ m’incresce*, non è quella fredda e distaccata che si trova nei trattati sull’amore *hereos*. Non si parla della malattia in sé, ma degli effetti che la malattia ha su un essere umano concreto, lo stesso individuo che li descrive ora nei suoi versi: la prospettiva, il linguaggio, sono quelli del diario, non quelli del referto. E l’idea che un nesso molto stretto leghi insieme l’Amore cosmico e l’amore degli individui è un’idea di cui egli testimonia la verità in sé, nella sua propria esperienza: la dottrina neoplatonica si è calata in un uomo, in un destino particolare.

La concezione dell’amore che Dante mostra di avere in canzoni come *Amor che movi* o *E’ m’incresce* non si collega dunque a un’idea dell’esistenza umana in generale. Su questa, Dante non ha nulla di rivoluzionario da dire, nulla che metta davvero in discussione il modello aristotelico-cristiano che egli ha appreso da Tommaso. Si collega invece a una particolare idea della *propria* esistenza. Dire che Dante riteneva di essere un uomo fuori del comune può far sorridere: si suppone che il genio abbia consapevolezza di sé, e Dante certamente l’aveva, e non si può dire che la sua consapevolezza fosse temperata dalla modestia. Il lettore è abituato alle sue candide dichiarazioni di eccellenza, come quando nella *Vita nova* si ripromette di dire della donna amata «quello che mai non fue detto d’alcuna»; o come quando nel *De vulgari eloquentia* porta i suoi propri versi ad esempio di come dev’essere fatta una poesia in volgare; o come quando nel *Convivio* prende su di sé il compito di illuminare con la sua filosofia «coloro che sono in tenebre e in oscuritade» (I xiii 12), e commenta per pagine e pagine tre sue canzoni, al modo in cui si potevano commentare la Bibbia o Aristotele. Tutto questo è ben noto ma non meraviglia troppo, perché ricade nella categoria, antica almeno tanto quanto moderna, dell’orgoglio dell’artista. Ciò che distingue Dante da altri suoi colleghi, medievali e moderni, è un’altra cosa, e cioè il fatto che egli non crede soltanto di possedere un talento fuori del comune, e di essere perciò un individuo eccezionale, ma ritiene anche che gli sia stato riservato un *destino* fuori del comune, ovvero che la sua esistenza personale trascorra all’ombra di eventi e alla presenza di enti la cui importanza va molto al di là della sua semplice persona. Vale a dire che la strana, straordinaria idea dell’amore (della *propria* propensione all’amore) che Dante mostra d’aver in *Amor che movi* e in *E’ m’incresce*, l’idea dell’amore come predestinazione e stigma, e l’idea svolta in *Tre donne* che il suo esilio sia la prova di un generale imbarbarirsi del mondo, della scomparsa di Carità e Giustizia – queste idee sono della stessa specie di quella che nella *Commedia* porta Dante a garantire come vera l’esperienza di un viaggio nell’aldilà, e a credersi dotato di spirito profetico: idee di un uomo che crede di essere diverso da tutti gli altri esseri umani (o di essere come Enea o Paolo, o come Aristotele, che secondo Guglielmo di Auvergne era stato visitato da uno spirito proveniente dalla sfera di Venere<sup>30</sup>).

Così, di fronte alla concezione dell’amore di Dante viene spontaneo porsi la stessa domanda che alcuni lettori – come Nardi, Croce, Singleton – si sono posti di fronte alla *Commedia*. Si tratta di metafore oppure di (pretesi) dati di fatto? E ancora più chiaramente: Dante crede a quello che dice? Si potrebbe obiettare che tutto sta nel mettersi d’accordo su ciò che vuol dire *credere* in un caso come questo. Ma anche senza addentrarsi ora in un discorso che ci porterebbe troppo lontano, un confronto può aiutare, se non a risolvere il problema, a fissarne i termini con sufficiente chiarezza.

3.2. Quando nella canzone 323 Petrarca racconta di aver visto una fiera «con fronte umana» uccisa da due veltri, poi una nave che si schiantava contro uno scoglio, quindi un lauro abbattuto da un fulmine eccetera, quello che sta facendo è dire ‘Laura è morta troppo presto’ attraverso delle

---

<sup>30</sup> Cfr. L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, New York, The Macmillan Company 1929, II, p. 260.

metafore che nessuno naturalmente si sogna di intendere nel loro senso letterale. Quando lo stesso Dante dice che al passaggio di Beatrice la gente ammutolisce e abbassa lo sguardo, noi non neghiamo senz'altro (come facciamo nel caso di Petrarca) la possibilità che questa affermazione sia letteralmente vera. Il fatto che una grande bellezza lasci senza parole non è qualcosa di così incredibile come sostenere di aver visto, in sequenza, un naufragio, lo schianto di un lauro e una fonte inghiottita improvvisamente da una voragine. Tuttavia, confrontando il sonetto *Tanto gentile* con altre poesie di altri autori romanzeschi, constatiamo che questo non è un motivo originale, che si tratta di un'iperbole per magnificare l'amata, un'iperbole come tante altre che si trovano nella lirica amorosa del Medioevo, dunque, di nuovo, un'affermazione che non dobbiamo prendere per vera *alla lettera*.

