

GRUPO TENZONE

E' M'INCRESCE DI ME SÌ DURAMENTE



Giuseppe Marrani (ed.)

LA BIBLIOTECA DE TĒN\_ZONE

Departamento de Estudios Románicos, Franceses  
e Italianos y Traducción (UCM)

Asociación Complutense de Dantología





GRUPO TENZONE

E' m'incresce di me sì duramente

Edición de Giuseppe Marrani

LA BIBLIOTECA DE TĒNZONE

Departamento de Estudios Románicos, Franceses  
e Italianos y Traducción (UCM)

Asociación Complutense de Dantología

La Biblioteca de Tenzone (colección de la revista *Tenzone*) 13  
Director de la colección: Juan Varela-Portas de Orduña

1.ª edición: Madrid, 2024

ISBN: 978-84-09-62000-5

Depósito legal: M-13861-2024

Maquetación y diseño gráfico: Juan Varela-Portas de Orduña  
Ilustración de cubierta: Jerónimo Suñol y Pujol, “Dante pensativo”,  
bronce (1908 [1864]), Museo Nacional del Prado.  
(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dante-pensativo/f4423087-beff-4df5-87bb-a5337fb482fa>)

Editado por:  
Departamento de Estudios Románicos, Franceses e Italianos y Traducción  
(Universidad Complutense de Madrid)  
Asociación Complutense de Dantología

Imprime: CEMA

Impreso en España / Printed in Spain

## Premessa

*E' m'incresce di me sì duramente* è una canzone di amor doloroso dalla tradizione assai ampia e ramificata, che trascende i confini della pur vasta famiglia di codici che ha fatto da culla alle fortunate e plurime copie delle canzoni dantesche procurate da Giovanni Boccaccio. È così del resto, sappiamo, per tutte le altre quattordici canzoni che, nella tradizione, a *E' m'incresce* stabilmente e ripetutamente si accompagnano, in una sequenza dalle origini non limpide, ma comunque remote, su cui spesso ultimamente la critica si è spesa per capirne la natura e discuterne la possibile paternità dantesca. Nonostante la presenza di un testimoniale così ampio e diffrato, il testo di *E' m'incresce* si stabilisce criticamente a fronte di un numero piuttosto contenuto di opposizioni in lezione entro il testimoniale censito (fa fede ovviamente la disamina offerta da Domenico De Robertis nel volume terzo della sua edizione critica del 2002). Una sola di esse colpisce però l'attenzione, dato il punto sensibilissimo del testo in cui cade (il portento che si accompagna alla nascita di *madonna*) e date le implicazioni esegetiche generali che si appaiano alle alternative in gioco: «Lo giorno che costei nel mondo venne... / la mia persona pargola sostenne / una passïon nova, / tal che io rimasi di paura pieno; / ... sì ch'io caddi in terra / per una *luce* [ma parte alternativa del testimoniale: *voce*] che nel cuor percosse» (vv. 57-65). *Luce* o *voce*? quale manifestazione soprannaturale devasta l'ancor giovane cuore di Dante alla comparsa nel

secolo della propria amata? e davvero si tratta di un prodigio o siamo di fronte alla reinterpretazione in termini letterari di un semplice colpo di fulmine o di un autentico colpo apoplettico? E ancora: l'evento scatenante è la nascita di *madonna*, la sua prima comparsa in pubblico, o, come si è proposto di recente, il suo ingresso nell'adolescenza a otto anni?

Questa serie di dilemmi esegetici, che la critica più o meno attendibilmente ha ammassato nel tempo attorno a un luogo particolare della canzone, riflettono in verità molte delle questioni più ampie che si agitano attorno all'interpretazione di *E'm'incresce*. In discussione da ormai molto tempo, e ben al di là delle questioni strettamente ecdotiche o testuali, è infatti l'identità stessa della donna (una delle donne dello schermo? Beatrice? altra donna ancora?) e ancor più il legame di questa vigorosa e bella canzone d'amore con la *Vita nova*, a cui è apparentemente legata, come ben si vede anche dal luogo sopra riportato, da lessico, immaginario, e da ideazione narrativa. E congiuntamente anche si è dibattuto, come è ovvio, sulla datazione del testo e sulla fase compositiva e creativa di Dante a cui essa possa o senz'altro debba risalire.

Personalmente credo che *E'm'incresce* sia una canzone del tempo, sì, della *Vita nova*, ma da essa ben distante per ispirazione e per intenzioni. Resiste infatti, come *focus* del testo nel suo insieme, con decise (ma non decisive) venature cavalcantiane, l'immagine e la drammatizzazione della morte dell'amante, non dell'amata. E le *donne*, a cui ci si rivolge più volte, sono peraltro con ogni probabilità possibili e cortesi intermediarie e non testimoni del miracolo della conversione dell'amante alla *caritas*. Già questo solo distanza di molto *E'm'incresce* dal *libello*. Si resta insomma, fatta salva la formidabile capacità dantesca di rinnovare ogni volta la lingua e l'immaginario amoroso, in un quadro prevedibile e tutto sommato consueto.

Certo non si vuole con ciò dare una lettura riduttiva o limitante della canzone o sminuire l'audacia dei frequenti paralleli con la vicenda terrena di Cristo, che di strofa in strofa sovrascrivono gli snodi tradizionali della vicenda: essi potrebbero infatti estendersi ben oltre il prodigioso

momento della manifestazione dell'amata (calco dell'episodio della visitazione di Maria?), e potrebbero dunque giungere, attraverso il *Tristis anima mea* dei *Salmi*, al Cristo stesso sofferente sulla croce (si vedano i vv. 24-25 e *Mt* 26, 38), fino addirittura a culminare in chiusa, dopo il lascito alle *donne* dei propri dolenti detti amorosi, con il perdono concesso alla spietata creatura, che della morte dell'amante è causa tanto fatale quanto forse sordamente inconsapevole, secondo proprio il modello di *Lc* 23, 34 *Pater dimitte illis non enim sciunt quid faciunt*: non solleverei anche per questo in *explicit* colei che *mai non fu pietosa* dalla responsabilità e dal torto, come vuole la lettura recente della lezione tràdita *men ha colpa* ('è meno colpevole') in luogo di *me n'ha colpa* ('ne ha colpa verso di me'), che vive rettamente a testo sia nell'edizione De Robertis, già richiamata, sia nell'edizione curata da Michele Barbi per il centenario del 1921.

Questa formidabile impalcatura scritturale che sostiene la tensione stilistica e immaginativa della canzone, consente certo di elevare la drammaticità del tono e dell'immaginario con cui è espressa la straziante sofferenza dell'amante (ciò che ha puntuali riverberi e riscontri in Cavalcanti e nel Cino, poniamo, di *Lo core mio che negli occhi si mise*), ma non consente affatto, o non ancora, di ribaltare i cardini concettuali del discorso poetico *de amore* come invece puntualmente avviene con la *Vita nova*.

A maggior ragione colpisce che la strofa quinta della canzone metta in scena, a ritroso e sul filo della memoria («secondo che si truova / nel libro della mente che vien meno», vv. 58-59), l'origine e la complessa eziologia del proprio mal d'amore (la prima comparsa cioè della *donna*), con una strutturazione del discorso direi senza pari nella tradizione lirica romanza per ampiezza e capacità visionaria. È in definitiva l'approccio stesso che struttura e modella fin dall'esordio il *libello*, salvo che in *E' m'incresce* il volgersi all'indietro del tempo riporta alla coscienza lo spavento del primo contatto con un feroce prodigio che condurrà alla morte e non la comparsa di un benefico e beatificante miracolo in terra. Nessuna sacralizzazione dunque dell'esperienza amorosa. Anzi se la *dulcedo* che

nel *libello* dà identità e descrizione all'amore salvifico di Beatrice è da ricondurre, come ci ha insegnato De Robertis, ai caratteri disinteressati dell'*amicitia* del *Lelius*, il sorprendentemente raro sintagma *occhi... dolci* della canzone (vv. 10-11) potrebbe condurre nella stessa direzione (penso, poniamo, ai *dulces oculi* dell'amico nel *De spirituali amicitia* di Aelredo di Rievaulx), all'adozione cioè per il discorso amoroso del medesimo lessico descrittivo dell'amicizia, salvo però che stavolta si tratta di occhi subdoli e insinceri, occhi che tradiscono portando morte dietro la finta loro apparenza. Le strade di *E' m'incresce* e della *Vita nova* insomma divergono radicalmente, e la canzone può senz'altro a mio avviso esser pensata come l'alternativa formidabile e perdente a una strategia poetica che matura solo entro il *libello*, dov'è la morte dell'amata e non dell'amante a liberare la dimensione più autentica e verace dell'amore.

Poco però conta qui l'opinione di chi scrive, se non per quanto serve a sottoporre al lettore la varietà e l'importanza della discussione attorno a *E' m'incresce*. E neppure si può dire che i temi fin qui elencati e ripresi esauriscano le direzioni in cui è lecito, se non atteso, che l'analisi critica si diriga. La nuova luce che l'esame della tradizione compiuto da De Robertis ha gettato sulla serie delle quindici canzoni, qui richiamata in apertura, non può che portare a chiedersi se ad esempio *E' m'incresce* abbia mai avuto o no un ruolo nel progetto di strutturazione del *Convivio*, sempre che nella sequenza, o in una parte primitiva di essa, si voglia scorgere la struttura originaria e portante del trattato; e a chiedersi anche, in caso, quale esattamente potrebbe esser stata la sua funzione, data la presenza di circostanze (ad esempio l'amore nato nella *persona pargola* del poeta) difficilmente conciliabili con la narrazione del *Convivio* quanto all'amore figurato, travagliato e maturo per la Filosofia. E così, anche a prescindere da tutte le questioni che all'incompiuta opera si legano, la collocazione di *E' m'incresce* entro la semplice serie delle quindici solleva interrogativi circa i suoi possibili legami con le restanti canzoni, così come si trovano disposte nell'assetto più diffuso e sorgivo. Il 'libro delle canzoni' voluto da Dante esiste? *E' m'incresce* è un recupero da fasi compositive giovanili ed è chiamata a rivestirsi di nuovo senso alla luce di un

percorso amoroso nuovo e concepito dopo la *Vita nova*? o la serie è un mero e precoce portato della tradizione ed *E' m'incresce* vi figura sotto l'egida della programmatica e straziante *Così nel mio parlar vogl'esser aspro*, che apre la sequenza, e per la forte attrazione delle petrose, che stanno al centro della serie e con tutto il loro ossessivo dolor d'amore?

È sullo sfondo di questo complessivo scenario di questioni, tuttora vive e aperte, che si collocano i sei ottimi saggi raccolti in questo volume. Di ciascuno si noterà infatti, nonostante la diversità di approcci e di pareri, la tensione meritoria e costante a collocare ogni discussione di dettaglio entro il quadro sempre ampio e complesso dei diversi e fondamentali problemi di contesto che ad *E' m'incresce* invariabilmente si legano e che fin qui si sono ricapitolati. Non è da dubitare perciò che a questo quaderno si farà capo per futuri studi sulle canzoni dantesche e su *E' m'incresce* in particolare.

Origine non prossima di queste pagine è un seminario svolto presso il Borgo di Serignana ai primi di luglio del 2017. Il Borgo (un tempo Villa di Serignana) è nato in una piccola valle appena sotto il massiccio del Falterona nel corso del XII secolo, all'interno del vasto feudo dei Conti Guidi, ed è attualmente ricompreso nel territorio comunale di San Godenzo, la cui Abbazia benedettina fu sede notissima nel 1302 del convegno fra gli esuli fiorentini ghibellini e i guelfi di parte bianca, a cui partecipò, poco dopo il suo bando da Firenze, anche Dante Alighieri. A quanti hanno trascorso insieme quei limpidi giorni senza nubi Serignana ha lasciato, oltre alle intense reminiscenze dantesche, memoria vivida di discussioni piacevoli e serrate sui tavoli dell'ampio prato o nel raccoglimento del 'grottino'; ha lasciato ricordi di camminate all'ombra dei castagneti, o presso il fresco di torrenti e di piccole cascate, o lungo sere fresche alla luce di una quantità di stelle che raramente si vede a valle dell'Appennino. Gli anni che da allora sono passati hanno aggiunto però il loro carico doloroso, e non possiamo oggi che piangere la scomparsa di due fra i maggiori studiosi di Dante che anche al seminario di Serignana vollero portare il proprio generoso contributo: Emilio Pasquini, di cui stampiamo qui la lettura introduttiva della canzone, e Carlos López Cor-

tezo, i cui suggerimenti e i cui studi resistono ancora felicemente fra queste pagine.

Vive il loro ricordo con noi.

GIUSEPPE MARRANI

E' m'incresce di me sì duramente,  
ch'altrettanto di doglia  
3 mi reca la pietà quanto 'l martiro,  
lasso, però che dolorosamente  
sento contra mia voglia  
6 raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro  
entro 'n quel cor che' belli occhi feriro  
quando li aperse Amor co• le sue mani  
per conducermi al tempo che mi sface.  
10 Oimè, quanto piani,  
soavi e dolci ver' me si levaro  
quand'elli incominciaro  
la morte mia, che tanto mi dispiace,  
14 dicendo: «Nostro lume porta pace».

«Noi darem pace al core, a voi diletto»  
diceano agli occhi miei  
17 quei della bella donna alcuna volta;  
ma poi che sepper di loro intelletto  
che per forza di lei  
20 m'era la mente già ben tutta tolta,  
co• le 'nsegne d'Amor dieder la volta;  
sì che la lor vittoriosa vista  
poi non si vide pur una fiata:  
24 ond'è rimasa trista  
l'anima mia che n'attendea conforto;  
ed ora quasi morto  
vede lo core a cui era sposata,  
28 e partir la conviene innamorata.

Innamorata se ne va piangendo  
fora di questa vita  
31 la sconsolata, che la caccia Amore.  
Ella si move quinci sì dolendo,  
ch' anzi la sua partita  
34 l' ascolta con pietate il suo Fattore.  
Ristretta s' è entro 'l mezzo del core  
con quella vita che rimane spenta  
solo in quel punto ch' ella se •n va via,  
38 ed ivi si lamenta  
d' Amor che for d' esto mondo la caccia,  
e spessamente abbraccia  
li spiriti che piangon tuttavia,  
42 però che perdon la lor compagnia.

L' imagine di questa donna siede  
sù nella mente ancora,  
45 là ove la puose quei che fu sua guida;  
e non le pesa del mal ch' ella vede,  
anzi vie più bella ora  
48 che mai e vie più lieta par che rida,  
ed alza gli occhi micidiali, e grida  
sopra colei che piange il suo partire:  
«Vanne, misera, fuor, vattene omai!»  
52 Questo grida il disire  
che mi combatte così come suole,  
avegna che men duole,  
però che 'l mio sentire è meno assai  
56 ed è più presso al terminar de' guai.

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si truova  
59 nel libro della mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne

una passïon nova,  
62 tal ch'io rimasi di paura pieno;  
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno  
subitamente, sì ch'io caddi in terra  
per una luce che nel cuor percosse;  
66 e se 'l libro non erra,  
lo spirito maggior tremò sì forte  
che parve ben che morte  
per lui in questo mondo giunta fosse;  
70 ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse.

Quando m'aparve poi la gran biltate  
che sì mi fa dolere,  
73 donne gentili a cui i' ho parlato,  
quella virtù c'ha più nobilitate,  
mirando nel piacere,  
76 s'accorse ben che 'l suo male era nato;  
e conobbe il disio ch'era creato  
per lo mirare intento ch'ella fece,  
sì che piangendo disse a l'altre poi:  
80 «Qui giugnerà, in vece  
d'una ch'i' vidi, la bella figura  
che già mi fa paura,  
che sarà donna sopra tutte noi  
84 tosto che fia piacer degli occhi suoi».

I' ho parlato a voi, giovani donne  
ch'avete gli occhi di bellezze ornati  
e la mente d'amor vinta e pensosa,  
88 perché raccomandati  
vi sian li detti miei ovunque sono;  
e 'nnanzi a voi perdono  
la morte mia a quella bella cosa  
92 che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.



*Una tessera per un vuoto autobiografico:  
la canzone 'E' m'incresce di me sì duramente'*

EMILIO PASQUINI

Ecco a voi, per la decima delle quindici canzoni dantesche, la solita parafrasi del testo, che ormai vi aspettate da me, quasi fosse la mia firma o meglio un rituale obbligato. Spero di non deludervi anche quest'anno, tanto più che questo esercizio mi ha illuminato nel percorso di ricerca di come Dante sopperisca alla mancanza del 34% del lessico che oggi usiamo comunemente: il mio punto di partenza è stato l'esordio dell'VIII del *Purgatorio*, dove *disio* sta per 'rimpianto', lessema entrato in uso solo nel Settecento, e *amore* sta per 'nostalgia', voce che ha il suo primo esempio in Leopardi.

1° STROFE:

Ho una così violenta compassione di me stesso che questo medesimo sentimento provoca in me altrettanto dolore che la pena d'amore, poiché contro la mia volontà avverto con sofferenza il fiato dell'ultimo respiro di morte dentro il mio cuore, che i begli occhi della donna ferirono, mossi e quasi spalancati da Amore per trascinarci verso l'ora che mi distrugge.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Non chiamerei in causa, per tale annientamento, come fa De Robertis nel suo

Ahimè, con quanta modestia, benevolenza e dolcezza quegli occhi si alzarono verso di me, quando avviarono il processo della mia distruzione morale (che io avverto con tanta pena), proclamando: «La nostra luce è fonte di serenità».

2° STROFE:

«Noi infonderemo pace al cuore, e piacere a voi», talvolta dicevano, rivolti ai miei occhi, quelli della bella donna; ma dopo che gli stessi occhi di lei appresero per via mentale che sotto il violento influsso della bellezza di lei io ero ormai ridotto in una condizione di demenza, si diedero alla fuga con tutti gli illusionismi amorosi; cosicché, poi, non si poté percepire neppure una volta la loro possente seduzione. Di conseguenza, la mia anima, che dalla donna si aspettava qualche consolazione, si è ritrovata in uno stato di prostrazione e vede quasi privo di vita quel cuore cui si era intimamente legata ed è costretta a fuggirsene via per quanto colma d'amore.

3° STROFE

La mia anima innamorata si allontana in pianto, uscendo desolata da ogni circuito vitale, sotto la fiera spinta di Amore. Essa parte di qui con manifestazioni di dolore tali che, prima che essa se ne sia andata via, il Creatore stesso le dà ascolto con animo pietoso. Lei si è rifugiata nella parte interna del cuore con l'ultimo barlume di spirito vitale, proprio nel momento del suo dileguarsi; e allora si duole che l'Amore la voglia escludere da questo mondo; e si stringe continuamente agli spiriti che non cessano di piangere, poiché sentono di abbandonare l'armonia che li teneva uniti.

---

commento alle *Rime* dantesche (Alighieri 2005: 133), «tu fosti prima ch'io disfatto fatto» di *If.* VI 42.

## 4° STROFE

L'immagine di questa bella donna regna ancora in cima alla mia mente, là dove la collocò Amore, che la guidò fino a quel luogo; e non si rammarica per il male che essa vi scorge, anzi, ora più che mai affascinante e sempre più contenta, sembra sia dominata dal riso e leva verso di me gli occhi assassini, urlando all'indirizzo della mia anima ridotta in lagrime per il dolore della partenza: «Miserabile, vattene via per sempre!». Sono queste le note del desiderio, che mi tormenta come era solito fare, a dispetto del mio dolore, poiché la mia sensibilità si è molto attutita proprio perché mi vado avvicinando al termine di ogni mia sofferenza (cioè alla morte).

## 5° STROFE

Nel giorno in cui nacque questa donna, come si trova scritto nel libro della mia memoria che ormai tende a svanire, il mio corpo, che era ancora in tenera età, dovette subire un'impressione sensibile prima sconosciuta, tale che io mi ritrovai dominato dalla paura; al punto che tutte le mie facoltà sembrarono di colpo soppresses, così che io piombai a terra fulminato nel cuore da una luce;<sup>2</sup> e se la mia memoria non mi inganna, lo spirito che mi teneva ancora in vita fu colto da un tremito così violento che sembrò che per lui fosse ormai arrivata l'ora della morte definitiva; ma a quel punto fu lo stesso Creatore<sup>3</sup> a dolersi di come si fosse sviluppata la mia storia.

---

<sup>2</sup> È noto che per questa folgorazione legata alla nascita di Beatrice Marco Santagata sviluppa un'ipotesi tutta sua, leggendo i vv. 57-69 in chiave di crisi epilettica (Santagata 2011: XXI ss, XXV ss) e chiamando in causa (Santagata 2011: LIX ss.) altre folgorazioni (specie quella individuabile nella "montanina"). Lo segue su questa strada Claudio Giunta nel suo commento alle *Rime* (Alighieri 2011: 19 ss. e 234).

<sup>3</sup> Resto fedele a Contini, anche se Raffaele Pinto mi richiama alla tradizione esegetica che vede qui la presenza di Amore: cfr. la glossa di Giunta (in Alighieri 2011: 246).

## 6° STROFE

Quando mi si palesò la suprema bellezza che è fonte delle mie pene, o nobili donne a cui ho rivolto le mie parole, la mia ragione,<sup>4</sup> contemplando il volto affascinante di lei, si rese ben conto che in quel punto cominciavano le sue disgrazie, e riconobbe il desiderio che si era originato dallo sguardo magnetico di lei; cosicché fra le lagrime disse, rivolto alle altre facoltà della mia anima: «Qui arriverà, al posto della donna reale che io potei vedere, la sua bella immagine che m'incuteva paura, la quale signoreggerà tutte noi, non appena lo decideranno i suoi occhi fatali».

## CONGEDO

Io ho rivolto le mie parole a voi, giovani donne, che possedete occhi dotati di tanto fascino e un intelletto dominato angosciosamente da Amore, perché vi siano raccomandati i miei versi, dovunque voi li troviate; e proclamo davanti a voi di non voler rinfacciare la mia morte a quella bella creatura che ne è responsabile e non ha mai voluto prestarmi pietà.

Facciamo subito giustizia, nella scia di Contini, della vecchia ipotesi che questa canzone potesse riferirsi alla passione per la donna gentile. Essa fa infatti sistema non tanto coi 4 sonetti 'cavalcantiani' inclusi nella *Vita nova* (cioè *Tutti li miei pensier parlan d'Amore*, *Con l'altre donne mia vista gabbate*, *Ciò che m'incontra, ne la mente more* e *Spesse fiate vegnonmi a la mente*, il secondo dei quali riferibile all'episodio del 'gabbo'), quanto piuttosto con la canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*, an-

---

<sup>4</sup> Si veda però la nota sesquipedale di De Robertis (in Alighieri 2005: 139), della quale non si riesce a comprendere il senso autentico, nonostante la forte contrapposizione fra la tesi tradizionale (quella che anche a me sembra poizore) e quella (osteggiata dal Barbi) del Mascetta Caracci: «non la facoltà intellettuale [...], bensì lo spirito animale...», che sembra avallata dal De Robertis.

ch'essa (come la nostra) esclusa dal prosimetro giovanile.<sup>5</sup> Anche a non avallare i risultati della linea critica che da Michele Barbi giunge a Claudio Giunta,<sup>6</sup> non si possono nutrire dubbi sulla consistenza del parallelismo fra il crudele invito rivolto dall'immagine della donna alla mente del poeta, «Vanne, misera, fuor, vattene omai...» (*E'm'incresce* 51) e l'esclamazione dell'anima di Dante nel confessare il suo dramma, «Per quella moro c'ha nome Beatrice!» (*Lo doloroso amor* 14).<sup>7</sup> Alcuni dei giudizi più penetranti di Giunta sulla seconda canzone potrebbero tranquillamente adattarsi alla prima: così per il prevalere del flusso di pensieri sull'ordine cronologico entro la coscienza della morte vicina;<sup>8</sup> oppure per lo slitta-

---

<sup>5</sup> Sulle poesie escluse dalla *Vita nova* si veda l'edizione del prosimetro procurata da Domenico De Robertis (Alighieri 1980: 15 ss); ma anche, in particolare per i testi coevi come la nostra canzone, Marco Santagata 2011: XXVI ss., e Claudio Giunta (in Alighieri 2011: 62). Il lavoro di Giunta mi esime dal ricorrere agli altri due contributi specifici: Cristaldi 2005 e Fontes Baratto 2008. Non potevo invece non fare i conti con l'importante saggio di Giuseppe Marrani (2012), il quale è per giunta fra di noi, a ribadire le linee portanti della sua lettura; ma mi esimo da rinvii analitici, in quanto essa resta punto di riferimento obbligato per la storia dei dibattiti sulla collocazione del testo e sul progetto di recupero all'interno del *Convivio*. Ma si vedano almeno le pp. 69-70 per lo stretto rapporto con *Lo doloroso amor*, pur estromessa dal *corpus* delle quindici canzoni e «confinata alla testimonianza di un ridotto manipolo di manoscritti». Da sottolineare, infine, i continui rinvii al contributo di Enrico Fenzi (2010), il quale è anch'esso fra noi a rinfrescare brillantemente il suo punto di vista.

<sup>6</sup> Si veda di quest'ultimo il commento cit. alle *Rime*, rispettivamente in Alighieri 2011: 232 ss. e 251 ss.

<sup>7</sup> Non sussiste dunque nessuna possibilità di conciliazione fra l'amore-eros e l'amore-caritas: siamo in una fase ben anteriore a quella della *legenda sanctae Beatricis*. Quel grido di Dante innamorato trova però riscontro nel v. 40 della canzone *La dispietata mente che pur mira* («E voi pur siete quella ch'i' più amo»). Si tratta di una canzone del tempo della *Vita nova*, che potrebbe riferirsi anch'essa a Beatrice, a meno che non si tratti invece di una donna dello schermo.

<sup>8</sup> Giunta in Alighieri 2011: 233.

mento eccezionale verso il polo della morte nel binomio tradizionale amore-morte, dove interlocutore non è più la donna, ma la morte stessa.<sup>9</sup>

In ogni caso resta ancora valida la diagnosi continiana su certa «civetteria feroce» di una Beatrice «troppo donna, non ancora sublimata» la quale non poteva avere accesso al «romanzetto teologico» della *Vita nova*. Non si deve sottovalutare, inoltre, che la rievocazione del cominciamento di questo amore, sia pure via via ricondotto a un'ossessiva «prospettiva di morte», si venga modellando sull'esperienza narrata nel proemio della *Vita nova* (De Robertis, in Alighieri 2005: 131); anche se resta giudiziosamente incerto, nella valutazione critica di De Robertis, se prevalgano o meno gli indizi «dell'urgenza narrativa del libro imminente» o quelli di una «variante alternativa, al momento in direzione 'dolorosa', alla soluzione» proposta nel libello stesso. Siamo, in ogni caso, in una fase anteriore alla svolta di *Donne ch'avete*, se è vero che qui le donne, chiamate ugualmente in causa come interlocutrici, hanno «la mente d'amor vinta e pensosa», e non ancora «intelletto d'amore».

Era inevitabile che Dante, in una situazione del genere, facesse appello alle risorse del modello cavalcantiano,<sup>10</sup> ispirato a un massimo di rigorismo stilnovistico, col consueto repertorio di spiriti e spiritelli dentro un teatro dell'anima più o meno di maniera. Ciò sia detto a partire dal riflesso della ballata di Guido *Veggio negli occhi*, sia nell'attacco (quando già il nostro testo si configurava come la «canzone dell'amore non corrisposto, anzi del venir meno della promessa leggibile [...] negli occhi del-

---

<sup>9</sup> Giunta in Alighieri 2011: 251. E tuttavia lo stesso Giunta (p. 252) richiama il congedo dall'amata nella ballata di Cavalcanti *Perch'io non spero di tornar giammai*, sullo sfondo della chiusa di *Al cor gentil* di Guinizzelli.

<sup>10</sup> Nella discussione, Juan Varela-Portas è intervenuto per sottolineare anche certi elementi non cavalcantiani, mentre Raffaele Pinto ha parlato di un 'iper-cavalcantismo': il superamento di Guido si misurerebbe soprattutto nella tonalità narrativa della canzone, denunciata anche dalla sua bipartizione. Certo, essa getta un fascio di luce nel vuoto dei primi diciotto anni della vita di Dante.

l'amata») (De Robertis in Alighieri 2005: 131), sia nella strofa conclusiva, per «la bella figura / che già mi fa paura».<sup>11</sup>

E tuttavia già Contini rilevava (in Alighieri 1987: 60) che in questo Dante non emerge neppure un'ombra della capacità, di cui era dotato Guido, di ironizzare su certi eccessi di un programmatico dolore.<sup>12</sup> Dante cioè si lascia qui possedere da «una sensibilità ossessiva del dolore»,<sup>13</sup> di cui pare un riflesso stilistico il ricorso a un sistema di *coblas capfinidas* nel passaggio dalla prima alla seconda strofe (*pace-Pace*) e dalla seconda alla terza (*innamorata-Innamorata*), che metterebbe in campo l'antitesi fra le due parole-chiave, l'impossibilità della pace per via dell'intensità di quell'amore. Resta però l'impressione che sia forse troppo sottile la spiegazione che offre Contini della rinuncia a questo espediente nella seconda sezione della canzone, divisa in due parti esatte contrassegnate, rispetti-

<sup>11</sup> Aggiungiamo che per «l'autocompassione che si affianca al dolore» nel travaglio amoroso De Robertis (in Alighieri 2005: 132), nella scia di Contini, chiama in causa l'esordio della canzone *Io sento sì d'amor la gran possanza* e il sonetto della *Vita nova* (XVI 7 ss.) *Spesse fiate*, il tutto nell'orbita del sonetto cavalcantiano *A me stesso di me pietate vene*. Così si rinvia al Guido di *Perch'io non spero* per i vv. 41-42 della nostra canzone secondo Foster-Boyde cit. da De Robertis (in Alighieri 2005: 136), mentre quest'ultimo evoca la stessa ballata cavalcantiana per il sintagma «persona pargola» (v. 60). E altri sintagmi cavalcantiani sono «di paura pieno» (v. 62) e «vinta e pensosa» (v. 87): cfr. De Robertis in Alighieri 2005: 140.

<sup>12</sup> In proposito Contini (*ibid.*) allega il sonetto *Noi siam le triste penne sbi-gottite*, che rappresenta uno dei culmini di Guido in questa direzione.

<sup>13</sup> La formula è di Contini (*ibid.*). Su questa strada si perviene così (d'accordo con l'impostazione di Pinto) a una sorta di 'iper-cavalcantismo': quando ad esempio si travalica la nozione cavalcantiana di 'strutta mente', giungendo a configurare una condizione di 'demenza' (v. 20): cfr. De Robertis in Alighieri 2005: 134, il quale punta anche l'obiettivo sulle 'insegne d'Amor che dieder la volta' (v. 21), sottolineando in Dante «la capacità di invenzione, in termini in parte nuovi, della lezione figurativa del suo maestro».

vamente, da un punto di vista soggettivo e da un punto di vista oggettivo o storico.<sup>14</sup>

Di fatto, l'atmosfera che si respira in questa canzone resta ancorata quasi esclusivamente a certe premesse cavalcantiane.<sup>15</sup> Ciò si dica, ancora, cominciando da quell'avverbio «dolorosamente» (v. 4) che, preannunciato da «doglia» (v. 2), richiama senza ambagi il «dolorosamente» (parimenti in rima) al v. 3 del sonetto emblematico di Guido *Noi siam le triste penne sbigottite*. Aggiungo qui a margine, per sancire una differenza di fondo fra i due maggiori poeti del Duecento, che uno dei termini-chiave di Cavalcanti,<sup>16</sup> quale 'sbigottito', risulta quasi assente in Dante, dove troviamo espressioni parallele, ma lontanissime, come il «terribile sbigottimento» per la morte di Beatrice (nella prosa della *Vn.* XXXV 1) o l'invito di Virgilio a Dante personaggio, «non sbigottir» (a *If.* VIII 122), ma – in contesti diversissimi – un solo riscontro in prosa del nostro aggettivo («sbigottito» a *Vita nova* VII 1) e un solo riscontro in poesia («dolente e sbigottita» nella canzone *Tre donne* 9).<sup>17</sup>

Tutto ciò equivale a dire che nella nostra canzone siamo lontanissimi, non si dica dalla *Commedia*, citata spesso nel commento di De Robertis per improbabili riscontri lessicali o sintattici,<sup>18</sup> ma dall'atmosfera defini-

<sup>14</sup> De Robertis (in Alighieri 2005: 132), sembra accogliere la bipartizione proposta da Contini, anche se ritiene sostenibile la formula 2+2+2 dovuta a Foster-Boyde.

<sup>15</sup> Secondari, alcuni apporti siciliani, da Pier delle Vigne e dal Notaro, segnalati da De Robertis (in Alighieri 2005: 113 e 115); fra l'altro, il luogo più caratteristico (vv. 80-81) pare filtrato attraverso Guido: cfr. De Robertis in Alighieri 2005: 140.

<sup>16</sup> Cfr. Pasquini 1995: 695 ss.

<sup>17</sup> Di altro genere gli esempi di *Vita nova* XV 6 e 10 e di *If.* XXVIII 100, ma in ogni caso il termine perde in Dante la pregnanza espressiva e tematica che possedeva nei testi cavalcantiani.

<sup>18</sup> Apprezzabile, dunque, che lo stesso De Robertis parli di una «siderale distanza» (in Alighieri 2005: 135) quando si permette di chiamare in causa *Pd.*

tiva e complessiva del prosimetro giovanile. Si pensi alla distanza che separa il binomio 'pace e diletto' del v. 15 dalla nozione di 'beatitudine' maturata a una certa svolta della *Vita nova*, senza bisogno di chiamare in causa certe ascendenze salmistiche o evangeliche.<sup>19</sup> È vero che non si può mettere in dubbio l'apparentamento fra il vocativo «donne gentili» al v. 73 della nostra canzone, l'analogo vocativo inserito ai vv. 7-9 di *Gli occhi dolenti* e il programmatico vocativo iniziale della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, senza tuttavia che si possa stabilire un rapporto univoco fra questi tre testi.<sup>20</sup> E tuttavia il senso vero di questa canzone si misura nell'alveo di una Beatrice-donna pietra di cui si sono perse le tracce (a parte l'episodio circoscritto del 'gabbo') nel testo definitivo della *Vita nova*, dalla quale vennero esclusi tutti i testi che a questa Beatrice troppo donna si richiamavano.

---

XXXIII 5 per «il suo Fattore» del v. 34.

<sup>19</sup> Evocate anche qui, ad esempio per il sintagma «anima [...] trista» ai vv. 24-25.

<sup>20</sup> Cfr. De Robertis in Alighieri 2005: 139; ma ancora a p. 140 il critico rileva come tale appello (ripetuto ai vv. 85 ss.) appaia «insolito per un congedo».



*Dante prima della 'Vita nova':  
la canzone 'E' m'incresce di me'*

ENRICO FENZI

A ripercorrere ancora una volta la canzone *E' m'incresce di me*<sup>1</sup> si capisce sempre meglio cosa comporti quel decisivo passaggio della *Vita nova* nel quale Dante argomenta l'abbandono della tradizionale convenzione lirica che identificava l'amore come il parlare di sé – della propria condizione di amante insoddisfatto – in favore di una radicale novità, quale era quella di porre al centro del discorso poetico l'esaltazione del proprio oggetto: la donna amata.

Poi che dissi questi tre sonetti [*Con l'altre donne mia vista gabbate; Ciò che m'incontra ne la mente more; Spesse fiate vegnonmi a la mente*] ne li quali parlai a questa donna però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato, credendomi tacere e non dire più però che mi pareva di me aver assai manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a lei, a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata [...] E però propuosi di prendere per

---

<sup>1</sup> Ne ho già diffusamente parlato in Fenzi 2010, e a questo saggio rimando sia per la bibliografia critica che per la più minuziosa analisi della canzone che, con i suoi numerosi riscontri, sta alla base di queste ulteriori e più libere considerazioni.

matera del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima e, pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare, e così dimorai alquanto di con disiderio di dire e con paura di cominciare (*Vn.* 10, 1 e 11).<sup>2</sup>

In questa sede vorrei limitarmi a sottolineare due elementi portanti del discorso di Dante. Il primo: la vecchia e ‘meno nobile’ convenzione che limitava il poeta a parlare del proprio *stato* s’è esaurita, ed ha portato nel vicolo cieco nel quale non c’è più nulla da dire (e resta da considerare cosa comporti una siffatta apertura polemica nei confronti degli istituti della tradizione lirica tuttavia dominante). Il secondo: la novità che volge la poesia ad esaltare le qualità della donna amata è consapevolmente vissuta come un impegno tanto inaudito e difficile da generare sconcerto e paura. Si tratta dello «stilo de la loda», appunto, fondato su una scelta di totale dedizione e fedeltà alla inarrivabile sublimità dell’oggetto che in modo sin scandalosamente provocatorio strappa l’esperienza d’amore dalle vecchie gabbie fisico-patologiche del soggetto paziente nelle quali era imprigionata, e la trasforma in un percorso di conoscenza. Dante, insomma, che pure sin nelle prime parti della *Vita nova* ha concesso qualcosa alle dominanti concezioni dell’amore in chiave fisica e medica,<sup>3</sup> con una scelta fortemente personale e innovativa fa dell’amore, sulle orme di Agostino, una forma privilegiata del sapere, e per questa via una dimensione intrinsecamente allegorica sempre incombe sulle parole che lo dicono, quale ‘marca’ caratteristica del discorso dantesco, nel momento medesimo in cui tale discorso non basta a se stesso ma si nutre e propriamente vive di ciò che lo trascende.

Su questa svolta e sulla sua importanza culturale e storica c’è ancora molto da dire, ma in questa sede è forse sufficiente nominarla per proiet-

---

<sup>2</sup> Cito da Alighieri 2009b, con numerazione e testo Gorni rivisto da Stefano Carrai.

<sup>3</sup> Per questo, rimando a Tonelli 2015, in part. pp. 79 ss., con specifico rimando a *E’ m’incresce*, e Tonelli 2023: 111 ss.

tare contro di essa quanto, in Dante, la precede e la prepara. Mi riferisco alle tre canzoni che per consenso quasi unanime sono ormai considerate tra le più antiche che Dante abbia composto, prima della *Vita nova* e prima, dunque, di quel rivoluzionario sovvertimento delle nozioni correnti sulla natura di amore: *Lo doloroso amor* (De Robertis 16; Barbi-Maggini LXVIII); *La dispietata mente* (De Robertis 12; Barbi-Maggini L); *E' m'incresce di me* (De Robertis 10; Barbi-Maggini LXVII).<sup>4</sup> Osservando subito che *Lo doloroso amor* non è compresa ed ha dunque una tradizione estremamente ridotta rispetto alla raccolta delle quindici 'dittese' che già si attribuiva a Boccaccio e della quale ora faticosamente si comincia a ritenere responsabile Dante medesimo. Non entrerò nella questione, se non per dire che l'invocata e unanime ragione dell'esclusione che la condanna due volte alla condizione di 'estravagante' sta nell'essere esplicitamente nominata Beatrice alla fine della prima stanza, v. 14: «Per quella moro c'ha nome Beatrice». Qui, infatti, e indirettamente nelle altre due canzoni, Beatrice assume i tratti topici della donna crudele

---

<sup>4</sup> Per il testo delle *Rime* mi rifaccio all'ed. critica di Domenico De Robertis, il cui testo è riprodotto nell'ed. commentata dallo stesso studioso: vd., rispettivamente, Alighieri 2002, e Alighieri 2005. Le varie proposte esegetiche relative alle canzoni e la relativa bibliografia sono discusse nei due fondamentali commenti di Claudio Giunta e in quello, amplissimo, di Marco Grimaldi (rispettivamente Alighieri 2011 e Alighieri 2015), sempre presenti sia direttamente che indirettamente, come pure l'edizione spagnola del *Libro de las canciones y otros poemas*, a cura di Juan Varela-Portas de Orduña e altri (Alighieri 2014), nei quali le tre canzoni sono commentate da Rossend Arqués. Subito devo anche segnalare le tre letture di Giuseppe Marrani (*E' m'incresce*), di Michelangelo Zaccarello (*La dispietata mente*) e di Aldo Menichetti (*Lo doloroso amor*), in Alighieri 2012, rispettivamente pp. 65-86; pp. 121-151; pp. 287-304. Ancora su *La dispietata mente* in particolare si veda Brugnolo 2010 e Brugnolo 2016, e il volumetto del Grupo Tenzone (2022), ove è anche compreso un saggio di chi scrive (Fenzi 2022), al quale rimando per le questioni alle quali qui velocemente accenno. Con *PSS* indico l'edizione dei *Poeti della scuola siciliana* (2008) in tre volumi: *Giacomo da Lentini*; *Poeti della corte di Federico II*; *Poeti siculo-toscani*.

e insensibile che nega il proprio amore al poeta e addirittura infierisce su di lui sino a provocarne la morte, in contraddizione troppo eclatante con l'immagine ben altrimenti trionfante di lei quale creatura sommamente beatificante e salvifica. La ragione è certamente questa, e anche di ciò si dovrebbe discutere a lungo per tutte le complesse implicazioni che vi si aggrovigliano intorno, ma qui mi limiterò a suggerire che autore di una siffatta esclusione dalla raccolta canonica non sembra poter essere altri che Dante, titolare esclusivo dell'interna coerenza della sua vicenda, e non altri, semmai da sempre interessati a cercare a ogni costo un nome o un qualche principio di identità ai fantasmi femminili evocati nei suoi versi.

Tornando al punto della relativa arcaicità delle tre canzoni, che certamente precedono la svolta dello «stilo de la loda» e insomma la piena affermazione teorica e pratica dello speciale stilnovismo dantesco, per vari aspetti potremmo assumerle come esemplari di quella stessa matrice che ha presieduto alla nozione d'amore di matrice patologica, e alla composizione dei tre sonetti del 'gabbo': quelli che, con le parole di Dante, «fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato». Lo *stato* del poeta è infatti il tema ossessivamente agitato nelle canzoni, dedicate a descrivere una condizione di infermità amorosa tale da condurre il poeta alla morte sotto gli occhi indifferenti o puntualmente ostili della donna, definendo dunque una situazione per molti aspetti riconducibile agli istituti dominanti della tradizione lirica, e più in particolare all'ispirazione pessimistica e tragica del vicino modello cavalcantiano, come tutti gli studiosi, del resto, non hanno mancato di osservare. E proprio di qui è opportuno ripartire.

Pur sapendo quanto vada perduto, ecco di seguito una sorta di riasunto, assai sommario, di *Lo doloroso amor* e di *La dispietata mente*, e una più fedele parafrasi di *E' m'incresce*, alla quale soprattutto andrà la nostra attenzione. Aggiungendo che l'ordine nel quale considero le tre canzoni è una sorta di ordine ideale o, se si vuole, di comodo, al quale si

può credere in nome di una crescente articolazione e ricchezza del discorso poetico, ma che non è in alcun modo dimostrabile.<sup>5</sup>

*Lo doloroso amor.* Il poeta non può più nascondere il dolore per il colpo che la donna gli ha nascostamente inferto e che ora lo sta conducendo a morte, sì che con la poca forza vitale che gli è rimasta non gli resta che dichiarare: “Per quella moro c’ha nome Beatrice” / Solo a risentire quel dolce nome che lo amareggia il dolore si rinnova, ed è ormai così magro e patito che anche un soffio di vento lo trascina e lo abbatte e lo uccide. Ma l’anima nel suo stesso dividersi dal corpo porta con sé l’immagine del dolce viso di lei, rispetto al quale il paradiso non è nulla. / Nell’al di là sia pure giudicato colpevole: portando con sé l’immagine di lei non soffrirà alcuna pena, sì che Amore gli darà nell’altro mondo il compenso che in questo non ha avuto. / Nel congedo il poeta si rivolge direttamente alla morte: ‘Morte, tu che sei al suo servizio, chiedi a lei perché mi renda così infelice: se io sapessi che la luce dei suoi occhi è destinata a qualcun’altro, mi libererei dall’errore e morirei con minor dolore’.

*La dispietata mente.* Il poeta, lontano dal *dolce paese*, invoca l’arrivo di un saluto da parte della donna amata che solo potrà portargli salvezza: morirà infatti se da un siffatto saluto non fosse riconfortato / La donna è tenuta a salvarlo, così come ogni signore deve essere sollecito nel correre in aiuto del servo fedele che lo invoca, tanto più che egli porta nel cuore l’immagine di lei dipinta da Amore: anche Iddio, del resto, ama in modo speciale le creature fatte a sua immagine e somiglianza. / Una tale ri-

---

<sup>5</sup> Ricordo che nel gruppo delle quindici *La dispietata mente* occupa il dodicesimo posto, ed *E’ m’incresce* il decimo, contraddicendo piuttosto vistosamente l’eventualità di un ordinamento anche approssimativamente cronologico che pure qua e là traspare. Ma occorre tener conto del fatto che *La dispietata mente* si presenta come una canzone ‘di lontananza’ che può richiamare l’esilio, e che post-esilio sono le canzoni tredicesima, *Tre donne*, quattordicesima, *Doglia mi reca*, e quindicesima, *Amor da che convien* (la ‘montanina’).

chiesta è estremamente rischiosa perché è diretta e non ammette dilazioni o scappatoie, analoga com'è a quella che si rivolge all'amico sul quale si fa più affidamento: se fosse respinta, la morte sarebbe ancora più rapida e dolorosa / D'altra parte solo la donna può esaudirla, mentre al poeta piace solo ciò che torna a onore di lei, e sono i suoi modi umani che gli hanno ispirato tanta fiducia e devozione. / Ma attenzione: l'atteso saluto deve portare un messaggio d'amore per essere davvero efficace, e non dannoso / Nel congedo la canzone è sollecitata a muoversi velocemente verso la donna, perché al poeta non resta molto tempo da vivere.

*E' m'incresce di me.* (1-9) La pena e il dispetto che provo verso me stesso sono talmente intensi che l'autocommiserazione mi procura una sofferenza pari a quella che mi procura il martirio al quale sono sottoposto. Me infelice! ch'io sento dolorosamente e contro la mia volontà che il soffio dell'ultimo respiro si raccoglie nel cuore ferito dai belli occhi di lei: occhi che Amore stesso aperse con le sue mani per condurmi sino al presente del mio annientamento. (10-14) Ahimè, quanto ben disposti e soavi e dolci si levarono verso di me quegli occhi nell'istante in cui, dicendo: «La nostra luce porta pace», cominciarono invece a darmi la morte che tanto mi angoscia!

(15-23) Gli occhi della bella donna avevano più volte detto ai miei: «Noi daremo pace al cuore, e piacere a voi», ma appena compresero in virtù della loro capacità di comprensione che il potere di lei mi aveva interamente conquistato la mente, se ne partirono, e insieme sparirono le loro palesi espressioni d'amore, sì che, da allora, neppure una volta ho potuto contemplarne il vittorioso sguardo: (24-28) onde l'anima mia che n'aspettava conforto è caduta nella tristezza e ora vede quasi morto il cuore al quale era unita, ed è giocoforza che, innamorata com'è, se ne separi.

(29-34) Innamorata, l'anima mia sconsolata esce piangendo dalla vita dalla quale Amore la caccia, e lo fa con tali lamenti che Iddio stesso l'ascolta con pietà prima del definitivo distacco (35-42): l'anima s'è infatti ristretta nella parte più interna del cuore insieme con quell'estremo sof-

fio di vita che si spegne solo nel momento ch'essa se ne va, e qui si duole d'Amore che la caccia fuori da questo mondo, e ripetutamente abbraccia gli spiriti vitali che piangono la perdita della loro compagna.

(43-51) L'immagine di questa donna occupa e domina ancora la mia mente nella quale Amore l'ha insediata dopo avervela condotta, e non si cura della sofferenza che pur vede in me. Addirittura, ora mi appare più bella che mai, e più che mai lieta la vedo ridere mentre alza gli occhi assassini e grida all'anima che se ne va in lacrime: «Vattene fuori, disgraziata! Vattene finalmente!». (52-56) Così grida l'immagine attraverso il desiderio che mi ossessiona e che sempre mi fa guerra: anche se ora ne soffro meno perché la mia sensibilità vitale si è assai ridotta ed è ormai vicina a cessare del tutto.

(57-65) Il giorno che costei venne al mondo, secondo quanto rintraccio nella mia indebolita memoria, io, allora fanciullo, provai uno *shock* emotivo tanto misterioso e insolito che mi lasciò pieno di terrore, sì che le mie facoltà ne furono immediatamente bloccate ed io caddi a terra per la luce che mi percosse il cuore (66-70), e se la memoria non m'inganna lo spirito stesso della vita tremò con tanta forza che mi sembrò fosse giunto per lui, in questo mondo, il momento della morte. Ma Iddio, che di tutto ciò fu principio e causa, ancora adesso non vuole che ciò avvenga.

(71-79) In seguito, donne gentili alle quali mi sto rivolgendo, quando ho visto la gran bellezza che mi dà tanto dolore, quel medesimo nobilissimo spirito della vita contemplando l'oggetto del suo piacere ben s'accorse che era nato ciò che l'avrebbe distrutto e conobbe il desiderio che la sua stessa estatica contemplazione aveva generato, sì che disse piangendo a tutte le altre mie facoltà: (80-84) «A voi non giungerà la donna che ho veduto, ma la sua bella immagine che sin d'ora mi fa paura, ed essa eserciterà il suo dominio su tutte noi sin dal primo momento in cui i suoi occhi lo vorranno».

(85-89) Io mi sono rivolto a voi, giovani donne ch'avete gli occhi ornati di bellezza e la mente vinta e turbata da Amore, affinché vi siano cari i miei versi ovunque vi giungano; (90-92) e dinanzi a voi dichiaro di per-

donare la mia morte a quella bella donna che n'è colpevole nei miei confronti e che mai mi fu pietosa.

Anche a prima vista spiccano i motivi di fondo delle tre canzoni: l'amore senza speranza che conduce a morte; l'ostilità della donna che non mantiene le promesse implicite nei suoi primi sguardi e muta radicalmente atteggiamento (*Lo doloroso amor* 3 ss.; *E' m'incresce* 10 ss.); l'immagine di lei che l'amante porta impressa nel cuore e che diventa una sorta di 'doppio' positivo rispetto alla donna reale (*Lo doloroso amor* 26-42), oppure, in significativa alternanza, un 'doppio' negativo altrettanto micidiale (*E' m'incresce* 43-56). È insomma evidente sia l'assunzione di una serie ben definita di *topoi* poetici, sia le linee di una loro variazione e sviluppo. In *Lo doloroso amor* si osservi la forza inverante di quella vera e propria infrazione delle regole cortesi costituita dall'affermazione: «Per quella moro c'ha nome Beatrice», che di per sé e immediatamente suona di qualità forte e scandalosa, che non riesce ad attenuarsi di molto quando pur ci sforzassimo di ridurre il nome a puro *senhal*; oppure l'intensità rappresentativa da quasi-petrosa dei vv. 18-23:

e della doglia diverrò sì magro  
 della persona, e 'l viso tanto afflitto  
 che qual mi vedrà n'avrà pavento.  
 E allor non trarrà sì poco vento  
 che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo,  
 e per tal verrò morto.

L'immagine ha una misura di realtà che da un lato si vorrebbe apparentare a versi come quelli di Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 9-12:

I' vo come colui ch'è fuor di vita,  
 che pare a chi lo riguarda ch'omo sia  
 fatto di rame o di pietra o di legno,  
 che si conduca sol per maestria.

Ove questi hanno almeno un parziale precedente in Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 12-14:

remagno como statia d'otono,  
ove vita né spiro non ricorre,  
se non che la figura d'omo rende,

mentre l'immagine dantesca sembra del tutto inedita nell'accoppiare la figura dell'amante talmente smagrito dalla sofferenza amorosa che anche un soffio di vento (un vento che anticipa la bufera che travolge i lussuriosi nel canto quinto dell'*Inferno*) basta a travolgerlo e infine a disseccarlo come una foglia caduta.<sup>6</sup> Menichetti sottolinea questa originalità pur documentando il *topos* del dimagrimento dell'innamorato, mentre Giunta opportunamente ricorda *Iob* 13, 25: «folium quod vento rapitur»: ma all'origine dei versi di Dante stanno le considerazioni di natura medica sui processi di consunzione corporea causati dalla passione amorosa, li stessi attivi nella prima parte della *Vita nova*.<sup>7</sup> Curiosamente, poi, il sottile filo di realtà che lega questi momenti è rafforzato da una notazione finale affatto diversa, che rompe il cerchio che tradizionalmente lega e insieme isola amante e amata, ed ha suscitato qualche perplessità: se la luce degli occhi di lei fosse riservata a qualche altro, ebbene, ciò sarebbe di conforto al poeta che sta per morire. Questi versi in effetti sono talvolta apparsi quasi inspiegabili,<sup>8</sup> tant'è che Grimaldi ha elaborato una interpretazione che trovo ben pensata, anche se mi sembra, nel contesto, poco convin-

<sup>6</sup> Menichetti 2012: 298. Per la figura dell'amante ridotto a tale da mettere spavento in chi lo guarda (v. 20: «qual mi vederàn'avrà pavento»); vd. Cino, CX, *Come in quelli* 25-27: «ch'io son di morte visibil figura, / si ch'ad ogn'uom paura / dovria far l'ombra mia».

<sup>7</sup> Vd. per ciò Tonelli 2023: 117-119.

<sup>8</sup> A cominciare da Barbi e Maggini (in Alighieri 1956), che risolvono la questione con una parafrasi inaccettabile: 'Se quella luce, dopo essersi celata alla vista altrui (e quindi anche al poeta), fosse tornata a farsi rivedere', visto che il testo non ammette altra spiegazione che 'se altri raccogliesse il suo sguardo', e insomma 'se lei guarda/ama qualcun altro', come Giunta puntualizza.

cente. Dopo aver ricordato qualche esempio di patente gelosia dell'amante, lo studioso *ad loc.* prosegue:

Dante però sembra sostenere l'esatto contrario: sarebbe persino contento di sapere che la luce degli occhi della donna è ormai concessa a qualcun altro. L'incongruenza potrebbe risolversi intendendo *altrui* come Dio, in linea con la maggior parte degli interpreti che hanno chiosato i celebri vv. dell'episodio di Ulisse nell'*Inferno*, «e la prora ire in giù, com'altrui piacque, / infin che 'l mar fu sopra noi richiuso» (*Inf.* XXVI 141-142), che, come precisava Tommaseo, richiama forse il «superis placet» di *Aen.* II 659; Buti spiegava ad es.: «cioè come piacque a Dio». Bisognerebbe inoltre chiosare *ricolta* (il cui significato principale è 'raccolta') con 'accolta in cielo'.

Ripeto, una siffatta lettura non ha alcun appoggio entro la canzone, e il testo è quello che è. Per parte mia, osservo che la chiave potrebbe essere in quell'*errore*: «Se per altrui ella fosse ricolta, / fa' lmi sentire, e trarra' mi d'errore» (vv. 48-49), che trovo sin qui non ben spiegato. Non si tratta infatti, come sempre s'intende, di un 'dubbio', 'incertezza', o simili, che resta nel vago, ma di errore vero e proprio. Ma quale? Sono convinto che sia quello di attribuire alla donna la malefica volontà di far morire di dolore il poeta, che infatti esordisce dichiarando di credere proprio a ciò: il dolore «mi conduce / a'ffin di morte per piacer di quella» (vv. 1-2), ove la morte sua sarebbe il *piacere*, cioè la sadica volontà di lei.<sup>9</sup> E apre il congedo riproponendo precisamente il nesso *morte-piacere*:

<sup>9</sup> Si potrebbe forse parafrasare *piacer* con 'amore', e le responsabilità di lei ne riuscirebbero attenuate. Ma giustamente i commentatori intendono in modo diverso: la morte dell'amante è, più o meno esplicitamente, frutto della 'volontà' (così parafrasa *piacer* Contini) della donna. Vd. Menichetti 2012: 295: «*piacer* ha tutta l'aria di contenere almeno una sfumatura di qualcosa come 'capriccio', un volere accompagnato da un compiacimento immotivato e vagamente sadico, come una manifestazione di quella che Contini, a proposito però dell'altro membro della coppia, la canzone *E' m'incresce di me*, chiama la 'civetteria feroce' di questa Beatrice».

«Morte, che ffai piacere a questa donna». Donde il possibile ribaltamento finale: 'se davvero lei amasse un altro, mi libererò almeno dall'errore di pensare che il suo *piacere* sia quello di farmi morire, e se ciò non cancellerà il dolore, certo lo ridurrà di molto'. Se questa spiegazione è possibile e coerente,<sup>10</sup> come a me pare, ne risultano accentuate alcune conseguenze altrimenti destinate a restare tra le righe.

L'ipotesi che la donna ami un altro libera il poeta dall'errore di (fingere di) credere nel *topos* lirico che assume come principio di verità il fatto che la donna voglia la morte dell'amante, e di qui sviluppa le sue varianti all'interno di questa artificciata ipotesi che chiude il rapporto amoroso in uno strettissimo gioco a due, nel quale l'invariante fondamentale finisce sempre per essere lo *stato* di lui assolutamente considerato.<sup>11</sup> Si tratta, in

---

<sup>10</sup> Devo dire, a questo punto, che l'ambigua parafrasi corrente, ripresa per esempio da Gragnolati, può indurre a una spiegazione diversa e letteralmente possibile: se sapessi che lei ama un altro, tu, Morte 'mi toglierai dalla mia illusione, e morirò con un dolore molto meno grave', che ha senso se si intende che l'*illusione* e cioè l'*errore* sia l'amore medesimo (insomma, nel caso smetterei di amarla e dunque di soffrire). Ma, di nuovo, il contesto non sembra ammettere una conclusione così brutale: vd. Alighieri 2009, ov'è anche da leggere la bella introduzione della Barolini, pp. 267-279, dalla quale mi spiace non poter riprendere e discutere i molti preziosi suggerimenti e chiarire alcuni momenti di apparente contrasto.

<sup>11</sup> Bastano pochi esempi ricavati dalla scuola siciliana, per non gravare il testo di troppi e per altro facili rimandi. Vd. dunque, anche se con valori a volte diversi, Giacomo da Lentini, *Madonna mia* (PSS 1.13) 25: «Voi, donna, m'aucidete»; Tommaso di Sasso, *L'amoroso vedere* (PSS 3.1) 33-34: «Molto fora spietata / donna ch'omo aucidesse»; Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente* (PSS 4.4) 35: la *durezza* di lei «non si distenda tanto ch'io ne pera»; Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna* (PSS 7.8) 34-36: «che li sguardi micidiali / voi facete tanti e tali / che aucidete la gente»; Paganino da Serazana, *Contra lo meo volere* (PSS 9.1) 75: «ca, sse voi m'aucidete»; Ruggeri Apugliese, *Umile sono* (PSS 18.1) 66: la donna è «quella che mi fa morire»; Neri Visdomini, *Per ciò che 'l cor* (PSS 28.6) 38-41: «la mia donna piacente / che m'è innamorato / e messo m'è al morire / con sue grave ferezze»; Anon., *Amor fa come* (PSS 25.23) 46-47: «ben m'aucide e

Dante, di un accenno sul quale è forse inopportuno gravare troppo, ma è un accenno che porta con sé un'aria nuova, e obbliga a riconsiderare l'intero componimento quale una sorta di esercizio che finisce con l'inglobare in sé la propria palinodia. In particolare, ne ricava una consistenza diversa il fantasma della donna che, almeno in tendenza, diventa titolare di un'autonomia che quanto meno serve a denunciare come *errore* quel *topos* micidiale che la riduceva a figura in tutto e per tutto responsabile dello *stato* del poeta. Dove il discorso vada velocemente a parare, è chiaro: *in nuce*, Dante denuncia come concepire il proprio stato di vittima d'amore come il totalizzante risultato di una situazione-limite, e risolvere enfaticamente in esso la figura della donna è un *errore* che caccia l'esperienza amorosa in un vicolo cieco, ove più nulla resta da dire che non sia ossessiva ripetizione dell'identico: un *errore* del quale egli denuncia le radici nell'esaurimento delle convenzioni lirico-retoriche di quel parlare 'meno nobile' che finirà per ripudiare nel cap. 10 della *Vita nova*, dopo averlo ancora una volta frequentato nella prima parte del libello e nei tre sonetti del 'gabbo'.

La vicina canzone *La dispietata mente*, anch'essa appartenente alla fase che precede la *Vita nova*, non importa se poco o tanto, è dedicata al tema già provenzale del saluto che il poeta, lontano dal *dolce paese*, in-

---

confonde / quella per cui son miso a lo morire»; Anon., *Si m' à conquiso* (PSS 49.2) 63: «se pur m'aucidete»; Anon., *Quando fiore* (PSS 49.17) 15: «mi fa morire amando»; Anon., *Sanza lo core* (PSS 49.40) 6: «brevemente, donna, m'aucidete». Ma di qui si deve almeno aggiungere che per questa sua capacità di uccidere con lo sguardo la donna è spesso assomigliata al basilisco, dotato secondo i bestiari di questa micidiale qualità: si vedano i primi versi di due canzoni tra le dubbie di Giacomo da Lentini, *Lo badalisco*, e *Guardando basalisco* (PSS 1.D.2, e 1.D.3); Stefano Protonotaro, *Assai mi placia* (PSS 11.2) 41 ss., ove la donna, proprio come il basilisco «co gli ochi sorise, / sì ch' a morte mi mise» (e vedi al proposito l'ampia nota del curatore, Mario Pagano, con ulteriori esempi), e ancora Bondie Dietaiuti, *Madonna, m' è avenuto* (PSS 41.2) 35-36: «co lo smiro auncide 'l badalischio a la 'mprimera: / di voi similmente m' è avenuto».

voca da parte della donna amata: morirà infatti se da un siffatto saluto non fosse riconfortato.<sup>12</sup> La richiesta muove dall'*ethos* delle obbligazioni feudali – *noblesse oblige* –, che prevedono che il signore, nel caso la donna, sia tenuto a correre in aiuto di chi gli è fedele, cioè il poeta che le è talmente devoto da portare nel cuore l'immagine di lei dipinta da Amore. Ma una siffatta richiesta è estremamente rischiosa perché comporta un *aut aut* radicale che non ammette scappatoie: se fosse respinta, la morte sarebbe infatti ancora più rapida e dolorosa. Ma ecco che l'ultima stanza fa chiarezza. Un mero messaggio di saluto non basta e sarebbe ad-

---

<sup>12</sup> Gli studiosi hanno sempre sottolineato la ripresa e la nuova intensità di significato che il tema del *saluto/salute* avrà nella prima parte della *Vita nova*, ed è dunque inevitabile legarlo alla canzone nella quale Dante per la prima volta e già con tanta forza gli ha dato forma. Il primo «dolcissimo salutare» di lei 'inebria' il poeta (*Vn*. I 12: «mi salutòe virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine»), il quale nel suo «soave sonno» ha la «maravigliosa visione» che ne riattualizza l'incanto (*Vn* 1, 15: «conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare»), e si fa subito dopo tramite e moltiplicatore dei suoi effetti verso «tutti li fedeli d'Amore» da lui 'salutati' con l'invio del sonetto *A ciascun'alma*. Ma Beatrice poi, al tempo della seconda donna-schermo, gli nega il saluto (*Vn* 5, 2: «quella gentilissima [...] mi negò lo suo dolcissimo salutare, nello quale stava tutta la mia beatitudine»), e ciò offre immediatamente l'occasione per ribadire quale fosse stato il suo potere: «voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me virtuosamente operava [...] per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea [...]»; «E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare ... [...] chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare degli occhi miei»; «E quando questa gentilissima salute salutava [...] lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. Sì che appare manifestamente che nelle sue salute abitava la mia beatitudine ...» (*Vn* 5, 3-7). E ancora avanti ripete, *Vn* 10, 31: «ricordisi chi ci legge che di sopra è scripto che il saluto di questa donna, lo quale era delle operationi della sua bocca, fue fine delli miei desiderii mentre che io lo potei ricevere». Questo speciale rifiorire e complicarsi nella *Vita nova* del motivo già fissato in *La dispietata mente* giunge a Dante dal *Tristano* di Thomas, come ha mostrato Brugnolo (Brugnolo 2010, e Brugnolo 2016).

dirittura controproducente. Per non morire, infatti, il poeta aspetta in realtà niente di meno che un messaggio d'amore, sì che l'intera canzone, attraverso il motivo del saluto, ripropone il solito tema lirico di fondo: il poeta amante morirà se non sarà ricambiato.

S'è rifatta un'altra parziale parafrasi della canzone che sacrifica molto, ma vorrebbe porre l'accento su alcune arcature essenziali. In particolare, sul fatto che il suo 'spazio' è ridotto allo strettissimo margine tematico oltre il quale non c'è più nulla da dire: si tratti del signore feudale, della donna o dell'amico che si nega, la richiesta di *merzede* è presentata da Dante come diretta e ultimativa: manca ormai persino il tempo di ripeterla. Si tratta dunque della situazione delineata nelle parole della *Vita nova* citate all'inizio e riferite ai sonetti del 'gabbo' «che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato, credendomi tacere e non dire più però che mi pareva di me aver assai manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a lei» (*Vn*. X, XX), ove quel *a lei* è pregnante, perché rimanda precisamente alla natura terminale di una situazione tutta giocata sul *sì* o sul *no* della donna: ma è il *no*, naturalmente, che domina il destino dell'amante infelice (è Dante medesimo che parla apertamente delle «molte mie sconfitte», ben sapute da certe donne: *Vn* 10, 3). Sta qui, in canzoni come *Lo doloroso amor* o *La dispietata mente*, la radice del discorso che la *Vita nova* nel suo momento di svolta affronta, sulla necessità di un salto che liberi la lirica d'amore dalle costrizioni della ripetitività, quale risultato inevitabile di una richiesta di *merzede* che si pone come unica chiave dell'esperienza amorosa, così come da qui muove la nuova difficile scommessa che si gioca sul tema affatto speculativo di una nuova beatitudine che *pour cause* di quella *mercede* si libera, oltrepassando con coerenza la soluzione mezzana o provvisoria del saluto di lei, che a rigore o diventa un messaggio d'amore corrisposto o non è nulla:

Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desideri. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno (*Vn* 10, 6).

E ciò che non gli può *venire meno* si sa bene in che consista: «In quelle parole che lodano la donna mia», che implicano, come si accennava all'inizio, la trasformazione della passione erotica in passione conoscitiva, in dedizione all'oggetto che ribalta le tradizionali ipostasi liriche, le decentra. Se lo *stato* del poeta dominato dall'infelicità del desiderio erotico era l'invariante fondamentale verso la quale la donna avrebbe dovuto muoversi e alla quale corrispondere, ora è vero il contrario: è la donna a diventare il fine trascendente di un percorso di *parola* e di *lode* che tocca al poeta percorrere. Si che, per dirla in maniera forse più efficace, il famoso *incipit* del *Convivio*: «tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere» finisce per non dire nulla di diverso da 'tutti li uomini naturalmente desiderano di amare', visto che ormai un solo nodo stringe l'amore al sapere.

Ancora una cosa, tra le tante che queste sommarie osservazioni stanno tralasciando. Uno dei nuclei tematici di *Lo doloroso amor* sta nella rivendicazione, che qualche lettore ha definito 'blasfema', della compiuta gioia che l'immagine di lei dipinta nel cuore procura all'amante, tale da annullare persino un eventuale giudizio divino di condanna e vincere il dolore delle pene infernali, mentre in *La dispietata mente*, con evidente eco guinizzelliana, da *Al cor gentil*, la donna è invitata a riamare chi ne porta l'immagine nel cuore, al modo stesso con cui Iddio ama chi è fatto a sua immagine e somiglianza. Nei due casi, anche se attraverso mosse diverse, siamo dinanzi a una sorta di schiacciamento 'teologico' che trasferisce la vicenda amorosa sullo schermo dell'assoluto, oltre i tempi storici dell'esperienza, e l'inchioda alla fredda esemplarità mentale dell'archetipo. Ed è dunque specialmente interessante che rispetto a tutto ciò *E' m'incresce* cominci ad abbozzare almeno il quadro di una situazione diversa.

La canzone si apre con la denuncia della doppia sofferenza del poeta che odia se stesso quale vittima impotente del *martiro* d'amore e della condizione di delirio in cui è gettato, e però si guarda con l'autocommiserazione e la pietà di sé che pone l'indispensabile premessa per poter guardare con occhi sensibili alla propria vicenda e per riconoscersi in

essa. Questa *pietà* è infatti il ‘sentimento di sé’ che riempie la canzone e che puntualmente e fatalmente si traduce nella percezione di *sé nel tempo*: il tempo della morte imminente, onde il proprio *sospiro* è percepito come l’ultimo respiro o rantolo d’agonia di un cuore che rievoca il passato nel quale ha avuto origine la ferita che lo sta uccidendo e insieme, nella misteriosa contemporaneità della coscienza, ricostruisce il percorso («per condurmi al tempo che mi sface», v. 9) sino al presente dell’estremo disfacimento mentale, prima che fisico, secondo un andamento che nell’alternanza verbale di presente e passato («sento raccogliere» / «ferire» / «aperse» / «sface») s’avviluppa a chiasmo su di sé. In tal senso, la canzone può essere vista come un viaggio all’indietro, alla ricerca delle radici del presente: o meglio, come vedremo, di un destino. E ciò comporta una sottigliezza e un rigore particolari, che in qualche modo, come finemente suggerisce Mattalia, guarda avanti e prepara l’esperienza delle canzoni allegorico-dottrinali (in Alighieri 1943: 56). Mario Pazzaglia per parte sua scrive: «La canzone va ricondotta, insieme con *Lo doloroso amor*, alla quale sembra però posteriore per la più salda strutturazione sintattica e figurativa, al momento in cui D. aderì più intimamente al modello cavalcantiano» (Pazzaglia 1970 : 664), e però si preoccupa di tenere le fila di un discorso più lungo sottolineando assai opportunamente come molto di *E’ m’incresce di me* si ritrovi addirittura nell’ultima canzone di Dante (e ultima della serie delle quindici già fatta risalire a Boccaccio), la tarda ‘montanina’ *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia*. Aggiunge la preziosa osservazione che si tratta del «primo tentativo di una storia totale di un’esperienza» (*Ibid.*), e ancora: «È la *Vita Nuova* che non fu scritta: una possibilità rifiutata per la svolta radicale di *Vn XVIII* e delle *nuove rime*, ma pervenuta già a quella capacità di scavo interiore, di colorito fondo e drammatico che resterà un acquisto non più obliato della poesia di Dante» (*Ibid.*). Anche De Robertis parla di una «variante o alternativa» in direzione dolorosa alla *Vita nova*, a ridosso o in parallelo alla svolta attuata con *Donne ch’avete*, e ne valorizza la «ampia scansione e ricapitolazione della vicenda amorosa, dello spostamento dell’elegia verso la storia», e questo è pure il quadro cui più recentemente ha accen-

nato Gorni.<sup>13</sup> Sì che, infine, sembra assodato che il discorso su *E' m'incresce* sia ormai solidamente ancorato a due motivi di fondo: uno per dir così negativo, legato a un giovanile e coinvolgente attraversamento dell'esperienza cavalcantiana che trascina con sé quella visione dolorosa e drammatica dell'amore che la *Vita nova* rifiuta, e uno positivo che consiste, per contro, nella lunga risonanza e sviluppo che i motivi e i toni della canzone avranno nelle successive liriche di Dante. Ma ciò che davvero colpisce è la sottigliezza degli slittamenti temporali attorno ai quali la canzone è costruita: dal momento iniziale dello *shock* emotivo provocato dalla nascita della donna al momento nel quale il poeta finalmente gode per la prima volta della vista di lei, che ancora *non* è il momento dell'innamoramento vero e proprio: a ciò occorre infatti lo scatto ulteriore della donna che volge lo sguardo su di lui e accende il fuoco che lo distruggerà. E di qui la dedizione amorosa del poeta, e le radici della sua sofferenza e il 'tradimento' da parte di lei che, quando capisce d'averlo in suo potere, gli si nega, e infine il doppio presente: quello che guarda indietro e ritrova tutte le ragioni dell'insopportabile dolore e le ripercorre,

---

<sup>13</sup> Vd. De Robertis in Alighieri 2005, ma ancora almeno De Robertis 1970: 31-36; De Robertis 1973 e De Robertis 2001: 3-29, 10-11, e 115; Gorni 2008: 131. Ma tra altri si veda ancora la bella lettura di Marrani, che torna a parlare di un tentativo poi superato con la stesura della *Vita nova*, che però «non si pone meramente come prima prova o saggio ma piuttosto rappresenta una strada o una variante ad esso [*libello*] alternativa [...] perché è esperita, storicizzata, e proiettata verso un esito, vedremo, rituale, quella via cavalcantiana dell'*amor doloroso* che ha cittadinanza anche nei primi capitoli della *Vita nova* solo in funzione però – sappiamo – di un suo successivo e definitivo superamento» (Marrani 2012: 68). E ancora: «istintivamente oggi collocheremmo probabilmente tutti *E' m'incresce* in un periodo immediatamente precedente la *Vita nova*, quasi ne fosse il primo abbozzo, il primo tentativo non andato a buon fine di periodicizzare la propria esperienza lirica e amorosa, quando magari l'idea del prosimetro ancora non era sorta». E però prosegue con un corretto invito alla prudenza: «Vorrei però rifuggire dalla tentazione di disporre in buon ordine quel che della produzione dantesca extra-*Vita nova* ci rimane. Non è detto insomma che diversi progetti non procedessero parallelamente ...» (Marrani 2012: 78).

e quello che guarda avanti, all'affievolirsi delle facoltà vitali e alla morte imminente. In questo senso, una delle grandi novità della canzone sta appunto nella saldatura che Dante opera tra la fitta dialettica dei contrari che anima la propria vicenda e la minuziosa dimensione temporale del loro intreccio, che oltrepassa un'eventuale e tendenzialmente astratta guerra di spiriti e spiritelli e la piattezza figurale di una loro rappresentazione fuori dal tempo, e per contro guadagna la forza e la profondità di una storia dell'io.

Cominciamo dalla prima stanza, e i suoi primi non facili e però straordinari versi:

E' m'incresce si me sì duramente  
 ch'altrettanto di doglia  
 mi reca la pietà quanto 'l martiro.

*E' m'incresce*: come intendere? 'ho compassione di me stesso', come fa Contini e poi altri sino a Giunta? Oppure, sommando alla compassione il rincrescimento: 'sono scontento di me', 'non sopporto me stesso'? Le due letture sono entrambe possibili, ma l'avverbio *duramente*, e il fatto che quell'*increscere* debba distinguersi dalla *pietà* che il poeta nutre nei propri confronti<sup>14</sup> spinge verso la seconda alternativa, sì che, a prezzo di qualche forzatura, mi aiuterei con Guittone, XXVI 1: «Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira», per completare l'atteggiamento autocommiserante già di Cavalcanti, XVI 1: «A me stesso di me pietate vène» (dove poi Petrarca, 264, 1-2: «I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso»).<sup>15</sup> In ogni caso, Dante pone al centro una nozione

<sup>14</sup> Così s'intende sin dal commento di Barbi e Maggini, ma ora Grimaldi preferisce pensare alla donna, pietosa e crudele insieme: ma di questa sua eventuale pietà nella canzone non c'è traccia (vd. *ad locum*, Alighieri 1956, e Alighieri 2015). Lo studioso inoltre parafrasa diversamente, intendendo il *che* come consecutivo ('tanto duramente che ...'), e non come causale: 'perché', come qui si fa. Il che valga a mostrare quanto sia difficile sciogliere in maniera univoca le stratificate allusioni del testo dantesco.

<sup>15</sup> Altrove, in Dante, il verbo vale sia per 'aver compassione': *Vn.* 20, *Gli*

complessa di sé entro la quale l'autocompassione (*m'incresce*) non coincide con la *pietà*, e la *doglia* non coincide con il *martiro*. Alquanto liberamente: 'mi rincresce moltissimo della mia condizione, perché il fatto di aver pietà di me stesso mi dà il medesimo dolore che mi danno le sofferenze d'amore'. Non basta, insomma, che il poeta soffra le pene d'amore e le loro conseguenze distruttive, perché questa stessa sofferenza lo porta ad avere pietà di se stesso per quello ch'è diventato: ma questo sentimento lo fa soffrire quanto quelle pene, generando uno stato d'animo di rifiuto di sé, quasi di disistima ... E questo vertiginoso gioco di piani diversi e intersecati subito prosegue e s'allarga:

lasso, però che dolorosamente  
 sento contra mia voglia  
 raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro  
 entro 'n quel cor che' belli occhi feriro  
 quando li aperse Amor co' le sue mani  
 per conducermi al tempo che mi sface.

Alla condizione denunciata nei primi tre versi s'aggiunge la consapevolezza dolorosa della morte che incombe, subita «contra mia voglia» (e poco avanti: «la morte mia che tanto mi dispiace») nel cuore ferito dai begli occhi di lei quando, nel passato, Amore medesimo ne ha primamente indirizzato lo sguardo verso il poeta solo per condurlo sino al presente del suo disfacimento. Ed è immediato l'effetto della dimensione temporale del sé, introdotta dal *quando*. Puntuale, scatta il ricordo del dolce momento pieno di speranza nel quale gli sguardi di lei hanno cominciato a farlo morire, precipitandolo nella attuale condizione di lacerazione interiore ch'è l'opposto della promessa di *pace* che l'ha sedotto. E quella lacerazione ormai domina il poeta e lascia il suo segno nella ambigua e altrettanto lacerata rappresentazione ch'egli fa del suo stato, ca-

---

*occhi dolenti* 59: «nne 'ncrescerebbe a chi m'audisse»; *Rime* 8, *Amor tu vedi ben* 51: «increscati di me, c'ho sì mal tempo», sia per 'dispiacere', 'rincrescere': *Rime* 14, *Doglia mi reca* 115: all'avaro «par che li 'ncresca» donare; *If.* XXVII 23-24: «non t'incresca restare a parlar meco; / vedi che non incresce a me».

ratterizzato dalla compresenza e quasi fusione di una doppia memoria, d'amore e di disamore:

Oimè, quanto piani,  
soavi e dolci ver' me si levaro  
quand'elli incominciario  
la morte mia che tanto mi dispiace,  
dicendo: «Nostro lume porta pace».

Di qui in avanti le stanze coltivano la percezione del presente che prolunga e progressivamente inverte la frustrazione che allora, con leggero scarto, s'è presto incorporata nell'esperienza stessa dell'innamoramento, e la passata promessa di felicità è riattualizzata dinanzi alla realtà che l'ha smentita. Attraverso l'artificio della stanza *capfinida* («Nostro lume porta pace. // Noi darem pace al core») il pensiero torna con forza al passato e alla promessa di un *diletto* affidato alla vista in cui il cuore si sarebbe appagato e avrebbe trovato la sua *pace*. Al proposito, debbo dire che nella lettura già citata della canzone ho creduto che una tale *pace* si potesse tradurre con 'beatitudine amorosa', ma non ne sono più tanto convinto. Ora, preferirei appunto qualcosa come 'appagamento': un appagamento che comporti l'oltrepassamento se non proprio la fine dell'amore, una volta placato in una dimensione finalmente priva dei turbamenti e delle tensioni che lo fanno essere quell'esperienza difficile e dolorosa che è.<sup>16</sup> Ma si tratta di un'illusione di breve durata, perché il

---

<sup>16</sup> Direi quindi che qui *pace* abbia una sfumatura di senso che la distingue da usi analoghi: vd. per es. *Amor che nella mente mi ragiona* 26: «quando Amor fa sentir della sua pace»; *Amor che movi tua virtù dal cielo* 60: «negli occhi porta la mia pace» (in *Vn.* 14, 8, Dio è «lo Principio della pace»), e nella canzone per la morte di Beatrice, *Gli occhi dolenti per pietà del core* 15-16: «Ita n'è Beatrice in alto cielo, / nel reame ove gli angeli anno pace»), ecc. Ma già Giacomo Lentini, *Guiderdone aspetto avere* 28: «da donna troppo fera – spero pace». Per la *pace* recata dalla vista di lei vedi pure *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (*Vn.* 5) 16: «fa che li anunzi un bel sembiante pace» (ove però *pace* vale 'perdono', come in *Lo doloroso amor* 35).

momento nel quale il poeta s'è affidato con tutto se stesso a quella promessa è stato anche il momento della frustrazione e della rottura:

ma poi che sepper [*gli occhi della donna*] di loro intelletto  
 che per forza di lei  
 m'era la mente già ben tutta tolta,  
 co· le 'nsegne d'Amor dieder la volta;  
 sì che la lor vittoriosa vista  
 poi non si vide pur una fiata:  
 ond'è rimasta trista  
 l'anima mia che n'attendea conforto.

Così, alla donna è attribuito null'altro che una brutale e diretta volontà di conquista. Appena comprende di essersi completamente impadronita della sua *mente*, l'amante non le interessa più, sparisce dal suo orizzonte, e l'abbandona al dolore che lo coglie quando vede perduta l'intravvista speranza di *conforto / pace* (vedi poi il medesimo motivo in *Amor, tu vedi ben* 4-6: «poi s'accorse ch'ell'era mia donna / per lo tuo raggio che al volto mi luce, / d'ogni crudeltà si fece donna»). Dov'è evidente l'ossimoro d'amore: l'amante vorrebbe ricavare conforto e pace da un'esperienza che si caratterizza, ben cavalcantianamente, come una sorta di follia che finisce per scavare un fosso incolmabile tra lui e la donna la quale, per parte sua, conserva intatto il proprio intelletto e precisamente per questo si rifiuta all'amore. Così, la figura di lei conserva quel suo margine di autonomia che già le abbiamo visto, e in maniera intermittente e drammatica, quale custode di una sorta di principio dialettico di realtà, 'rompe' dall'esterno la rete del delirio amoroso nel quale il poeta vorrebbe rinchiederla. Non sembri troppo. La canzone, infatti, mette in scena lo scontro tra un siffatto delirio e quel principio, si vorrebbe dire oggettivo, di negazione che la donna rappresenta, scontro che culmina nelle due opposte versioni che ne danno le stanze quarta e quinta, dopo che nella terza il poeta ha pateticamente insistito sulla sua condizione di morente dalla quale quel delirio è fomentato. Ecco la stanza quarta, nella quale la donna tocca il limite estremo della crudeltà, e ride e grida al poeta di morire:

L'immagine di questa donna siede  
su nella mente ancora,  
là ove la puose quei che fu sua guida;  
e non le pesa del mal ch'ella vede,  
anzi vie più bella ora  
che mai e vie più lieta par che rida,  
ed alza gli occhi micidiali, e grida  
sopra colei che piange il suo partire:  
«Vanne, misera, fuor, vattene omai!».  
Questo grida il disire  
che mi combatte così come suole,  
avegna che men duole,  
però che 'l mio sentire è meno assai  
ed è più presso al terminar de' guai.

Ho detto: la donna. Ma non è così: non è lei ma la sua *immagine* che si è insediata nella mente del poeta, ove esercita un incontrollabile potere tirannico. Si tratta dunque di una proiezione mentale e degli incubi che essa genera. Si potrebbe forse pensare che a dispetto dell'evidenza del dettato, attraverso una torsione fortemente ellittica, sia in ogni caso la donna reale che ride, che «alza gli occhi micidiali» e grida, ma con qualche ragione Dante smentisce ben tre volte una simile lettura, volendo evitare che l'*immagine* sia intesa come il doppio fedele di lei quale si presenta ai suoi occhi e agisce. La prima, attribuendo in modo non ambiguo quelle feroci manifestazioni di odio a una *immagine*. Poi, non bastasse, raddoppiando il soggetto al quale attribuire quelle stesse manifestazioni, il *disire*: «L'immagine [...] alza gli occhi micidiali, e grida [...] Questo grida il disire». All'*immagine* Dante ha dunque accompagnato il *disire* che lo perseguita e stravolge, sì che fatta colpevole di quei comportamenti micidiali sarà, per questa via, la mente sua che appunto li 'immagina' nel suo delirio e li attribuisce al fantasma femminile creato dal desiderio che esso stesso nutre e dal quale è nutrito, nella spirale parossistica e distruttiva che aggredisce il poeta e ne compromette le facoltà («che mi combatte così come suole»).

Ma ancora una volta Dante sembra preoccuparsi di non lasciare dubbi in proposito là dove, nella sesta e ultima stanza, vv. 80-82, lo «spirito maggior», altrimenti detto la «virtù c'ha più nobilitate» (vv. 67 e 74), ossia lo spirito vitale, spiega agli altri spiriti o 'virtù':

Qui giugnerà, in vece  
d'una ch'i' vidi, la bella figura  
che già mi fa paura,  
che sarà donna sopra tutte noi  
tosto che fia piacer degli occhi suoi.

Cioè: 'A voi non giugnerà la donna che ho veduto, ma la sua bella immagine che sin d'ora mi fa paura, ed essa eserciterà il suo dominio su tutte noi sin dal primo momento in cui i suoi occhi lo vorranno'. La «bella figura» dipinta nel cuore, insomma, soppianta la funzione egemone della forza vitale del poeta e la subordina alla forza del desiderio.

Poco sopra, ho accennato a Pazzaglia che segnalava i rapporti tra la giovanile *E' m'incresce* e la tarda 'montanina' *Amor da che convien*, probabilmente l'ultima canzone scritta da Dante. Nel caso, più che giustamente, visto che proprio nella 'montanina' la situazione operante in *E' m'incresce* è denunciata con definitiva chiarezza, spiegando perfettamente perché mai il poeta si adiri (*incresca*) con se stesso. È lui, infatti, il primo responsabile della propria sofferenza amorosa, per l'*immoderata cogitatio*, direbbe il Cappellano, con la quale coltiva ossessivamente dentro di sé l'immagine della donna ed esaspera la frustrazione del desiderio insoddisfatto:

I' non posso fuggir ch'ella non vegna  
nell'immagine mia  
se non come 'l pensier che la vi mena.  
L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna,  
com'ella è bella e ria  
così dipinge e forma la sua pena:  
poi la riguarda, e quand'ella è ben piena  
del gran disio che degli occhi le tira,

incontro a sé s'adira,  
c'ha fatto il foco ond'ella trista incende.

(*Amor, da che convien* 16-25)

I commentatori di *E'm'incresce* in genere non mancano di rendere esplicita questa funzione del fantasma interiore ma, ho l'impressione, lì si fermano, e di fatto intendono che sia sempre questione della donna 'vera' e non dell'immagine sua che il poeta ha ricreato dentro di sé. Eppure il punto è decisivo, perché ci riporta a quel discorso della *Vita nova* sulla necessità di rinnegare una prassi lirica concentrata sullo *stato* del poeta, il quale finisce nel *cul de sac* del parlare di sé anche quando parla della donna, visto che non si tratta affatto della donna ma piuttosto del suo fantasma incorporato e trasformato in una potenza psichica altamente conflittuale che agisce in lui e lo fa soffrire. Donde appunto, come si diceva a proposito dei versi finali di *Lo doloroso amor*, deriva l'errore di attribuire alla diretta responsabilità della donna qualcosa che da lei ha preso le mosse, sì, ma se n'è poi staccato e s'è trasformato nella micidiale patologia del desiderio che caratterizza lo *stato* del poeta-amante. Di ciò si dovrebbe dire di più e meglio, ma ora, aprendo una piccola parentesi, mi preme indicare un'altra possibile ragione che rende importante quanto Dante dice a proposito dell'*immagine* e del *disire* che le è associato: una ragione testuale. Rileggiamo gli ultimi versi del congedo di *E'm'incresce*, là dove Dante si volge alle «giovani donne» che lo stanno ascoltando (una situazione, dunque, da *Vita nova*), e dice loro:

E 'nnanzi a voi perdono  
la morte mia a quella bella cosa  
che *me n'ha colpa* e mai non fu pietosa.