Se consideriamo da questo punto di vista le due canzoni di Dante di cui ci siamo occupati, vediamo che qui le cose sono meno chiare, anzitutto perché quelle che Dante adopera non sono né allegorie manifeste, come è il caso di Petrarca, né immagini autorizzate dalla tradizione, come è il caso di *Tanto gentile*. Nella tradizione letteraria non è normale dire che le intelligenze angeliche hanno illuminato il poeta-amante constringendolo da allora in poi ad amare tutte le cose belle, né è normale descrivere il proprio amore per una donna chiamando in causa il cielo, il sole e le leggi che fanno funzionare il creato. Ed è ancora meno normale trovare poesie in cui l'autore dichiara di essere stato folgorato quando era ancora in fasce per avere in qualche modo 'sentito' la nascita della (futura) donna amata. Allo stesso modo – per dire che siamo di fronte a un fatto sistematico, non all'invenzione di un momento – non è neppure normale che una poesia (*Donna pietosa*) ritragga l'autore nel suo letto, malato, circondato dai suoi cari, e racconti di un sogno nel quale si vedono donne che piangono, uccelli che cadono in volo, un terremoto, uno sciame di angeli.

Né allegorie manifeste né *clichés* tradizionali. Ciò che Dante fa è sostenere di aver provato, vissuto, cose alle quali noi non crediamo, e a cui riteniamo che nessuno, neanche in passato, abbia potuto credere: essere folgorati da piccoli; amare per ispirazione divina; fare oscuri sogni premonitori. Se non siamo troppo colpiti da queste evidenti menzogne è perché alle menzogne, cioè alle iperboli della letteratura antica siamo abituati, e siamo portati a considerare quelle adoperate in *Amor che movi*, in *E' m'incresce* o in *Donna pietosa* alla stregua di quelle adoperate nella 'canzone delle visioni' di Petrarca o in *Tanto gentile*. Ma questo è, credo, un errore. Perché è un fatto che la poesia di Dante rispecchia una porzione di realtà molto più ampia di quella che la poesia che lo precede tendeva a rispecchiare e, per più secoli, di quella che rispecchierà la poesia posteriore a lui. Una realtà più ampia significa anche una realtà più vera, o *creduta* più vera. Bisogna dunque considerare la possibilità che il punto di vista dal quale generalmente guardiamo alla poesia medievale non sia adeguato a spiegare almeno una parte della lirica di Dante, che Dante abbia usato la letteratura in maniera diversa rispetto agli altri poeti medievali: registrandovi cose, esperienze che sono a lume di ragione 'incredibili a dirsi', quasi come la scomparsa della fonte nella canzone 323 o gli effetti dell'amata sugli astanti in *Tanto gentile*, e che tuttavia chiedono di essere credute. Quest'uso eccezionale della poesia, questa sua eccezionale capienza, sembra coordinarsi, o meglio sembra corrispondere, come il mezzo adeguato allo scopo, a una vita segnata da eventi eccezionali, e a una chiara coscienza del posto – anch'esso eccezionale – che Dante occupa nel mondo. Col che il discorso cessa di riguardare soltanto la lirica e, come ho accennato, investe anche e soprattutto la *Commedia*: quella finzione che, secondo la celebre formula di Singleton, dichiara di non essere una finzione. E qui dunque, per ora, possiamo interromperci.

#### *Abbreviazioni bibliografiche:*

Courcelle 1939 = P. Courcelle, *Étude critique sur les commentaires de la Consolation de Boèce (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», 14, pp. 5-140.

Courcelle 1967 = P. Courcelle, *La «Consolation de Philosophie» dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études Augustiniennes.

- Dronke 1974 = P. Dronke, *Fabula. Explorations Into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden und Köln, Brill.
- Dronke 1997 = P. Dronke, *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gregory 1955 = T. Gregory, *Anima mundi*, Firenze, Sansoni.
- Klingner 1921 = F. Klingner, *De Boethii Consolatione Philosophiae*, Berlin, Weidmann.