Quel «me n'ha colpa» che ho trascritto in corsivo, a partire dal testo Barbi sino a quello di De Robertis, è la soluzione testuale adottata dinanzi alle varie testimonianze manoscritte: *me ha*; *me n'ha*; *men ha*; *men n'ha*; *mene* o *meno ha*; *me ne*, *mena* e simili,<sup>17</sup> e lo si è sempre inteso come: 'è

<sup>17</sup> Vd. il 'cappello' di De Robertis, in Alighieri 2002: 3, *Testi*, p. 151.

colpevole verso di me' (e così ho mantenuto nella parafrasi fatta sopra). Giunta ha suggerito la possibilità di un: «me n'acolpa», per 'incolpa me', da *me ne colpa, mena colpi, mena colpo*, e finalmente Grimaldi ha messo a testo: «men ha colpa», motivando la scelta in una dettagliata nota *ad loc.* alla quale rimando, ove si legge che «in tal modo sarebbe completa l'assoluzione finale della donna, descritta come spietata e allo stesso tempo incolpevole (rifiutando quindi l'idea di un sadismo di Beatrice)». In subordine, lo stesso Grimaldi, sulla base delle lezioni di alcuni manoscritti: *mena colpi; mena colpo*, aggiunge che «si potrebbe postulare invece un riferimento al colpo inferto dalla donna». Non è facile scegliere, ma quanto detto sin qui può giocare a favore della lezione «men ha colpa» adottata da Grimaldi: la donna non è mai stata pietosa, ma anche se non ha mai concesso nulla al poeta è pur sempre meno colpevole di lui, ch'è l'artefice principale delle sue sofferenze. Questa lezione è dunque ben coerente con quanto la canzone racconta, e lascia intravedere un interessante parallelo con il congedo di *Lo doloroso amor*, che si chiudeva – se l'interpretazione data è accettabile – riconoscendo che attribuire alla donna una precisa volontà omicida nei confronti di chi l'ama è un *errore*, frutto di un animo esasperato dalla passione.

Torniamo al corpo della canzone, e in particolare alla stanza quinta, che segna un forte stacco con le precedenti per il suo ardito precipitare di colpo nel passato (in un modo che a me non smette di ricordare il salto che separa la terza e la quarta stanza nella canzone 126 di Petrarca, *Chiare, fresche et dolci acque*), e che ci porta assai vicino alla *Vita nova*, instaurando quel complesso rapporto dialettico sul quale tutti gli studiosi si sono soffermati:<sup>18</sup>

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si truova  
nel libro della mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne  
una passion nova,

<sup>18</sup> Vd. sopra, nota 15.

tal ch'io rimasi di paura pieno;  
 ch'a tutte mie virtù fu posto un freno  
 subitamente, sì ch'io caddi in terra  
 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.

La data fatale; il libro della memoria; la «persona pargola»; la «passion nova»; il timore; il collasso delle facoltà psichiche; lo svenimento; la sensazione di morte... Sin dall'attacco della stanza, la densità dei rimandi al libello è straordinaria, e non meno suggestivo è il quadro nel quale si inseriscono: la misteriosa e intollerabile emozione che assale e porta allo svenimento il giovanissimo poeta nel momento della nascita di Beatrice. Nella *Vita nova*, che assume come proprio cardine la morte e non la nascita di Beatrice, questo tratto manca ma sarebbe stato ben compatibile con il resto, specie nella sua prima parte. Ecco infatti *Vn.* 1, 5-8, che qui trascrivo per quanto il passo relativo al primo incontro di Dante con Beatrice sia notissimo e il richiamo altre volte fatto, e che di questa stanza rappresenta lo sviluppo:

In quel punto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente che apparia nelli menomi polsi orribilmente, e tremando disse queste parole: *Ecce Deus fortior me qui veniens dominabitur michi!* In quel punto lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando specialmente allo spiriti del viso, disse queste parole: *Apparuit iam beatitudo vestra!* In quel punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: *Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* D'allora innanzi dico che Amore segno-reggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a' lui disponsata, e co-

minciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente.

Cosa è dunque che rende davvero singolare la canzone? Direi la curiosa circostanza per la quale un discorso poetico che porta all'estremo il *topos* del 'disfacimento' dell'amante, che nei suoi deliri da frustrazione immagina la donna amata quale feroce e implacabile nemica che gli grida 'muori!', 'muori!', convive con la diversa numinosa immagine di lei che per le vie misteriose di premonizioni di origine divina («quei che questo mosse», al v.70, è Iddio, che già sopra, vv. 33-34, è detto aver pietà delle sofferenze del poeta) gli si annuncia sin dalla nascita come oggetto trascendente di un 'amore per sempre', e propriamente come destino. Certo, il punto è che qui un siffatto destino è ancora declinato in chiave negativa, anche se con significative precisazioni. Allora, lo spirito vitale «s'accorse ben che il suo male era nato» (v. 76), non però per una qualche volontà malefica della donna, del resto appena nata e del tutto incolpevole, ma per colpa del desiderio che si sarebbe scatenato non appena il poeta l'avesse veduta e ne avesse idoleggiato l'immagine trattenuta nella mente, come immediatamente è detto: «conobbe il disio ch'era creato / per lo mirare intento ch'ella [*la virtù vitale*] fece». Tanto che quello stesso spirito della vita avverte gli altri spiriti – abbiamo visto –, che proprio di un'immagine si tratta: «Qui giugnerà, in vece / d'una ch'i' vidi, la bella figura...». Ma ancora si rilegga il v. 70: «ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse», cioè: 'ma ora Iddio, che è stato il primo motore del prodigioso fenomeno del collasso emotivo che mi ha colto nel momento della nascita di lei, non vuole che io muoia'. Ove, se non è osservazione troppo sottile (ma dinanzi a un testo come questo si può sbagliare, ma è difficile eccedere in sottigliezza), quel *or* è pregnante, perché trasforma la morte apparente di *allora* nella morte reale che *ora* seriamente minaccia il poeta adulto. Ma soprattutto: quel primo straordinario fenomeno, che ha coinvolto la donna appena nata e il poeta fanciullo, Dio stesso l'ha voluto, quale segno positivo che una volta per tutte ha definito l'intrinseca purezza e la natura trascendente di quell'amore, e solo più tardi, *ora* ap-

punto, il *disio* fomentato dalla vista l'ha inquinato e volto in minaccia mortale. Sì che non è azzardato dire che i versi della canzone rappresentano non tanto e non solo una variante o alternativa alla *Vita nova*, come ormai da tutti si dice, ma già ne pongono le premesse che l'osservanza dei motivi correnti della lirica amorosa, dominati dalle lamentele dell'amante non corrisposto, ha troppo presto tradito, con effetti di sovrapposizione e incoerenza tematica. Ed è invece il libello che finalmente libera ed esalta quelle premesse, là dove Dante argomenta il suo abbandono dei temi largamente vulgati e 'meno nobili' del parlare di sé, legati al desiderio e alla richiesta di *merzede*, e per contro con lo 'stilo de la loda' riannoda il filo che lo riporta indietro, a «lo giorno che costei nel mondo venne» e all'intuizione precoce e potente dell'amore non come esperienza del dolore ma come rivelazione di verità.

*Parodia scritturale e teologismo filogino  
in 'E' m'incresce di me sì duramente'*

RAFFAELE PINTO

Le risonanze scritturali della canzone sono state messe ben in evidenza da Enrico Fenzi (2017: 52-54), e sviluppate con ulteriori acquisizioni intertestuali e tematiche da Giuseppe Marrani (2012: 72-74). Proseguendo in questa linea interpretativa già ben tracciata, vorrei mostrare come accanto alla parodia biblica si affacci nel testo anche un uso non parodico ma esplorativo della teologia, destinato ad avere fondamentali sviluppi nel pensiero e nella poesia di Dante, in modo tale che i due registri, quello della parodia e quello che, semplificando, definisco come 'ermeneutico', si affiancano producendo effetti di forte straniamento, nella lettura, poiché non si sa se prendere sul serio o no quello che leggiamo. Credo che in tali effetti consista, in ultima istanza, la *novità* della *passione* che il testo descrive (v. 61), poiché il lettore viene spiazzato dalla comoda posizione di un registro di scrittura predefinito, che cataloga in anticipo il tipo di verità, religiosa e/o letteraria, di ciò che sta per leggere. E sono poi tali effetti di straniamento che isolano nitidamente la canzone non solo rispetto alla coeva produzione lirica ma anche rispetto al pensiero religioso del tempo di Dante (e di qualunque altro tempo) .

La *novità* viene proclamata solennemente all'altezza della quarta strofa: «Lo giorno che costei nel mondo venne...», che è una clamorosa affermazione di teologismo erotico. Il fenomeno inaudito, perché inedito, che Dante qui descrive è l'indipendenza dell'innamoramento della percezione dell'oggetto amato (che ha un remoto precedente nell'*amor de lonh* di Jaufre Rudel),<sup>1</sup> e la sua iscrizione in un contesto scritturale che ricalca la folgorazione paolina facendo del poeta un predestinato (vv. 60-65). I due temi sono ovviamenti connessi: la fatalità e la provvidenzialità dell'evento amoroso, anteriori all'incontro e indipendenti da esso, sono condizione della eccezionalità del soggetto che ama, prescelto da Dio per vivere una esperienza cui certo non sono estranee le procedure fisiologiche dell'amore come esso viene di regola inteso (ossia come malattia della mente, diagnosticata dai medici e come tale descritta e rivendicata dai poeti),<sup>2</sup> ma che si presenta qui con caratteristiche e sintomi ignoti alla tradizione. Il fantasma femminile, infatti, non è avvertito e presentato come prodotto più o meno delirante del desiderio del poeta innamorato, della

---

<sup>1</sup> La questione, se la percezione 'in presenza' della donna, e in particolare della visione del suo corpo, fosse condizione necessaria dell'innamoramento, viene sollevata da Giacomo da Lentini nella sua tenzone con Jacopo da Mostacci e Pier della Vigna. La risposta di Giacomo è che «quell'amor che stringe con furore» (ossia, l'amore inteso come malattia della mente e tema di poesia) «da la vista de li occhi ha nascimento». La canzone di Dante mette in discussione questo assioma, sganciando il *furore* del desiderio e la poesia che da esso è generata dalla contemplazione della donna. Che in tale sganciamento siano impliciti risvolti (pseudo)teologici ampiamente esplorati da Dante, e che anzi proprio dalla sparizione dell'oggetto di desiderio dal campo percettivo del soggetto, ossia dalla sua assenza, dipenda la sua 'teologizzazione', è tema sostanziale nella sua poetica, come leggiamo nel passaggio in cui tale poetica viene formulata con la massima ed estrema semplicità, in *Pg.* XXXI 34. Qui, alla domanda di Beatrice sugli oggetti che distolsero Dante dall'amore per lei, dopo la sua morte, il poeta, pentito e con un filo di voce, risponde: «Le presenti cose...»

<sup>2</sup> È d'obbligo il rinvio, per questo fondamentale aspetto della letteratura italiana del 200-300, a Tonelli 2015.

sua 'immaginativa' surriscaldata,<sup>3</sup> ma sembra provvisto di una autonoma dimensione di realtà, e quindi di una dignità ontologica che giustifica il suo trattamento come di un oggetto di culto religioso, il che apre una prospettiva filogina al discorso dell'amore che ha una prima clamorosa espressione nelle donne alle quali il poeta si rivolge come destinatarie privilegiate del testo (motivo che sarà sviluppato sul piano romanzesco nella *Vita nuova*).

Che si tratti di un evento voluto da Dio è detto al verso 70: «quei che questo mosse».<sup>4</sup> Dio, che ne è il creatore («il suo fattore»), ascolta il pianto dell'anima che «se ne va piangendo / fuor di questa vita». Certo, la pietà divina lascia intendere che l'anima, una volta uscita dal corpo, sarà benignamente accolta dal suo creatore; ma Dio non sarà stato estraneo al fatale destino di morte che incombe sull'innamorato, se al momento della sua nascita questi è stato folgorato da un trauma analogo a quello di S. Paolo.<sup>5</sup> Infatti a Dio «che questo mosse», ora gli 'ncresce. È quindi un Dio che ha sbagliato i suoi calcoli: ha creato una donna che doveva folgorare Dante con la sua esistenza (e poi farlo felice con la sua presenza); invece questa donna ha condannato il poeta alla infelicità ed

---

<sup>3</sup> L'innamoramento viene descritto dai medici come effetto dei vapori che arrivano al cervello per il surriscaldamento della bile nera. Dante da Maiano, che interpreta in chiave esclusivamente medica il sogno del primo sonetto della *Vita nuova*, consiglia a Dante «che lavi la tua coglia largamente / a ciò che stinga e passi lo vapore / lo qual ti fa favoleggiar loquendo» (*Di ciò che stato sei dimandatore* 7-9).

<sup>4</sup> «Il fenomeno che Dante rievoca: blocco delle facoltà, collasso per shock luminoso, tremito mortale, va riportato all'istante della nascita della ancora sconosciuta Beatrice, ed ha dunque carattere divino e altamente misterioso e profetico (la persona *pargola* del poeta è ignara di tutto, e soprattutto di Amore) e non può in effetti essere stato mosso da altri che da Dio stesso che ha già ascoltato con *pietate* le lamentele dell'anima» (Fenzi 2017: 45).

<sup>5</sup> Il modello paolino avrà in Dante un ampio sviluppo, non più lirico ma filosofico (nel *Convivio*) e romanzesco (nella *Commedia*): si vedano Petrocchi 1988 e Ledda 2011.

alla morte, ribellandosi così alla missione redentiva per la quale era stata creata e inviata sulla terra.<sup>6</sup> Che la funzione originaria di questa donna fosse quella di illuminare il poeta, d'accordo con i valori del Vangelo, e sul modello della folgorazione paolina, lo comprendiamo da ciò che ella prometteva quando fece il poeta oggetto del suo sguardo: «Nostro lume porta pace. // Noi darem pace al core, a voi diletto».<sup>7</sup> In questa promessa risuonano famosi luoghi evangelici: da una parte Luca («Pacem hominibus bonae voluntatis»), dall'altra Matteo («non veni pacem mittere sed gladium»). In *Monarchia* I iv 3, fra i motivi che inducono a ritenere la pace come il supremo obiettivo dell'umanità, il cui perseguimento dovrebbe essere il fine della sua organizzazione politica, viene addotto il primo dei due luoghi, e nel capitolo successivo viene citata la formula di saluto di Gesù, ripresa da S. Paolo:

Hinc etiam “Pax vobis” Salus hominum salutabat; decebat enim summum Salvatorem summam salutationem exprimere: quem quidem morem servare voluerunt discipuli eius et Paulus in salutationibus suis, ut omnibus manifestum esse potest.

È quindi già attivo nell'immaginario del poeta, all'altezza della canzone, il simbolismo cristologico della amata, che in seguito sarebbe stato

---

<sup>6</sup> «La straordinaria ventura dell'amante verrebbe [...] a configurarsi come la forma falsata e perversa della via Salutis. Con la possibilità che il parallelismo che si istituisce sullo sfondo fra i personaggi della vicenda evangelica e i protagonisti della terrena folgorazione passionale conferisca all'amante il ruolo di straziato annunciatore dell'avvento di Amore nella sua veste più crudele» (Mar-rani 2012: 73).

<sup>7</sup> La ripetizione della parola *pace* da una stanza all'altra dà al termine un forte rilievo: «la figura della ripetizione assume un risalto tutto speciale perché è posta all'interno di un'altra ripetizione e da essa obbligata, cioè la ripetizione del messaggio recato dagli occhi di lei ed espresso in forma di discorso diretto che chiude e apre le due stanze: 'Nostro lume porta pace', e 'Noi darem pace al core'. L'amore nell'istante della sua prima e più sconvolgente e vera rivelazione altro non è dunque che promessa di *pace*: è esso stesso *pace*, e nella *pace* sta il suo infinito potere di seduzione» (Fenzi 2017: 33).

così fecondo di risultati sul piano del pensiero; esso ha però qui valore antifrastico, poiché, inviata da Dio per portare la pace e la felicità, porta invece la guerra e il dolore (come, però, in rapporto a Gesù, anche Matteo insinuava).<sup>8</sup> Di questa lettura parodisticamente cristologica dell'amata l'aspetto più provocatorio è l'appropriazione privata che Dante realizza del mito fondazionale del cristianesimo: l'inviata dal cielo ha un compito che riguarda solo il poeta, e non l'umanità. Il che significa che il poeta è il prescelto per questo esperimento di teologia sentimentale che adotta l'intertestuale evangelico per rileggere in chiave pseudoreligiosa i deliri prodotti dalla malattia d'amore. Un passaggio ulteriore, nella parodia teologica di cui il mito di Beatrice è veicolo, sarà l'universalizzazione dei poteri salvifici della donna desiderata, per cui Beatrice avrà il compito di redimere, con le sue virtù, non solo il poeta ma l'intero genere umano, presentandosi così come l'epifania ed il miracolo ai quali è finalizzata la storia religiosa dell'umanità (come leggiamo nella processione che sfila davanti a Dante, e in onore di Dante, nel Paradiso Terrestre in *Pg.* XXIX-XXX).

Sul fatto che ci troviamo in un'area semantica ben identificabile, ossia la malattia d'amore descritta dai medici, non possono esserci dubbi: il discorso del poeta non dissimula il suo carattere delirante, poiché lo 'spirito maggior' che trema alla epifania della donna è senz'altro l'intelletto, ossia la parte più nobile dell'anima;<sup>9</sup> l'agonia descritta dalla canzone è la morte dell'intelletto, cioè la follia cui l'amore *heroico* condanna l'amante. L'autonomia ontologica della donna, però, sottrae il suo fantasma alla vaporosità del desiderio maschile, e suggerisce un possibile cammino di

---

<sup>8</sup> Anche S. Paolo è, in *Pg.* XXIX 139-141, il combattente per la fede: «mostrava l'altro la contraria cura / con una spada lucida e aguta / tal che di qua dal rio mi fé paura» (cfr. Paolo, *Epistola agli Efesini* 6 17: «et galeam salutis assume: et gladium spiritus, quod est verbum Dei»).

<sup>9</sup> *Cv.* II VII 3: «è da sapere che le cose deono essere denominate dall'ultima nobilitade de la loro forma; sì come l'uomo dalla ragione, e non dal senso né d'altro che sia meno nobile. Onde, quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita e atto della sua più nobile parte».

realismo poetico che alla lunga darà i suoi straordinari frutti sia sul piano poetico che su quello filosofico.

La parodia teologica ha infatti implicazioni strutturali e tematiche che devono essere valutate con attenzione. Il fatto che Dante descriva un delirio non significa che egli non sia consapevole dei processi mentali che la follia scatena: tanto parodico, e quindi perfettamente controllato, è il riuso della medicina quanto lo è il riuso della teologia (per cui non convincono né le letture ‘sintomatiche’ né quelle ‘devozionali’ della poesia di Dante). La prima implicazione ‘macrostrutturale’ del teologismo della canzone è la sparizione dell’amata dall’orizzonte del testo. È un fenomeno il cui rilievo va apprezzato rispetto alla prima canzone scritta da Dante, *La dispietata mente che pur mira*, in cui la destinataria-interlocutrice viene ‘esibita’ all’inizio di ogni stanza,<sup>10</sup> e poi rispetto a tutte le altre canzoni del poeta, nelle quali lei non appare mai nel ruolo di interlocutrice: la sua scomparsa, nel ruolo di destinataria delle canzoni, è quindi definitiva. La *Vita nuova*, presentando la decisione di non parlare più a lei come conseguenza del rifiuto del saluto di Beatrice, e quindi come premessa della poesia della lode,<sup>11</sup> ci fa capire, retrospettivamente, quanto implicito teologismo ci sia in tale decisione, presa in questa canzone e mai più ritrattata (nelle canzoni): la scomparsa della donna dall’orizzonte comunicativo del testo è infatti il segnale, sul piano della struttura, del suo allontanamento, che qui, in *E’ m’incresce*, sembra solo fisico (poiché nella seconda strofa viene narrato un allontanamento nello spazio che è causa del dolore del poeta, che non può vederla). Il potere alienante della donna si alimenta, anzi, proprio di questa distanza che diventa definitiva, come definitiva è la condizione di alienato del poeta. Anche in *La dispietata mente* la donna era lontana, ma l’assenza fisica veniva per così

---

<sup>10</sup> Sul carattere sistematico di questa presenza della interlocutrice nel testo, rinvio al mio Pinto 2022.

<sup>11</sup> *Vn.* XIX 1: «Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen già un rivo chiaro molto, a me giunse tanta voluntade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch’io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona...».

dire compensata dalla ossessiva presenza strutturale in quanto destinataria del testo; *E' m'incresce*, invece, trascrive l'assenza fisica in assenza strutturale, il che è già indizio del teologismo che fa da sfondo ideale al conflitto erotico che il testo mette in scena, poiché il distanziamento della amata è figura, sul piano strutturale e tematico, della sua proiezione metafisica, come verrà narrato nella 5<sup>a</sup> strofa.

La scomparsa di lei viene compensata, infatti, dalla apparizione delle donne al suo posto, nel ruolo di interlocutrici (il che conferisce al teologismo della canzone un marcato carattere filogino).<sup>12</sup> Che i due elementi strutturali siano necessariamente connessi lo spiega bene il brano citato del cap. XVIII della *Vita nuova*, ed entrambi vanno interpretati alla luce di *Vita nuova* XXV:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.

La sostituzione delle 'donne' alla 'donna' permette al poeta di restare fedele all'impegno di rivolgersi a 'donna', nella lingua delle 'donne', per parlare d'amore, ed è questo ancoraggio nella lingua materna ciò che dà al fantasma femminile, tanto nell'amata come nelle interlocutrici, solidità esistenziale: delirante è l'amore del poeta non la parola che lo verbalizza. L'assioma formulato nella *Vita nuova* è quindi già operativo all'altezza di *E' m'incresce*, ed anzi quell'assioma altro non è che la trascrizione teoretica, in sede autoesegetica, di una prassi poetica ben consolidata. Già nella canzone la necessità teologica di distanziare l'oggetto di desiderio non implica la rinuncia al destinatario femminile, che anzi viene confermato come 'a priori' necessario della poesia attraverso la selezione di pubblico: non 'la donna', a cui si parla di sé, ma 'le donne', a

<sup>12</sup> Sul teologismo filogino di Dante, rinvio ai miei Pinto 2016, 2020, 2021b e 2021c.

cui si parla di lei. Il sistema di *Donne che avete* è già qui *in nuce*, ma ricavato da un teologismo parodico e filogino che fa della donna e dell'amore una condanna metafisica, che viene riscatta sul piano poetico. La poesia è dunque non espressione della malattia, ma cura della malattia, ossia parola che guarisce e salva dal fantasma ostile che distrugge la mente dell'amante (*Vn. XVIII*):

«A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza?»... «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno»... «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia».

Nella canzone, però, si tratta ancora di un teologismo negativo, che relega il poeta in una condizione di cecità intellettuale e di follia. Decisivo, al riguardo, è l'*intelletto* degli occhi di lei, che è certo da intendere nel senso della consapevolezza del trionfo che lo sguardo della donna ha ottenuto privando il poeta della sua mente (quindi bisognerà sciogliere il sintagma in questo modo: 'quando lei fu sicura che il suo sguardo mi aveva del tutto alienato a me stesso'), ma che prefigura, antifrasticamente, un femminile *intelletto d'amore* che avrà sul poeta esiti opposti. Conseguenza capitale di questo teologismo negativo è il divorzio della immagine (o figura) dal suo oggetto. La donna scompare, in persona, quando l'immagine di lei prende il suo posto nella mente del poeta, cioè quando, d'accordo con la teoria medica dell'amore, è diventata alienante ossessione, ossia la *immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano:

ma poi che sepper di loro intelletto  
che per forza di lei  
m'era la mente già ben tutta tolta,  
con le insegne d'Amor dieder la volta,

sí che la lor vittoriosa vista  
 poi non si vide pur una fiata,

(vv. 18-23)

Non deve essere sottovalutata l'acutezza con cui viene collegata la presenza mentale con l'assenza fisica, poiché è qui, in questo necessario collegamento, che viene accertata la natura ossessiva del pensiero d'amore e l'alienazione di cui il soggetto è vittima, che consiste innanzitutto nello svuotamento dell'immagine del suo contenuto di realtà. Dante maneggia i sintomi di *herois* con perizia di psichiatra e illustra alla perfezione i meccanismi che conducono il soggetto alla follia, in un percorso che culmina nel momento in cui la immagine sostitutiva di lei si installa nella mente occupandone la cima, il che viene proclamato all'inizio della 4ª stanza: «L'immagine di questa donna siede...», nel centro esatto della canzone (se non si tiene conto del congedo). Ha ragione quindi Contini quando collega la partizione della canzone in due metà al concatenamento delle stanze:

Le prime tre strofi della nostra canzone sono concatenate con un artificio affine a quello delle coplas capfinidas (l'ultima parola della stanza si ripete all'inizio o sull'inizio della successiva). Questo espediente, nominalissimo o presso i Siciliani (e si pensi alla canzone di Guittone per Montaperti), si ritrova ancora nella poesia programma di Guido guinizzelli *Al cor gentil*; è insomma un vero e proprio arcaismo. Se Dante l'abbandona nella seconda parte della lirica, è perché questa (come appunto, da una variazione dello schema ripetitorio, quella del primo Guido) risulti divisa in due metà esatte, più il congedo (Contini in Alighieri 1995: 60-61).

La dipendenza della struttura dal pensiero è evidentissima: Dante dice che si allontana dalla tradizione nel momento in cui tematizza il divorzio della figura dall'oggetto, tema su cui si erano già cimentati, senza la sua intelligenza, Siciliani e Toscani (fin da Giacomo da Lentini),<sup>13</sup> ma di cui

<sup>13</sup> *Amor è uno disio che vèn da core*, 9-14: «li occhi rapresentan a lo core /

lui per primo rivela le implicazioni ‘teologiche’, ossia la rottura della naturale dipendenza della immagine dall’oggetto: in questo scardinamento consiste, appunto, la malattia dell’amore, che da una parte annulla le funzioni psichiche dell’intelletto (l’innamorato è un folle) ma dall’altro rompe il legame naturale e necessario (quindi stabilito da Dio) fra le figure prodotte dalla ‘immaginativa’ e le cose. Independentemente da qualunque sentimento religioso, ‘teologia’ significa, dopo che Aristotele è entrato nei circuiti intellettuali europei, che l’apparato psichico è dimensionato sul reale in modo tale da averne una conoscenza razionale e vera, aspetto essenziale del sistema che dà ordine all’universo.<sup>14</sup> Come spiega il Filosofo nelle linee iniziali del *De interpretatione*: «I suoni della voce sono simboli delle affezioni che hanno luogo nell’anima, e le lettere scritte sono simboli dei suoni della voce».<sup>15</sup> E come spiega S. Tommaso nel suo commento, «attendendum est quod litteras dixit esse notas, idest signa vocum, et voces passionum animae similiter; passiones autem animae dicit esse *similitudines rerum*».

I ‘modisti’, a loro volta, descrivevano il triangolo semiotico del Filosofo teorizzando il rapporto di identità, somiglianza, o analogia fra i ‘modi essendi’ (ossia la realtà oggettiva, le *res*), i ‘modi intelligendi’ (il pensiero che definisce e interpreta) e i ‘modi significandi’ (il linguaggio).<sup>16</sup> La trasparenza del pensiero nelle strutture verbali della poesia, in Dante, è conseguenza della spontanea fiducia nella leggibilità del mondo, e quindi nella sua rappresentabilità. La patologia dell’amore consiste, ap-

---

d’ogni cosa che vedon bono e rio / com’è formata naturalmente; / e lo cor, che di zo è concepitore, / imagina, e li piace quel desio: / e questo amore regna fra la gente».

<sup>14</sup> *Par.* I 102-105: «Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l’universo a Dio fa simigliante».

<sup>15</sup> Cito da Aristotele 2008: I, 57 [Manca edizione del commento di Tommaso].

<sup>16</sup> Sulla forte influenza della teoria linguistica dei cosiddetti ‘modisti’ sulla poetica di Dante, rinvio al mio Pinto 2002: 200-208.

punto, nella rottura di questa leggibilità e nell'offuscamento del mondo agli occhi dell'innamorato. Mentre Giacomo da Lentini riconduceva l'innamoramento alle normali procedure di formazione del fantasma, senza avvertire che esso consiste in una riproduzione immaginaria distorta dell'oggetto concepito e concupito, Dante innanzitutto spiega che l'innamoramento separa in modo irreversibile l'immagine dal suo oggetto, di lei cioè resta all'innamorato e fa presa su di lui solo l'immagine,<sup>17</sup> e poi che l'effetto della alienazione rompe l'ordinamento divino del mondo, di cui è fondamento antropologico (aristotelicamente) la corrispondenza delle immagini mentali alle cose rappresentate. Questo è il motivo per cui a Dio stesso, che è il responsabile ultimo del processo degenerativo innescato dalla venuta al mondo dell'amata, *rincesce* che dalla sua iniziativa siano derivati effetti contrari a quelli sperati (non la pace, ma la guerra; non la vita, ma la morte). L'uso dello stesso verbo (*incesce*) per esprimere il disappunto dei due soggetti che sono vittime della furibonda iniziativa della donna (l'Io e Dio), mostra bene come ad un disordine soggettivo e mentale corrisponda un disordine oggettivo e metafisico. Inoltre, il tradimento delle aspettative da parte della donna è comune ai due soggetti che ne sono vittime: è «contro la voglia» (v. 5) di entrambi che si consuma il destino di morte dell'amante.<sup>18</sup> Questa specularità del soggetto poetico e del soggetto divino è il germe della logica romanzesca della *Commedia*, per la quale il soggetto poetico si sdoppia fra il viaggiatore/cronista e l'autore del mondo visitato/rappresentato.

---

<sup>17</sup> Tale rottura verrà di nuovo drammaticamente rappresentata nella 'montanina' (vv. 31-36): «La nimica figura, che rimane / vittoriosa e fera / e signoreggia la virtù che vole, / vaga di se medesima andar mi fane / colà dov'ella è vera, / come simile a simil correr sole»; qui viene messa in scena la *similitudo* che lega l'immagine alla cosa, che nella persona sana si dà in modo naturalmente spontaneo, mentre nell'innamorato è obiettivo vanamente e tragicamente perseguito.

<sup>18</sup> Il sintagma, presente anche in Dino Frescobaldi (Fenzi 2017: 32), ha in Dante ben diverso accento tragico, anche per lo sfondo teologico che ne arricchisce il senso.

Il teologismo della canzone organizza gli elementi del testo in una trama perfettamente disegnata, per la quale le strutture liriche traducono il pensiero poetico che traspare in esse senza sforzo: la scomparsa della interlocutrice (sostituita dalle interlocutrici) e la bipartizione del testo, da una parte (sul piano strutturale); l'allontanamento della amata e la rottura del rapporto fra immagine e oggetto dall'altra (sul piano ontologico). Fra pensiero e poesia c'è quindi perfetta trasparenza.

Per quanto riguarda il 'libro della mente', credo che abbia ragione Fenzi nel minimizzare le componenti scritturali della metafora per accentuare quelle psicologiche: si tratta senz'altro della memoria personale, intesa come un testo mentale in cui il soggetto 'legge', magari riproducendone le parole attraverso la scrittura letteraria (Fenzi 2017: 42-43).<sup>19</sup> Si tratta di un campo semantico e tematico che in Dante ha lunga durata e la cui peculiarità consiste nella idea della natura verbale del pensiero e di ogni altra attività psichica. La fedeltà della immagine all'oggetto implica infatti la fedeltà della parola all'immagine; la *Vita nuova* si aprirà appunto su tale questione, ipotizzando però una soluzione opposta: mentre qui «il libro della mente» «vien meno», e quindi non si può leggere in esso, il *libello* sarà il risultato di una lettura fedele di ciò che vi è scritto. Sulla stessa linea, la riteologizzazione della *Commedia* implica la perfetta corrispondenza della parola poetica al dettato interiore («a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando»). D'altra parte, le peripezie di questa memoria personale sono una scoperta che verrà sfruttata nel romanzo della *Vita nuova*, che ruota attorno ad una memoria distrutta dalla presenza e ricostruita dalla assenza della *gentilissima*. Su un piano diverso, che direi 'metodologico', il «libro della mente» inaugura l'adozione di un atteggiamento che accompagnerà Dante lungo tutta la sua carriera, ossia l'idea della poesia come storia di sé, che in ogni momento della sua prassi compositiva tiene conto di tutto ciò che è stato scritto prima, per cui ogni singolo testo è anche un bilancio dell'attività pregressa, che spesso

---

<sup>19</sup> Ricostruisce in modo esaustivo il campo semantico della parola 'mente' in Dante Scrimieri 2022.

significa anche palinodia e ritrattazione di ciò che è stato già scritto: ne è un esempio il mito di Beatrice, nato come espressione di teologismo negativo, che invertirà ben presto il suo segno morale. Tuttavia, fatta salva tale inversione di segno, relativo alla donna e all'amore, il desiderio come motore dei ricordi e della loro scrittura e riscrittura è già perfettamente messo a fuoco nella canzone. È appunto l'inversione di segno ideologico e morale la strategia che collega la *Vita nuova* a questa canzone e a quella successiva, *Lo doloroso amor che mi conduce*, soprattutto in riferimento a Beatrice, che nasce qui come personaggio nel quale si incarna il fantasma distruttivo tratteggiato in *E' m'incresce di me*.

Se si tiene presente che Beatrice è innanzitutto il suo nome,<sup>20</sup> cioè una immagine costruita a tavolino, rispetto alla quale sono del tutto irrilevanti le suggestioni che possano essere arrivate al poeta da persone reali, risulterà chiaro che il suo fantasma ed il suo mito sono il prodotto (e non la causa) del parodismo teologico di *E' m'incresce di me*. La natura anfibia della donna, che promette all'amante la felicità e gli porta invece la dannazione, si manifesta nel nome di Beatrice e nel suo valore ossimorico: «per quella moro ch'ha nome Beatrice» (*Lo doloroso amor che mi conduce* 14). Nella storia della poesia di Dante, *Lo doloroso amor*, e quindi il mito di Beatrice, sono 'generati' dal teologismo negativo di *E' m'incresce di me*. In effetti il poeta narra la genesi del mito nei vv. 7-14 di *Lo doloroso amor*:

e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,  
 omai si scuopre per soperchia pena,  
 la qual nasce del foco  
 che m'ha tratto di gioco,  
 sì cch'altro mai che male io non aspetto;  
 e 'l viver mio – omai de' esser poco –  
 fin a la morte mia sospira e dice:  
 «Per quella moro c'ha nome Beatrice».

<sup>20</sup> Sul nome di Beatrice rinvio al mio Pinto 2021a: 25-53.

Il *topos* del segreto sulla identità della amata viene addotto per essere rovesciato attraverso la rivelazione del *nome*, la cui invenzione, lungi dall'indicare una persona in carne ed ossa, non ha altra realtà e funzione che la sua scrittura, come in tutta onestà spiega il poeta, che aggiunge:

Quel dolce nome che mi fa il cor agro,  
tutte fiate ch'ì lo vedrò scritto  
mi farà nuovo ogni dolor ch'ì sento.

Si rilegga, ora, l'assioma della linguistica aristotelica: «I suoni della voce sono simboli delle affezioni che hanno luogo nell'anima, e le lettere scritte sono simboli dei suoni della voce». Se in *E' m'incresce di me* l'immagine occupa il posto della persona, in *Lo doloroso amor* è il nome (*scritto*) che occupa il posto dell'immagine, esasperando il suo potere distruttivo sulla mente. Ogni passaggio analogico (dalla realtà al concetto, dal concetto alla parola detta e da questa alla parola scritta) allontana progressivamente l'Io dall'oggetto di desiderio, incrementando l'angoscia e l'alienazione, certo, ma anche il potere numinoso, e quindi pseudoteologico, della donna, che esercita fino in fondo il suo potere malefico/salvifico scomparendo dall'orizzonte percettivo dell'amante. È necessaria la dottrina di Freud e Lacan per apprezzare la genialità di Dante!

Che poi questo *nome* debba essere proiettato all'indietro, sulle liriche scritte in precedenza, e in particolare sulla canzone *E' m'incresce di me*, è la consueta strategia autoesegetica di Dante, che riscrive in ogni momento della sua storia poetica il significato dei momenti anteriori. Tale riscrittura è però particolarmente necessaria in rapporto a *E' m'incresce di me*, perché il *nome*, finalmente scritto e quindi rivelato, sintetizza in una parola la promessa di felicità, poi tradita, che li è stata prospettata. Si consideri, infine, che anche il *nome* (in quanto elemento magicamente operativo sul poeta), è ulteriore parodia scritturale.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> La fonte scritturale, per la lettura (romanzesicamente) magico-sacramentale del nome di Beatrice, è abbastanza chiara: negli *Atti degli Apostoli*, Pietro cura il mendicante, nell'ora nona, in nome di Gesù: «In nomine Iesu Christi Naza-

Il fatto che Beatrice non esista ancora quando questa canzone è stata scritta evita l'oneroso compito di dovere interpretare il testo alla luce della cronologia della *Vita nuova*, per la quale Dante avrebbe avuto l'età di un anno quando Beatrice nacque, scatenando in lui la folgorazione che il testo narra (cosa abbastanza improbabile, considerato che un bambino di un anno cade a terra semplicemente perché non si regge ancora in piedi). L'intera sintomatologia descritta nei vv. 64-70 presuppone un soggetto fisicamente già maturo, anche se non ancora adulto:

La mia persona pargola sostenne  
 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  
 per una luce che nel cuor percosse...

Il senso della parola 'pargolo' è quello che si evince da *Cv.* IV XVI 5:

E però dice Salomone nello Ecclesiastes: «Beata la terra lo cui rege è nobile», che non è altro a dire, se non lo cui rege è perfetto, secondo la perfezione dell'animo e del corpo; e così manifesta per quello che dice dinanzi quando dice: “Guai a te, terra, lo cui rege è pargolo”, cioè non perfetto uomo: e non è pargolo uomo pur per etade, ma per costumi disordinati e per difetto di vita, sì come n'ammaestra lo Filosofo nel primo dell'Etica.

---

reni surge et ambula!” e ai sacerdoti, che lo hanno fatto arrestare, proclama che la guarigione è un miracolo realizzato in nome di Cristo e che non c'è altro nome che sia stato dato agli uomini perché possano salvarsi (4 12): “nec enim nomen aliud est sub caelo datum in hominibus, in quo oportet nos salvos fieri”. In questo passaggio del Vangelo leggiamo l'origine pseudo religiosa del mito della 'donna della salute' e dei poteri magici del suo nome» (Pinto 2021a: 31). In *Pd.* VII 13-15 il valore metonimico del nome di Beatrice dà luogo alla sua riduzione sillabica «Ma quella reverenza che s'indonna / di tutto me, pur per *Be* e per *ice*, / mi richinava come l'uom ch'assonna».

Analoga definizione implicitamente si ricava da *Cv.* IV XIX 10: «buono e ottimo segno di nobilitade è nelli pargoli e imperfetti d'etade, quando dopo lo fallo nel viso loro vergogna si dipinge, che è allora frutto di vera nobilitade». E infine *pargoletta* è la giovane donna che sostituirà Beatrice nell'immaginario di Dante dopo la *Vita nuova*, con effetti nefasti non troppo diversi da quelli che sono descritti qui. In tutti i casi, e quindi anche nella canzone, 'pargolo' significa soggetto umano imperfettamente formato, nel quale la ragione non ha (ancora) acquisito il controllo della attività psichica e delle emozioni.

Urge ora la domanda: è in contrasto il teologismo della canzone con la poesia di Guido Cavalcanti? I segnali di una forte dipendenza intertestuale dai testi di Guido sono molti ed ostentati, fin dal primo verso: *E' m'incresce di me sì duramente à A me stesso di me pietate vène*,<sup>22</sup> né c'è motivo di pensare che tale dipendenza non comprenda anche il riuso di immagini e temi biblici. Lanciata da Guinizelli, nell'ultima stanza di *Al cor gentil*, la parodia teologica appare già come motivo conduttore della più arcaizzante delle liriche di Cavalcanti, *Fresca rosa novella*. Qui l'origine divina dell'amata viene fortemente sottolineata dalle riprese verbali fra una stanza e l'altra (come nelle provenzali *coplas capfinidas*): «ché siete angelicata – creatura. // Angelica sembianza / in voi donna riposa» (vv. 18-20); «e chi poria pensare – oltra natura? // Oltra natura umana / vostra fina piagenza / fece Dio...» (vv. 31-33). È anzi più che probabile che Dante pensi a queste riprese nei suoi collegamenti delle prime tre stanze di *E' m'incresce di me*. Né è un caso che proprio questa ballata venga citata in *Vn.* XXIV per attribuire alla poesia di Guido una componente evangelica che sa di burla sul piano romanzesco (Primavera sarebbe il secondo nome di Giovanna, antica presunta amata di Guido), ma che riproduce fedelmente la parodia scritturale caratteristica dell'amico (ed anzi sistematica nella sua poesia), per cui Dante non solo è sincero quando di-

---

<sup>22</sup> Una esaustiva schedatura delle riprese da Cavalcanti nella canzone è in Fenzi 2017.

chiara implicitamente che le sue novità sono anche, in sostanza, quelle di Guido, ma ha anche ragione! Vale senz'altro, già qui, nella canzone, la diagnosi formulata nel libello attraverso la sciarada dei nomi: si può parlare di svolgimento e forse anche di superamento, a proposito del teologismo parodico di Dante rispetto a quello altrettanto parodico di Guido (per lo scenario metafisico in cui è ambientato il rapporto con la donna in Dante), ma non certo di dissidio o contrapposizione. Per entrambi la Scrittura è serbatoio di metafore al servizio della novità dello stile, che sublima, blasfemamente, l'oggetto erotico (anche) attraverso risonanze bibliche ed evangeliche. Se si prescinde da *Donna me prega*, scritta dopo la *Vita nuova*, assolutamente nulla fa pensare che le incursioni scritturali di Dante abbiano natura e finalità sostanzialmente diverse da quelle di Guido.

È invece con *Donna me prega* che Guido cambia le carte in tavola (forse indispettito dal ruolo di precursore e deuteragonista che l'amico gli attribuisce) e rilegge tali incursioni (sia quelle di Dante che, implicitamente, le proprie) in una prospettiva contraria alle intenzioni originarie di entrambi, obbligando Dante a fare altrettanto, cioè a prendere sul serio ciò che finora era stato (anche nella *Vita nuova*) semplice parodia, e quindi a ripudiare quel teologismo che potrebbe malauguratamente essere interpretato, secondo Guido, come la espressione di un autentico sentimento religioso e di una autentica fede nel carattere redentivo della donna e dell'amore, di cui sarebbe fondamento quel «consiglio della ragione» che trasforma la malattia d'amore in condizione di salute. Se in Dante poteva esserci una ipotesi non fittizia di razionalizzazione e sublimazione del desiderio, a partire dal collegamento scoperto e teorizzato nel capitolo XXV della *Vita nuova* fra il volgare e la poesia d'amore (e come poi avrebbe sancito la tradizione poetica a partire dalla mediazione petrarchesca), la risposta duramente polemica di Guido lo obbliga a fare marcia indietro, e a ripiegare sulla tradizionale concezione patologica e medica dell'innamoramento. Il che significa che dalla condizione di malattia non si esce: l'innamorato «for di salute – giudicar mantene / che la 'ntenzione / per ragione / vale» (*Donna me prega* 32-33).

Questa lettura del rapporto fra i due poeti è confermata dal fatto che dopo *Donna me prega* la poesia dei due amici cambierà bruscamente di registro, dando luogo, in Dante, al mito della *pargoletta*, e in Guido a quello delle *forosette*;<sup>23</sup> miti di natura radicalmente antiteologica che rappresentano una brusca sterzata nella carriera letteraria di entrambi, poiché Guido abbandona la sua concezione puramente interiore ed immaginaria dell'amore (nella ricerca di un fondamento reale, cioè sessualmente concreto e vissuto, alla tensione di desiderio), e Dante rinnega il teologismo positivo della *Vita nuova*, sostituendo Beatrice con una 'giovane donna' refrattaria alla vitale energia cosmica che nell'amore si manifesta, ossia la terribile *pargoletta* che, a partire dalla canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*, occuperà il centro della propria ispirazione. Fino alla *Vita nuova* compresa, però, le carriere dei due amici sono parallele e sintonizzate: come racconta Dante nel capitolo XXIV, Giovanna e Beatrice sono intime amiche e sfilano assieme davanti a lui, per la sua felicità!

In realtà l'autentico superamento della poesia di Guido, e quindi ciò che potrebbe averlo indispettito, è proprio quel capitolo XXV, che non a caso segue subito il capitolo su Giovanna, con la evidente finalità di mostrare da una parte il 'superamento' dell'amico, ma dall'altra anche la fedeltà di Dante ai presupposti filosofici dell'amico, attraverso la struttura del testo, che vincola, nella sequenza narrativa, il collegamento delle poetiche al chiarimento metodologico e storiografico che apre il capitolo (il dubbio che potrebbe albergare «persona degna da dichiararle ogni dubitazione», che non potrebbe essere altri che l'amico). Il superamento che Dante sottintende viene da lui inteso come compatibile con la poetica di

---

<sup>23</sup> La eccentricità delle *forosette* e della pastorella nel canzoniere di Guido è stata ben avvertita da Enrico Fenzi: «una significativa eccezione è rappresentata dalla pastorella e dalle *forosette*. In questo caso Cavalcanti è a suo agio: il rapporto, infatti, non è alla pari e l'aggressore, semmai, è lui, in forza della sua superiorità sociale. Anche questo è un amore, certo, ma d'altro tipo: è un amore goduto che non intacca la propria integrità, la quale ne esce invece rafforzata, apparendo l'amore come la naturale estrinsecazione di un rapporto di potere che prevede, in quanto tale, il possesso» (Fenzi 1994: 142).

Guido, dal momento che la parentesi polemica si conclude con il richiamo a Guido come complice: «E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente», che esplicita, alla fine del capitolo, l'allusione con cui il capitolo si era aperto. Forse Dante, consapevole del significato profondo della sua iniziativa, temeva che Guido avrebbe potuto essere infastidito dalla sua ulteriore esplorazione 'teologica', ed a lui è dedicato il chiarimento che si propone di addurre:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, la quale cosa, secondo la veritate, è falsa e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia?

Il capitolo si apre e si chiude nel segno di Guido, e difende l'operazione letteraria del *libello* dall'obiezione che Dante immaginava che Guido gli avrebbe rivolto (e che forse gli avrà rivolto in discussioni a voce), e cioè che l'amore è malattia («accidente in sustanzia») e che la sua razionalizzazione è impensabile (fuori dal delirio dell'innamorato). Ciò che Dante non poteva prevedere è che l'obiezione dell'amico avrebbe suscitato il più straordinario trattato filosofico in versi che sia mai stato scritto!

La professione di fedeltà, tuttavia, non potrebbe essere più chiara, ed anzi l'orgoglio della svolta poetico-culturale è sbandierato adducendo l'autorità di Guido: solo perché anche Guido ha polemizzato contro la rozzezza intellettuale dei predecessori (Guittone, soprattutto) Dante si azzarda a fare altrettanto. La complicità di Guido è elemento necessario, e quindi strutturale, nella architettura romanzesca della *Vita nuova*. È però vero anche che proprio in questo capitolo Dante 'razionalizza' le metafore prodotte dall'innamoramento (mostrando il perfetto controllo filosofico di esse). Finché egli si limita a trasferire tali metafore dal piano lirico a quello romanzesco, senza uscire dal recinto della *factio*, l'esperimento può essere pensato come compatibile con le incursioni nel terreno della teo-

logia di cui Guido è maestro, come loro svolgimento da un genere all'altro. Ma quando egli sveste i panni del poeta, e diventa teorico della poesia, interpretandone il significato sul piano filosofico e storiografico, l'orizzonte letterario (cioè radicalmente, perché patologicamente, fittizio) della poesia di Guido (e di tutta la poesia precedente) viene sfondato, e si entra in una dimensione culturale del tutto nuova.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Rinvio, per una analisi del capitolo in questa direzione, al mio Pinto 1994: 109-121.

*'E' m'incresce di me' tra 'estraganza'  
e 'Libro delle canzoni'*

LORENZO CARPITELLI

Stanza 1: la compassione e il dispetto che provo nei miei confronti sono così intensi che il sentimento di pietà mi procura un dolore pari a quello della tortura alla quale sono sottoposto. Misero me, poiché sento dolorosamente e contro la mia volontà che il soffio dell'estremo respiro si raccoglie nel cuore ferito dai begli occhi di lei; occhi che Amore aprì con l'intervento delle sue mani per condurmi alla morte, all'ora del mio annichilimento. Ahimè, quanto gentili, soavi e dolci si levarono verso di me quegli occhi nel momento in cui, dicendo: «la nostra luce porta pace», cominciarono invece a darmi la morte che tanto mi affligge.

La canzone si apre sul momento presente di angoscia dell'io lirico, provocato dal sentimento particolare dell'increscimento di sé. Ciò che lo opprime è infatti una doppia sofferenza causata dall'esistenza di un amore disforico, di segno negativo, e dalla consapevolezza che della stessa vicenda amorosa il poeta ha ormai raggiunto, che produce quindi un tormento squisitamente mentale non meno acuto del reale martirio. «In fondo, è questa dialettica tra coscienza ed esistenza, in cui il conoscere pienamente di soffrire si affianca al soffrire e lo incrementa, a fondare l'articolazione dell'io» (Cristaldi 2005: 75). Ma è proprio questa auto-compassione – la *pietà* del v. 3 – questa profonda coscienza della situazione presente, ad essere il motore di tutta la canzone, traducendosi

narrativamente «nella percezione di sé *nel tempo*» (Fenzi 2010: 148). Al momento estremo della morte, in cui l'amante sente coagularsi nel cuore l'ultimo rantolo, soffio di vita, si affianca, «nella misteriosa contemporaneità della coscienza» (*ibid*), il ricordo della prima ferita amorosa (attraverso un'immagine inedita, in cui «la drammatica concitazione della scena interiore [può] metaforicamente “materializzarsi” come spazio volumetrico di un'azione di guerra, spazio “concreto” in quanto percorso e definito dall'agire di personaggi-corpi») (Fontes Baratto 2008: 116) che rievoca i prodromi della morte attuale. Ed è proprio col v. 9 che lo stacco temporale si fa evidente, conferendo al passato, con la rapida drammaticità propria della particolare struttura metrico-sintattica della canzone, le tinte assai più fosche della situazione presente, rivelando così la natura ingannevole della promessa di pace fatta dagli occhi della donna.

Stanza 2: In diverse occasioni gli occhi della bella donna avevano detto ai miei: «noi daremo pace al cuore, e piacere a voi»; ma poi che compresero per mezzo delle loro capacità che la potenza di lei mi aveva privato del tutto dell'intelletto, se ne andarono, insieme alle evidenti espressioni d'amore, per cui, da allora, neppure una sola volta ho potuto contemplare il suo aspetto vittorioso: sì che la mia anima che ne aspettava il conforto è rimasta sconsolata, e ora vede quasi morto il cuore al quale era unita, e, innamorata com'è, deve per forza separarsi da lui.

Le parole con le quali si chiude la prima stanza subiscono qui una precisazione e un'aggiunta: la pace promessa sarà data al cuore, gli occhi invece riceveranno un piacere affatto sensuale, dato dalle bellezze della donna. Alla rievocazione elegiaca degli inganni subiti però si sostituisce subito il momento decisivo di tutta la vicenda, che rappresenta il punto di svolta tra il prima e il dopo: la donna si sottrae alla vista dell'amante, precisando così la causa della sua morte nel «diniego di sé» (De Robertis in Alighieri 2005: 134). Gli occhi, fino a questo momento attori principali della vicenda, lasciano lo spazio all'anima e agli spiriti che governano il corpo, così da convertire la scena della rappresentazione dolorosa in un dramma tutto interiore. I vv. 18-21 contengono tuttavia una profonda ambiguità: la donna abbandona l'io lirico nel momento in cui si accorge, ha

la consapevolezza che l'intelletto dell'amante è venuto meno, al contrario invece della progressiva emancipazione dalla patologia amorosa nel libello, in cui l'«appetito di fera»<sup>1</sup> dell'io è temperato dal «fedele consiglio della Ragione».<sup>2</sup> Per questo, stando alla sottile interpretazione di Fenzi, per cui «la donna qui ritratta potrebbe non esser poi troppo distante dalla Beatrice della *Vita nova*» (Marrani 2012: 75), è probabile che il sottrarsi del suo sguardo sia provocato dalla deriva irrazionale del desiderio dell'amante, e quindi potrebbe essere che «la qualità dell'amore sperimentato in *E'm'incresce* non dipenda dalla qualità di chi quell'amore ispira, ma dalla qualità di chi quell'amore patisce» (*ibid*). I versi gettano dunque una luce diversa sugli avvenimenti delle stanze seguenti, della quarta in particolare, «là dove attorno all'immagine della donna il poeta sviluppa il proprio masochistico delirio» (Fenzi 2010: 153).

Stanza 3: Innamorata, l'anima afflitta va via piangendo fuori da questa vita, dal momento che Amore la caccia. E di qui si muove con tali lamenti che Dio stesso l'ascolta con pietà, prima del distacco definitivo. L'anima si è asserragliata nel centro esatto del cuore insieme a quella forza vitale che si spegne solo nel momento in cui essa se ne va, e qui si lamenta di Amore che la caccia fuori da questo mondo, e continua ad abbracciare gli spiriti vitali che piangono la perdita della loro compagna.

La stanza, insieme a quella successiva, è esclusivamente dedicata al tema della morte imminente, visto qui dal punto di vista dell'anima che si restringe all'interno del cuore, l'organo che nella dottrina aristotelica è sede di tutte le virtù. Lo spirito della vita cerca di contrastare l'evento ineluttabile, e la metafora bellica dell'assedio rende bene l'estrema difesa messa in atto per ritardare la vittoria dell'assalitore, cioè Amore. Il pianto degli spiriti descrive in maniera patetica la separazione delle facoltà vitali e la loro definitiva morte, con una sceneggiatura tutta cavalcantiana. Ma

---

<sup>1</sup> Questa e le successive citazioni sono riprese dall'edizione di Claudio Giunta delle *Rime* in Alighieri 2011.

<sup>2</sup> Questa e le successive citazioni sono riprese dall'edizione della *Vita nova* di Guglielmo Gorni in Alighieri 2011.

l'«intervento di Dio *in articulo mortis*» (Fenzi 2010: 156) non è affatto di matrice cavalcantiana. La pietà dell'attore trascendente è l'unica cosa in grado di ritardare la morte dell'amante; pietà che è «in ogni caso dovuta, visto che è da lui che tutto “questo mosse”» (*ibid*), come rivelerà poi il v. 70, illuminando questa prolessi.

Stanza 4: L'immagine di questa donna è insediata e domina ancora la mia mente, dove l'ha posta Amore dopo averla guidata fin lì; e non si dispiace della sofferenza che pur vede in me, ma anzi adesso mi appare abbellita dall'immaginazione e tanto più contenta la vedo ridere mentre alza gli occhi assassini e grida contro l'anima che piange la separazione dal corpo: «Vattene fuori, disgraziata, vattene finalmente!». Così grida l'immagine del desiderio che mi ossessiona com'è solita fare, benché adesso faccia meno male perché la sensibilità vitale è assai scemata ed è ormai vicina a cessare del tutto.

Il nuovo scenario interiore, da ricondurre come il precedente al momento presente dell'annichilimento, si concentra sull'immagine della donna che domina la mente dell'amante. I versi sono pregnanti perché, come notato da Fenzi (2010: 157), «Dante attua un intenso rovesciamento / parodia della tradizionale immagine della Ragione installata in alto, nel capo», dimostrando così che la forza di lei aveva davvero reso l'io lirico «demente» (De Robertis in Alighieri 2005: 134), e ormai vinto, conquistato dal nemico. Il masochistico delirio dell'io, che lo condanna alla pena e alla morte, adombrata negli ultimi due versi della stanza, risulta aggravato dalla stessa immaginazione, che conferisce alla donna massimo splendore e potenza, insieme ad un protagonismo del fantasma mentale affatto sorprendente. Questi tratti patologici saranno poi sviluppati con maggiore enfasi nella tarda “montanina”, sulla quale in seguito dovremo soffermarci.

Stanza 5: Il giorno che costei nacque, secondo quanto rintraccio nella mia memoria indebolita, il mio corpo d'infante fece esperienza di un'eccezionale, inaudita sofferenza tale da lasciarmi pieno di terrore, sì che le mie facoltà vitali furono bloccate di colpo ed io caddi a terra per una luce

che mi colpì il cuore; e se la memoria non mi inganna, lo spirito della vita tremò con tanta intensità che sembrò davvero che per lui la morte fosse arrivata in questo mondo. Ma ora Dio, colui che di ciò fu principio e causa, se ne addolora.

La descrizione della sofferenza focalizzata sul momento presente nella quinta stanza viene meno, e si assiste ad uno slittamento temporale inaspettato e senza precedenti: la grande analesi, che descrive un punto del passato anteriore a quello narrato nei vv. 10-14 della prima stanza, ripercorre un evento remoto, che risale all'infanzia dell'io. Consapevole di ogni scarto rispetto alla verosimiglianza (già Agostino notava che gli anni più remoti sono inattingibili alla memoria) l'io lirico si richiama lo stesso al «libro della mente», cercando di «ammortizzarlo con un accenno di riserva, “se il libro non erra”» (Cristaldi 2005: 73), per descrivere l'evento misterioso dello shock, molto probabilmente un attacco epilettico, come descritto minuziosamente nei trattati medici del tempo, provocato dalla nascita stessa della donna. Ai primi capitoli della *Vita nova* la canzone è legata dalla stessa consistenza metaforica e tematica (il tremore, ad esempio, di tutte le facoltà mentali del poeta alla vista della fanciulla Beatrice nel libello; qui dell'io infante); in entrambi i casi la vicenda del personaggio-poeta è quella di un predestinato, ma nel caso di *E'm'incresce* «si somma alla predestinazione un tratto miracoloso» (Giunta in Alighieri 2011: 243). La «persona pargola» infatti è ignara, inconsapevole soprattutto di Amore, essendo in una fase anteriore alla formazione stessa della coscienza. Pertanto il collasso e il conseguente tremore interno degli spiriti hanno valore profetico, di carattere divino, perché è proprio Dio «che questo mosse». L'io lirico dunque è legato *ab origine* alla donna, che mostra il suo potere mortifero già dal principio. Inoltre, la luce che percuote il fanciullo ha senz'altro la sua matrice nella folgorazione di San Paolo, ma cambiata di segno, e di più, «è difficile negare [...] che abbia il suo lontano e antifrastico archetipo in Cristo» (Fenzi 2010: 164).

Stanza 6: Quando in seguito vidi la grande bellezza che mi reca tanto dolore, donne gentili a cui mi sto rivolgendo, quella nobilissima virtù intellettuale, contemplando l'oggetto del suo piacere, s'accorse bene che era

nato ciò che l'avrebbe distrutta, e conobbe il desiderio generato dalla sua stessa intensa contemplazione, così che disse piangendo a tutte le altre facoltà: «Qui giungerà, in rappresentanza di una donna che io ho visto, la sua bella immagine che già temo, ed essa eserciterà il suo dominio su tutte noi non appena piacerà ai suoi occhi».

Un altro punto del tempo, affatto distante dal precedente, che descrive la prima veduta della fanciulla e la paura che l'incontro fa sorgere nell'amante, consapevole del dominio che lei instaurerà non appena i suoi occhi si leveranno verso quelli del poeta. Il viaggio retrospettivo della memoria finisce qui, e l'ultimo verso, con perfetta struttura circolare, «chiude proprio là donde la prima stanza prende le mosse» (ivi: 148). Con un grande uso delle tecniche narrative, è solo nella sesta ed ultima stanza che si rivela la presenza di un interlocutore privilegiato: il 'coro' delle «donne gentili», «che accoglie e quasi ripara in sé la puntuale vicenda del protagonista e la restituisce a una partecipata ed eletta dimensione sociale che si fa garante della sua verità» (ivi: 170-171).

Congedo: Io mi sono rivolto a voi, giovani donne, che avete gli occhi ornati di bellezze e la mente avvinta e turbata da Amore, affinché vi siano cari i miei versi ovunque io sia; e dinanzi a voi dichiaro di perdonare la mia morte a quella bella creatura che n'è colpevole verso di me e che non fu mai pietosa.

Ultima invocazione alle donne, chiamate in causa per essere testimoni oggettive del perdono che l'io rilascia all'amata. Non sono ancora però le donne che hanno «intelletto d'amore», e quindi il programmatico mutamento della canzone *Donne ch'avete* è di là da venire.

L'esperienza poetica e amorosa che Dante inaugura con la *Vita nova* è di per sé, anche, un'esperienza conclusiva. L'organicità del libello giovanile presuppone infatti la *reductio ad unum* di tutte le prove poetiche scritte fino a quel momento; le quali, contrassegnate, nella fase di ricerca aurorale della poesia dantesca, «da una notevole latitudine sperimentale» (De Robertis 2001: 10), verranno poi selezionate, scartate, rifunzionaliz-

zate per legarsi indissolubilmente alla prosa del libro e costruire così la «sua particolarissima affabulazione lirica» (Fenzi 2010: 175).

È proprio nella complessa fase di elaborazione e strutturazione del «libro della memoria» che si inquadra la vicenda compositiva e redazionale della canzone *E' m'incresce di me sì duramente*.

Il testo, a partire dal saggio fondamentale di Bardi, che confuta le posizioni di studiosi a lui precedenti e contemporanei riconoscendo nella donna cantata Beatrice, è fatto risalire al periodo cavalcantiano di Dante «dell'amor forte, dell'amor doloroso» (Barbi 1935: 116). Insieme a *Lo doloroso amor*, con il quale condivide affinità tematiche e stilistiche, *E' m'incresce di me* fa parte di quella «superba collezione di "estraganti"» (Contini 2001: 4) del periodo giovanile che non sono state incluse nella poesia della *Vita nova*. La canzone è «il primo tentativo di una storia totale di un'esperienza» (Pazzaglia 1970: 664); è, secondo molti interpreti, la «*Vita Nuova* che non fu scritta: una possibilità rifiutata per la svolta radicale di Vn XVIII e delle nove rime» (*ibid*), e anche De Robertis parla di «variante o alternativa» (in Alighieri 2005: 131) rispetto alla canzone *Donne ch'avete*. Fenzi tuttavia puntualizza come, a causa delle disparità macroscopiche tra il capolavoro giovanile e la canzone, sia più opportuno leggere quest'ultima come lo «straordinario documento del più alto punto d'arrivo di Dante [...] alle soglie della *Vita nova*» (Fenzi 2010: 161) e considerarla come lo «scrigno dal quale la prima parte del libello ha tratto fuori tanti dei suoi motivi» (Fenzi 2010: 161-162). È proprio la decisiva ricapitolazione dell'esperienza amorosa della canzone, che non coincide con la *ratio* compositiva e con la progressione narrativa del libello, ad impedirne l'inclusione, a favore invece di una parcellizzazione della tematica dell'amore doloroso nei quattro sonetti che precedono la svolta decisiva della poesia della loda. Il materiale così diluito permette di creare un impasto omogeneo che fonda la sequenza narrativa dei capitoli VI-IX, con lo «sviluppo di un motivo unico» (Cappello 1995: *ad locum*, 27), che tuttavia già esula dalla linea tematica della canzone: se lo stato di afflizione è qui provocato dall'assenza della donna, sottrattasi alla vista dell'io lirico per «civetteria feroce» (Contini in Alighieri 1987: 60), nei

sonetti l'infermità del poeta è provocata dalla presenza di lei, e dalla «prossimità continuamente ricercata nonostante i suoi effetti deleteri» (Cristaldi 2005: 83).

Il complesso teatro delle ipostasi amorose che si dipana nelle varie stanze della canzone, tipico del movimento conoscitivo cavalcantiano, consente di tracciare una «sezione a taglio trasversale dell'io» (ivi: 69) che mostra con grande efficacia e forza plastica il sovvertimento e il conseguente annichilimento delle facoltà sensitive e razionali del personaggio-poeta. Questo piano viene tuttavia intersecato da «una sezione a taglio orizzontale» (*ibid*) che proietta la vicenda nel tempo – quella vicenda amorosa che invece in Cavalcanti rimane una situazione bloccata, sospesa «nel già-presente della morte» (Fontes Baratto 2008: 111) senza alcuna possibilità di rievocazione memoriale. La distensione nella diacronia, il suo sviluppo e l'articolato intreccio dei piani temporali fanno della canzone un *unicum* sia «nel *corpus* dantesco [sia] in generale nella lirica del suo secolo» (Giunta in Alighieri 2011: 233), e conferiscono alla canzone un forte impianto narrativo.

*E' m'incresce di me* prende le mosse dal momento presente dell'enunciazione: la dolorosa consapevolezza della situazione disforica raggiunta dall'io, ormai prossimo alla morte, permette alla memoria di procedere a ritroso, di «flettersi all'indietro» (Cristaldi 2005: 70), attraverso un complesso movimento analettico, per rintracciare le cause della crudeltà di Amore e della donna, che conducono alla desolata situazione incipitaria. Il tempo presente infatti acquista una densità programmatica, e «la memoria a cui l'io fa appello risulta sostanzialmente funzione di ciò che sta accadendo, dell'oggi e della sua congiuntura; in altri termini essa porta il presente fin dentro il passato, attribuisce al secondo la colorazione del primo» (*ibid*).

La mancata epifania della donna, il suo sottrarsi alla vista dell'amante nel momento in cui è «stato privato dell'intelletto, fatto letteralmente “demente”» (De Robertis in Alighieri 2005: 134), si riverbera sulla falsa promessa di pace fatta dai suoi occhi, e dunque acquista, retrospettivamente,

una connotazione negativa. Così le *fictiones personarum*, a tal punto scosse e tramortite, si stringono intorno all'anima che viene cacciata da Amore, e l'immagine mentale della donna conduce il poeta ad uno stato prossimo alla morte. Ma è all'altezza di questo momento narrativo che il richiamo al «libro della mente» produce una vertigine temporale, ed apre «due dimensioni del passato diversamente distanti dal presente, ma tra loro remote: la “venuta” al mondo di madonna; e [...] la sua prima apparizione agli occhi dell'amante» (Fontes Baratto 2008: 113). La rievocazione memoriale si proietta all'indietro nel periodo che precede l'innamoramento stesso, chiudendo la sesta stanza con una sorta di iperbato a cornice, che rimanda alla situazione descritta nella prima, e di cui anzi risulta il precedente psicologico immediato (grazie anche al lemma chiave *occhi*, che ricorre al v. 84 e al v. 7).

Per quanto riguarda la struttura metrica, la canzone è composta da sei stanze di quattordici versi con *concatenatio* e *combinatio*, con schema metrico AbC AbC, CDEdFfEE più un congedo uguale alla sirma. L'espediente metrico peculiare della canzone, poiché usato in maniera organica, è quello delle *coblas capfinidas*, «vero e proprio arcaismo» (Contini in Alighieri 1987: 61), che connettono tra loro le prime tre stanze, ai vv. 14-15: «nostro lume porta *pace*» // «Noi darem *pace* al core, a voi diletto»; e ai vv. 28-29: «e partir la conviene *innamorata*» // «*Innamorata* se ne va piangendo». <sup>3</sup> L'artificio retorico concentrato e limitato alle prime tre stanze non può non fare propendere verso «l'ipotesi di una precisa volontà d'artista» (Fenzi 2010: 141), che conferisce alla struttura valore ermeneutico. È vero che per Dante, «essenzialmente, il “mezzo” tecnico non è che strumento dell'indagine di se stesso» (Contini 2001: 8), e infatti la canzone, come già notava Contini (in Alighieri 1987: 61),

risulta divisa in due metà esatte (più il congedo). Nella prima gli effetti micidiali sono descritti dal punto di vista soggettivo, interno,

<sup>3</sup> Il corsivo è mio.

dell'uomo sedotto e ingannato; nella seconda, da un punto di vista oggettivo, storico, in tre momenti ben distinti secondo le strofi: attuale regno spietato dell'immagine della donna nella memoria; primi effetti miracolosi alla nascita della donna; percezione che l'intelletto ebbe della cominciata schiavitù al primo incontro con lei.

La traducibilità del dato retorico in elemento interpretativo consente di delineare strutture divergenti da quella continiana, dato che il vero scarto temporale all'interno della canzone avviene tra la quarta e la quinta stanza. Così ad esempio Foster-Boyde optano per una tripartizione della canzone in coppie di due stanze, senza però dare rilievo all'artificio delle *coblas capfinidas*.

La struttura metrica inoltre, come acutamente notato da Pazzaglia, reagisce insieme alla sintassi strofica per riflettere, «nel loro dialettico comporsi, la stessa dialettica del sentimento» (1970: 664). Il blocco narrativo di ogni stanza si prolunga oltre la misura della fronte, insistendo su una tonalità elegiaca, e il primo settenario della sirma «segna [invece] l'inizio di un più intenso movimento patetico» (*ibid.*). Così, alla prima parte, legata oltre la consuetudine metrica da una «sorta di enjambement strofico», in cui si distende il sentimento d'angoscia dell'io, se ne affianca una seconda, che mostra con ritmi più rapidi e accesi la «drammatica presa di coscienza su temi conclusivi di dolore, di morte, di fatale dominio di amore» (*ibid.*).

La canzone, come già ricordato sopra, secondo la maggioranza degli studiosi, si colloca nel periodo dell'amore doloroso, momento in cui il magistero letterario del secondo Guido risulta fondamentale per l'educazione intellettuale di Dante. Ma sempre a partire dall'artificio arcaico delle *coblas capfinidas* Fenzi rintraccia delle caratteristiche che esulano dall'orizzonte poetico del primo amico, «dando origine a un impasto originale entro il quale, alla fin fine, c'è assai più Dante che Cavalcanti» (Fenzi 2010: 173). L'originalità di *E' m'incresce di me* sta infatti nella creazione di un «ambiguo impasto» (Fenzi 2010: 172) in cui il modello cavalcantiano reagisce «nel momento in cui si cala entro un orizzonte

concettuale e morale affatto diverso e addirittura incociliabile» (Fenzi 2010: 172). La canzone acquista così lo statuto di manifesto di quel «cavalcantismo anti-cavalcantiano» (*ibid*), di cui poi il libello giovanile costituirà il superamento.

Il lemma *pace*, sul quale è costruito l'artificio che lega la prima con la seconda stanza, non è presente nel sistema lessicale cavalcantiano, per il quale l'amore è un'esperienza tutt'altro che euforica; e così anche il lemma *innamorata*, anch'esso assente nelle rime del secondo Guido, risulta di matrice squisitamente dantesca. All'opposto di un amore come «accidente – che sovente – è fero» (Cavalcanti 1986: 95), e che conduce alla morte di amante, sta una positiva e totalizzante esperienza amorosa. La forte semanticità di questi due lemmi in posizione retoricamente marcata costituisce quindi «una sorta di contropinta destinata a contenere la dilagante presenza di Cavalcanti» (Fenzi 2010: 175).

Un'altra caratteristica che allontana dagli psicodrammi cavalcantiani riguarda la presenza incessante della donna, che acquista nella canzone un ruolo da protagonista, seppur in negativo. È lei stessa che perfeziona le modalità con cui governare l'arbitrio dell'io lirico, producendo così uno scarto notevole rispetto alla battaglia soggettiva delle ipostasi amorose, svolta *in interiore homine*, che «cede a qualcosa che è esterno al soggetto e che gode di autonomia e forza propria» (ivi: 173). In più, anche il richiamo dei vv. 34 e 70 a Dio, che pietosamente ritarda la morte dell'amante, introduce una presenza trascendente che supera le normali capacità intellettuali dell'amante, e tratteggia così l'esistenza di «un orizzonte esterno che sovradetermina la dimensione strettamente individuale della [sua] esperienza amorosa» (*ibid*).

## 2. E' M'INCRESCA ALL'INTERNO DEL LIBRO DELLE CANZONI

La canzone, quale punto estremo di quel cavalcantismo anti-cavalcantiano sperimentato da Dante, che rimane fuori dal progetto concettuale del libello dopo la clamorosa svolta delle «nove rime», si carica di un va-

lore e di un significato affatto diversi nel momento in cui la si legge all'interno di quello che Tantarli (2010) ha definito il *Libro delle canzoni*. La serie delle quindici 'distese', che, come dimostrato da De Robertis, preesiste alla cosiddetta 'tradizione Boccaccio', attestata in vari rami dello stemma tra loro indipendenti, costruisce una narrazione in cui *E' m'incresce*, in posizione numero 10, gioca un ruolo fondamentale. Come mostrato in maniera organica soprattutto da Varela-Portas (2017: 74), il «carattere eminentemente narrativo» della serie delinea una peripezia amorosa che fluttua, attraverso le alterne vicende psichiche e fisiologiche dell'io narrante, tra l'amore e il disamore, risolto poi in maniera disforica a causa della donna giovane e quindi incapace di ricevere in sé la virtù. Il rapporto dialettico che regola le canzoni del *Libro* ne determina anche la struttura, che si articola così in un proemio (canzone 1), in una prima e una seconda parte (canzoni 2-10; canzoni 11-14), e un epilogo (canzone 15). L'idea che l'insieme ordinato delle 'distese' segua una narrazione coerente è utile soprattutto per comprendere nel complesso i temi principali su cui il *Libro* si fonda; la trama, infatti, cui la progressione degli elementi lirici dà vita, risulta più lasca e sfaccettata, e anche i connettori, «che tendono in particolare a dislocarsi nelle porzioni liminari dei testi» (Tonelli 2017: 41), presentano a volte caratteristiche meramente formali che solo in un secondo momento, e non sempre, possono acquistare valore ermeneutico. La non perfetta coerenza del discorso amoroso non inficia però la costituzione di una macrostruttura lirica d'autore, comprovata da vari elementi.<sup>4</sup> Il calibrato 'montaggio', che molto probabilmente presuppone l'autorialità stessa di Dante, pone quindi *E' m'incresce* in una posizione di soglia, come riepilogativa della prima parte e introduttiva della seconda. Molte sono infatti le connessioni formali, tematiche e narrative che la mettono in relazione con le altre 'distese'. Propongo qui di seguito una disamina sistematica dei richiami intertestuali.

Partendo dalla canzone incipitaria e programmatica della serie, è possibile notare come i legami instaurati tra 10 e *Così nel mio parlar* siano

<sup>4</sup> Vedi a tale proposito Tonelli 2017; Varela-Portas 2014; Varela-Portas 2017.

molteplici: l'immagine mentale della donna che domina l'amante è presente e pervasiva in entrambe le canzoni, insieme allo sprezzo del male che procura, come mostrano 1.17-18 «così della mia mente tien la cima. / Cotanto del mio mal par che si prezzì / quanto legno di mar che non lieva onda» e 10.43-46 «L'immagine di questa donna siede / sù nella mente ancora, / là ove la puose quei che fu sua guida; / e non le pesa del mal ch'ella vede»; in più, la violenza con la quale Amore vince lo scontro fisico con l'io, in 1.35 «E' m'ha percosso in terra e stammi sopra» è esattamente quella, e i precipui richiami lessicali ne sono l'emblema, degli effetti micidiali della donna nell'ora della sua nascita (10.63-65): «ch'a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente, sì ch'io caddi in terra / per una luce che nel cuor percosse». Le caratteristiche di durezza e aggressività della donna si richiamano poi dall'una all'altra canzone, formando un cortocircuito evidente: «questa scherana micidiale e latra» di 1.58 è simmetrico a 10.49 «ed alza gli occhi micidiali, e grida», riferito qui alla potenza distruttiva della sua vista. Il delirio immaginativo che contraddistingue l'adynaton della sesta stanza di 1, in cui l'io si vendica, a sua volta violento, della violenza che ha subito, si conclude nel modo seguente: «per vendicar lo fuggir che mi face, / e poi le renderei, con amor, pace» (1.77-78). La pace promessa, qui dalla donna, e la sua successiva scomparsa sono il centro della seconda stanza di *E' m'incresce*. Infine, l'*idée obsédant* della morte che permea la canzone 10, in cui l'amante, raggiunto ormai l'acme della consapevolezza, perdona la donna: «e n'nanzi a voi perdono / la morte mia a quella bella cosa / che me n'ha colpa e mai non fu pietosa» (10.90-92), bilancia, contrapponendovisi, l'apoteigma finale di 1: «ché bello onor s'acquista in far vendetta» (1.83); e entrambi i versi conclusivi hanno contatti stringenti anche con l'explicit di 13 «ché perdonare è bel vincer di guerra» (13.107), in cui però viene meno la carica tutta affatto erotica di 1.

La ricapitolazione dell'esperienza amorosa descritta in *E' m'incresce* «mantiene una perfetta corrispondenza narrativa con quanto si racconta nella canzone 2» (Varela-Portas 2017: 81), che coincide con il punto psicologico iniziale della vicenda, in cui le immagini illusorie della donna

sono «dettate da Amore nella mente del poeta-personaggio» (Varela-Portas 2017: 76). Due motivi di fondo quindi collegano le due canzoni: «l'offerta di dare pace al cuore e diletto agli occhi» (Varela-Portas 2017: 81), presente in 2.24-26 «e dice: “Chi veder vuol la salute, / faccia che gli occhi d'esta donna miri, / sed e' non teme angoscia di sospiri”» come in 10.14-15 «“Nostro lume porta pace». // «Noi darem pace al core, a voi diletto”»; «e la stretta coincidenza fra le parole dello spirito animale in 10.80-84 e quelle dell'anima in 2.33-39, che annunciano il potere della nuova figura amorosa» (*ibid.*).

Nel momento in cui le virtù immaginate dal poeta confliggono con la realtà materiale della donna, la narrazione inizia a porre l'accento sulla sua incapacità di amare a causa della giovinezza che la contraddistingue. Di nuovo, collegamenti stringenti si hanno tra la canzone 5 e 10, soprattutto per quanto riguarda la fascinazione visiva dovuta alla bellezza della donna in 5.22-23 «in rimirar ciascuna cosa bella / con più diletto quanto è più piacente» e in 10.75 «mirando nel piacere». I versi 16-38 di *Amor che movi* illustrano il meccanismo psicologico che conduce inevitabilmente all'inganno immaginativo, e coincidono con il processo squisitamente mentale che la strofa quarta di *E'm'incresce* mette in scena. Infine, l'appello ad Amore – non ancora trasformatosi in attore crudele che caccia dal corpo l'anima del poeta, come in 10.31 – per cercare di addolcire l'amata riguarda proprio quelle caratteristiche della donna specifiche della serie, e compendiate in 10. Infatti, come in 5.54-60 «Falle sentire, Amor, per tua dolcezza, /lo gran disio ch'i' ho di veder lei, / non soffrir che costei / per giovinezza mi conduca a morte; / ché non s'accorge ancor com'ella piace / né com'io l'amo forte, / né che negli occhi porta la mia pace», così in 10.10-14, i temi centrali sono la prospettata morte dell'io e soprattutto la bellezza della donna con la promessa illusoria della pace portata dagli occhi: «Oimè, quanto piani, / soavi e dolci ver' me si levaro / quand'elli incominciaro / la morte mia, che tanto mi dispiace, / dicendo: “Nostro lume porta pace”».

Di nuovo, anche in *Io sento sì d'Amor* il tratto caratteristico della donna è la bellezza soverchiante che l'io non può fare a meno di mirare: «sì tosto

come 'l gran disio ch'io sento / fu nato per virtù del piacimento / che nel bel viso d'ogni bel s'accoglie» (6.40-42), come in 10.75-78 «mirando nel piacere, / s'accorse ben che 'l suo male era nato; / e conobbe il disio ch'era creato / per lo mirare intento ch'ella fece». E il complesso stato psicologico, derivato dall'alterna presenza e assenza dell'amata, sospeso tra dolore e dolcezza in 6.75-80 «Per ch'egli avien che tanto fo dimora / in uno stato, e tanto Amor m'avezza / con un martiro e con una dolcezza / quant'è quel tempo che spesso mi pugne, / che dura da ch'io perdo la sua vista / infino al punto ch'ella si racquista», rispecchia il dissidio psico-fisico dell'amante nelle prime due stanze di 10.

La progressiva insensibilità della donna raggiunge l'acme nel gruppo delle petrose (7, 8, 9), in cui alla sua durezza e crudeltà, da un punto di vista tematico, si affianca l'asprezza dello stile e la novità delle tecniche stilistiche e retoriche. In *Amor tu vedi ben*, la consapevolezza di aver conquistato l'amante porta la donna ad accrescere, intensificare l'asprezza del suo crudele dominio: «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna / per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, / d'ogni crudeltà si fece donna» (8.4-6), così come avviene in 10.18-21 e 10.46-48 «ma poi che sepper di loro intelletto / che per forza di lei / m'era la mente già ben tutta tolta, / co' le 'nsegne d'Amor dieder la volta»; «e non le pesa del mal ch'ella vede, / anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida». Ma la canzone 8 è importante nella progressione narrativa del *Libro* perché introduce «l'elemento temporale con la ricorrente parola *tempo*, che poi passa nella successiva canzone 9» (Tonelli 2006: 43). Infatti, nella quinta stanza di *Amor tu vedi ben* Dante riunisce «i due estremi di un tempo al di là di ogni tempo» (Fontes Baratto 2008: 113) appellandosi direttamente all'Amore che, come in 5, coincide con il principio supremo che trascende la nascita e la fine del creato. L'apostrofe coincide con la richiesta di avere pietà dell'io: «increscati di me, c'ho sì mal tempo» (8.51), e non sarà un caso che lo stesso verbo sia usato in 10.70 «ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse», in cui Dio si addolora della condizione estrema raggiunta dall'amante.

Così anche la canzone 9 si apre con l'immagine ossessiva della donna nella mente, che non perde vigore anche se è inverno: «e però non disombra / un sol penser d'amore ond'io son carco / la mente mia, ch'è più dura che pietra / in tener forte imagine di pietra» (9.10-13), che richiama il delirio immaginativo della quarta stanza di 10. Ma *Io son venuto* «offre un aggancio lessicale con 10 attraverso il *martiro* sulla cui dolcezza [...] l'invernale per eccellenza si chiude» (Tonelli 2006: 43-44): «né vo' tornar, che se 'l martiro è dolce, / la morte dee passare ogn'altro dolce» (9.64-65). In questo caso però l'io lirico pregusta l'evento estremo della morte, «mentre, contrastivamente, quel medesimo assai selettivo termine [...] è apportatore di dolore e annunciatore di una morte non voluta» (*ibid*) in 10.3-6 «altrettanto di doglia / mi reca la pietà quanto 'l martiro, / lasso, però che dolorosamente / sento contra mia voglia / raccogliere l'aire del sezzaio sospiro».

È necessario adesso osservare come *E' m'incresce* si inserisca bene dopo il *culmen* raggiunto dalle petrose, venendo a coincidere con il punto più alto della consapevolezza raggiunta dall'io; e la fine lettura di Fenzi citata sopra acquista qui un valore ermeneutico affatto rilevante. Se infatti nella *Vita nova* la natura virtuosa di Beatrice tempera l'appetito sensibile di Dante per mezzo della ragione; nella canzone la donna, non lontana dalla temperie del libello, sottrae il proprio sguardo «per schifo di un amante che ha perso il lume della ragione» (Marrani 2012: 75), conferendo ai versi una sostanziale ambiguità, per cui si insinua anche una «paradossale giustificazione del comportamento della donna» (Fenzi 2010: 153). La stessa canzone, invece, risemantizzata nel nuovo contesto delle 'distese', si adatta benissimo alla *pargoletta*: inaccessibile alla virtù, è ammirata solo per la sua bellezza e abbandona l'io proprio quando egli è fatto completamente demente; il rifiuto da parte di lei provoca pertanto nell'amante un tipo di passione che lo proietta «fuor d'orto di ragione».

In secondo luogo, sebbene la parola rima *tempo* di *Amor tu vedi ben* introduca l'elemento temporale, tutto il gruppo delle petrose rimanda ad una situazione bloccata che converge su se stessa senza alcuna possibilità d'evasione. Correlativo oggettivo di questa immobilità temporale e psi-

colgica è la struttura retorica e metrico-sintattica delle canzoni, le quali, proponendo ossessivamente le medesime parole rima, producono un delirio verbale al quale il poeta-personaggio soccombe. Sono invece la cognizione del dolore causato dalla donna e il simmetrico e determinate sentimento di autocommiserazione (provato per la prima volta dall'io) che consentono il recupero delle facoltà intellettive del soggetto, che aveva raggiunto, nelle canzoni precedenti, una condizione ferina – coincidente con il punto più basso dell'esperienza amorosa contenuta nel *Libro* – e permettono così la distensione della vicenda nella diacronia, col forte impianto narrativo della canzone.

Infine, il passaggio da una condizione di perdizione ad un principio di ravvedimento è dovuto all'intervento, alla presenza di una dimensione oggettiva e trascendente, che in parte riduce la gravità delle colpe e dell'atteggiamento dell'amante: è Dio, infatti, che ha stabilito la connessione tra l'io e la donna *ab antiquo*. Inoltre, il solipsistico tormento delle petrose concentra sulla scena i due attori principali, l'io e la donna, senza che tuttavia ci possa essere alcuna forma di dialogo; e le apostrofi ad Amore ne sono un chiaro esempio, poiché dimostrano in maniera evidente la sua impotenza di fronte alla materia. È invece proprio quando la situazione si fa più distesa, e il processo di risalita è avviato, che anche un dialogo si riattiva con un interlocutore che fa il suo ingresso in scena per la prima volta all'interno del *Libro*: il coro delle donne, testimoni del perdono concesso all'amata.

*E' m'incresce* tuttavia, chiudendo un primo ciclo, ne inaugura un secondo, e molte caratteristiche peculiari della canzone si riverberano nelle successive. In primo luogo, una forte connessione lessicale, «ma con in più una contrapposizione dichiarata» (Tonelli 2006: 42), collega 10 con 11. L'incipit di *Poscia ch'Amor* (11.1-6: «Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato, / ... ma però che pietoso / fu tanto del mio core / che non sofferse d'ascoltar suo pianto») richiama la situazione conclusiva di 10, ribaltandola: qui l'assenza di pietà della donna, in 11 la pietà di Amore nel vedere la condizione del poeta. Così «disamorato» l'io può intraprendere una sorta di recupero dalla passione amorosa. Ma un elemento importante di

10, che innerva tutta la seconda parte del *Libro*, risulta la dialettica, opposizione tra interno / esterno e soggettivo / oggettivo: in 10 infatti, ad una prima parte che si concentra sugli avvenimenti interiori del soggetto, seguono la quinta e sesta stanza, in cui si narrano due eventi oggettivi, con la presenza di enti (Dio, la donna, le donne gentili) che delineano «un orizzonte esterno che sovradetermina la dimensione strettamente individuale dell'esperienza amorosa del soggetto» (Fenzi 2010: 173). E questa contrapposizione si fa manifesta ad esempio nella quinta stanza, in cui la rievocazione del remoto shock si articola prima in una visione dall'esterno, con l'evento sensibile della caduta, e successivamente in una inquadratura psicologica, con il tremore interno degli spiriti.

E così in 12.52-65 l'alternanza tra esterno e interno è ben visibile; come nell'incipit di *Tre donne*: «Tre donne intorno al cor mi son venute / e seggonsi di fore, / ché dentro siede Amore / il quale è 'n signoria della mia vita» (13.1-4); per concludere con l'explicit di *Amor da che convien* «O montanina mia canzon, tu, vai: / forse vedrai Fiorenza, la mia terra, / che fuor di sé mi serra, / vota d'amore e nuda di pietate. / Se vi vai dentro, va' dicendo» (15.76.80) (ma anche 15.28-30).

Il *Libro* tuttavia si chiude con un inaudito ritorno alla passione amorosa, in netto contrasto con le conclusioni di *Doglia mi reca* (segnalate da richiami tematici tra loro antitetici, e da connessioni lessicali): il biasimo dell'io nei confronti di coloro che considerano amore come «appetito di fera», e il duro attacco alla donna che separa la bellezza dalla virtù «sembrano essere la palinodia della quintessenza della donna cantata» (Tonelli 2012: 265) nella montanina. La circolarità della serie è testimoniata dai richiami tra 1 e 15, che tuttavia presenta delle stringenti affinità tematiche e lessicali anche con l'altro testo-soglia delle distese: di nuovo, *E' m'incresce*.

A partire dai versi esordiali delle due canzoni, il legame è ben marcato dalle parole rima «doglia» e «voglia», rispettivamente ai versi 2 e 5 di 10, e ai versi 1 e 4 di 15; in più è presente anche il lemma «sento», in 10 percezione disforica della morte imminente (al contrario del paradosso

della morte felice di 15.6), in 15 conoscenza interiore del dolore, che ancora non ha trovato formulazione linguistica: l'invocazione ad Amore per ottenere uno stile che sia all'altezza della materia si incrocia con la «richiesta di lacrime, allo scopo di esprimere iperbolicamente il dolore» (Giunta in Alighieri 2011: 612). E la presenza del pianto non è irrilevante se questa immagine è presente in maniera insistita, per ben quattro volte, proprio in *E' m'incresce*.

La bellezza della donna, accresciuta nell'immaginazione in 10.47-48 «anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida», si ripresenta intatta in 15.15 «pietà faria men bello il suo bel volto», nel momento del suo trionfo «che nulla, neppure la pietà, riesce ad offuscare» (Fenzi 2010: 159).

Nella seconda stanza di *Amor, da che convien*, Dante descrive il formarsi dell'immagine interiore dell'amata e l'ossessivo delirio dell'io, «con accentuazione della responsabilità dell'“anima folle” di chi in tal modo “dipinge e forma la sua pena”, condannandosi da sé alla sofferenza e alla morte per amore» (Fenzi 2010: 158); e il motivo della *immoderata cogitatio* permea tutta la quarta stanza di 10, evidenziando di nuovo quelle che sono le caratteristiche della donna: la bellezza e la crudeltà.

Un altro aggancio lessicale è dato dal lemma «vittoriosa», presente in 10.22 «vittoriosa vista» riferito agli occhi dell'amata, e in 15.32 «vittoriosa e fera» riferito qui alla donna che signoreggia sul poeta. Il termine è particolarmente pregnante perché non ricorre mai nelle *Rime* a eccezione di questi due luoghi testuali, così da creare un legame affatto evidente tra *E' m'incresce* e *Amor, da che convien*. E proprio il dominio sulle virtù dell'amante, il cui «arbitrio già mai non fu franco», è l'argomento della seconda stanza di 10, in cui la donna, consapevole di aver reso l'io 'demente', lo priva della sua vista. Ma anche in 15 la «nemica figura [...] signoreggia la virtù che vole / vaga di sé medesma» (15.31-34). E ancora più interessanti sono i versi successivi, 15.37-40 «Ben conosco che va la neve al sole; / ma più non posso: fo come colui / che nel podere altrui / va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto», soprattutto per quanto riguarda

il sintagma «ben conosco»: l'io è ormai un automa comandato dalla donna, e non può fare altrimenti; tuttavia ne è consapevole, ne ha coscienza, e questo determina un sovrappiù di dolore, proprio come la condizione psicologica di 'increscimento' della canzone 10.

Il punto di contatto più evidente, marcato, risiede però nella descrizione di un trauma corporeo che, come in *E' m'incresce*, priva l'io, momentaneamente, della coscienza e impedisce le normali funzioni vitali: «ignoranza ed oblio» offuscano infatti la mente del poeta «mentre ch'el-l'è partita»; in più, al ridestarsi della coscienza, l'io riconosce la ferita provocata dal colpo di fulmine «che mi disfece quand'io fui percosso» (15.53), così come la folgorazione subitanea di 10 provoca la caduta della «persona pargola» dell'io «per una luce che nel cuor percosse» (10.65). La conseguente reazione psicologica, in entrambi i casi, è di paura, che si oggettiva nel tremore degli spiriti: in 10 l'evento inaudito fa rimanere il poeta «di paura pieno», mentre «lo spirito maggior tremò sì forte» per la percezione di una morte imminente; in 15 l'io non può rincuorarsi tanto da non tremare di paura da capo a piedi («sì ch'io non triemi tutto di paura» 15.55), e lo spirito, ancora scosso, «non si rassicura».

Infine, il momento più alto del 'disamoramento', coincidente con la canzone 14, presenta di nuovo l'interlocutore privilegiato con il quale il poeta aveva riattivato un dialogo proprio a partire da 10: le donne. In *Amor, da che convien* invece, con il ritorno della passione, la situazione risulta frustrata, e l'io non può rivolgere il suo lamento a personaggi esterni (15.67 «Lasso!, non donne qui, non genti accorte / veggio»): ormai solo, soccombe definitivamente alla donna, che mette in catene il suo libero arbitrio.

## *'E' m'incresce', canzone oracolare*

ROSARIO SCRIMIERI MARTÍN

Alla memoria di Carlos López Cortezo

### 1. INTRODUZIONE

Mario Pazzaglia, nella voce che l'*Enciclopedia Dantesca* dedica a *E' m'incresce di me sì duramente* considera questa canzone come «il primo tentativo di una storia totale di un'esperienza»;<sup>1</sup> una 'storia' che partirebbe dal tempo in cui la canzone fu scritta, prima del 1290, e arriverebbe fino agli anni 1293-94, data della scrittura della *Vita nuova*, dove si produce, come dice questo autore, una «svolta radicale» rispetto al contenuto di questa canzone, composta quando Beatrice era ancora viva.

---

<sup>1</sup> «É il primo tentativo di una storia totale di un'esperienza che risale, attraverso la già invocata mediazione del libro de la mente (chiaro preannuncio di quello della 'memoria' di *Vita Nuova*) al senso di una rivelazione aurorale delle supreme ragioni d'amore, intimamente fuse con quelle stesse del vivere. È la *Vita Nuova* che non fu scritta: una possibilità rifiutata per la svolta radicale di *Vn* XVIII e delle nove rime, ma pervenuta già a quella capacità di scavo interiore, di colorito fondo e drammatico che resterà un acquisto non più obliato della poesia di Dante» (Pazzaglia 1970: 664).

Questa affermazione di Pazzaglia potrebbe acquistare un senso più ampio se consideriamo la canzone non solo nel momento in cui fu scritta, prima del 1290 e in rapporto con la *Vita nuova*, ma anche nel periodo in cui Dante la avrebbe inserita nella serie delle canzoni in vista del progetto del *Convivio*, fra il 1304-1307. E ancora potrebbe assumere un *surplus* di senso se la consideriamo nel tempo in cui cadde questo progetto e Dante, nell'epistola a Moroello, si riferisce alle canzoni come a una serie oracolare,<sup>2</sup> cioè, una successione ordinata di *carmina* o di canti.

Si potrebbe dire che in ognuno di questi tempi – tempo prima del 1290, precedente la *Vita nuova*; tempo poi del progetto del *Convivio* e finalmente tempo dell'epistola a Moroello – l'autore in certo modo emette un nuovo atto di enunciazione della canzone, anche se formalmente ripete lo stesso enunciato della prima volta in cui la formulò. Enunciato che, prodotto ognivolta da un atto di enunciazione appartenente a una situazione referenziale diversa, potrebbe dirsi che si carica, in ogni nuovo tempo, di nuove connotazioni semantiche e pragmatiche. Questa idea si rafforza se

---

<sup>2</sup> Per l'interpretazione della dibattuta espressione di Dante nell'epistola a Moroello «presentis oraculi seriem», rinvio all'importante studio di Carlos López Cortezo *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (2009), dove interpreta la voce 'oracolo' nel senso virgiliano dell'*Eneide* dove «gli oracoli erano costituiti proprio da una *serie* di testi scritti in versi che si potevano anche cantare [...]. Si noti come la Sibilla scriveva l'oracolo in versi, in diverse foglie che poi ordinava (appunto, la dantesca *serie*), e che per riferirsi a queste foglie nelle quali erano scritti i versi, Virgilio adoperi la parola *carmina*, cioè, 'canti' [...]. In altre parole se *oraculum* equivaleva a una *serie* di *carmina*, si giustificherebbe la scelta terminologica di Dante, potendosi presumere che il suo 'oracolo' fosse un proprio e vero 'canzoniere', vale a dire, un insieme ordinato (*serie*) di fogli scritti in versi (*carmina*)» (López Cortezo 2009: 135), cioè, di canzoni. López Cortezo menziona la *Civitas Dei*, dove Agostino dice di avere riunito in una serie ordinata i vaticini della Sibilla di Cuma, che figuravano sparsi in un'opera di Lattanzio, servendosi, per riferirsi ad essi, della parola *carmina*, «parola che, come si sa, significava tanto 'oracolo' quanto 'canto'» (López Cortezo 2009: 137). Si veda anche al riguardo l'introduzione di Juan Varela-Portas a Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas* (Varela-Portas 2014).

si tiene conto del contesto letterario che connota ogni nuova riformulazione della canzone: la poetica dell' 'amor doloroso', precedente la *Vita nuova*, prima del 1290; la poetica della rettitudine, nel contesto del *Convivio*, quando Dante progetta il suo trattato filosofico e situa la canzone dopo le canzoni petrose; e finalmente il ritorno a una nuova poesia d'amore e poetica visionaria (Scrimieri 2009), quando egli fa dono della serie delle canzoni a Moroello.

Il *décalage* temporale fra il primo atto di enunciazione della canzone e quello del *Convivio*, e più tardi rispetto a quello del *Libro delle Canzoni*, ci fa riflettere sul fatto che «cada enunciación nueva de un discurso, [...] será diferente, porque se producirá en otro momento del tiempo, en otro contexto, y pervertirá el discurso original» (Reyes 1984: 53). Per questo motivo, l'obiettivo di questa ricerca è di mettere in evidenza l'effetto di ri-semantizzazione, di intensificazione e persino di perversione di determinati aspetti del contenuto originale della canzone, dovuto alla diversa situazione referenziale di ognuna delle sue riformulazioni e al diverso contesto letterario con cui entra in contatto. Non si deve dimenticare, d'altra parte, che col trascorrere del tempo l'autore, essendo sempre lo stesso, contemporaneamente è diventato un altro. Lungo questa relazione dunque metterò in rilievo gli aspetti del contenuto della canzone che, a mio avviso, l'autore ha voluto ri-semantizzare, intensificare o persino sovvertire in ogni nuovo atto della sua enunciazione, considerata quest'ultima in senso lato.

## 2. PRIMA ENUNCIAZIONE DI *E' M'INCRESCE*. LA DONNA COME SIMBOLO DELL'ANIMA. DIALOGO INTERTESTUALE FRA CAVALCANTI E LA *VITA NUOVA*

2.1. La maggioranza dei critici<sup>3</sup> considera che la donna di *È mi incresce* è Beatrice dovuto alle somiglianze della strofa quinta e sesta con il ca-

---

<sup>3</sup> Come osserva G. Marrani l'intervento di Barbi su *E' m'incresce* nel 1935 «chiuse di fatto una lunga stagione di vivace dibattito sull' identità della donna

pitolo II, 5-6 della *Vita nuova*, anche se nella canzone Beatrice mostrebbe un atteggiamento abbastanza simile a quello della donna di *Così nel mio parlar e*, in termini del suo disdegno, un comportamento vicino a quello della giovane donna delle canzoni petrose.<sup>4</sup> Si tratta di un atteggiamento in flagrante contraddizione con la Beatrice della *Vita nuova*, messa in evidenza anche dalla critica.<sup>5</sup>

[...] raffigurata nella canzone. Il suo intervento suffragò un'opinione che in effetti da tempo si stava consolidando, ossia che qui si tratti di Beatrice» (Marrani 2012: 67). I critici, nonostante, più che soffermarsi sulla contraddizione che implicherebbe una identità bipolare in Beatrice, vedono – così Contini (in Alighieri 1995), Fenzi (2010), Marrani (2012), Barolini (in Alighieri 2009a) –, la canzone come avvio alla scrittura della *Vita nuova*, anche se questa opera significa una 'svolta radicale' rispetto del contenuto della canzone. Barolini in questo senso considera che *Lo doloroso amor e E'm'incresce* corrispondono a una fase nella quale Dante pensava ad «una *Vita nuova* cavalcantiana» (Veglia 2010: 280-281). Pazzaglia vede la canzone come «la *Vita Nuova* che non fu scritta: una possibilità rifiutata per la svolta radicale di *VN XVIII* e delle nove rime» (1970: 664); De Robertis parla di «una “variante o alternativa” al momento in direzione “dolorosa” alla soluzione proposta nella *Vita Nuova*» (in Alighieri 2005: 131); e Fenzi afferma che «la canzone è [...] lo straordinario documento del più alto punto d'arrivo di Dante prima della *Vita Nuova* – alle soglie della *Vita Nuova* – e per vari rari aspetti quasi lo scrigno dal quale la prima parte del libello ha tratto fuori tanti dei suoi motivi» (2010: 161-162).

<sup>4</sup> Rossend Arqués in questo senso osserva che «el resultado es, desde el punto de vista de Dante maduro, una contradicción; una mujer-milagro (Beatriz) y, en cambio, cavalcantiana. Se trata de la primera prueba de la *Vida Nueva*, en la que esa mujer, aquí aún terrible en su mortal faz, es vista, sin embargo, como un auténtico milagro, no solo desde el punto de vista subjetivo sino incluso objetivo e histórico, con lo que van apareciendo los elementos teológicos que impregnarán la *Vida nueva*, aunque ligados aún a una visión del amor como elemento destructivo» (Arqués in Alighieri 2014: 287).

<sup>5</sup> A proposito dell'atteggiamento più o meno benigno della Beatrice della *Vita nuova*, è da considerare che nell'episodio del gabbo, in certo modo, essa anche si prende gioco e umilia, con le altre donne, l'amante quando queste si accorgono

Questa contraddizione però, in ultimo termine, non sarebbe tale se consideriamo che il sadismo e la crudeltà della donna nella canzone non appartiene propriamente a lei – che si limita a non corrispondere all'amore del soggetto – ma al fantasma dell'immaginazione dell'io poetico.<sup>6</sup> Se osserviamo il processo amoroso dalla prospettiva dell'immaginazione del soggetto e dal punto di vista della psicologia del profondo, l'immagine interna della donna rappresenta il simbolo dell'*anima*,<sup>7</sup> una figura archeti-

---

della sua 'trasfigurazione' e «ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima» (*Vn.* XIV 7). E nel sonetto: *Con l'altre donne mia vista gabbate*.

<sup>6</sup> In questo senso Marrani (2012: 75) osserva: «potrebbe quindi essere che la qualità dell'amore sperimentato in *E' m'incresce* non dipenda dalla qualità di chi quell'amore ispira, ma dalla qualità di chi quell'amore patisce».

<sup>7</sup> Usiamo qui il termine 'anima' nel senso d'immagine archetipica secondo la psicologia profonda di Jung: «Ciascuna delle figure archetipiche dell'anima rappresenta la parte della psiche che ha attinenza col sesso opposto [...]. Per conseguenza si sperimenta il proprio fondamento eterosessuale primigenio [...] in un altro. Si sceglie un altro, ci si lega a un altro, che rappresenta le proprietà della nostra *anima*» (Jacobi 1973: 143). «La prima portatrice dell'immagine dell'anima è sempre la madre, più tardi sono quelle donne che eccitano il sentimento dell'uomo non importa se in senso positivo o negativo» (Jacobi 1973: 146). Jung dice al riguardo dell'*anima*: «el *anima* es el arquetipo de la vida pues la vida llega al hombre a través del *anima*, si bien su opinión es que le llega por el entendimiento. El hombre rige la vida por el entendimiento, pero la vida vive en él por el *anima*». E anche: «la función natural del *anima* consiste en procurar un vínculo entre lo inconsciente individual y lo inconsciente colectivo [...] ella actúa como puente o puerta para las imágenes de lo inconsciente colectivo» (Jung 1994: 410). Come ogni rappresentazione archetipica, l'*anima* possiede un aspetto positivo e un altro negativo. In Dante il simbolo dell'*anima* incarna il potenziale inconscio della sua psiche, legato agli aspetti più brucianti del suo tempo come il riconoscimento della dimensione corporale dell'uomo, dell'eros, la materia, i valori legati alla femminilità, e risponde al bisogno del suo riconoscimento e inserimento nel sistema trinitario patriarcale del Medioevo. Il termine *anima* appare scritto in questo lavoro in corsivo per differenziarlo dall'anima nel senso cristiano della dualità corpo-anima. Per l'interpretazione di Beatrice come simbolo

pica radicata nella *physis*, nella componente materiale istintiva, dotata di una quantità ingente di energia psichica di carattere *numinoso*, vale a dire, affascinante e attraente e allo stesso tempo terribile.<sup>8</sup> Si vede l'*anima*, la si riconosce nella donna amata, nelle donne amate, e nel caso della nostra canzone l'io poetico la riconosce nei versi 43-44: «l'immagine di questa donna siede / sù nella mente ancora», enunciando poi con totale chiarezza il suo grande potere attraverso le parole che la «virtù c'ha più nobilitate» (v. 74),<sup>9</sup> rivolge piangendo alle altre virtù:

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

(vv. 80-84).

L'atteggiamento sadico e crudele dell'immagine interna della donna, provocato dalla mancanza di corrispondenza amorosa, viene intensamente rappresentato nella quarta strofa, dove quest'immagine può diventare fonte di distruzione e di morte psichica:

dell'*anima* nella *Vita Nuova*, vd. Scrimieri 2005.

<sup>8</sup> Il tratto di 'numinoso', applicabile all'*anima* e in modo generale a tutti gli archetipi, proviene da Rudolf Otto (1998), che ha creato il neologismo dalla parola *numen*: «hablo de una categoría peculiar, lo numinoso, explicativa y valorativa, [...] enteramente *sui generis*, que no se puede definir en sentido estricto [...] solo cabe dilucidarla [...] solo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu» (1998: 13). *Numinosum*, quindi, è usato per riferirsi all'indicibile, all'enigmatico, all'orribile, la proprietà per eccellenza del sacro e del divino.

<sup>9</sup> D'accordo con quanto Dante spiega nella *Vita nuova* quando Beatrice gli apparve per la prima volta, «la virtù c'ha più nobilitate» della nostra canzone si riferisce, come spiega De Robertis, allo «spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni» (*Vn. II 5*) (De Robertis in Alghieri 2005: 139).

L'immagine di questa donna siede  
 sù nella mente ancora,  
 [...]  
 e non le pesa del mal ch' ella vede,  
 anzi vie più bella ora  
 che mai e vie più lieta par che rida,  
 ed alza gli occhi micidiali, e grida  
 sopra colei che piange il suo partire:  
 «Vanne, misera, fuor, vattene omai!»

(vv. 43-51)

Si tratta di un atteggiamento che l'io riconosce come appartenente all'immagine della donna della sua mente, a una visione interna, come rivela la presenza del verbo 'parere', caratteristico delle percezioni visionarie. Ma soprattutto, si tratta di un atteggiamento che l'io esplicitamente riconosce come inerente al suo desiderio: «Questo grida il disire / che mi combatte come suole» (vv. 52-53); un atteggiamento che «non è che espressione del sentirsi respinto e scacciato» (De Robertis in Alighieri 2005: 137) e del desiderio erotico frustrato.

Secondo Jung, d'accordo con le quattro tappe della cultura dell'eros eterosessuale, la donna di *E'm'incresce* potrebbe considerarsi come la seconda forma di manifestazione dell'archetipo dell'*anima* nella psiche dell'uomo, nominata Helena dalla tradizione antica.<sup>10</sup> Questa figura

---

<sup>10</sup> Jung si riferisce alla quadruplicata scala erotica conosciuta fin dall'antichità: «Ya la Antigüedad tardía conocía esa escala erótica de las cuatro mujeres: Hawwà (Eva), Helena (de Troya), María y Sofía. [...] Tal como se desprende de los propios nombres, se trata de cuatro grados del eros heterosexual, de la imagen del ánima, y por tanto de cuatro grados de la cultura del eros. El primer grado (Hawwà, Eva, tierra) es meramente biológico, y en él la mujer = la madre, no representa más que lo que hay que fecundar. El segundo grado concierne a un eros todavía predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico en el que la mujer ya posee algunos valores individuales. El tercer grado eleva el eros a la máxima valoración y a la devoción religiosa, con lo cual lo espiritualiza. A

precederebbe quella denominata Maria, «que eleva el eros a la máxima valoración y a la devoción religiosa, con lo cual lo espiritualiza» (Jung 2006: 168), simbolizzata nella *Vita nuova* da Beatrice. Nel processo evolutivo dell'*anima*, Helena, in principio, non sarebbe un impedimento per raggiungere Maria ma bensì una tappa necessaria: quella di integrare nello sviluppo spirituale dell'uomo<sup>11</sup> quanto rappresenta la *vis* sensitiva, il corpo e il principio di realtà. La donna di *E'm'incresce* in quanto Helena sarebbe così una esperienza mediatrice per accedere a un'esperienza più profonda dell'eros, quella di Maria, simbolizzata da Beatrice dopo la sua morte, un processo evolutivo dell'*anima* che si manifesterà in modo graduale nello sviluppo spirituale del soggetto.

La donna di *E'm'incresce* rivela e allo stesso tempo nasconde una forma più elevata dell'*anima*. Per questo motivo la sua nascita è celebrata nella canzone come un evento miracoloso, numinoso, paragonabile a un lampo che colpisce il cuore e fa cadere il soggetto a terra. In questo senso, è dotata di una natura contraddittoria poiché il suo potere può essere fonte

---

diferencia de Hawwà, se trata de la maternidad espiritual. Por último, el cuarto grado aclara algo que inesperadamente sobrepasa al tercer grado y difícil de superar: la *sapientia*. [...] Este grado espiritualiza a Helena, al eros como tal. De ahí que se compare a la *sapientia* con la Sulamita del *Cantar de los Cantares*» (Jung 2006: 168).

<sup>11</sup> Il riconoscimento dell'*anima* Helena suppone il superamento dell'*anima* Eva, vincolata alla Terra, la prima manifestazione dell'archetipo, «meramente biológica, en la que la mujer = madre no representa más que lo que hay que fecundar» (Jung 2006: 168). Questo primo passo di superamento del piano biologico sarebbe stato dato dalla poesia cortese, anche se Helena ancora rappresenta un «eros predominantemente sexual, pero en un nivel estético y romántico, en el que la mujer ya posee algunos valores individuales» (Jung 2006: 168). La terza manifestazione dell'*anima*, nominata Maria dalla tradizione, qui ancora inaccessibile alla coscienza dell'io, sarà rappresentata nella *Vita nuova* da Beatrice a partire dalla sua morte, quella che «eleva el eros a la máxima valoración y a la devoción religiosa, con lo cual lo espiritualiza» (Jung 2006: 168).

di un ulteriore sviluppo spirituale dell'amante ma, d'altra parte, essa può diventare un ostacolo se, frustrato il decorso naturale del desiderio, l'immaginazione rimane attaccata alla sua figura interna e la mente e la volontà sottomesse al suo potere. L'*anima* può diventare così nell'immaginazione poetica una forza negativa e distruttiva nel momento in cui la donna concreta, sulla quale il soggetto l'ha proiettata, non corrisponde all'amante. Questo fenomeno accade nella nostra canzone e l'io poetico, come si è visto, riconosce chiaramente che la crudeltà procede non dalla donna ma dal suo desiderio frustrato: «questo grida il disire / che mi combatte così come suole» (vv. 52-53). La crudeltà della donna di *E'm'incresce*, sia essa Beatrice o non lo sia, non corrisponderebbe tanto o solo a un atteggiamento concreto della donna nello spazio-tempo della realtà esterna, quanto agli effetti distruttivi dell'*immoderata cogitatio* dell'amante.

La strofa quarta indica la nascita nell'io poetico di una «passion nova» (v. 61) che lo impaurisce e impedisce le sue facoltà vitali; una passione dunque che colpisce il corpo, la componente materiale e sensoriale dell'uomo, emarginato nella rappresentazione dell'amore dai poeti della tradizione lirica elevata, e fortemente censurato dal potere filosofico e teologico del momento. Questa «passion nova» si manifesterà poi con tutta evidenza nei primi capitoli della *Vita nuova* e nella prima visione di Dante quando Beatrice gli apparirà nuda nelle braccia del dio Amore.

D'altra parte, però, la «passion nova» che la pargola persona dell'io sostenne il giorno della nascita della donna (strofa V) è una passione che ancora non ha visto l'oggetto sensibile ed esterno dell'amore. Si tratta di una passione sofferta prima dell'incontro con l'oggetto del desiderio; alluderebbe dunque a una disposizione innata all'amore che ricorda quella che Dante descrive nei versi della canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*, rivolti al dio Amore:

Fèremi ne lo cor sempre tua luce  
come raggio in la stella,

poi che *l'anima mia fu fatta ancella*  
*della tua podestà primieramente*

(vv. 16-19).<sup>12</sup>

In questi versi sono presenti gli stessi sememi di *E' m'incresce*: la prima età del soggetto; la luce del dio Amore – implicito nel verso 70: «ma or ne 'incresce a quei che questo mosse» – che ferisce il cuore del poeta. La differenza fra le due canzoni consisterebbe nel loro rispettivo contesto filosofico, che connota il loro significato in modo diverso: in *Amor che movi*, la filosofia neoplatonica della religione d'Amore e della Bellezza, che Dante assume come reazione contro Cavalcanti; in *E' m'incresce*, la filosofia naturale dell'amore come passione dell'anima sensitiva, ancora nella linea di Cavalcanti, con effetti distruttivi se non si ottiene l'oggetto del desiderio.

La donna della canzone tuttavia potrebbe anche non essere Beatrice, come Raffaele Pinto ha argomentato nella sua relazione,<sup>13</sup> e questo fatto

---

<sup>12</sup> Nella dinamica del *Libro delle canzoni* si stabilisce una corrispondenza in questo senso tra *Amor che movi* e *E' m'incresce* quando Dante parla, nella prima, del potere del dio Amore su di lui *primieramente*, cioè, a partire dalla sua prima età; e nella seconda, quando parla della nuova passione che la sua «persona pargola sostenne» (v. 60) nel momento della nascita della donna. Alla luce di *Amor che movi*, la «passion nova» alluderebbe anche, a mio avviso, all'insediamento nell'io «del puro anelito, del puro desiderio, non ancora proiettato su nessun oggetto materiale o spirituale; alla pura potenzialità del desiderio pronto ad attualizzarsi nei diversi oggetti d'amore, quelli sensibili, tra i quali si troverebbe la donna, e quelli suprasensibili, legati alla vita dello spirito; si riferirebbe al puro eros come forma informante della materia, fattore di tutti i processi di creazione e di trasformazione nel mondo» (Scrimieri 2017: 137).

<sup>13</sup> Nel corso di questo articolo citerò gli interventi che si sono svolti durante le discussioni nelle sessioni del Convegno tenutosi dal 17 al 21 luglio del 2017 a Serignana, nel Mugello. Secondo R. Pinto la donna di *E' m'incresce* non è ancora Beatrice. C'è, secondo questo autore, un ordine nella serie delle prime canzoni di Dante, anteriori alla *Vita nuova*, marcate dal tema dell'amore doloroso: *La dispietata mente*, *E' m'incresce* e *Lo doloroso amor*, canzone quest'ultima

non toglierebbe nulla di quanto è stato detto a proposito della manifestazione numinosa dell'*anima* nell'immaginazione poetica. L'*anima* sarebbe stata proiettata nella canzone su una donna diversa da Beatrice. L'esperienza miracolosa e travolgente che accompagna la sua manifestazione, la «passion nova» che coinvolge il corpo e gli spiriti sensitivi, si sarebbe poi ripetuta nella *Vita nuova* con determinate varianti e avviata a una ulteriore evoluzione nella figura di Beatrice. A favore, a mio avviso, della non identificazione della donna della canzone con Beatrice si potrebbe addurre il riferimento al tempo della sua nascita nella quinta strofa:

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
 secondo che si truova  
 nel libro della mente che vien meno,  
 la mia persona pargola sostenne  
 una passion nuova,  
 tal ch' io rimasi di paura pieno;  
 ch' a tutte mie virtù fu posto freno  
 subitamente, sì ch' io caddi a terra  
 per una luce che nel cuor percosse

(vv. 57-65).

La maggioranza dei critici sostengono che Dante si stia riferendo qui alla nascita di Beatrice e in conseguenza per «persona pargola» interpretano – d'accordo con il computo che Dante fa nella *Vita nuova* (II 1) della sua età e di quella di Beatrice – che il soggetto della canzone avrebbe quasi un anno.<sup>14</sup> Ora, è del tutto inverosimile, a mio avviso, avere un'esper-

---

dove appare Beatrice nominata dal proprio nome e dove nel congedo già si anticipa, secondo R. Pinto, l'augurio della sua morte.

<sup>14</sup> Così Fenzi: «la canzone gravita sul momento della nascita di Beatrice e su quello della sua prima apparizione al poeta» (2010: 161). E a proposito della «mia pargola persona» aggiunge: «a rigore al momento della nascita di Beatrice Dante aveva un anno, il che prova *ad abundantiam* che l'emozione provata in quel momento era per lui affatto *nuova*, mai sperimentata prima e di natura misteriosa» (p. 163). E Foster e Boyde in questo senso: «it was a commonplace

rienza come quella descritta dal soggetto nella canzone all'età di meno di un anno. A rigore, come dice R. Arqués, «Si hay que relacionar estos versos con el nacimiento de Beatriz, como hacen la mayoría de estudiosos, Dante tendría unos escasos meses, de manera que sería incapaz de entender lo que le estaba ocurriendo» (Arqués in Alighieri 2014: 300). Un'esperienza descritta come una «passion nova», nei termini dei versi 62-65<sup>15</sup> sembra più verosimile che la soffra un Dante fanciullo, cioè di «pargola persona», espressione che, come dice De Robertis, nella linea del Buti, equivale, a «corpo fanciullo» (2005: 137).<sup>16</sup> Dante ne parla come di un lontano ricordo mentre il secondo tempo dell'esperienza, descritto nella strofa sesta emarcato dall'avverbio «poi» (v. 71), implica il trascorrere di un periodo di tempo che situerebbe l'io poetico nella primissima gioventù. Sosteniamo quindi quest'ipotesi, più concorde con la verosomiglianza dell'esperienza subita da Dante e narrata nella quinta strofa, ipotesi che non toglie nulla alla sua numinosità, anche se Contini considera «che un anno all'incirca di differenza era materialmente fra Dante e Beatrice; argomento, questo, che non si può far valere seriamente contro l'identificazione della bella donna in Beatrice» (Contini in Alighieri 1995: 65). Il fatto che nella canzone, d'altra parte, non appaia il

---

among the troubadours to assert that they had fallen in love at first sight [...] and to place that moment in childhood [...], even at birth [...]. But here Dante outdoes them all: his love began on the day she was born, without having seen her, while he was still a child—*occulta virtù* indeed! *Taccia Lucano omai...*» (in Alighieri 1967: 93).

<sup>15</sup> «tal ch'io rimasi di paura pieno; / ch' a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente sì ch' io caddi in terra / per una luce che nel cuor percosse» (vv. 61-65).

<sup>16</sup> L'aggettivo 'pargolo', d'altro canto, si corrisponde semanticamente con quello di 'pargoletta', dato alla fanciulla adolescente a cui Dante dedica la ballata *I' mi son pargoletta* e con la quale si può identificare la giovane donna delle petrose, tenendo conto dei versi finali della canzone *Io son venuto al punto della rota*: «Saranne quello ch' è d'un uom di marmo, / se 'n pargoletta fia per cuore un marmo».

nome di Beatrice come invece accade nella canzone *Lo doloroso amor*, conferisce alla donna della nostra canzone una indeterminatezza referenziale<sup>17</sup> che permetterà la sua ri-semantizzazione, più o meno sovversiva, nelle successive riformulazioni della canzone nel tempo del *Convivio* e del *Libro delle Canzoni*.

2.2. Il dialogo intertestuale che stabilisce la canzone, scritta prima del 1290, come è stato evidenziato dalla critica, è con la poesia di Cavalcanti.<sup>18</sup> La canzone rappresenta gli effetti distruttivi della passione amorosa e la disintegrazione psichica e fisica dell'amante, scenificata, come accade nella poetica di Cavalcanti, dai dialoghi dell'anima e degli spiriti sensitivi; una poetica che implica una concezione medico-filosofica dell'amore, «una dichiarazione sull'esseità dell'amore come ente materiale, assoggettato alle stesse leggi cui è assoggettata la materia» (Ardizzone 2011: 54).<sup>19</sup>

In questo aspetto tuttavia ci sono nella canzone due versi dove si intravedono, come ha osservato Fenzi,<sup>20</sup> elementi che separano Dante da

---

<sup>17</sup> Così anche Rossend Arqués: «El hecho de que en la canción no aparezca ningún nombre no deja de ser importante para su inclusión en el *Libro de las canciones*» (Arqués in Alighieri 2014: 287).

<sup>18</sup> In questo senso, inoltre a Pazzaglia (1970), rinvio agli importante studi sulla relazione della canzone con Cavalcanti e con la *Vita nuova*, citati nella larghissima bibliografia data da E. Fenzi (2010: 135-175) e a quella contenuta in Alighieri 2014. Vid. anche Marrani 2012 e il commento di Arqués in Alighieri 2014.

<sup>19</sup> In *Donna me prega* «Cavalcanti dava la sua definizione di amore come entità fisica, come istinto a procreare proprio dello spirito generativo influenzato dagli astri e legava l'entità biologica dell'essere umano con quella animale, ed entrambi rivelava agiti dalla stessa energia che presiede agli elementi, e ne determina il potere generativo» (Ardizzone 2011: 54).

<sup>20</sup> «Può essere insomma che almeno una parte della vicenda poetica del giovane Dante la si possa riassumere nella formula de un cavalcantismo anticavalcantiano del quale *E' m'incresce* è una sorta di manifesto e la *Vita Nuova*

Cavalcanti. Si tratta del verso 34: «l'ascolta con pietate il suo Fattore», e del verso 70: «ma or ne' incresece a quei che questo mosse», dove si manifesta una istanza obiettiva esterna, superiore all'io, davanti alla quale quest'ultimo cede la sua supremazia. Questo atteggiamento diverso da Cavalcanti si mostrerebbe anche, a mio avviso, nei versi 90-93, a proposito del perdono alla donna,<sup>21</sup> una componente della canzone di carattere anticavalcantiano dato che la canzone avrebbe un esito non compatibile con l'ira che in Cavalcanti provoca il non ottenimento dell'oggetto del desiderio a causa degli ostacoli che impediscono alla libido di raggiungere il suo fine naturale.<sup>22</sup>

---

costituisce il superamento» (Fenzi 2010: 172). In questo punto, Fenzi precisa l'entità della presenza di Cavalcanti nella canzone, sottolineando la «forza minuziosa con la quale il modelo cavalcantiano agisce sul giovane Dante» ma allo stesso tempo evidenzia come questo modello «si cala entro un orizzonte concettuale e morale affatto diverso e addirittura inconciliabile» con quello di Cavalcanti (*Ibid.*). Ed espone le differenze che vede nella canzone rispetto a Cavalcanti: «non è cavalcantiano il protagonismo della donna dal quale dipende la sorte del poeta. Il che significa che l'ambito dell' interiorità e la sua minuziosa psicologia in ultima stanza cede a qualcosa che è esterno al soggetto e che gode di autonomia e forza propria» (Fenzi 2010: 173). Quel «qualcosa che è esterno al soggetto» si manifesta nella canzone con ancora più forza nell'aspetto di un Dio misericordioso «che ascolta i lamenti del poeta, non permette che costui muoia e si rivela soprattutto come il “primo motore” della sua vicenda amorosa. [...] Nella quinta stanza (vv. 57-70) [...] risulta definitivamente accertato il carattere provvidenziale e soprannaturale di quell'amore [...] più forte di lui» (*Ibid.*).

<sup>21</sup> «e 'nnanzi a voi perdono / la morte mia a quella bella cosa / che me n'ha colpa e mai non fu pietosa» (vv. 90-93).

<sup>22</sup> In Cavalcanti, i versi 52-53 di *Donna me prega* dicono: «destando' ira, la qual manda foco / (imaginar nol pote hom che nol prova)», ira que indica la virtù irascibile che anela alla vittoria su ciò che è arduo (Avicenna, *De anima* IV, 4: «ex ira habitur intentio voluntatis ad victoriam»). L'ira, invece, sarà presente nei versi finali di *Così nel mio parlar*, la canzone più cavalcantiana di Dante, dove si manifesta il desiderio di violenta vendetta verso la donna a causa della sua crudeltà.

In questo senso e a proposito dell'assenza del perdono nella poesia di Cavalcanti, Raffaele Pinto nella discussione sulla canzone mi ha fatto notare la terzina finale del sonetto *S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno*, risposta di Cavalcanti a quello di Dante *Guido, io vorrei che tu e Lippo ed io*, terzina dove è presente, da parte di Cavalcanti, il perdono: «Or odi meraviglia ch' el disia: / lo spirito, fedito, li perdona, / vedendo ch' e' li strugge il suo valore» (vv. 12-14). Il sonetto, come osserva De Robertis (in Alighieri 1995: 107), è una «elegante e patetica declinazione dell'invito di Dante a sognare insieme». Si tratta infatti di un

invito accattivante, quello dell'amico, se Guido fosse ancora *servo d'Amore* (XXXV 36); ma, preso atto dello stato di prostrazione e follia cui la fedeltà ad Amore l'ha ridotto (cfr. XI), egli s'è tratto del *tutto fore* (cfr. XXXIX b 12) dall'*amoroso regno*, benché quella milizia porti ancora, insanabili, le ferite infertegli da quel *prest'arcier*, che il suo spirito, nonostante tutto, non sa non perdonare. Al vagheggiamento fantastico di Dante, Guido oppone la sua disincantata *pesanza*, la sua lucida disperazione (Cassata in Cavalcanti 1995: 107).

È da notare tuttavia che nel sonetto di Cavalcanti il perdono al *prest'arcier* (che può essere tanto Amore come la donna), possiede una sfumatura, potrebbe dirsi, masochista, nella linea del vittimismo cavalcantiano: lo 'spirito' appunto perdona il *presto arcier* perché le ferite da lui inflitte stanno consumando il suo valore, il suo vigore. Vale a dire, come osserva De Robertis «lo spirito ama il proprio annientamento» (in Cavalcanti 1995 [o es 1986]: 107). Questo atteggiamento non si corrisponde con quello di Dante nel congedo della nostra canzone dove il soggetto si rivolge, in modo innovatore e non cavalcantiano, alle giovani donne che, come ha osservato Pinto, appaiono per la prima volta come interlocutrici: «e 'nnanzi a voi perdono / la morte mia a quella bella cosa / che me n'ha colpa e mai non fu pietosa» (vv. 90-92). Il soggetto vuole proprio dimostrare dinanzi alle giovani donne, forse con una punta d'orgoglio, l'alto grado del suo 'valore' che non solo non è distrutto dalle ferite inflitte dall'amata ma che mostra con il perdono il vigore del suo

spirito e la sua qualità etica. Cavalcanti invece è lieto di esibire dinanzi agli altri «la meraviglia ch'el [lo spirito] disia»: il proprio annientamento. Un perdono dunque di natura molto diversa da quella di Dante.<sup>23</sup>

2.3. Il dialogo però che specialmente ha interessato la critica è quello che si stabilisce fra *E' m'incresce* e la *Vita nuova*, dialettico termine *ad quem* della canzone. In questo paragrafo mi soffermerò sul rapporto fra *E' m'incresce* e la *Vita nuova* a proposito del perdono. Ma, prima di tutto vorrei sottolineare, come premessa che guida questo lavoro, che non si può dissociare questa canzone dalla *Vita nuova* in nessuno dei momenti in cui verrà riformulata da Dante. La riformulazione della canzone nei diversi tempi accennati del futuro costella e attiva nell'*intentio auctoris* diversi aspetti del contenuto della *Vita nuova*, dovuto all'intimo rapporto della nostra canzone con il libello.<sup>24</sup> Questi aspetti si riferiscono al tema

---

<sup>23</sup> Fenzi nel dibattito sulla canzone, per attenuare il tratto etico del perdono – e così la non pertinenza di metterlo in rapporto, nella serie delle canzoni, con il perdono dei versi finali della canzone *Tre donne in torno al cor*: «camera di perdon savio uom non serra, / ché perdonare è bel vincer di guerra» (vv. 106-107) – privilegia qui il suo carattere psicologico, osservando che quanto di negativo accade al soggetto in rapporto con la donna è conseguenza della propria *immoderata cogitatio*, e che in fin dei conti alla donna non c'è nulla da perdonare perché lei non ha colpa delle immagini che su di lei si fa l'amante. Così, in realtà, il soggetto, se prende coscienza di questo fatto – e sembra che così lo fa se teniamo conto dei versi 52-53: «questo grida il disire / che mi combatte così come suole» – chi perdona è se stesso nei versi finali della canzone. Ma, a nostro avviso, nella canzone non tutta la sofferenza dell'io proviene dalla *immoderata cogitatio*; c'è un reale e concreto rifiuto da parte dell'amata, un suo atteggiamento esterno distante, e d'altra parte, la presa di coscienza 'psicologica' che implica il perdono verso se stesso, contiene, a mio avviso, una componente etica che verrà poi applicata all'ambito della vita civile e politica, come si vede nel perdono della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

<sup>24</sup> E dovuto anche al fatto che la *Vita nuova* era stata già scritta e Dante l'aveva presente nel tempo della riformulazione della nostra canzone, quando Dante la

della numinosità della donna, simbolo dell'*anima*, ai motivi della potenza dell'eros, del perdono e del pentimento, segnato dalle lacrime, figura di purificazione del soggetto e della sua *anima* e, in conseguenza, portanti a una sua trasformazione. Nei due momenti in cui Dante riformula la canzone – nel tempo del progetto del *Convivio*, inserendola dopo le petrose; e poi nel tempo dell'epistola a Moroello, mantenendola nella serie donata al marchese e aggiungendovi la canzone 'montanina' – questi diversi temi vengono, a mio avviso, ri-semantizzati in funzione dei loro nuovi contesti e della loro nuova situazione referenziale. Il perdono, alla luce del progetto del *Convivio*, determinerebbe il posto di *E' m'incresce* nell'ordinamento della serie delle canzoni, dopo le petrose, mentre la numinosità del simbolo dell'*anima* che la donna rappresenta e il motivo della potenza dell'eros troverebbero la loro intima corrispondenza nell'ultima canzone della serie, la 'montanina'.

a) La critica ha evidenziato il rapporto della canzone con i sonetti cavalcantiani dei capitoli XIII, XIV, XV, XVI della *Vita nuova*, che probabilmente sono anteriori al tempo di redazione di quest'opera e appaiono prima del capitolo XVII, dove Dante annuncia una nuova materia poetica che sovverte dialetticamente la precedente. Il salto tematico che fa la *Vita nuova* dopo questi sonetti – che appartengono, come la canzone *E' m'incresce*, alla poetica del 'doloroso amor' – avrebbe, a mio avviso, un punto di partenza psicologico e morale nel tema del perdono con cui la nostra canzone finisce. Infatti, la presa di coscienza verso se stesso e il conseguente atteggiamento di benevolenza verso la donna che implica il perdono, si intensificherebbero nell'arco del tempo che trascorre fra *E'*

---

inserirsi nella serie delle quattordici canzoni come struttura poetica del *Convivio*. La presenza della *Vita nuova* nella mente di Dante all'inizio del *Convivio* lo dimostrano le parole che lì si riferiscono a quest'opera: «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» (*Cv.* I 1 16).

*m'incresce e Donne che avete intelletto d'amore*, sfociando nella lode, dando così nascita a una nuova poetica. La progressione dal perdono alla lode implica la separazione assoluta dalla concezione eminentemente fisiologica dell'amore, radicato esclusivamente nell'anima sensitiva, propria della filosofia naturale di Cavalcanti.<sup>25</sup> La lode, come ha osservato Ardizzone, significa una opzione intellettuale incompatibile con la visione filosofica cavalcantiana, perché attraverso di essa si tratta «di lodare la realtà creata in quanto specchio, immagine e somiglianza del divino [...] e in questo senso [...] la lode implica un modo di guardare al sensibile, valutato come immagine di un Bene spirituale che suggerisce il prendere forma di un'attività intellettuale dell'essere umano che la lode stessa significa» (Ardizzone 2011: 70).<sup>26</sup> D'altra parte, come abbiamo detto prima, la natura numinosa del simbolo dell'*anima*, che nella *Vita nuova* rispecchia Beatrice, facendola simile a un miracolo, porta naturalmente, come dice Fenzi, allo *stile della loda*, «cioè un atto di piena dedizione a qualcosa che trascende il soggetto e però lo determina e ne incarna la verità più profonda» (2010: 174).

---

<sup>25</sup> In Cavalcanti, è solo quando gli ostacoli all'amore vengono rimossi che la rabbia e l'ira scompaiono. La forma sensibile della donna può allora salire all'intelletto ed è solo essenza luminosa della cosa conosciuta e non suscita le passioni: «Veggio negli occhi de la donna mia / un lume pien di spirti d' amore, / che porta piacer novo nel core, / sì che desta d' allegrezza vita» (Cavalcanti XXV, 1-4).

<sup>26</sup> In questo senso, di fronte alla natura enigmatica della lode a una donna che non corrisponde all'amante, non dobbiamo dimenticare come il *Cantico delle Creature* includa il perdono come oggetto della lode, così come gli aspetti negativi della realtà: la malattia e la sofferenza sopportate in pace, così come la morte del corpo stesso, tutti contemplati in relazione al divino: «Laudato sii, mio Signore, per quelli che perdonano per il Tuo amore / et sostengono malattia e sofferenza. / Beati quelli che sopporteranno ciò in pace, / perché da Te, Altissimo, saranno incoronati. / Lodato sii mio Signore, per la nostra sorella Morte del corpo, /dalla quale nessun uomo vivente può scappare».

b) Nella *Vita nuova* però c'è anche un secondo momento, dopo la morte di Beatrice (i sonetti dei capitoli XXXVII e XXXVIII), segnato dal conflitto con la donna pietosa, dove si produce il ritorno dell'io alla concezione naturale e sensitiva dell'amore propria della filosofia di Cavalcanti. Questo periodo della *Vita nuova* è caratterizzato dal pianto, come nei seguenti versi di *E' m'incresce*:

Innamorata [l'anima] se ne va piangendo  
 fora di questa vita  
 la sconsolata...

(vv. 29-31);

e spessamente abbraccia  
 li sipiriti che piangon tuttavia,

(vv. 40-41);

e [l'immagine della donna] grida  
 sovra colei [l'anima] che piange il suo partire:

(vv. 49-50);

Sì che [quella virtù c'ha più nobiliate] piangendo disse a l' altre poi

(v. 79),

ed è un periodo connotato dalla parola chiave 'martirio', presente nel verso terzo della nostra canzone: «E' m'incresce di me sì duramente, / ch'altrettanto di doglia / mi reca la pietà quanto 'l martiro» (1-3), così come nel verso 64 di *Io son venuto al punto de la rota*,<sup>27</sup> canzone che precede *E' m'incresce* nella serie delle canzoni:

---

<sup>27</sup> Il vincolo che la parola 'martirio' stabilisce fra queste due canzoni è stato evidenziato da Natascia Tonelli (2006: 43-44). Nella *Vita nuova* questa parola fa parte di una metafora che connota il significato del pianto in modo diverso da quello di *E' m'incresce*. Il pianto continuo, dice il commento della prosa, fa sorgere intorno agli occhi di Dante un «colore purpureo», che nel sonetto diventa «corona di martiri» (*Vn.* XXXIX): «e spesse volte piangon [gli occhi] sì,

e io de la mia guerra  
 non son però tornato un passo a dietro,  
 né vo' tornar, che se 'l martiro è dolce,  
 la morte dee passare ogn' altro dolce

(vv. 62-64).

Nella *Vita nuova* le lacrime – l'acqua come elemento simbolico vivificante e purificatore – promuovono la trasformazione della sofferenza che d'ora in poi non sarà più distruttiva. Le lacrime che versa Dante dopo la visione di Beatrice bambina sorgono dal pentimento del cuore:

Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione (XXXIX, 2).

Sono lacrime diverse da quelle nate dall'autocompassione che più avanti nella *Vita nuova* provoca in lui lo sguardo della donna pietosa e da quelle di autocommiserazione versate in *E' m'incresce*. L'acqua del pianto in questi due casi è contaminata da componenti oscure della soggettività, nella linea del 'doloroso amor' cavalcantiano, mentre nella *Vita nuova*, diversamente, al momento del superamento del conflitto della donna pietosa, dopo la visione di Beatrice bambina, emerge un pianto che scioglie quelle componenti oscure. Dal punto di vista simbolico l'acqua di queste lacrime è purificatrice dell'*anima*. Il dio Amore, incoronando gli occhi di Dante con «corona di martiri», consacra l'atto del pentimento come un

---

ch'Amore / li 'ncherchia di corona di martiri» (vv. 8-9). Il pianto nella *Vita nuova* compie dunque una funzione di purificazione e di innalzamento del soggetto: «il dio Amore incorona gli occhi di Dante con 'corona di martiri', incorona appunto ciò che lega Dante ai sensi e all'elemento terra, al corpo, alle sensazioni, emozioni e all'eros. L'incoronazione degli occhi da parte del dio Amore significa quindi la vittoria su ciò che legava il soggetto all'elemento più basso, il corpo-terra, ma questi occhi, saranno dotati poi di una nuova visione, verranno glorificati come la cosa più preziosa della trasformazione di Dante» (Scrimieri 2005: 147 e 185-186).

punto di arrivo e anche di partenza nell'evoluzione animica del soggetto. Il dio cinge appunto i suoi occhi, parte per il tutto del corpo, cioè, quello che lega Dante alla materia, all'elemento terra e al corpo. L'atto del dio punterebbe simbolicamente a quanto gli occhi, purificata la loro visione dalle lacrime e dal pianto, saranno capaci di vedere nel futuro.<sup>28</sup> In ciò che concerne la *Vita nuova*, sarà la capacità visionaria rappresentata dalla mirabile visione dell'ultimo capitolo del libello. Nel contesto del *Convivio*, come vedremo di seguito, le lacrime di *E' m'incresce*, collocata la canzone dopo le petrose, si ri-semantizzano e il loro effetto di pentimento si versa adesso sulle canzoni che seguono nella serie, facendo cambiare l'atteggiamento filosofico del soggetto e iniziando la via verso il suo risanamento psicologico e morale.<sup>29</sup>

### 3. SECONDA "ENUNCIAZIONE" DI *E' M'INCRESCE* (1304-1307). PROGETTO DEL *CONVIVIO*: IL DIALOGO CON LE CANZONI PETROSE.

Come ho detto nel primo paragrafo, l'obiettivo di questa ricerca è di mettere in evidenza l'effetto di ri-semantizzazione di determinati aspetti del contenuto di *E' m'incresce*, dovuto al diverso contesto poetico e alla diversa situazione referenziale nel momento in cui Dante la inserisce nel progetto del *Convivio* e più tardi quando la serie delle canzoni diventerà il *Libro delle Canzoni*. In questo senso è da notare, come ha detto Emilio Pasquini, che: «il coagolo del *Convivio* non può servire come coagolo del *Libro delle Canzoni*»,<sup>30</sup> perché, appunto, come abbiamo detto, in ogni atto

<sup>28</sup> Anche il pianto del pentimento di Dante in *Pg.* XXXI sarà la condizione che gli permetterà l'accesso alla visione suprema del Paradiso.

<sup>29</sup> In questo senso, si vedano le importanti considerazioni di Juan Varela-Portas sulla funzione cruciale di *E' m'incresce*, come conclusione della prima parte del *Libro delle Canzoni* e apertura della sua seconda parte (Varela-Portas 2014: 98).

<sup>30</sup> Così, Emilio Pasquini nel dibattito tenutosi durante il convegno sulla canzone a Serignana, nel Mugello, nel luglio 2017.

di enunciazione poetica, inquadrato in un contesto diverso, l'*intentio auctoris*<sup>31</sup> cambia e quindi si modifica anche il paradigma d'interpretazione dell'enunciato, in questo caso, della nostra canzone. Infatti, il 'coagolo' del *Convivio* ri-semantizza e intensifica in *E' m'incresce* il tema del perdono e del pentimento, mentre nel *Libro delle canzoni* risveglia in essa il motivo della potenza dell'eros e della donna come simbolo numinoso dell'*anima*, collegandosi così la canzone in questo momento con *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, l'ultima della serie, dove Dante ricupera, presso le sorgenti dell'Arno, la poetica d'amore e apre la via verso una poesia visionaria.

### 3.1. *'E' m'incresce' nella serie delle canzoni: il motivo della memoria*

Si potrebbe considerare, in modo generale, nella ri-formulazione di *E' m'incresce* nel tempo del *Convivio* – quando Dante ipoteticamente ordinerebbe le canzoni per il progetto del trattato – che un aspetto dell'*inten-*

---

<sup>31</sup> Menziono qui un concetto che nella pratica filologica si considera problematico: quello della *intentio auctoris*, cioè, il tentativo di scoprire nell'opera l'intenzione dell'autore. Tale intenzione solo può essere inferita dalle tracce che l'atto di enunciazione lascia nell'enunciato, cioè, attraverso tutti quegli elementi testuali che ancorano l'enunciato a un tempo e uno spazio concreti, e a un soggetto concreto. Nel caso della seconda e terza 'enunciazione' di *E' m'incresce*, come si potrebbe inferire l'intenzione, il senso che l'autore vuole dare a ognuna di queste nuove ri-formulazioni? Secondo me, a partire dai componenti del testo stesso che entrano in una relazione dialogica con i nuovi testi dove si inquadra la canzone: la serie delle canzoni, tanto quelle contestualmente più vicine, come le petrose, compresa *Così nel mio parlar*, e quelle che seguono, come *Poscia ch'amor* e *La dispietata mente*, ma anche le più lontane, come la seconda, *Voi ch'intendendo*, o la quinta, *Amor che movi*, o come l'ultima, la 'montanina'. Si tratterebbe così di un'*intentio* emergente dal testo stesso in relazione al suo contesto. Ugualmente si può inferire l'*intentio auctoris* a partire della relazione che la canzone stabilisce coi testi fuori dalla serie delle canzoni, contemporanei all'atto di enunciazione, il *Convivio*, nella seconda enunciazione; e l'epistola a Moroello e i primi canti dell'*Inferno*, nella terza.

*tio auctoris* nel collocare la canzone dopo le petrose sarebbe quello di introdurre nella dinamica di senso della serie la memoria dell'esperienza travolgente subita dal soggetto il giorno della nascita della donna e che in modo contraddittorio fa emergere, come spiega Rossend Arqués, una donna «terrible en su mortal faz y, sin embargo, como un auténtico milagro, no sólo desde el punto de vista subjetivo sino incluso objetivo e histórico» (in Alighieri 2014: 290). Il pensiero dell'autore, nel momento della ri-formulazione della canzone nel tempo del *Convivio*, espresso in modo molto ingenuo, potrebbe essere rappresentato così:

'ricordo che in *E'm'incresce*, ricordando la natura prodigiosa della donna, ho potuto combattere la morte e trasformare l'ira in perdono; e ricordo che a partire di quella trasformazione ho potuto uscire dal doloroso amore e scrivere la *Vita nuova*. Ricordo poiché nella *Vita nuova*, ricordando Beatrice «secondo l'ordine del tempo passato», ho pianto di pentimento e i miei occhi, coronati dal dio Amore, sono stati capaci di contemplare la mirabile visione scritta nel sonetto *Oltre la spera*. Quindi, adesso, nel tempo delle canzoni petrose, ricordo di essermi ricordato dell'effetto salvifico di quel ricordo. Così torno adesso a ricordare quel ricordo, carico di potere salvifico, per tentare di uscire dal nuovo martirio che rappresenta l'amore per la donna-pietra'.

Dante, come Agostino è giunto e ha penetrato

nei campi e nei vasti quartieri della memoria, dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose, introdotte dalle percezioni; [...] dove sono pure depositati tutti i prodotti del nostro pensiero (*Confessioni* X, 8, 12);

nell'enorme palazzo della mia memoria, là dispongo di cielo e terra e mare, insieme a tutte le sensazioni che potei avere da essi [...]. Là incontro anche me stesso e mi ricordo negli atti che ho compiuto, nel tempo e nel luogo in cui li ho compiuti, nei sentimenti che ebbi compiendoli. Là stanno tutte le cose di cui serbo il ricordo (*Confessioni* X, 8, 14).

E soprattutto, Dante, come Agostino, nell'enorme palazzo della memoria trova la memoria della memoria, il ricordo del ricordo: «ricordo anche di aver ricordato, come poi, se mi sovverrò di aver potuto ricordare adesso, me ne sovverrò certamente con la facoltà della memoria» (*Confessioni* X, 13, 20).<sup>32</sup>

### 3.2. *La ri-semantizzazione di 'E' m'incresce' inserita nella serie delle canzoni per il 'Convivio'*

Se consideriamo che l'ordinamento delle canzoni corrisponde in grande misura con quello che Dante pensò per il *Convivio* (Tanturli 2003 e 2010),<sup>33</sup> la nuova enunciazione della canzone, quando viene lì inserita, ri-semantizza il suo contenuto e persino lo perverte. In questo senso, la prima conseguenza della collocazione della canzone dopo le petrose sarebbe che tutto quanto Dante dice della donna di *E' m'incresce*, nel nuovo contesto, si riferisce adesso alla donna-pietra. La quarta e la quinta strofa vengono così riportate alla giovane donna che negli ultimi versi di *Io son venuto*, precedente alla nostra canzone, era stata chiamata 'pargoletta'. E in senso ampio, potrebbe anche essere riportata alla donna di *Così nel mio parlar* dovuto al tratto di crudeltà che contraddistingue questa donna e dovuto anche alla funzione di paradigma simbolico che questa canzone svolge rispetto della totalità della serie.

Nella spirale del tempo, nelle canzoni petrose viene rappresentata una situazione di 'amor doloroso' e non corrisposto fino ad un certo punto analoga a quella vissuta nel tempo della prima enunciazione di *E' m'in-*

<sup>32</sup> Citiamo dalla traduzione di Carlo Carena in Agostino 1995, tratta dal sito: [www.augustinus.it/italiano/confessioni/conf\\_10\\_libro.htm](http://www.augustinus.it/italiano/confessioni/conf_10_libro.htm)

<sup>33</sup> Tanturli in questo senso osserva: «era importante, per la conferma che urgeva, riconoscere quella serie e ordine di quindici canzoni o sue porzioni certe e probabili, al di là di tollerabili discrepanze, in diversi punti della più alta ragguantata dalla *recensio*» (2010: 122), e sottolinea «il persistente gravitare di *E' m'incresce* verso le tre petrose invernali» (2010: 122).

*cresce* ma adesso ben più grave dovuto alle implicazioni morali e filosofiche coinvolte nel tempo della loro stesura, tempo travolgente nella vita politica e nel pensiero filosofico di Dante. Si tratterebbe adesso, grazie al ricordo della natura prodigiosa della donna, di neutralizzare mediante il perdono, presente nella nostra canzone, il desiderio di violenta vendetta dei versi finali di *Così nel mio parlar*, canzone che nella logica narrativa della serie, come osserva Varela-Portas (2014), dovrebbe essere stata collocata dopo *Io son venuto* e prima della nostra canzone. Il perdono in questo senso attingerebbe ugualmente la non corrispondenza e il disdegno della giovane donna delle petrose, perdono che in questo nuovo contesto acquisterebbe una nuova dimensione, intensificherebbe la sua portata morale, innalzandosi da categoria morale individuale a categoria civica e politica, come diranno i versi finali di *Tre donne*: «ché perdonare è bel vincer di guerra» (vv. 105-107).<sup>34</sup>

La natura prodigiosa della donna, dunque, ricordata in *E’ m’incresce* e portante al perdono, attiva nel nuovo presente l’effetto salvifico del perdono.<sup>35</sup> In questo senso, un nuovo sentimento può fare cambiare un atteggiamento della mente e del pensiero. Con la ri-semantizzazione del perdono si starebbe così avviando, a mio avviso, forse in modo ancora oscuro, una possibile via di uscita dall’universo morale e intellettuale im-

---

<sup>34</sup> Nello stesso modo in cui era avvenuto rispetto del servizio amoroso in *Io sento sì d’amor la gran possanza*, dove la nuova concezione dell’amore adottata dal soggetto innalza il servizio alla donna, da mero rapporto individuale, a un rapporto di portata collettiva e politica (Scrimieri 2015: 63-91).

<sup>35</sup> A questo proposito vanno ricordate le parole di E. Benveniste sul presente che si rinnova in ogni atto di enunciazione e sul sentimento di una continuità nella coscienza che chiamiamo ‘tempo’: «le present formel ne fait qu’expliciter le présent inherent à l’énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours, et à partir de ce present continu, coextensive à notre présence propre, s’imprime dans la conscience le sentiment d’une continuité que nos appelons “temps”» (Benveniste 1970: 12-18).

PLICITO nelle canzoni petrose e l'approdo ad un nuovo territorio, come nel passato fu l'approdo alla *Vita nuova* a partire da *E'm'incresce*.<sup>36</sup>

Il perdono avrebbe ora come oggetto il soggetto stesso, prima di tutto verso il proprio atteggiamento psicologico, verso l'ossessivo desiderio intorno all'immagine della donna, e in secondo luogo verso il proprio atteggiamento intellettuale inerente alle petrose, identificato in modo esclusivo con l'*anima* che l'io proietta sulla donna-pietra: dal punto di vista archetipico, l'*anima* Helena, vincolata all'eros naturale, alla materia, ai sensi e, per quanto riguarda la conoscenza, legata alla scienza e alla *lux naturae* della filosofia naturale.<sup>37</sup> Ci sarebbe nelle petrose dunque una sottomissione all'*anima* Helena, non solo dal punto di vista dei sensi, dovuto alla bellezza del suo corpo, ma anche del pensiero in quanto essa simbolizza la *lux naturae* che, mobilitando la ragione verso la conoscenza, suscita la tentazione della *vana curiositas* di cui parla Agostino (*Confessioni* X, 35, 55).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> In questo senso, si può considerare che la scrittura della *Vita nuova* stia a *E'm'incresce* come la scrittura della *Commedia* alle canzoni petrose. Il passaggio dall'universo delle petrose alla scrittura della *Commedia* non si farà immediatamente ma richiederà, come si sa, tempo nello stesso modo che richiese tempo l'uscita dal doloroso amore di *E'm'incresce* per entrare nella *Vita nuova*.

<sup>37</sup> Il significato filosofico soggiacente alla donna-pietra, nelle canzoni petrose, si riferisce al problema della prima materia e alla presenza del 'male' nella materia e nel mondo. Questa sarebbe stata, a mio avviso, la questione che Dante avrebbe dovuto affrontare nel commento delle petrose nel *Convivio* e una delle ragioni, a mio avviso, che fa naufragare il progetto del trattato. Cade così con esso il dialogo esplicito dell'autore con le petrose attraverso la prosa filosofica del trattato.

<sup>38</sup> «Da questa perversione della curiosità derivano [...] le sortite per esplorare i segreti della natura fuori di noi, la cui conoscenza è per nulla utile, e in cui gli uomini cercano null'altro che il conoscere». Dante nella canzone *Io son venuto al punto de la rota* – precedente nella serie a *E'm'incresce* – dimostra il suo ampio sapere naturale, scopre la *lux naturae* che brilla nella materia, fonte di conoscenza alla quale l'uomo può accedere attraverso la ragione. Ma scopre

Nella sua nuova riformulazione, inserita la canzone dopo essere stato rappresentato il potere della donna-pietra, il perdono con cui conclude *E' m'incresce*, sarebbe adesso conferito da parte dell'io alla donna-pietra, e simbolicamente alla propria *anima*. Le lacrime e il pianto di autocommiserazione nel nuovo contesto, a loro volta, si ri-semantizzano e diventano anche lacrime di pentimento per il travimento psicologico, e quello intellettuale e morale implicito nelle canzoni petrose. In questo senso, il significato del verso 34 di *E' m'incresce* («l'ascolta con pietà il suo Fattore») si ri-semantizza in modo intenso. Il suo contenuto, appellante a una istanza oggettiva, superiore all'io e alla donna, si collega a quanto poco prima nella serie l'io poetico – nella strofa quinta di *Amor tu vedi ben che questa donna* – aveva invocato, rivolgendosi alla Vertù che è prima del tempo, prima del moto e della sensibile luce, e gli chiede che abbia pietà di lui (vv. 49-51). Anche nel tempo intellettualmente sospetto delle petrose dunque, grazie all'inserimento di *E' m'incresce* nella serie, c'è l'accento a questa istanza oggettiva, spostando l'io dal centro della scena lirica, lasciando uno spazio alla possibilità di intervento di una istanza superiore e divina, che si fa presente nel verso 34 della canzone ed il cui senso si intensifica in funzione del contesto delle petrose.<sup>39</sup>

---

anche che la *lux naturae*, la saggezza terrestre inerente alla ragione, scissa da una istanza oggettiva superiore all'io, porta alla petrificazione dell'intelletto e alla malinconia (Scrimieri 2017); il pensiero rimane imprigionato dalla materia che resiste a ricevere la forma informante. A proposito della *curiositas* di Dante vid. Varela-Portas 2013.

<sup>39</sup> Nel piano del significato filosofico delle petrose si può considerare dunque presente questo spazio oggettivo e vuoto che compensa la possibile inflazione razionalistica e pure narcisistica dell'io filosofo, logico-naturale. Il verso 34 di *E' m'incresce* mostra, a differenza di Cavalcanti, la capacità di Dante di lasciare uno spazio vuoto nella coscienza, qualcosa come un non-io, dove può emergere qualcosa d'altro, il centro del circolo 'equidistante da tutti i punti della circonferenza', dove si collocava, secondo le proprie parole, il dio Amore nella visione della *Vita nuova* (XII).

È significativo osservare il cambiamento che a partire da *E' m'incresce* Dante conferisce alla dinamica delle canzoni.<sup>40</sup> Nella canzone successiva a *E' m'incresce*, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, canzone di carattere morale, Dante parlerà della leggiadria in parallelismo con quanto fece quando parlò sulla nobiltà dopo *Amor che nella mente mi ragiona*. In quest'ultimo caso, l'indicibilità di quanto la donna gli faceva intuire gli impedì di continuare a parlare di lei e lo spinse a trattare del tema morale della nobiltà, a fine di «guidare a la gente che per mal cammino andavano, acciò che per diritto calle si dirizzassero» (*Cv.* IV 1 9). Ed è interessante osservare in questo senso che Dante, proprio alla fine del libro III e all'inizio del IV del *Convivio*, prima del commento della canzone sulla nobiltà, si riferisca all'incapacità dell'intelletto per capire certi problemi filosofici come quello della prima materia, la sua origine e il suo rapporto con Dio (*Cv.* III xv 6; IV 1 8). L'indicibilità della donna di *Amor che nella mente mi ragiona* viene esplicitata nel commento del *Convivio* come indicibilità della prima materia, simbolizzata dalla giovane donna-pietra. Filosoficamente parlando, questa indecibilità – e non solo la tregua al dolore che il dio Amore vuole concedere al suo fedele (De Robertis in Alighieri 2005: 142) – sarebbe stata la causa che avrebbe mosso Dante a 'scendere' alla scrittura delle canzoni dottrinali, inserendo dopo *E' m'incresce* la canzone sulla leggiadria e poi quelle dedicate alla giustizia e all'avarizia e, d'altra parte, ad abbandonare il *Convivio*.

---

<sup>40</sup> Si vedano a questo proposito le importanti considerazioni di Juan Varela-Portas (2014: 98-99) sulla funzione essenziale che l'inserimento di *E' m'incresce* svolge nella serie delle canzoni: «Dante necesitaba una canción para justificar el paso del estado 'petroso' al estado de recuperación y alivio de la segunda parte, y es la canción número 10 [*E' m'incresce*] la que le sirve, en un asombroso acto de reciclaje, con perfecto ajuste narrativo para ese fin. Para nosotros la presencia de esta canción en el *Libro de las Canciones* es una de las pruebas más elocuentes a favor de la responsabilidad dantesca en la compilación. Lo que sucede en la canción 10 con la piedad de Dios y la superación de la culpa es imprescindible, además, para la conversión del poeta 'petroso' en el *cantor rectitudinis* de las canciones 11, 13 y 14».

4. TERZA ENUNCIAZIONE DI *E' M'INCRESCE* (1307-1308). L'EPISTOLA A MOROELLO E IL *LIBRO DELLE CANZONI*. *E' M'INCRESCE* COME CANZONE ORACOLARE

C'è un limite dunque che Dante raggiunge nel tempo della scrittura dell'epistola a Moroello e della configurazione del *Libro delle Canzoni*<sup>41</sup> a partire del quale egli sceglie di rappresentare il problema filosofico, morale e teologico inerente alle canzoni petrose, non attraverso la scrittura del logos, propria della prosa del *Convivio*, ma del linguaggio poetico dove logos ed eros, grazie all'immaginazione, confluiscono in simboli capaci di rappresentare la natura contraddittoria della materia e la dialettica fra il bene e il male. Dopo la funerea chiusa della canzone petrosa *Io son venuto*, l'io poetico intuisce, inserendo *E' m'incresce* come successiva canzone della serie, che solo la potenza numinosa di un simbolo come quello dell'*anima* vissuta nella prima gioventù, tale come viene ricordata nella quinta e sesta strofa della canzone e come verrà poi sviluppata nella *Vita nuova*, sarà capace di trarlo fuori dall'universo psicologico e filosofico delle petrose.

Si potrebbe dire che nel tempo in cui Dante rivede e riordina ancora una volta la serie delle canzoni e la dona al marchese Moroello – aggiungendo alle quattordice previste per il *Convivio*, come ultima della serie, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*<sup>42</sup> – sono implicati nella nostra canzone i tempi del passato, del presente e del futuro. Da questa prospettiva, il tempo nella terza enunciazione o riformulazione di *E' m'incresce* comprenderebbe la «storia totale di una speranza», non solo, come dice Pazzaglia, quella vissuta prima del 1290 fino alla *Vita nuova*, ma anche quella

<sup>41</sup> Cfr. al rispetto nota 2. Ugualmente *vd.* Carlos López Cortezo 2009 e Juan Varela-Portas 2014: 92-105: «El montaje de *El libro de las Canciones*» e «¿Cancionero u oráculo?» e la bibliografia pregressa.

<sup>42</sup> La presenza di questa canzone nella serie «es consecuencia de un montaje evidetísimo, ya sea sí, como plantea Gorni, se trata de una canción antigua reciclada para esta ocasión, ya sea sí, como nos parece más probable, ha sido escrita probablemente para cerrar el *Libro*» (Varela-Portas 2014: 101).

che arriva fino al tempo dell'inizio della *Commedia*, negli anni 1307-1308.

La quinta e sesta strofa di *E' m'incresce*, come canzone appartenente adesso alla serie oracolare<sup>43</sup> donata a Moroello, non possono essere lette solo guardando indietro, considerando unicamente il ricordo della natura prodigiosa della donna nel tempo dell' 'amor doloroso', prima del 1290 – un ricordo che fu capace allora di trasformare l'atteggiamento dell'io poetico – ma rivolte anche in avanti, come una traccia del passato che punta verso il futuro, riorientando ancora una volta Dante «secondo l'ordine del tempo passato» (*Vn.* XXX 2).

Nel tempo in cui Dante scrive l'epistola a Moroello e dona la serie al marchese il potere dell'eros è tornato a farsi presente in lui. Nel nuovo tempo e nuovo contesto, la natura numinosa e prodigiosa della donna, ricordata in *E' m'incresce*, collocata proprio dopo le petrose, si intensifica e diventa più evidente. Sulla canzone gravitano adesso, come paradigma di riferimento, *Amor, da che conven pur ch'io mi doglia*, la canzone 'montanina', e l'epistola a Moroello dove la serie è designata come un oracolo, come una voce orientata verso il futuro. La nostra canzone dialoga

---

<sup>43</sup> L'espressione iniziale dell'epistola a Moroello, «presentis oraculi seriem placuit destinare», consacra questa canzone – vd. nota 2 – come canzone oracolare. D'altra parte, nel congedo dell'epistola, Dante dice: «regnat itaque Amor in me nulla refragante virtute; qualiterque me regat inferius extra sinum presentium requiratis», dove il plurale *presentium* – termine al singolare che all'inizio dell'epistola qualifica la parola oracolo (*presentis oraculi seriem*) – si riferisce adesso all'insieme degli oracoli che costituisce la serie delle canzoni (*carmina*). López Cortezo traduce «qualiterque me regat inferius extra sinum presentium requiratis» così: «come mi governi [Amore] cercatelo qui sotto fuor del seno delle presenti canzoni». E aggiunge: «Il perché Dante escluda questa canzone dal 'seno' delle altre potrebbe forse trovare una giustificazione nel fatto che le quattordici precedenti erano quelle previste per il *Convivio*, e perciò formavano un insieme adibito a quello scopo, frutto delle sue *meditationes asiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebatur*, interrote appunto dal nuove amore» (López Cortezo 2009: 138).

adesso con l’epistola e con la ‘montanina’. Un dialogo che mostra il parallelismo fra la radicale esperienza dell’eros nell’età matura e nella prima gioventù. Le due canzoni coincidono nella forte esperienza dell’‘amor doloroso’ cavalcantiano, così come nella natura numinosa della donna: l’effetto della sua nascita sull’io, accompagnata dalla luce di un fulmine che colpisce il cuore del poeta e lo fa cadere a terra in *E’ m’incresce*, parallelo al modo folgorante con cui l’epistola descrive l’apparizione della donna: «subito heu mulier ceu fulgor descendens, apparuit, nescio quomodo», provocando gli stessi effetti dell’esperienza subita nel passato, lo stupore e lo spavento, e l’imperiosa e terribile sottomissione del soggetto al dio Amore: «inspecta fiamma pulchitudinis huius Amor terribilis et imperiosus me tenuit». <sup>44</sup> Così come a sua volta la canzone ‘montanina’ descrive effetti analoghi:

e miro la ferita  
 che mi disfece quand’ io fui percosso,  
 [...]  
 sì ch’io non triemi tutto di paura;  
 e mostra poi la faccia scolorita  
 qual fu quel trono che mi giunse adosso

(vv. 52-57).

Il contenuto della quinta e della sesta strofa di *E’ m’incresce* viene adesso intensificato per confermare, da una parte, il potere assoluto del dio Amore sul soggetto – potere che gli ha fatto abbandonare la scrittura del *Convivio* – e per ribadire, dall’altra, il ricordo della natura miracolosa della donna della canzone che, a livello letterale, collocata dopo le pe-

<sup>44</sup> Nella canzone ‘montanina’, la luce del fulmine viene associata al potere fulminante della donna: «sì ch’io non triemi tutto di paura; / e mostra poi la faccia scolorita / qual fu quel trono che mi giunse adosso» (vv. 55-57). «Così m’ha’ concio, Amore, in mezzo l’alpi, / nella valle del fiume / lungo ’l quale sempre sopra me sè forte: / qui vivo e morto come vuoi mi palpi / mercé del fiero lume / che folgorando fa via alla morte». (vv. 61-65). I due ultimi versi citati potrebbero anche essere attribuiti al dio Amore.

trose, come si è detto, non è più la donna della prima enunciazione di *E' m'incresce*, ma la giovane donna-pietra, la 'pargoletta' di *Io son venuto*, la cui natura numinosa rinvia in senso simbolico all'archetipo dell'*anima*;<sup>45</sup> una natura numinosa che in modo folgorante consacra la nuova donna di *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*.

Nella serie del *Libro delle Canzoni*, *E' m'incresce* diventa una canzone oracolare. Il ricordo della nascita numinosa della donna, sia essa Beatrice o non lo sia, costella anche la memoria della natura miracolosa della Beatrice dei primi capitoli della *Vita nuova* ma anche quella della mirabile visione finale del libello. Dante nel momento in cui riordina le canzoni come una serie oracolare ricorda il passato, fa un passo indietro per fare poi un passo avanti. Infatti mentre scrive a Moroello ha già iniziato i primi canti dell'*Inferno*.

L'autore, che rivede e riordina le canzoni come una serie oracolare carica di significato, ha presente nella sua mente le immagini delle diverse donne amate che vi discorrono, da *E' m'incresce* (il tempo prima della *Vita nuova*) fino alla Beatrice dei primi canti dell'*Inferno*. Dopo la mirabile visione della *Vita nuova*, dopo l'elevata immagine della donna di *Voi che 'ntendendo* e di *Amor che nella mente mi ragiona*, questa immagine sprofonda in quella della donna-pietra per riemergere come immagine numinosa nella *E' m'incresce* destinata al *Convivio* e per imporsi in modo definitivo nella donna di *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. L'immagine dell'*anima* culmina però nella Beatrice del canto secondo dell'*Inferno*. Qui, l'*anima* Helena delle petrose e della canzone 'montanina' si innalza all'*anima* Maria, la più alta estimazione e manifestazione spirituale dell'eros, quella che fa il primo passo per andare oltre il mondo delle

---

<sup>45</sup> La numinosità dell'*anima* che rappresenta la giovane donna chiamata 'pargoletta' si manifesta pienamente nella ballata *I' mi son pargoletta bella e nova*, dove tutti i suoi tratti mostrano il carattere affascinante e la potenza del simbolo, la luce: «Ciascuna stella negli occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute; / le mie bellezze sono al mondo nove / però che di lassù mi son venute, / le qual' non possono esser conosciute» (vv. 11-14).

petrose, simbolizzato dalla selva oscura e per diventare poi nel *Paradiso*, l'*anima* Sofia, la sapienza.

## 5. A MODO DI CONCLUSIONE

Tutto quanto è stato detto ci fa pensare che l'autore implicito che riordina le canzoni nel tempo dell'epistola a Moroello ha una visione del tempo totale, dove passato, presente e futuro confluiscono in una visione simultanea del tempo. Tutto è simultaneo e coesiste nella visione onnicomprensiva dell'autore. La serie delle canzoni costituisce una unità di tempo simultanea dove ognuna di loro è come la sfaccettatura di un poliedro che secondo lo si guarda ci mostra una di esse, a modo di un oracolo che parla di cose che accadranno nel futuro, che difatti stanno già accadendo in un futuro che si è fatto presente e contemporaneamente di cose che sono già accadute nel passato. Le canzoni così contemplate sono tracce del futuro. Percepite come una dinamica narrativa, nel tempo cronologico lineale, la serie delle canzoni risponde a una diacronia ordinata dove ogni canzone è un passo verso la seguente, fino ad arrivare all'ultima, come osserva Carlos López Cortezo quando parla «dell'accurato ordinamento dell'oracolo» (2009: 135) e come lo ha dimostrato brillantemente Juan Varela-Portas nella sua introduzione a *El libro de las Canciones* (2014). Le canzoni sono state ordinate secondo un ritmo di eventi interni che mantengono fra di loro una coerenza. Ma percepite come un insieme simultaneo, il tempo lineale sparisce in favore del tempo circolare, in cui il contenuto di ogni canzone rinvia indistintamente verso il passato e verso il futuro, un tempo al di sopra del tempo dove le canzoni formano un uno simultaneo, ordinato e allo stesso tempo caotico, come ordinato e anche caotico è un oracolo (von Franz 1986).<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> «L'oracolo basato sulla combinazione di disegno caotico e di ordine è quello che tenderei a chiamare il vero inizio della scienza, storicamente. In esso il caos della forma viene calato in un ordine matematico per mezzo di linee, di una matrice, di un sistema di coordinate o di numeri». (von Franz 1986: 66-67).



## *‘E’ m’incresce di me’, canzone cardine*

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA

1. Ho avuto forti dubbi se finalmente partecipare a questo volume con un contributo che raccolga il mio intervento in quel bellissimo incontro di 2017 a Serignana, nel Casentino, perché, in verità, non ho molto da aggiungere a quanto ho già scritto su *E’ m’incresce* e il suo importantissimo ruolo nella serie delle ‘canzoni distese’ o *Libro delle canzoni* nei miei lavori di 2014 e 2017 (2014: 95-98 e 2017: 80-84), e ovviamente a quanto hanno detto e poi scritto i miei cari colleghi, maestri e compagni del Gruppo Tenzone, oltre a quanto stabilito da una se non abbondantissima sì molto ricca e proficua tradizione di studio della canzone, segnata da grandissimi dantisti come i diversi editori delle *Rime* – da Barbi, Mattalia e Contini a Rossend Arqués e Marco Grimaldi – ma anche Pazzaglia, Gorni, Fontes Baratto, ecc.

Cercherò comunque, malgrado i miei dubbi, di allargare e approfondire gli argomenti in favore della tesi esposta nei menzionati lavori, cioè che l’inserimento di *E’ m’incresce di me sì duramente* come canzone 10 della serie delle ‘distese’ o *Libro delle canzoni* ha una funzione chiave per costruire la struttura narrativa della raccolta, il che succederebbe anche con l’altra canzone inserita o innestata, *La dispietata mente* ovvero la canzone 12, il che dimostrerebbe in entrambi i casi che dietro tale raccolta si trova una mente rettrice che l’ha ordinata con uno scopo preciso. Certamente, se accettiamo la cronologia Barbi delle canzoni postvitavistiche – come è comune nell’ambito della dantistica anche se con pun-

tuali sfumature o precisazioni che non mettono in dubbio l'impostazione generale fatta dal grande dantista –, da *Voi che 'ntendendo* nel 1294 a *Doglia mi reca* nel 1306 e *la montanina* nel 1308, possiamo comprovare che il cambiamento più importante e vistoso nella serie riguardo a quell'ordine genetico o originario è l'inserimento in essa delle due canzoni precedenti la *Vita nuova* ovvero della giovinezza *E' m'incresce di me* e *La dispietata mente* – senza però trascurare l'importanza dell'altro grande cambiamento, cioè lo spostamento di *Così nel mio parlar* al primo luogo della serie (vd. Varela-Portas 2017: 76-78). Questo inserimento dovrebbe avere quindi cause veramente importanti che avrebbero spinto il 'curatore' della collana a farne un riuso in un altro contesto diverso da quello in cui furono originariamente scritte o, con le parole più tecniche usate in questo volume da Rosario Scrimieri, a generare un nuovo atto di enunciazione.

Per capire la funzione specifica di *E' m'incresce* di cui ci occupiamo qui, dobbiamo considerare che è innanzi tutto una funzione essenzialmente narrativa. Infatti, a nostro parere, il *Libro* ha un'impostazione non da canzoniere ma da cantica, cioè costituisce un insieme narrativo di 'canti' – cioè di canzoni che a loro volta hanno ognuna di esse una unità interna, narrativa e tematica – diviso in due parti (con un prologo, la canzone 1, e un epilogo, la canzone 15), la prima delle quali narra in diversi episodi la caduta o travimento del poeta-personaggio che, dimenticando l'amore per Beatrice si arrende all'amore verso una nuova donna pargoletta che sembra *prima facie* pietosa e gentile ma poi si scopre insensibile come pietra, il che porta il poeta a una profonda crisi psicologica ed esistenziale, vicina alla morte; e la seconda delle quali, segnata dall'allontanamento da tale donna, narra invece il sollievo o recupero da tale stato critico e la conversione del poeta-personaggio in un esiliato (anche dall'amore) *cantor rectitudinis*. In questa struttura narrativa *E' m'incresce*, come canzone 10, sarebbe il cardine che serve a mettere il punto finale alla prima parte e aprire la possibilità della seconda parte, ovvero a giustificare narrativamente il superamento dello stato 'petroso' in cui poeta-personaggio, donna e Amore erano caduti.

Come abbiamo spiegato in altre sedi (e mi si scusino le autocitazioni ma è da esse che partiamo):

la inclusión de la canción 10 al final de la primera parte del *Libro*, como conclusión y recapitulación del proceso de la caída en la descomposición psicológica, el pecado y la muerte, y como apertura a la parte segunda del *Libro* en la que se anuncia el alivio e inicio de la recuperación de ese estado, solo puede entenderse, creemos, como resultado de un consciente y magistral acto de montaje narrativo. Dante necesitaba una canción que sirviese para justificar el paso del estado “petroso” al estado de recuperación y alivio de la segunda parte, y es la canción 10 la que le sirve, en un asombroso acto de reciclaje, con perfecto ajuste narrativo, para ese fin (Varela-Portas 2014: 98).

In altre parole:

Ci voleva a questo punto una canzone che giustificasse narrativamente il passaggio dallo stato ‘petroso’ allo stato di rettitudine della seconda parte, una canzone che in un certo senso servisse a dare una base alla salvezza psicologica del personaggio, che spiegasse il perché del miracoloso superamento dello stato di odio che aveva prodotto nel poeta il rapporto con la donna pietra. [...] Crediamo che la canzone svolga quattro funzioni principali: 1) collegare con le petrose; 2) ricapitolare il processo di degradazione e caduta amorosa; 3) includere l’idea di morte; 4) dare una base al superamento dello stato ‘petroso’ (Varela-Portas 2017: 80-81).

Un dato interessante – anche se ovviamente non definitivo – può servire di appoggio alla nostra tesi della divisione della serie in due parti narrativamente autonome. Nel cappello alla canzone successiva a *E’ m’incresce*, la canzone 11 *Poscia ch’Amor*, spiega De Robertis che

Il fatto che un codice che si distingue per indipendenza ed altezza stemmatica e decisivo dell’ordinamento del ‘corpus’ delle canzoni come l’Additional 26772 della British Library cominci con la presente [*Poscia ch’Amor*] una nuova carta dopo aver lasciato prati-

camente in bianco, salvo per gli ultimi 2 vv. della canz. 10, la facciata precedente, e che un altro codice per le medesime sin qui di pari grado, proprio con questa canzone cambi modello passando da testimone indipendente da **b** a testimone definitivo (il fenomeno si è già verificato per la canz. 6) di esso **b** (cfr. ed. crit. II 259), sembra indizio di un montaggio in due segmenti o momenti, confluenti ma distinti, dello stesso 'corpus': insomma di un'integrazione remota, ma sensibile, non importa ad opera di chi. Il 'corpus' tradirebbe insomma, non è irragionevole supporre, le suture della sua costruzione, che potrebbero anche essere quelle della fissazione di una vicenda compositiva. (De Robertis in Alighieri 2005: 142).

Partendo quindi da questa base, cioè dal sospetto che la serie è divisa in due parti, cioè narra due vicende complementarie ma diverse (caduta e sollevamento: tra l'altro uno schema ideologico-narrativo tutt'altro che originale nel Medioevo), e forse persino abbia avuto due momenti compositivi che collegano poesie tutto sommato di carattere abbastanza diverso, la prima poesie 'd'amore', la seconda poesie 'di virtù', cercheremo di approfondire il ruolo di poesia cardine di *E' m'incresce* come conclusione della prima parte e passaggio alla seconda parte del *Libro*.

2. Due domande potrebbero guidare l'analisi del ruolo 'cardinale' all'interno della serie o *Libro*. Da una parte, quali caratteristiche della canzone 'originale' permettono il suo riuso nella serie? D'altra parte, a che serve la canzone nel *Libro*?

Per rispondere alla prima domanda, si deve ricordare che prima del lavoro sulla canzone di Michele Barbi del 1935 (Barbi 1935), studiosi come Witte, Di Benedetto, Pietrobono e altri hanno pensato che la canzone fosse stata dedicata non a Beatrice ma alla donna gentile, il che in un certo senso mostrava sensibilità verso alcune sottili caratteristiche non prettamente stilnovistiche della canzone. Come scrive Mattalia nel cappello alla canzone:

La canzone, tutta fuori della linea e del clima delle nuove rime, ci presenta un Dante nel quale all'influsso cavalcantiano (il lucido fantasticare psicologico venato d'ombra e rotto, a tratti, da dolorosi stridori) si sono già aggiunti la sottigliezza e il rigore teorici e terminologici delle scuole di filosofia, e che perciò, al di sopra o al di qua delle nuove rime dà la mano al poeta delle canzoni allegorico-dottrinali (Mattalia in Alighieri 1943: 56).

Molto più recentemente, Marrani recupera l'inevitabile coincidenza fra l'atteggiamento antibeatriciano della donna della canzone con quello della donna filosofia:

La crudeltà della donna, quel sottrarsi degli sguardi di lei dopo l'iniziale promessa di *portar pace*, sembrerebbe mostrare una qualche consonanza con quella Filosofia che – come espone Dante nel terzo trattato del *Convivio* a commento della finale palinodia di *Amor che nella mente mi ragiona* (v. 76): «ella [la ballata *Voi che savete*] la chiama fera e disdegnosa» – era inizialmente appunto *disdegnosa, che non mi volgea l'occhio* (*Conv.* III xv 19), nonostante l'amore per lei prometta proprio pace («quando Amor fa sentir de la sua pace», v. 26) (Marrani 2012: 69-70).

Nella stessa linea, Iacomuzzi indica che la canzone è «un tentativo di fusione tra fenomenologia esteriore degli eventi e loro interpretazione visionaria e simbolica, che annuncia il Dante maggiore» (Iacomuzzi in Alighieri 1983: 211), e Fenzi segnala che

sembra che il discorso su *E'm'incresce di me* sia ormai saldamente ancorato a due motivi di fondo: uno per dir così negativo, legato a un giovanile e coinvolgente attraversamento dell'esperienza cavalcantiana che trascina con sé quella visione dolorosa e drammatica dell'amore che la *Vita nova* rifiuta imboccando tutt'altra strada, e uno positivo, che consiste, per contro, nella lunga risonanza e sviluppo che i motivi e i toni della canzone avranno nelle successive liriche di Dante, sino a giungere all'ultima, alla 'montanina' (Fenzi 2010: 139).

A nostro avviso, saranno appunto tutti questi motivi che risuonano e si sviluppano nelle canzoni posteriori alla *Vita nuova* quelli che permetteranno il riuso della canzone nella serie. Infatti fra le sue caratteristiche originali *E' m'incresce* ne possiede una molto peculiare che la farà particolarmente adatta al *Libro della canzoni*, come vedremo, cioè la sua 'petrosità' *avant la lettre*, o, per dirla con la fortunata formula di Fenzi, il suo «cavalcantismo anti-cavalcantiano» (Fenzi 2010: 172), formula che non a caso potrebbe servire benissimo a contraddistinguere anche la prima parte della serie ovvero le canzoni dantesche dal 1295 al 1300.

Come risposta alla seconda domanda che abbiamo proposto – a che serve la canzone nella serie –, svilupperemo alcuni elementi che sembrano nodali nella canzone: la sua narratività riepilogativa e l'importanza in essa della morte come punto finale di arrivo del processo amoroso; ma anche la sua narratività prospettiva che pone le basi per il superamento o sollievo di tale processo.

3.- Non si deve quindi trascurare il fatto che *E' m'incresce* è una canzone con una fortissima tensione narrativa, il che la fa specialmente appropriata alla dimensione narrativa del *Libro delle canzoni*. È nota la brillante affermazione di Pazzaglia secondo la quale per la canzone si tratta del «primo tentativo di una storia totale di un'esperienza» (Pazzaglia 1970: 663), ribadita da Marrani: «In *E' m'incresce* colpisce però fortemente la viva propensione a sviluppare in sole sei stanze la storicizzazione della propria esperienza» (Marrani 2012: 76). Infatti, la canzone viene segnata da due vistose analessi che, partendo dallo stato presente del poeta-personaggio, tornano indietro per raccontare il processo esperienziale che ha portato a tale stato. La prima nei vv. 10-13, coi passati remoti dei vv. 11 e 12 che contrastano coi precedenti presenti dei vv. 1, 3, 5, 9, e si ricollegano a quelli dei vv. 7-8:

entro 'n quel cor che' belli occhi *feriro*  
quando li *aperse* Amor co' le sue mani  
per condurermi al tempo che mi sface.

Oimè, quanto piani,  
 soavi e dolci ver' me si *levaro*  
 quando elli *incominciaro*  
 la morte mia...

(vv. 7-13).

Incomincia allora una prima sequenza narrativa, che si svolge dal v. 10 al v. 28, in cui si racconta il doppio momento dell'innamoramento, prima la possessione degli occhi e poi della mente che lo porta alla situazione presente.

La seconda analesi si presenta nei versi 57 e ss. e inizia una doppia sequenza narrativa in due scene, prima i vv. 57-70, che narrano le conseguenze per il poeta della nascita o apparizione nel mondo della donna, e poi i vv. 71-84, che tornano sul momento dell'innamoramento e della possessione mentale del poeta-personaggio, tutte e due sequenze caratterizzate da costanti passati remoti (vv. 57, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70; e 71, 76, 77, 79):

Lo giorno che costei nel mondo *venne*,  
 secondo che si truova  
 nel libro della mente che vien meno,  
 la mia persona pargola *sostenne*  
 una passion nova,  
 tal ch'io *rimasi* di paura pieno;  
 ecc.

(vv. 57-62).

Questa sottile articolazione temporale – «a nice example of *the ordo artificialis* as recommended in the medieval *artes poeticae*» (Foster & Boyde in Alighieri 1967: II, 89) – era già stata segnalata da Foster e Boyde nel loro commento: «Thus there are five moments in time, and they are introduced in the order 5 (present) – 3 – 4 – 5; 1 – 2 – 5» (Ibidem). Io parlerei piuttosto di quattro momenti: 1 – nascita della donna; 2 – primo momento dell'innamoramento: possessione degli occhi; 3 – secondo momento dell'innamoramento: possessione della mente; 4 – stato

presente; e disporrei la sequenza 4-2-3-4-1-2-(4) (essendo l'ultimo momento presente annunciato nel discorso della «virtù c'ha più nobilitate» dei vv. 80-84); ma in ogni caso la cosa importante è che la disposizione temporale implica la partenza dal presente verso il passato in due movimenti di andata e ritorno, cioè in due movimenti riepilogativi. Il risultato è quindi «una trasformazione interna della scena drammatica, che conferisce un andamento narrativo, cronologicamente e sintatticamente articolato, al susseguirsi delle prosopopee e delle *sermocinationes* cavalcantiane» (Fontes Baratto 2008: 114). O, con le parole di Fenzi,

un cuore che istantaneamente rievoca il passato nel quale ha avuto origine la ferita che lo sta uccidendo e [...] ricostruisce il percorso (*per condurermi*) sino al presente dell'estremo disfacimento [...] la canzone può essere vista come un viaggio all'indietro, alla ricerca delle radici della situazione presente (Fenzi 2010: 148).

O, come dice Marrani:

Di fronte a una siffata architettura narrativa non c'è, credo, dispeppellimento o riesumazione di duecenterie di analogo tema che possano far apparire meno straordinario l'impulso dantesco alla ricostruzione in versi della propria *via amoris*, con l'attivazione del percorso della memoria a ritrovare l'origine del morbo (Marrani 2012: 77).

Ora, c'è da insistere che questo percorso riepilogativo non contraddice apertamente quanto si era narrato prima nel *Libro delle canzoni*, per cui le due narrazioni sono compatibili. Anzi ribadisce che in realtà quanto si narra nel *Libro* è un'esperienza mentale nella quale la protagonista non è tanto la donna quanto l'immagine della donna entrata nella mente che l'ha «ben tutta tolta» (v. 20). *E' m'incresce* mette in evidenza i due momenti distinti nel processo psicologico sofferto dall'amante: da una parte, la presenza degli occhi che promettono la pace all'amante

dicendo: «nostro lume porta pace».  
«Noi darem pace al core, a voi diletto»

diceano agli occhi miei  
 quei della bella donna alcuna volta;

(vv. 14-17).

Il che, come abbiamo già avuto occasione di segnalare (Varela-Portas 2014: 95-96 e 2017: 81), corrisponde con la promessa iniziale fatta dallo *spiritel d'amor* in *Voi che 'ntendendo* 24-25: «e dice: “Chi veder vuol la salute, / faccia che gli occhi d'esta donna miri». Ma anche con quanto si dice nella canzone 5, *Amor che movi* 58-60, «ché non s'accorge ancor com'ella piace / né com'io l'amo forte, / né che negli occhi porta la mia pace». <sup>1</sup> Questo periodo implicito in cui gli occhi della donna promettono pace al poeta-personaggio e lui assume la promessa come una verità soggettiva, ma nel quale la donna non si è ancora accorta del suo potere su di lui, viene a nostro parere alluso nella locuzione avverbiale 'poi che' del v. 18 della nostra canzone:

ma poi che sepper di loro intelletto  
 che per forza di lei  
 m'era la mente già  
 ben tutta tolta,  
 co' le 'nsegne d'Amor dieder la volta;

(vv. 18-21).

La locuzione avverbiale implica che c'è uno scarto di tempo fra il momento in cui gli occhi di lei incominciano a promettere la pace e il momento in cui fanno 'di loro intelletto' che la mente del poeta-personaggio era ormai già tutta tolta, periodo che, a nostro parere corrisponde con quanto narrato nelle canzoni 5 e 6 (ma che implica le 'promesse di ben' delle canzoni 2 e 3),<sup>2</sup> cioè un primo periodo del processo di innamoramento.

<sup>1</sup> Questa promessa di pace iniziale è quella che produce il ragionare – alla fin fine ingannevole – di Amore nella mente del poeta-personaggio della canzone 3, «quando Amor fa sentir della sua pace» (v. 26) (ma anche della canzone 2 in forma di 'spiritel d'amor' che parla come 'pensero' alla mente).

<sup>2</sup> Ed è particolarmente pregnante, come vedremo dopo, la precisa coincidenza

mento in cui, mentre la donna è inconsapevole del suo potere, piano piano si va avanti verso la totale possessione mentale dell'amante (la mente 'tutta', non parzialmente, 'tolta') mediante la progressiva crescita del suo desiderio in momenti di presenza e assenza di lei, di dolcezza e martiro (canz. 6), ma anche momenti in cui si presenta come dolce, soave e piana, e altri come fera e disdegnosa (canz. 4).<sup>3</sup> Questo primo periodo si ripercorre in *E' m'incresce* lungo i vv. 71-84, fra i quali i vv. 71-78 descrivono la consapevolezza dell'amante del pericolo in cui si trova a causa del desiderio; e nei vv. 79-84 si annuncia il secondo momento, cioè la totale possessione della mente fatta non già dalla donna 'verace', cioè materiale, ma dalla sua «bella figura» (v. 81) sigillata nell'immaginazione, che è la caratteristica fondamentale del secondo periodo, che si narra e analizza nelle canzoni petrose (1, 7, 8, 9), come subito vedremo.<sup>4</sup>

---

con *Amor, tu vedi ben* 4-6: «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna / per il tuo raggio ch'al volto mi luce, / d'ogni crudeltà si fece donna».

<sup>3</sup> Questo primo periodo del proceso corrisponde con quello che si narra nel capitolo XXXVIII della *Vita nuova*, cioè il periodo di consentimento del cuore – cioè dell'appetito – e progressivo coinvolgimento dell'anima – cioè della ragione –, o, in altre parole, di crescita del desiderio e sviluppo del costante pensiero (del 'ragionare') su di lei. In esso la percezione da parte del poeta-personaggio della promessa iniziale di pace è anche chiaramente allusa attraverso il verbo 'riposarsi': «Ricovrai la vista di quella donna in sì nuova condizione, che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse, e pensava di lei così: "Questa è una donna gentile, bella e savia, e apparita forse per volontade d'Amore, acciò che *la mia vista si riposi*"» (Vn. XXXVIII 1).

<sup>4</sup> Marrani pensa che le due fasi dell'innamoramento possono corrispondere con le due fasi dell'avvicinamento alla filosofia narrate nel *Convivio*: «Una qualche suggestione possono anche provocare, ma ben a prescindere dei dettagli che vi si narrano, le due distinte fasi in cui fatalmente si compie l'innamoramento in *E' m'incresce* (stanze quinta e sesta), dato che sembrerebbe a prima vista anche potersi adattare ai due diversi gradi iniziatici di appropriazione della filosofia da parte dell'autore» (Marrani 2012: 70). A mio avviso, la suggestione è giusta ma non riferita alle stanze quinta e sesta cioè ai periodi 1 (nascita della donna) e 2 (rapporto visuale) del processo ma invece ai periodi 2 (rapporto visuale o mo-

In questo modo, *E' m'incresce*, inserita come canzone riepilogativa nel *Libro delle canzoni*, recupera e mette in evidenza un'idea centrale nel percorso amoroso del poeta-personaggio, cioè la divaricazione o il contrasto fra le promesse di pace e il diletto che provoca inizialmente la presenza visuale della donna (canz. 2 e 3) e la sua posteriore materialità che, prima non accorsendosi del suo potere (canzone 5 e 6) e alternando momenti di presenza e assenza e quindi facendo aumentare il desiderio, e poi sparendo quando, diventata già ossessiva immagine mentale, percepisce che si è fatta dominatrice della mente del poeta, smentisce quelle 'false promesse di ben'<sup>5</sup> e lo porta a uno stato di malattia psicosomatica di stirpe cavalcantiana vicino alla morte.

mento della consolazione per la filosofia) e 3 (possessione mentale o momento di crisi di filosofismo). Aggiungerei che nella nostra canzone gli occhi della donna, cioè le sue dimostrazioni secondo il codice allegorico del *Convivio*, vengono descritti con tre aggettivi di chiaro significato retorico («piani, / soavi e dolci», vv. 10-11; Marrani ha sottolineato «la rarità assoluta, se non del concetto, almeno della formula stessa *dolci occhi* nella poesia predantesca» [2012: 79]; e si pensi a 8. 43: «Degli occhi suoi mi vien la dolce luce»). In ogni caso in questo lavoro non ripercorreremo questa via, cioè la dimostrazione che le canzoni del *Libro* sono perfettamente adatte – originariamente secondo me, ma questo è un altro accanito dibattito – all'esegesi allegorica fatta da Dante nel *Convivio*.

<sup>5</sup> Il riferimento alle parole di Beatrice in *Pg.* XXX 130-132 non è ovviamente gratuito perché con le sue parole («e volse i passi suoi per via non vera, / immagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera») fa riferimento appunto a questo processo di ingannevole illusione di pace e diletto ('di ben') nell'inizio del processo amoroso dopo la sua morte («Quando di carne a spirito era salita», *Pg.* XXX 127). Com'è risaputo, il rimbrotto di Beatrice rivela le ragioni del traviamiento di Dante narrato nel *Libro delle canzoni* quando invece di proseguire con l'amore verso di lei dopo la sua morte si fa trascinare dall'amore verso 'le cose presenti' in forma di «pargoletta / o altra novità con sì breve uso» (vd. Varela-Portas 2014: 64-66) (preferiamo 'novità' a 'vanità' perché 'vanità con breve uso' sarebbe ridondante ma innanzi tutto perché la pargoletta è una novità: «Io mi son pargoletta bella e nova», «le mie bellezze sono al mondo nove» [22. 1, 13]).

## 4. Abbiamo già messo in evidenza in nota la precisa coincidenza fra

ma *poi che sepper* di loro intelletto  
 che per forza di lei  
 m'era la mente già ben tutta tolta,  
 co' le 'nsegne d'Amor dieder la volta;  
 sì che la lor vittorosa vista  
 poi non si vide pur una fiata:

(vv. 18-23).

e

Amor tu vedi ben che questa donna  
 la tua virtù non cura in alcun tempo  
 che suol dell'altre belle farsi donna;  
 e *poi s'accorse* ch'ella era mia donna  
 per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,  
 d'ogni crudelità si fece donna;

(*Amor tu vedi ben* 1-6)

Il parallelismo<sup>6</sup> ribadirebbe una cronologia interna alle vicende narrate in cui lo stato psicologico descritto nelle 'petrose' e in *E'm'incresce* come situazione presente (vv. 1-9, 24-56, 80-84) è prodotto non dalla vista materiale diretta della donna ma dell'effetto della sua immagine nella mente. In questo modo, una volta sparita la donna dalla vista materiale o sensitiva, il processo amoroso diventa tutto 'mentale'. E così, se nella nostra canzone si afferma:

L'immagine di questa donna<sup>7</sup> siede  
 su nella mente ancora,  
 là ove la puose quel che fu sua guida;

(vv. 43-45)

<sup>6</sup> Messo in rilievo anche da Fenzi (2010: 152).

<sup>7</sup> «la típica designazione "questa donna" (v. 43) che nel *corpus* dantesco co-stella con regolarità ogni fero raffigurazione dell'amata» (Marrani 2012: 72). E si ricordi: «Amor, tu vedi ben che *questa donna*» (*Amor, tu vedi ben* 1)

similmente in *Così nel mio parlar* si dice:

Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi  
 né luogo che del suo viso m'asconda,  
 che come fior di fronda,  
 così della mia mente tien la cima.

(*Così nel mio parlar* 14-17)

A questo punto è cruciale sottolineare che quest'immagine mentale possiede in *E' m'incresce* tratti chiaramente 'petrosi' descritti in termini vistosamente simili a quelli, ad esempio, di *Così nel mio parlar*. È stato segnalato il notevole parallelismo fra

e non le pesa del mal ch'ella [l'immagine della donna] vede,  
 anzi vie più bella ora  
 che mai e vie più lieta par che rida,  
 ed alza gli occhi micidiali, e grida  
 sovra colei [l'anima del poeta-personaggio] che piange il suo partire:  
 «Vanne, misera, fuor, vattene omai!»

(vv. 45-51)

e

Cotanto del mio mal par che si prezzi  
 quanto legno di mar che non lieva onda:  
 [...]  
 Ahi angosciosa e dispietata lima  
 che sordamente la mia vita scemi,  
 perché non ti ritemi  
 sì di rodermi il cuore a scorza a scorza  
 com'io di dire altrui chi ti dà forza?  
 [...]  
 la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
 ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo  
 questa scherana micidiale e latra.

(*Così nel mio parlar* 18-19, 22-26,56-59).

È evidente la presenza nelle due canzoni di un termine molto chiasoso com'è 'micidiale', che compare nelle *Rime* di Dante solo in queste due luoghi,<sup>8</sup> e serve a sottolineare la crudeltà dell'immagine mentale della donna che progressivamente distrugge la psiche del poeta-personaggio, in quello che alla fin fine risulta quindi un'autodistruzione da parte sua.

Certo non si deve trascurare che la donna delle 'petrose', almeno in *Al poco giorno e Amor, tu vedi ben*,<sup>9</sup> non è solo un'immagine mentale ma anche una donna materiale che ha un cuore nero, freddo e di marmo, ma gli effetti distruttivi sul poeta sono prodotti non solo per la crudeltà 'verace' di lei – che ha come risultato la sua sparizione dalla vista, la negazione della sua presenza – ma innanzi tutto per l'azione 'micidiale' della sua immagine nella mente del poeta. Non si può occultare però che versi come questi di *Amor, tu vedi ben*:

per che negli occhi sì bella mi luce  
*quando la miro*, ch'io la veggio in pietra  
 o in ogn'altro ov'io volga la luce.  
 Degli occhi suoi mi vien la dolce luce  
 che mi fa non caler d'ogn'altra donna:

(*Amor, tu vedi ben* 40-44),

ma anche altri come: «*mi fa sembiente pur com'una donna / che fosse fatta d'una bella pietra / per man di quei che me' 'ntagliasse in pietra*» (*Amor, tu vedi ben* 10-12) o «*così dinanzi dal sembiente freddo / mi ghiaccia sopra il sangue di ogni tempo*» (*Amor, tu vedi ben* 31-32), contraddi-

<sup>8</sup> «Questa donna 'micidiale' ('assassina', dal latino tardo *homicidialis*, con aferesi) pare già quella che in *Così nel mio parlar* 58 è definita "scherana, micidiale e latra"». (Fenzi 2010: 159); «Non per nulla il Dante 'petroso' se ne [di *E' m'incresce* 46-53] ricorderà, riprendendo, e scomponendo al rallentatore una delle sequenze più parossistiche di *Così nel mio parlar*» (Fontes Baratto 2008: 118).

<sup>9</sup> Un'altro caso è *Così nel mio parlar*, in cui la donna è tutta paranoica immagine mentale

cono narrativamente «sì che la lor vittoriosa vista / pur non si vide pur una fiata»; ma, se si ricorda il processo di produzione dell'immagine mentale descritto in *Amor che movi* 24-30:

Per questo mio guardar m'è nella mente  
 una giovane entrata, che m'ha preso,  
 ed halli [nella mente] un foco acceso  
 com'acqua per chiarezza fiamma accende;  
 perché nel suo venir li raggi tuoi [di Amore],  
 con li quali mi risplende,  
 saliron tutti su negli occhi suoi [dell'immagine mentale]

si può capire che quel 'mirare' può designare lo sguardo della mente sull'immagine e quel 'sembiante' la confusione nella mente del poeta-personaggio stravolto dall'amore e per cui quindi «la 'ntenzione per ragione vale: / discierne male in cui è vizio amico», *Donna me prega* 33-34). Cioè, il poeta-personaggio non è capace di distinguere ('discernere') bene l'immagine 'verace' o 'materiale' che entra attraverso gli occhi dall'immagine che produce la sua immaginazione, ovvero carica l'immagine della donna con aspetti soggettivamente creati da lui.

È per ciò che l'immagine della donna si fonde e confonde con il proprio desiderio, come succede negli ambigui versi 49-53 della nostra canzone, nei quali non si sa se il grido mentale è proferito dall'immagine o dal desiderio del poeta-personaggio:

ed alza gli occhi micidiali, e grida  
 sopra colei che piange il suo partire:  
 «Vanne, misera, vattene omai!»  
 Questo grida il disire  
 che mi combatte così come suole,

*E' m'incresce* condivide quindi con le 'petrose' anche questo statuto ambiguo dell'immagine mentale o soggettiva derivata non tanto dalla 'veracità' materiale percepibile (la realtà sensibile, diremmo oggi)

quanto dal desiderio soggettivo dell'amante che trasmuta e falsifica tale 'veracità'.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Il motivo comunque merita uno studio completo, più approfondito che queste pennellate, e di stampo sintagmatico (cioè con considerazione delle sue implicazioni narrative) perché è centrale nel *Libro delle canzoni*. Voremmo comunque aggiungere, in funzione delle sue possibili prospettive esegetiche – anche se, come abbiamo già detto, non ripercorreremo questa strada – che questa situazione di confusione fra veracità materiale e immagine mentale è la stessa che Dante interpreta nel *Convivio* riferita al suo rapporto con la donna filosofia: «E qui si può terminare la vera sentenza della presente canzone. Veramente l'ultimo verso, che per tornata è posto, per la litterale esposizione assai leggiermente qua si può ridurre, salvo in tanto [in] quanto dice che io sì chiamai questa donna “fera e disdegnosa”. Dove è da sapere che dal principio essa filosofia pareva me, quanto dalla parte del suo corpo, cioè sapienza, fiera, ché non mi ridea, in quanto le sue persuasioni ancora non intendea; e disdegnosa, ché non mi volgea l'occhio, cioè ch'io non potea vedere le sue dimostrazioni: *e di tutto questo lo difetto era dal mio lato*» (*Cv.* III xv 19; corsivo nostro). L'ha messo in rilievo acutamente Giuseppe Marrani: «La crudeltà della donna, quel sottrarsi degli sguardi di lei dopo l'iniziale promessa di *portar pace* sembrerebbe mostrare una qualche consonanza con quella Filosofia che – come espone Dante nel terzo trattato del *Convivio* a commento della finale palinodia di *Amor che nella mente mi ragiona* (v. 76): “ella [la ballata *Voi che savete*] la chiama fera e disdegnosa” – era inizialmente appunto *disdegnosa, che non mi volgea occhio* (*Conv.* III xv 19), nonostante l'amore per lei prometta proprio *pace* (“quando Amor fa sentir de la sua pace”, v. 26)» (Marrani 2012: 69-70). La questione è che il rapporto di Dante con la Filosofia nelle sue diverse fasi si basa nella divaricazione fra quella che essa 'veracemente' è, e quello che invece sembra soggettivamente al poeta, un rapporto quindi identificabile con quello che il poeta-personaggio del *Libro delle canzoni* e di *E' m'incresce* ha con la donna amata. A questo punto possiamo ipotizzare che, se *E' m'incresce* è inclusa da Dante nel *Libro* lo è perché prima avrebbe deciso di includerla nel *Convivio* per il suo commento in chiave allegorica, cioè identificando la donna con la Filosofia e applicando il codice esegetico usato nel trattato filosofico per la decodifica delle canzoni. Aggiungerei che quella autocolpevolizzazione finale («tutto questo lo difetto era dal mio lato») coincide pienamente con lo stato di autocommiserazione o, secondo alcuni, come

In ogni caso, è chiaro che la donna di *E' m'incresce* possiede spiccati tratti antibeatriciani, se consideriamo Beatrice quella della *Vita nuova* (e non, ad esempio, di *Lo doloroso amor*), tratti che fanno la canzone particolarmente adatta per essere inclusa nella serie delle canzoni. Marrani ha segnalato «il forte ruolo concesso dalla canzone all'amata che campeggia da una strofa all'altra con il proprio arbitrio e inconcussa volontà di dominio» (Marrani 2012: 75) e Teodolinda Barolini ha affermato che «il poeta combina l'amore mortifero di Cavalcanti con una nuova aggressione erotica tutta dantesca» (Barolini in Alighieri 2009a: 291). Ma la caratteristica che fa direttamente identificabile la donna di *E' m'incresce* con la donna gentile-pargoleta-pietra del *Libro delle canzoni* è che, come ha sottolineato Rossend Arqués nel suo commento, questa donna, anche se alla fine micidiale, è un miracolo sceso dal cielo:

esa mujer, aquí aún terrible en su mortal faz, es vista, sin embargo, como un auténtico milagro, no solo desde el punto de vista subjetivo sino incluso objetivo e histórico, con lo que van apareciendo los elementos teológicos que impregnan la *Vida nueva*, aunque ligados aún a una visión de amor como elemento destructivo (Arqués in Alighieri 2014: 290)

La coincidenza è importante perché, come si sa, la donna gentile ha un rapporto diretto con Dio, come quello degli angeli (*Amor che nella mente* 37-38) ed è un miracolo disposto direttamente da Dio (*Amor che nella mente* 51-54), come lo era Beatrice. Questa caratteristica di donna-miracolo si mantiene anche quando il suo effetto sul poeta passa da 'promesse di ben' a indifferenza prima e alla fine crudeltà, cioè quando la donna nella narrazione del *Libro* passa da gentile a pargoletta e poi a pietra. Si deve quindi segnalare che la donna della nostra canzone 'venne al mondo' («Lo giorno che costei nel mondo venne», v. 57) mossa o spinta da Dio, «quei che questo [cioè la sua venuta e la conseguente passione inflitta al poeta-personaggio] mosse» (v. 70) come la pargoletta:

---

vedremo, autoodio o autoscontentezza proprio della nostra canzone.

«I' mi son pargoletta bella e nova,  
 e son venuta per mostrare altrui  
 de le bellezze del loco ond'io fui.  
 Io fui del cielo e tornerovi ancora  
 per dar de la mia luce altrui diletto;

(*Io mi son pargoletta* 1-5)<sup>11</sup>

E che, come la pargoletta (ma anche come la gentile di *Voi che savete*), anche se donna miracolo, finisce per distruggere la psiche del poeta a causa della sua apparente (cioè sempre soggettivamente attribuito dal poeta-personaggio) orgogliosa durezza del cuore (*E' m'incresce* 43-51 e, ad esempio, *Perché·tti vedi giovinetta e bella* 3).<sup>12</sup> Questo è, a nostro parere, il tratto che costituisce veramente la 'antibeatricità' della donna del *Libro* e della nostra canzone, cioè, non il fatto di essere (o apparire) indifferente, insensibile, crudele, ecc., ma il fatto, ancora più misterioso e contraddittorio, di essere una donna miracolo, scesa dal cielo per mostrare le sue bellezze divine, ma che, dopo le illusorie promesse iniziali, diventa però distruttiva e porta alla morte. Questa essenza antibeatriciana (non a-beatriciana, cioè con tratti propri di Beatrice – e si ricordi che la donna

---

<sup>11</sup> Questa ballata è molto chiarificatrice sullo stretto collegamento che c'è fra la donna gentile e la donna pargoletta (nel *Libro* ma credo anche nella produzione originale delle poesie): entrambe donne miracolo la cui funzione nel mondo è mostrare corporeamente, sensibilmente, le bellezze celestiali, ed entrambe finalmente mostrandosi fere e disdegnose (se consideriamo *Voi che savete*) e ossessionando distruttivamente la mente del poeta. Infatti, una più approfondita comparazione fra *Amor che nella mente* e le ballate per la pargoletta (o più ampiamente fra il ciclo della gentile e il ciclo della pargoletta) darebbe probabilmente risultati interessanti per capire meglio la narrazione del *Libro* e quindi le ragioni della sua compilazione.

<sup>12</sup> I tratti negativi della pargoletta nelle tre ballate satellite sono molto vicini non solo a quelli della donna pietra (la durezza del cuore, ad esempio) e anche ai tratti antibeatriciani della donna della nostra canzone, un'altra strada interessante per capire meglio la stesura del *Libro delle canzoni*, da ripercorrere in un'altra occasione.

pietosa faceva a Dante ricordare Beatrice nella *Vita nuova*<sup>13</sup> – ma effetti completamente contrari a quelli prodotti dalla gentilissima) della donna di *E' m'incresce* e il fatto che la canzone racconti l'esperienza di un amore distruttivo, che porta alla morte ma che ha un'origine provvidenziale e soprannaturale, sono le caratteristiche che permettono di introdurla nel *Libro* delle canzoni accanto o aggiunta alle 'petrose', come finale riasuntivo di tutta la contraddittoria peripezia che in esso si narra, visto che, nel suo inizio divino e nel suo finale mortale, canzone e prima parte del *Libro* coincidono perfettamente.

Ma non solo coincidono nell'inizio e nel finale della narrazione. *E' m'incresce* è anche petrosa per l'ambiente generale di violenza amorosa che descrive in un modo molto simile alle canzoni per la pietra. Come spiega Fontes Baratto:

Dante non si limita a sostituire alla rappresentazione cavalcantiana la propria narrazione, ma modifica nel contempo l'uso (funzione e ambito) delle figure che in essa intervengono, perché la drammatica concitazione della scena interiore possa metaforicamente «materializzarsi» come spazio volumetrico di un'azione di guerra, spazio «concreto» in quanto percorso e definito dall'agire di personaggi-corpi che in esso si muovono con gesti e atteggiamenti determinati tutti con quella violenza iniziale – e forse con la materica «durezza» già presente nell'avverbio incipitario [...] Ed è proprio di questa topografia del corpo, concreta e oggettiva perché rigorosamente scientifica, che Dante si avvale per dare alle proprie metafore un'inedita concretezza (Fontes Baratto 2008: 116).

La descrizione della studiosa potrebbe essere perfettamente applicata alle petrose con le loro metafore piene di concretezza e materialità, con la loro durezza e rigidità scientifica. Altri autori hanno percepito que-

---

<sup>13</sup> «Avvenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, sì si faceva d'una vista pietosa e d'un colore palido quasi come d'amore; onde molte fiata mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia» (*Vn.* XXXVI 1)

sta vicinanza fra *E' m'incresce* e le petrose (espressa, a mio avviso, con troppa prudenza):

*E' m'incresce* [...] altro non offre dunque che indizi di una qualche solidarietà formale e tematica ai testi più prossimi nella sequenza. Depone insomma in favore di una certa organicità del gruppo. Si riconoscerà infatti che la collocazione di *E' m'incresce* entro la serie potrebbe risentire dell'attrazione del gruppo petroso che immediatamente precede, ov'è similmente ritratta crudeltà di donna e il suo improvviso e feroce esercitarsi proprio al momento della consapevolezza del primo trionfo sulla persona dell'amante (Marrani 2012: 71-72; vd. anche Arqués in Alighieri 2014: 291).

La petrosità della canzone riguarda non solo la donna e la natura violenta dell'amore ma anche, e forse innanzi tutto, lo stato di malattia psicosomatica del poeta-personaggio. Su questo aspetto, Natascia Tonelli (2006: 43-44) ha segnalato che la situazione di 'martiro' con cui finisce la canzone 9, *Io son venuto*, e la stessa con cui inizia la canzone 10:

e io de la mia guerra  
non son però tornato un passo a dietro  
ne vo' tornar, che se *'l martiro* è dolce,  
la morte dee passare ogn'altro dolce.

(*Io son venuto* 62-65)

E' m'incresce di me sì duramente,  
ch'altrettanto di doglia  
mi reca la pietà quanto *'l martiro*

(vv. 1-3).

Si noti che questa situazione di 'martiro' è in entrambi i casi conseguenza del finale di un processo: «Io son venuto» (*Io son venuto* 1), identico a «son giunto» di *Al poco giorno* 2, e ha corrispondenza precisa con «per condurermi al tempo che mi sface» (v. 9) della nostra canzone. Si tratta chiaramente del punto di arrivo psicologico di Dante personaggio dopo il processo di indurimento, di pietrificazione 'petroso' ma ora, nella

nostra canzone, al martiro della situazione si aggiunge la dolorosa coscienza di sé, la pietà o commiserazione dell'amante su se stesso, che aggrega più dolore al dolore originale. Il poeta-personaggio è «fatto letteralmente 'demente'», come chiosa De Robertis al v. 20 (in Alighieri 2005: 134), ma si trova anche «in un nodo inestricabile di affetti che lo rende profondamente scontento di se stesso» (Mattalia *ad locum* in Alighieri 1943: 56). Fenzi ha sottolineato con grande acutezza questa componente dello stato psicologico del personaggio, che, senza uscire dall'orizzonte 'petroso', fa passare la sua mente dall'ira all'autocommiserazione e all'autoodio. Lo studioso segnala

la doppia sofferenza che rende il poeta odioso a se stesso: quella del martiro d'amore e quella, riflessa e altrettanto cruda, della consapevolezza, della *pietà* attraverso la quale il poeta si guarda e pone la fondamentale premessa per poter narrare la propria storia (Fenzi 2010: 148).

Per Fenzi, questo aspetto di autocondanna risulta tanto o più importante quanto la frustrazione amorosa perché

implica tanto il rifiuto e la condanna di sé quanto, seppure in subordine, l'autocommiserazione [...] una componente della situazione che vede l'autocommiserazione (la *pietà*) sommarsi agli stimoli dolorosi dell'amore frustrato (il *martiro*) nel generare un onnicomprensivo stato di dolore (la *doglia*) che rende insopportabile il poeta a se stesso e rende, insomma, insopportabile la vita (Fenzi 2010: 148-149).

La ragione di questo 'rifiuto di sé' si trova – sempre seguendo l'analisi di Enrico Fenzi – nella consapevolezza che il martiro amoroso sia provocato dall'immagine soggettiva dell'amata fissata nella mente e che si tratti perciò di una aggressione del soggetto contro se stesso:

3. *pietà*: 'autocommiserazione', e dunque anche 'dolorosa coscienza di se' e di ciò che appartiene al momento soggettivo, che nel corso della canzone si preciserà come tirannia ossessiva esercitata non da una creatura reale ma da un'immagine interiore fatta

agire e parlare dalla fantasia alterata: onde appunto l'intima contraddizione e il tendenziale rifiuto della parte di sé che mette il soggetto contro se stesso (*m'incresce di me*) (Fenzi 2010: 149).

Ora, queste rilevanti considerazioni dello studioso genovese ci fanno pensare che in realtà la coincidenza o il richiamo lessicale fra il 'martiro' di *Io son venuto* 64 e di *E' m'incresce* 3 (cioè fra 9.64 e 10.3, a distanza di pochi versi nella serie) è spia di una linea strutturante molto più profonda che collega le due canzoni e, più ampiamente, le petrose e la nostra canzone. Perché, infatti, quello che dal punto di vista psicologico caratterizza *Io son venuto* è il fatto di affermare ripetutamente, ossessivamente, la autocoscienza di se stesso e della propria affezione amorosa. Come si ricorderà la canzone presenta, o analizza, lo stato amoroso del poeta in contrasto con una natura invernale in preda al disamore, in modo che in ogni stanza la fronte descrive un aspetto di tale natura, e la sirima per contrasto riafferma consapevolmente lo stato amoroso del poeta, con un passaggio molto vistoso dalla descrizione impersonale, in terza persona verbale, all'affermazione in prima persona, con la presenza espressa o grammaticale dell' 'io' del poeta («ond'io son carco», v. 11; «[Amor] non m'abbandona», v. 25; «e 'l mio [spirito] più d'amor porta», v. 36; «non la [la spina] mi tragge [Amore], / ch'io son fermo di portarla sempre / ch'io sarò in vita...», vv. 50-52; «e io de la mia guerra / non son però tornato un passo a dietro, / né vo' tornar...», vv. 62-64). In realtà, questo è il momento più evidente di un aspetto che è comune alle petrose e che, infatti, come dice Fenzi sulla nostra canzone, produce la possibilità di narrare la propria vita. Perché già nell'«son giunto» di *Al poco giorno* 2 o nell'«Io son venuto» di *Io son venuto* 1 in verità si deve capire 'sono io che son giunto o venuto', e questa consapevolezza si trova in altri momenti delle canzoni, ad esempio, in *Amor, tu vedi ben* 14-15, in una sequenza molto simile a quelle di *Io son venuto*:

Ed io, che son costante come pietra  
in ubbidirti per bieltà di donna,  
porto nascosto il colpo della pietra

e si ricordi la orgogliosa autoaffermazione del congedo di questa stessa canzone:

Canzone, io porto nella mente donna  
 tal che con tutto ch'ella mi sia pietra  
 mi dà baldanza, ond'ogn'uom mi par freddo;

(*Amor, tu vedi ben* 61-63).

Tuttavia, questi ultimi versi ci palesano che se infatti la nostra canzone condivide con le petrose immediatamente precedenti nella serie una grande autoconsapevolezza di sé e del proprio stato psicologico, contrasta, o meglio mostra un'evoluzione riguardo a esse dalla furezza o riaffermazione di tale stato proprie delle petrose al rimpianto o rifiuto o almeno la scontentezza che il proprio stato produce in *E' m'incresce*. Questo cambiamento psicologico, anche se sottile, sarà, a nostro parere, di capitale importanza per capire la funzione di *E' m'incresce* come canzone cardine perché, come si vedrà avanti, segna un distacco dalla propria esperienza amorosa che permetterà l'evoluzione verso il perdono alla donna e il superamento del dolore, ovvero verso il 'disamoramento' con cui inizia la canzone successiva, *Poscia ch'Amor*. In questo modo *E' m'incresce* si mostra da una parte saldamente legata alle canzoni petrose precedenti e dall'altra pone le condizioni narrative e psicologiche perché il personaggio riesca a scappare dallo stato 'petroso' che lo sta distruggendo.

In ogni caso, prima di continuare esplorando quest'altro aspetto vorremmo fare un'ulteriore riflessione sulla 'petrosità' di *E' m'incresce*. Come si sa, è stabilito dalla critica che *E' m'incresce* «rappresenta l'alternativa, per così dire, 'perdente' della raffigurazione sia di Beatrice che dell'autore e dunque della sua amorosa biografia poetica» (Marrani 2012: 74), cioè che «Il percorso dunque che traccia la canzone è fondamentalmente inconciliabile con la prospettiva di nuova sacralizzazione dell'esperienza amorosa inaugurata dalla *Vita nova*» (Marrani 2012: 76), ma, come precisa Marrani, questo non implica che questa alternativa sparisca con la stesura del libello «rispetto al quale però [...] *E' m'incresce* non si

pone meramente como prima prova o saggio ma piuttosto rappresenta una strada o una variante ad esso alternativa» (Marrani 2012: 68). Questo fatto permette di capire l'evoluzione dantesca al contrario o complementariamente, cioè affermare che con la storia di un amore che ha un'origine provvidenziale o soprannaturale ma che porta alla morte propria del *Libro delle canzoni* – o se si vuole della serie delle canzoni e delle poesie satellite degli anni 1294-1300 – Dante riprende ed esplora le possibilità psicologiche e ideologiche insite in *E' m'incresce* e abbandonate nella *Vita nuova*.

5. Non abbiamo però ancora indagato un altro spiccato elemento della canzone che la ricollega alle petrose e in particolare alla canzone 1 *Così nel mio parlar*, cioè la costante presenza della morte. Come indicano Foster e Boyde, «the third and fourth stanzas are devoted exclusively to the theme of imminent death» (in Alighieri 1967: 89). Per Rossend Arqués è appunto il vicinissimo rischio di morte quello che obbliga il poeta-personaggio a ripensare e rivisitare il suo processo amoroso, cioè è questo pericolosissimo punto di arrivo mortale quello che apre la possibilità o la necessità di riepilogare e analizzare:

La muerte inminente urge al yo lírico de esta canción a examinar de forma no cronológica sino aparentemente aleatoria los acontecimientos traumáticos que le han provocado tamaña devastación personal. Partiendo de la constatación de un presente, visto como el «tempo che mi sface» (v. 9), en el que su vida pende solo de un leve hilo (el último anhelo del v. 6), el texto avanza sinuoso entre causas cercanas y más o menos lejanas de la actual situación. De la promesa inicial de paz y gozo que los ojos de la amada parecían haberle hecho, la canción despliega todos los grados de la frustración y la congoja hasta llegar a ese mínimo vital desde el cual el alma del poeta mira los restos del naufragio personal (Arqués in Alighieri 2014: 286)

Ancora di più, per Arqués la canzone è una sorta di testamento che il poeta-personaggio fa, arrivato al punto della morte: «El envío contiene, en efecto, las últimas voluntades del yo lírico: lega a sus testamentarias, es decir, a las mujeres jóvenes y, se entiende, gentiles, sus poesías, y perdona, ante ellas, a la impía mujer culpable de su muerte» (in Alighieri 2014: 288). Le acute osservazioni del dantista catalano ci interessano perché mettono in rilievo che la morte si presenta come il punto di arrivo o di fine di un processo, appunto come succede nella serie delle canzoni, e che cioè anche sotto questo aspetto *E'm'incresce* si mostra come perfettamente funzionale per strutturare la serie come una cantica ovvero come un *Libro*, e specificamente come continuazione della canzone 1.

Si ricorderà che già nella canzone 5 il poeta personaggio intuisce che il finale del processo amoroso può essere la propria morte: «non soffrir che costei / per giovanezza mi conduca a morte» (*Amor che movi* 56-57),<sup>14</sup> motivo che è frequentato nelle poesie satellite del ciclo della pargoletta, ad esempio *I'mi son pargoletta* 21 («ne son a rischio di perder la vita»), *Perché-tti vedi giovinetta e bella* 5 («po' che d'ancider me, lasso!, ti prove») e soprattutto il bel finale di *Chi guarderà giammai*:

Destinata mi fu questa finita  
da ch'un uom convenia esser disfatto  
perch'altri fosse di pericol tratto;  
e però, lasso! fu' io così ratto  
in trarre a me il contrario de la vita  
come virtù di stella margherita.

(*Chi guarderà giammai* 9-14)

Il poeta-personaggio sospetta quindi dall'inizio che la finalità di questa donna miracolo non è, come crede la mente illusa, mostrare i piaceri del paradiso, ecc., ma in verità portarlo alla morte. Ma è nelle petrose quando questa possibilità si fa più e più evidente. In *Al poco giorno* il

<sup>14</sup> Che, nella logica testuale del *Libro*, ha un chiaro riscontro con il nostro «per conducermi al tempo che mi sface» (v. 9).

poeta-personaggio è disposto ad essere chiuso in un sepolcro (così chiosa De Robertis il v. 34) per vedere le parti nascoste della donna: «che mi torrei dormire in pietra / tutto 'l mio tempo e gir pascendo l'erba, / sol per veder du' suoi panni fanno ombra» (vv. 34-36). E, con espressione simile, il poeta-personaggio esprime la previsione del suo finale tragico in *Amor, tu vedi ben*:

che si mi giugne lo tuo forte tempo [la primavera]  
 in tale stato, questa gentil pietra  
 mi vedrà coricare in poca pietra  
 per non levarmi se non dopo 'l tempo

(*Amor, tu vedi ben* 55-58)

Previsione che, come abbiamo già visto, diventa persino desiderio in *Io son venuto*:

e io de la mia guerra  
 non son però tornato un passo a dietro,  
 né vo' tornar, che se 'l martiro è dolce,  
 la morte dee passare ogn'altro dolce.

(*Io son venuto* 62-65)

Ma, com'è risaputo, la canzone in cui l'intuizione della morte imminente si esprime con più evidenza e tensione poetica è *Così nel mio parlare*, in cui la donna è ladra e assassina («quella donna / che m'ha rubato e morto»), vv. 79-80) ma anche Amore, che aggredisce il poeta fino al punto della morte, come lo fa lei:

Egli mi fere sotto il lato manco  
 sì forte che 'l dolor nel cuor rimbalza:  
 allor dico: «S'egli alza  
 un'altra volta, Morte m'avrà chiuso  
 anzi che 'l colpo sia disceso giuso».  
 Così vedess'io lui fender per mezzo  
 il cuore a la crudele che 'l mio squatra,  
 poi non mi sarebbe atra

la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo  
questa scherana micidiale e latra.

(*Così nel mio parlar* 48-58)

Serva questa rapida carrellata – su un motivo che senz'altro merita uno studio sintagmatico più approfondito – per sostenere che la presenza costante della morte in *E' m'incresce* serve a collocarla come punto finale di un processo psicologico facilmente identificabile con quello delle petrose e in generale della serie delle canzoni, che va dalle promesse illusorie iniziali alla vicinanza finale della morte. Così, nello stato psicologico finale – cioè attuale, nella canzone – il cuore è «quasi morto» (v. 26), e il poeta-personaggio sente che il suo stato è una morte in vita: «per condurermi al tempo che mi sface» (v. 9; vd. supra nota 14); «quand'elli [gli occhi] incominciaro / la morte mia, che tanto mi dispiace» (vv. 12-13). Amore espelle l'anima dalla vita, il che coincide con il ruolo assassino di Amore in *Così nel mio parlar*, anche se espresso con molta meno violenza:

Innamorata se ne va piangendo  
fora di questa vita  
la sconsolata, che la caccia Amore.

(vv. 29-31)

Idea che è ripetuta nei vv. 38-39: «ed ivi si lamenta / d'Amor che for d'esto mondo la caccia», anche se, in realtà, lo strumento di questa espulsione è l'immagine della donna mossa dal desiderio:

ed alza gli occhi micidiali e grida  
sopra colei che piange il suo partire [l'anima]  
«vanna, misera, fuor, vattene omai!»

(vv. 49-51)

Questo stato finale quasi mortale era stato già annunciato nell'inizio soprannaturale del rapporto tra donna e poeta-personaggio, quando la na-

scita della donna (o, per meglio dire, la discesa della donna al mondo) fece che lo spirito vitale del poeta-personaggio sentisse arrivata la morte:

e se 'l libro [della memoria] non erra,  
lo spirito maggior tremò sì forte  
che parve ben che morte  
per lui in questo mondo giunta fosse;

(vv. 66-69).

E se la presenza della morte segna tutto il rapporto della donna con il poeta dal suo inizio alla situazione attuale, ovviamente diventa inevitabile il finale mortale al quale il poeta si rassegna:

e 'n anzi a voi perdono  
la morte mia, a quella bella cosa  
che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.

(vv. 90-92).

In questo modo, collocata dopo le petrose, *E' m'incresce* non solo ribadisce che il processo amoroso del protagonista del *Libro* sembra inevitabilmente finire con la sua morte ma dà anche di questa idea un fondamento più saldo sia dal punto di vista poetico che psicologico presentandola da una parte come destino iscritto nel rapporto dall'inizio provvidenziale e dall'altra descrivendo accuratamente la sua fenomenologia medica. Come indica Fenzi:

Ed è sullo sfondo di questa concezione medico-fisica dell'amore di impronta tutta cavalcantiana che il tema della morte del soggetto evita di essere un mero *topos* ed acquista, per contro, la sua essenziale giustificazione, quale inevitabile approdo al progressivo turbamento e intoppo delle facoltà vitali (Fenzi 2010: 172-173).

In questo modo, con *E' m'incresce* la storia d'amore narrata nel *Libro delle canzoni* arriva appunto al suo approdo, con un riepilogo che la ripercorre dall'inizio e in tutte le sue fasi, e lascia ben chiaro che era ine-

vitabile un tragico finale mortale. E tuttavia, come ora vedremo, il fatto che «agli elementi tipicamente cavalcantiani se n'accompagnano altri che non lo sono affatto» (Fenzi 2010: 173) apre la possibilità di una ultima miracolosa e sorprendente svolta finale che permetta una via di scampo al poeta-personaggio e configuri la canzone non solo come una canzone riepilogativa e conclusiva ma anche come una canzone cardine che consente alla narrazione di iniziare un'altra tappa e alla poesia della serie di prendere un altro carattere tutto diverso da quello finora in essa svolto, cioè di articolare un cambiamento tematico e stilistico profondo che sarebbe stato incomprensibile e incoerente senza l'inserzione della nostra canzone.

6. *E'm'incresce* finisce infatti con un finale inatteso, quando, come abbiamo visto, sul punto di morte il poeta-personaggio perdona la donna che lo aveva portato alla soglia della morte. Questo perdono però non è una trovata incoerente che sorge dal nulla ma il risultato logico delle caratteristiche non cavalcantiane – ma sì ‘petrose’ – dell'amore sofferto, cioè quelle che hanno a che vedere con l'origine soprannaturale della donna e del proprio amore: il collegamento cosmico fra donna e poeta; la pietà di Dio e di Amore; la ridefizione o rinascita del poeta implicita nella narrazione; tutto ciò che, come dicevamo, sbocca nel perdono finale della donna e nel superamento della dimensione distruttiva della storia amorosa.

Come è risaputo, dal punto di vista narrativo la grande novità che aggiunge la canzone alla storia finora raccontata è la notizia di uno speciale rapporto fra la donna e il poeta ‘mosso’ da Dio dal momento della nascita o discesa al mondo di lei (vv. 57-70), in cui il poeta-personaggio soffre un paolino colpo di luce nel suo cuore (v. 65)<sup>15</sup> che lo fa svenire

---

<sup>15</sup> È da sottolineare che il motivo è anche nuovo dal punto di vista poetico, un'innovazione dantesca seguendo probabilmente il modello biblico della caduta del cavallo di san Paolo (vd. Petrocchi 1988 e Ledda 2011). Dice De Robertis in nota al v. 65: «questo lampo o abbaglio è fenomeno quasi ignoto (ricordo solo Guinizelli, *Dolente lasso* 9 “Apparve luce che rende splendore”); tant'è che

(«sì ch'io caddi in terra», v. 64, svenimento che poi è descritto medicamente nei vv. 67-69 come un'esperienza simile alla morte) e fa scattare in lui «una passion nova» (v. 61). Le conseguenze di questo collegamento inconsapevole fra i due personaggi sono fondamentali per il divenire della narrazione: da una parte, produce la pietà divina; dall'altra crea l'idea che questo amore oltrepassa le capacità, e quindi le responsabilità, degli amanti. Come spiega Enrico Fenzi:

Il fenomeno che Dante rievoca, infatti: blocco delle facoltà, collasso per il *shock* luminoso, tremito mortale, va riportato all'istante della nascita della ancora sconosciuta Beatrice,<sup>16</sup> ed ha dunque un carattere divino e altamente misterioso e profetico (la *persona pargola* del poeta è ignara di tutto, e soprattutto di Amore) e non può in effetti essere stato mosso da altri che da Dio stesso che già ha ascoltato *con pietate* le lamentele dell'anima. Insomma,

---

una parte notevole della tradizione reca *una voce*» (De Robertis in Alighieri 2005: 138).

<sup>16</sup> Ovviamente, nella canzone inserita nel *Libro delle canzoni* va riportato non a Beatrice ma alla donna gentile-pargoletta-pietra, antibeatrice protagonista della storia. Mi permetto di aggiungere che questa inserzione, e il cambiamento nell'identificazione della donna che comporta, elimina una difficoltà argomentativa che esiste se si considera la canzone come parte dell'autofinzione generale riferita a Beatrice, cioè il fatto che questo episodio sarebbe successo a Dante con meno di un anno di età, visto che questa è la differenza di età fra i due personaggi, come si indica nella *Vita nuova*, il che farebbe abbastanza inverosimile l'episodio. Alcuni commentatori l'hanno segnalata ma sorvolando sulle sue implicazioni (ad esempio, Contini: «un anno all'incirca di differenza era materialmente fra Dante e Beatrice; argomento questo, che non si può far valere seriamente contro l'identificazione della bella donna in Beatrice» [Contini al v. 60, in Alighieri 1970: 65]; Iacomuzzi: «poco meno di un anno (*V. N.*, II) divideva Dante da Beatrice. L'inverosimiglianza dell'innamoramento a quell'età non depone contro l'ipotesi che la canzone sia a lei riferita, ma è parte dell'ipèrbole poetica» [Iacomuzzi in Alighieri 1983: 214]). Riferita invece alla nuova donna, la cui nascita o discesa al mondo è distante da quella di Dante, la difficoltà non esiste più e il racconto resta più coerente.

quel fenomeno non è frutto dell'azione di Amore, che propriamente agisce più tardi, in un secondo tempo, a partire da quando «m'apparve poi la gran biltate» (v. 71) e cioè, necessariamente attraverso la vista (Fenzi 2010: 165).

Resta quindi da indagare in che cosa consista tale passione nuova – e nuova rispetto a che? –<sup>17</sup> ma nella logica del *Libro* la luce che percuote nel cuore di *E'm'incresce* (v. 65) sembra identificabile con la luce che ferisce nel cuore in *Amor che movi* e predispose il poeta alla bellezza:

Feremi ne lo cor sempre tua luce [di Amore]  
 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  
 con sua dolce favella  
 in rimirar ciascuna cosa bella  
 con più diletto quanto più è piacente.

(*Amor che movi* 16-23)

Anche se, come si vede, mentre il colpo di luce di *E'm'incresce* è violento e momentaneo, in *Amor che movi* è costante e non tanto violento.<sup>18</sup> Comunque è interessante, credo, segnalare che la distinzione fra un primo momento di colpo di luce sul cuore e nascita di una passione o desiderio, e un secondo momento di apparizione della bellezza davanti agli occhi e nascita dell'amore in atto, è un tratto comune a *E'm'incresce* e *Amor che movi* e quindi applicabile all'autofinizione del *Libro*. In questa logica, e

<sup>17</sup> In ogni caso, la novità della passione fa sistema con la novità della donna che la produce, la pargoletta 'bella e nova'.

<sup>18</sup> D'altra parte l'identificazione costringerebbe a pensare che il rimando temporale dei vv. 18-19 («poi che l'anima mia fu fatta ancella / della tua podestà primieramente») non fa riferimento al momento della nascita del poeta ma a un momento posteriore, cioè non sarebbe una passione innata ma una passione nuova, indotta direttamente da Amore nel momento della nascita della nuova donna.

se colleghiamo *Amor che movi* 16-19 con *E'm'incresce* 57-70, sembra allora che la perifrasi del v. 70 («ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse») venga riferita a Amore e non a Dio, seguendo l'opinione di De Robertis,<sup>19</sup> ma anche da Mattalia e Barbi-Maggini (ma contro Contini, Foster-Boyde, Arqués<sup>20</sup> e Fenzi). Vorremmo argomentare che nella logica del *Libro* la questione è irrilevante visto che a partire dalla canzone 8 *Amor, tu vedi ben*, c'è un'identificazione fra Amore e Dio:

Però, Vertù che sse prima che tempo,  
prima che moto o che sensibil luce,  
increscati di me, c'ho sì mal tempo

(*Amor, tu vedi ben* 49-51)

Ricordiamo che questo passo riprende *Amor che movi* 46-51:

Dunque, signor di sì gentil natura  
che questa nobiltate  
ch'aven qua giuso e tutt'altra bontate  
leva principio dalla tua altezza,  
guarda la mia vita quant'ell'è dura  
e prendine pietate.

Ma con la differenza che se in *Amor che movi* l'amore è una forza cosmica, in *Amor, tu vedi ben* è sollevato a forza pre-cosmica, identificabile quindi con il Logos divino ovvero con Dio.<sup>21</sup> In questo modo, la pietà di Dio annunciata nel v. 34 («l'ascolta con pietate il suo Fattore») e il rin-

<sup>19</sup> «Ma non si può escludere che alla fine del dramma Amore, ché ne fu causa, non si commuova (“ne 'ncresce” richiama l'inizio della canzone)» (De Robertis in Alighieri 2005: 138, *ad locum*)

<sup>20</sup> Comunque Arqués, acutamente, segnala: «No queda muy claro aplicado a Dios ese adverbio “ora”, que, en cambio, referido a Amor tendría mucho más sentido» (Arqués *ad locum* in Alighieri 2014: 301).

<sup>21</sup> Su questo aspetto, dobbiamo rimandare a Varela-Portas 2018: 122-126, dove argomentiamo in favore dell'identificazione di amore con il Logos divino (ma per il nostro obiettivo qui tanto dà che sia identificato con lo Spirito Santo).

crescimento di Amore-Dio del v. 70 («ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse») sono facce della stessa medaglia, ma innanzi tutto il punto finale di un'isotopia testuale che implica che finalmente le preghiere del poeta-personaggio indirizzate a Amore in *Amor che movi* e in *Amor, tu vedi ben* sembrano finalmente ascoltate:

signor di sì gentil natura [...] prendine pietate – Vertù che sse prima che tempo [...] increscati di me – or ne 'ncresce a quei che questo mosse.

Di nuovo la situazione sembra il finale di un processo in cui finalmente il poeta-personaggio, sul punto della morte, è ascoltato da Amore-Dio, il quale, riconsiderando che, in verità, questo rapporto amoroso è ineluttabile per la sua natura soprannaturale, sente un ambivalente rincrescimento compatibile con il fatto di essere la causa della morte dell'amante. Questa ambivalenza è simile a quella combinazione ambigua di pietà e odio che il poeta sperimentava verso se stesso, e apre la possibilità di una redenzione visto che, in fin dei conti, né il poeta né la donna sono colpevoli del loro rapporto:

Ai vv. 34 e 70, compare infatti un Dio misericordioso che ascolta con pietà i lamenti del poeta e non permette che costui muoia, ma che insieme si rivela come il “primo motore” della sua vicenda. Anche questa presenza, impensabile in Cavalcanti, delinea, come e più la presenza della donna, un orizzonte esterno che sovrade termina la dimensione strettamente individuale dell'esperienza amorosa del soggetto e insomma la trascende, instaurando il principio di contraddizione o, in ogni caso, una fortissima tensione dialettica. Né la cosa è irrelata. Al contrario. Nella quinta stanza (vv. 57-70), lo *schock* misterioso provato nel momento della nascita della donna ha la propria origine in un decreto o volontà divina, sì che ne risulta definitivamente accertato il carattere provvidenziale e soprannaturale di quell'amore, e insieme l'oggettiva dismisura nei confronti delle capacità dell'amante ancora pargolo, consegnato sin dalla nascita a un destino più forte di lui [...] Dante è per contro [contro Cavalcanti] soggiogato da qualcosa che gli è esterno e superiore, anche sul piano intellettuale: da una forza tra-

scendente e oggettiva alla quale è impossibile non consegnare la propria vita. Meglio: alla quale la sua vita è stata consegnata *da sempre* (Fenzi 2010: 173-174).

La contraddizione o ambivalenza fra responsabilità del soggetto, e della donna, e ineluttabilità del processo amoroso<sup>22</sup> è la chiave della canzone, ed è concentrata, a nostro parere, nel termine chiave ‘increscere’: il poeta-personaggio e Amore-Dio combinano pietà e accusa, avversione e commiserazione, e in questa ambiguità o contraddizione è dove si apre la possibilità della salvezza.

Perché infatti la canzone in se stessa implica che il riepilogo, la rivisitazione di tutto il processo amoroso e della sua origine, causa performativamente la possibilità di rinascita, di comprensione delle cause soprannaturali dell’amore che sovrastano il soggetto e quindi la possibilità che il soggetto perdoni e si perdoni. L’ha spiegato molto bene Fontes Baratto:

Così, il manifestarsi travolgente dell’energia luminosa non è un «accidente», una circostanza accidentale come l’incrocio di due sguardi e il colpo di fulmine che ne consegue, ma un evento di ben altra portata, che eccede e predetermina la storia stessa dell’io, iscrivendola fin dall’infanzia entro due estremi (anche testuali: la donna che «nel mondo venne», v. 57; Dio «che questo mosse», v. 70) che «scavalcano» la dimensione solo interiore della storia

---

<sup>22</sup> E non è forse da trascurare il fatto che ci troviamo davanti ad uno degli elementi chiave dell’etica dantesca, cioè il rapporto fra amore e libero arbitrio, su cui il Dante di questa canzone sembra avere una posizione molto meno chiara di quella espressa da Virgilio nel *Purgatorio*, o quella implicita nella condanna di Francesca (che appunto, come si sa, cerca di scusare la propria responsabilità argomentando in favore dell’ineluttabilità dell’amore). Insomma, la canzone, sia nella sua formulazione originale sia nella ri-enunciazione fatta nella serie o *Libro delle canzoni* mostra un Dante ancora in lotta ideologica (anticavalcantiana) per riuscire a conservare la libertà dell’arbitrio durante il processo amoroso, cioè per riuscire a concepire quella contraddizione implicita in un amore sotto ‘il consiglio della ragione’.

d'amore per proiettarla all'esterno: nel tutto da scoprire della storia dell'altro, la donna appena nata di cui non sa ancora nulla, e nel tutto da ricostruire del movimento che Dio imprime, con la sua luce, agli esseri e ai destini dei singoli.

Questo percorso a ritroso, quindi, si configura in realtà come l'emergenza di un nuovo «io» (Fontes Baratto 2008: 120).

Il fatto quindi è che il ripensamento che lo stesso poeta-personaggio fa della sua situazione lo porta a capire nuove dimensioni e implicazioni della storia amorosa, e specificamente del suo rapporto con la donna, che permettono una reinterpretazione di essa:

l'impulso di Dante ad «eccedere» la propria storia presente; il che non vuol dire estraniarsi, né farne astrazione, ma spostarsi su un altro tempo, su un'altra dimensione temporale che gli permette di capire meglio il proprio presente, e quindi di ridefinirlo, nella misura in cui la propria vicenda personale si incrocia con un'altra storia, sia essa individuale, o provvidenziale: di ridefinirlo e di reinterpretarlo (Fontes Baratto 2008: 113).

In questo modo, questo carattere riesaminativo e reinterpretativo che caratterizza la canzone diventa fondamentale nella struttura narrativa del *Libro*: grazie al ripensamento e riepilogo narrato in essa il poeta-personaggio arriva alla possibilità di cambiare *in extremis* l'apparentemente inevitabile finale tragico della storia e aprirsi a un sollevato perdono verso la donna, e quindi aprirsi a una nuova fase tutta diversa del suo percorso psicologico, ideologico e intellettuale.

Infatti, possiamo dire che l'inserzione di *E'm'incresce* nel *Libro* come canzone 10 ha la funzione immediata di dare coerenza psicologica e narrativa al sorprendente inizio della canzone 11, *Poscia ch'Amor*, che ci presenta un Dante 'disamorato', che giudica 'gioioso' il suo stato precedente,<sup>23</sup> e un Amore pietoso con il poeta-personaggio, caratteristiche tutte

<sup>23</sup> «Dichiarazione abbastanza insolita ormai, frequente invece nei poeti primi: come del resto che Amore l'abbia "lasciato"» (De Robertis a v. 3 in Alighieri

quante che sarebbero state incomprensibili dopo l'intensità amorosa e psicologica delle petrose:

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato  
 non per mio grato,  
 ché stato non avea tanto gioioso,  
 ma però che pietoso  
 fu tanto del mio core  
 che non sofferse d'ascoltar suo pianto,  
 i' canterò così disamorato

(*Poscia ch'Amor* 1-7).

Passo in cui, inoltre al chiaro collegamento dovuto alla pietà di Amore, il riferimento al pianto del cuore del v. 6 ben si può anche ricollegare al pianto dell'anima («sovra colei che piange il suo partire», v. 50) e particolarmente al pianto dello spirito animale, che dimora nel cuore («si che piangendo disse all'altre poi», v. 79)<sup>24</sup> della canzone precedente. In questo modo, *E' m'incresce* ricopre in un qualche senso la spaccatura psicologica e ideologica che c'è fra le petrose e *Poscia ch'Amor* e le successive canzoni della serie, in modo che la pagina in bianco del Additional 26772 può sollevarsi a categoria di simbolo di questa breccia strutturale della raccolta, che *E' m'incresce*, insistiamo, cerca di salvare o almeno diminuire.

Un altro elemento argomentativo forte che include la nostra canzone è il motivo del 'perdono', che serve a ricucire la grande distanza psicologica ed etica fra il finale della canzone 1, «ché bello onor s'acquista in far vendetta» (*Così nel mio parlar* 83), e quello della canzone 13, «ché perdonare e bel vincer di guerra» (*Tre donne* 107), sottolineata da Foster-

---

2005: 145).

<sup>24</sup> «Ai vv. 67 e 74 *lo spirito maggior e la virtù (facoltà) c'ha più nobilitate* sono, in entrambi i casi, il principale tra gli spiriti: lo spirito vitale, la vita stessa, arrocata nella parte più interna, più intima del cuore, *l' mezzo del core* del v. 35» (Fenzi 2010: 165).

Boyde e De Robertis nei loro commenti. Come abbiamo già detto, è nella nostra canzone che si apre la possibilità del perdono a partire della rivisitazione della storia amorosa, che permette di relativizzare la colpa della donna e del poeta vista la sua genesi divina, e di scaricare così la tensione amorosa e aprire l'eventualità di un allontanamento da tale stato. A nostro parere, questo perdono finale di *E' m'incresce* apre la psiche del poeta-personaggio al perdono verso se stesso e verso i nemici neri di *Tre donne*. Ricordiamo il tormentato passo che, a nostro parere, prende un senso più chiaro se ricollegato al finale della nostra canzone:

E se non che degli occhi miei · bel segno  
 per lontananza m'è tolto dal viso,  
 che m'have in foco miso,  
 lieve mi conteria ciò che m'è grave;  
 ma questo foco m'have  
 sì consumato già l'ossa e la polpa,  
 che Morte al petto m'ha posto la chiave.  
 Onde, s'io ebbi colpa,  
 più lune ha volte il sol poi che fu spenta,  
 se colpa muore perché l'uom si penta.

(*Tre donne* 81-90)

Abbiamo argomentato (Varela-Portas 2015) contro l'identificazione del 'bel segno degli occhi' con Firenze e di questa colpa dantesca con una qualsiasi colpa politica, e in favore di identificarli invece rispettivamente con la donna gentile-pargoletta-pietra e con una colpa amorosa, prodotta da un amore di concupiscenza cioè eccessivo e non controllato dalla ragione, cioè la colpa del suo amore sregolato verso tale donna. Secondo la nostra interpretazione, che crediamo in linea con la logica narrativa del *Libro*, l'offerta di mutua riconciliazione e perdono rivolta ai nemici neri in *Tre donne* si presenta come conseguenza del superamento sperimentato dal poeta-personaggio di un amore distruttivo che lo porta alla soglia della morte e l'indirizzo verso un amore retto che è il fondamento della giustizia:

il personaggio Dante, per fare la sua proposta di giustizia, buon governo e pace ai neri, deve aver tramutato prima il suo amore concupiscente, che l'ha portato alla soglia della morte (vv. 81-87), in amore retto, superando la propria colpa con il pentimento (vv. 88-89 [...]). Così ha compreso quanto anni dopo l'autore affermerà nella *Monarchia*, cioè che la cupidigia oscura in qualche modo l'abito della giustizia e invece la carità o retto amore lo affina e lo illumina [...] Così, come conseguenza di quanto ha inteso nella visione, Dante riesce a fare la sua proposta di giustizia ai neri (2015: 45).

In *Tre donne* quindi ci troviamo un Dante molto diverso dal Dante delle petrose, un Dante che ha sofferto un profondo cambiamento che gli ha permesso di raggiungere una personale pace interiore che lo rende capace di atteggiamenti politici misurati propri di chi è retto da un retto amore:

Un Dante quindi che ha raggiunto la pace interiore (e quindi la propria drittura e l'ordine interiore) è allora in grado non soltanto di chiedere ma anche di offrire il perdono ai nemici neri. È diventato così un «savio uom», che è quello che veramente lui è ma che i neri non riescono a vedere. Se i neri sapessero che lui è in realtà un uomo in pace con se stesso perché ha superato l'amore di concupiscenza e l'ha trasformato in amore retto, diventando così «uom savio», allora risponderebbero alla sua offerta di perdono (2015: 46).

Questo cambiamento personale è, nella logica narrativa del *Libro*, più comprensibile, non solo a causa dell'allontanamento dalla città e dalla donna che introduce la canzone 12, *La dispietata mente*,<sup>25</sup> ma anche dalle possibilità psicologiche ed etiche aperte grazie alla rivisitazione della sto-

---

<sup>25</sup> Per cui rimandiamo a Varela-Portas 2022. È interessante osservare che le canzoni 10, 11 e 12 incominciano con dichiarazioni del poeta-personaggio sulla sua condizione psicologica, in tutti e tre casi contraddittoria o ambivalente. A nostro parere, come diciamo, c'è una possibile evoluzione psicologica e quindi narrativa tra questi tre stati mentali, che finisce nel cambiamento etico dichiarato in *Tre donne*.

ria amorosa fatta in *E' m'incresce*. In altre parole, il perdono rivolto alla donna in *E' m'incresce* è il passo precedente al perdono verso se stesso manifestato in *Tre donne* come base, a sua volta, della pace offerta ai Neri. In questo modo, l'evoluzione psicologica del poeta-personaggio resta più articolata e comprensibile:

Comprensione della natura ineluttabile del rapporto amoroso – perdono verso la donna – sollevamento della tensione amorosa – allontanamento della città e della donna – pentimento e perdono verso se stesso – retto amore – pace interiore – offerta di pace ai Neri.

7. Abbiamo cercato di mostrare in profondità come *E' m'incresce* è non solo adatta ma anche molto funzionale per strutturare la serie o *Libro* delle canzoni come un insieme narrativo autofunzionale che esplora le vicissitudini psicologiche ed etiche di un 'io' – poeta-personaggio piuttosto che 'io' lirico – che, nel momento che narra la canzone incomincia a soffrire una trasformazione che lo porta da amante folle preso dal dolore e dall'angoscia a equilibrato attore politico capace di un amore retto, di pace interiore e di offerta di perdono, ma senza perdere la capacità di sdegno e ira giusta. Si tratta di un cambiamento radicale che implica il superamento dell'intensa fase 'petrosa' e che senz'altro offre serie difficoltà per fondamentarlo psicologicamente e narrativamente. La nostra ipotesi è che a tal fine il 'curatore' della serie, non avendo a disposizione canzoni che avessero raccontato tale passaggio da uno stato psicologico all'altro nel momento del loro avvenire, decide di inserirne due di un altro periodo che permettevano la sua comprensione e l'articolazione della serie in due grandi sviluppi narrativi, caduta e sollevamento. In questo senso, *La dispietata mente* e *E' m'incresce* apportano alla serie elementi narrativi e psicologici sorprendentemente coincidenti con le canzoni precedenti e susseguenti, e servono meravigliosamente a ricucire saldamente le due parti della collana. Forse questo non si può considerare probatorio della paternità dantesca della raccolta ma sono coincidenze che crediamo che risulti un po' 'ignavo' considerare semplici 'casualità'.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTINO (1995): *Le confessioni*, introduzione, traduzione, indici e note di C. Carena, Roma, Città nuova [tratta da: <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index.htm>].
- ALIGHIERI, D. (1943): *Rime*, a cura di D. Mattalia, Torino, Paravia.
- ALIGHIERI, D. (1956): *Rime della «Vita nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1967): *Dante's lyric poetry*, [by] K. Foster and P. Boyde (edd.), Oxford, Clarendon Press.
- ALIGHIERI, D. (1980): *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.
- ALIGHIERI, D. (1983): *Rime*, a cura di A. Iacomuzzi, in ID., *Opere minori*, Torino, UTET, vol. I, pp. 157-352.
- ALIGHIERI, D. (1987a) [1946]: *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (1987b): *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1995) [1946]: *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (2002): *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 3 voll. in 5 tt.
- ALIGHIERI, D. (2005): *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- ALIGHIERI, D. (2009a): *Rime giovanili e della Vita nuova*, a cura di T. Barolini, note di M. Gragnolati, Milano, Rizzoli (BUR).
- ALIGHIERI, D. (2009b): *Vita nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli (BUR).

- ALIGHIERI, D. (2011): *Opere*, dir. M. Santagata, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2012): *Le quindici canzoni. Lette da diversi, II 1-15, con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- ALIGHIERI, D. (2014): *Libro de las canciones y otros poemas*, introducción de J. Varela-Portas, J. Varela-Portas de Orduña (coord.), R. Arqués Corominas, R. Pinto, R. Scrimieri Martín, E. Villela Morató e A. Zembrino (edd.), R. Pinto (trad.), Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2015): *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi [NECOD: *Opere* I, tomo 1], Roma, Salerno Editrice.
- ARDIZONE, M.L. (2011): *Dante. Il paradigma intellettuale. Un'invenzione degli anni fiorentini*, Firenze, Olschki.
- ARISTOTELE (2008): *Organon*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi.
- BARBI, M. (1935): «Per chi e quando sia composta la canzone “E’ m’incresce di me”», *Studi danteschi* XIX, pp. 97-116 [l’articolo è poi riprodotto in Alighieri 1956 dopo il testo commentato della canzone].
- BENVENISTE, E. (1970): «L’ appareil formel de l’ énonciation», *Langages*, 17, 5<sup>e</sup> année, pp. 12-18.
- BRUGNOLO, F. (2010): «Saggio di una nuova edizione commentata delle *Opere* di Dante. 1. ‘Rime’, L (12), ‘La dispietata mente’», *Rivista di studi danteschi* X, pp. 3-23.
- BRUGNOLO, F. (2016): «Un ipotesto tristaniano in Dante. Nota sulla canzone *La dispietata mente*», *Medioevo letterario d’Italia* 13, pp. 31-41.
- BRUGNOLO, F. (2018): «Conservare per trasformare. Il *transfer* lirico in Dante (*Vita nuova* e dintorni)», in *Vita nova. Fiore. Epistola XIII (Atti degli incontri sulle opere di Dante I)*, a cura di M. Gragnolati et alii, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 25-65 [alle pp. 45

ss. è inserito il testo del saggio del 2016, assunto quale perfetto esempio della nozione discussa dall'autore di transfer lirico].

CAPPELLO, G. (1995): «Per un ordinamento delle *Rime* di Dante», *Lecture Classensi XXIV, Le Rime di Dante*, a cura di M. Picone, pp. 11-51.

CAVALCANTI, G. (1986): *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi.

CAVALCANTI, G. (1995): *Rime*, a cura di L. Cassata, Roma, Donzelli.

CONTINI, G. (2001): «Introduzione alle *Rime* di Dante», in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, pp. 3-20.

CRISTALDI, S. (2005): «Dante lettore e scriba della memoria», in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, pp. 63-131.

DE ROBERTIS, D. (1970) [1961]: *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni.

DE ROBERTIS, D. (1973): «La prima vocazione di Dante», *Lecture Classensi IV*, pp. 220-260.

DE ROBERTIS, D. (2001): *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere.

DE ROBERTIS, D. (2001a) [1973]: «La prima vocazione di Dante», in ID., *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, pp. 3-29.

DE ROBERTIS, D. (2001b): «Identità di Beatrice», in ID., *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, pp. 111-123.

FENZI, E. (2004): «Interpretazioni cavalcantiane», in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, a cura di R. Arqués Corominas, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 119-143.

FENZI, E. (2010): «E' m'incresce di me sì duramente», in *Le Rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 135-176.

- FENZI, E. (2017): *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere [si cita da questo volume Fenzi 2010, lavoro raccolto in esso].
- FENZI, E. (2022): «'La dispietata mente': appunti di lettura», in Gruppo Tenzone, *La dispietata mente che pur mira*, Rossend Arqués Corominas (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 23-54.
- FONTES BARATTO, A. (2008): «L'avvento d'Amore come evento nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente*», in *Le Rime di Dante, Atti della giornata di studi (16 novembre 2007)*, a cura di P. Grossi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, pp. 107-121.
- GORNI, G. (2008) : *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza.
- GRUPPO TENZONE (2022) : *La dispietata mente che pur mira*, R. Arqués Corominas (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción (UCM)-Asociación Complutense de Dantología.
- JACOBI, J (1973): *La psicología dl C.G. Jung*, Torino, Boringhieri.
- JUNG, C.G. (1994): *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- JUNG, C.G. (2006): *La psicología de la transferencia*, in ID., *Obras Completas*, vol. 16, Madrid, Trotta.
- LEDDA, G. (2011): «Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e san Paolo», in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del convegno internazionale di studi Ravenna, 7 novembre 2009*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2009): «Amor, da che convien pur ch' io mi doglia», in Gruppo Tenzone, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, E. Pa-

- squini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana-Asociación Complutense de Dantología, pp. 131-156.
- MARRANI, G. (2012): «10. *E' m'incresce di me sì duramente*», in Dante Alighieri, *Le Quindici Canzoni Lette da diversi II, 8-15, con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 65-86.
- MENICHETTI, A. (2012): «16. *Lo doloroso amor che mi conduce*», in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi. II 8-15 con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 287-304.
- OTTO, R. (1998): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza editorial.
- PASQUINI, E. (1995): «Il “dolce stil novo”», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice.
- PAZZAGLIA, M. (1970): «E' m'incresce di me sì duramente», *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, pp. 663-664.
- PAZZAGLIA, M. (1996): «Beatrice nella *Vita nuova* e nella *Commedia*», *Lecture Classensi XXV, Intertestualità dantesca*, a cura di E. Pasquini, pp. 21-37.
- PETROCCHI, G. (1988): «San Paolo in Dante», in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da “Biblia” (Firenze 26-27-28 settembre 1986)*, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki.
- PINTO, R. (1994): *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion.
- PINTO, R. (2002): «Gentucca e il paradigma poetico del “dolce stil novo”», *Tenzone* 3, pp. 191-216.
- PINTO, R. (2016): «Le macchie lunari e la questione femminile», *Critica del testo* 1, pp. 173-189.
- PINTO, R. (2020): «Ficino e Guido Cavalcanti», *Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* 4, pp. 339-358.

- PINTO, R. (2021a): *Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca*, Roma, Aracne.
- PINTO, R. (2021b): «Dalla realtà all'immagine: teologismo filogino (Dante) e antiteologismo misogino (Shakespeare)», *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici* 8, pp. 83-104.
- PINTO, R. (2021c): «Dante e 'La compiuta donzella di Firenze': appunti di filoginia ed eterodossia dantesca», in «*Qui fruit ne sap collir*»: *homenatge a la profesora Lola Badia*, A. Alberni Jordà, Ll. Cifuentes Comamala, J. Santanach, A. Soler (coord.), vol. 2, pp. 109-116.
- PINTO, R. (2022): «*La dispietata mente che pur mira* nella storia della poesia di Dante», in Grupo Tenzone, *La dispietata mente che pur mira*, R. Arqués Corominas (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción-Asociación Complutense de Dantología, pp. 85-93.
- POETI DELLA SCUOLA SICILIANA* (2008): *Giacomo da Lentini; Poeti della corte di Federico II; Poeti siculo-toscani*, coordinata da R. Antonelli, 3 voll., Milano, Mondadori (Meridiani).
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- SANTAGATA, M. (2011): «Introduzione», in Dante Alighieri, *Opere*, vol. 1, Milano, Mondadori.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2005): *Despertar el alma. Estudio Junguiano sobre la Vita Nuova*, Madrid, La Discreta.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2015): «Funzione anagogica della bellezza nella canzone 'Io sento sì d'Amor la gran possanza'», in Grupo Tenzone, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, N. Tonelli (ed.), in La Biblioteca de Tenzone, Departamento de Filología Italiana (UCM), Asociación Complutense de Dantología, pp. 63-91.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2017): «Materia, tempo e malinconia nella canzone 'Io son venuto al punto della rota'», in Grupo Tenzone, *Io son ve-*

- nuto al punto della rota, A. Zembrino (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 119-147.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2022): «*La dispietata mente* e il saluto. *La dispietata mente che pur mira* alla luce delle canzoni petrose, il *Convivio*, e la *Vita Nuova*», in Grupo Tenzone, *La dispietata mente che pur mira*, R. Arqués Corominas (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 95-133.
- TANTURLI, G. (2003): «L'edizione critica delle *Rime* e il Libro delle Canzoni di Dante», *Studi Danteschi* LVIII, pp. 251-266.
- TANTURLI, G. (2010): «Come si forma il libro delle canzoni?», in *Le Rime di Dante* (Gargano del Garda, 25-27 settembre 2008), a cura di C. Berra, P. Borsa, Milano, Cisalpino Istituito Editoriale, 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, pp. 1-51.
- TONELLI, N. (2012): «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, Pensamultimedia, pp. 255-283.
- TONELLI, N. (2015): *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Ed. del Galluzzo.
- TONELLI, N. (2017): «“In limine”: limitare del testo e sequenze liriche. Il caso di Dante», in *I confini della ricerca. Tempi, luoghi, tradizione della lirica romanza*, a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 33-54.
- TONELLI, N. (2023): «L'“infertà rea” e l'autoritratto intellettuale di Dante», in *Dante e le enciclopedie medievali*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, pp. 109-126.

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2013): «Dante curioso, Dante sudioso: dalla ‘Vita Nuova’ a ‘Amor che ne la mente mi ragiona’», in Grupo Tenzone, *Amor che nella mente mi ragiona*, E. Fenzi (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, p.111-158
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2014): «El Libro de las canciones, ¿una nueva obra de Dante?», in Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, J. Varela-Portas de Orduña (coord.) et al., R. Pinto (trad.), Madrid, Akal, pp. 5-111.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2015): «*Tre donne intorno al cor*: una proposta di lettura e datazione», *Italianistica* XIV, 2, pp. 37-51,
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2017): «Il “Libro delle canzoni”, una protocantica dantesca?», *Tenzone* 18, pp. 73-87.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2018): «‘Amor, tu vedi ven’: al di là del tempo e dello spazio», in Grupo Tenzone, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, R. Pinto (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses e Italianos y Traducción-Asociación Complutense de Dantología, pp. 93-140.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2022): «‘La dispietata mente’, canzone 12», in Grupo Tenzone, *La dispietata mente che pur mira*, R. Arqués (ed.), Madrid, Departamento de Estudios Románicos, Franceses e Italianos y Traducción-Asociación Complutense de Dantología, pp. 65-83.
- VEGLIA, M. (2010): «Due canzoni, il traviamiento di Dante e la genesi della *Commedia*», in *Le rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 279-306.
- VON FRANZ, M.L. (1986): *Le tracce del futuro. Divinazione e tempo*, Como, Red Edizioni.
- ZACCARELLO, M. (2012): «12. *La dispietata mente che pur mira*», in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi. II 8-15 con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 121-151.

## INDICE

GIUSEPPE MARRANI

Premessa ..... 5

CANZONE ..... 11

EMILIO PASQUINI

Una tessera per un vuoto autobiografico: la canzone *E' m'incresce di me sì duramente* ..... 15

ENRICO FENZI

Dante prima della *Vita nova*: la canzone *E' m'incresce di me* ..... 25

RAFFAELE PINTO

Parodia scritturale e teologismo filogino in *E' m'incresce di me sì duramente* ..... 53

LORENZO CARPITELLI

*E' m'incresce di me* tra 'estravaganza' e *Libro delle canzoni* ..... 73

ROSARIO SCRIMIERI

*E' m'incresce*, canzone oracolare ..... 93

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA

*E' m'incresce di me*, canzone cardine ..... 127

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ..... 167







En este volumen de autoría colectiva se recogen las conclusiones de las reuniones que sobre la canción *E'm'incresce di me sì duramente* se mantuvieron en Serignana, San Godenzo (FI), del 5 al 8 de julio de 2017.

Tras los estudios monográficos sobre *Tre donne intorno al cor mi son venute* (2007), *Doglia mi reca ne lo core ardire* (2008), *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* (2009), *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (2011), *Amor che movi tua virtù dal cielo* (2011), *Amor che nella mente mi ragiona* (2013), *Le dolci rime d'amor ch'io solea* (2014), *Io sento sì d'Amor la gran possanza* (2015), *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (2016), *Io son venuto al punto della rota* (2017), *Amor, tu vedi ben che questa donna* (2018), y *La dispietata mente che pur mira* (2022), el presente volumen es el decimotercero de *La Biblioteca de Tenzone*, colección de ensayos de dantología vinculada a *Tenzone*, revista de la Asociación Complutense de Dantología. En él se continúa el estudio sistemático de las canciones de Dante, emprendido en los doce volúmenes anteriores, que parte de las novedades aportadas por la edición de Domenico De Robertis (2002 y 2005).

El Grupo Tenzone integra a diversos estudiosos españoles e italianos, colaboradores habituales de *Tenzone*.

<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/>  
<https://www.revista-tenzone.org/index>