

GRUPO TENZONE, *La dispietata mente che pur mira*, Rossend Arqués Corominas (ed.), La Biblioteca de Tenzone (colección de la revista Tenzone) 12, Departamento de Estudios Románicos, Franceses e Italianos y Traducción (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, Madrid, 2022, pp. 142.

Il dodicesimo volume della *Biblioteca di Tenzone*, collezione di saggi danteschi vincolata alla rivista *Tenzone*, è dedicato a *La dispietata mente che pur mira*, canzone che occupa la posizione dodici nella serie delle “distese”. Grupo Tenzone, del quale fanno parte diversi studiosi spagnoli e italiani, ha intrapreso infatti negli ultimi anni una *lectura* dell’intero *Libro delle canzoni*, nell’ambito dell’*Asociación Complutense de Dantología*, che da più di un ventennio si occupa in Spagna di questioni dantesche presso l’Università Complutense di Madrid.

*La dispietata mente che pur mira*, canzone arcaica di lontananza per eccellenza all’interno del corpus lirico dantesco – letta da alcuni critici con giudizio limitativo (Contini), ascritta, da altri, (e anche in tempi recenti), agli anni della maturità di Dante (Bosco e Puccetti) – viene adesso riesaminata in questo volume da cinque studiosi del Grupo Tenzone che ne hanno messo in luce i tratti formali e contenutistici peculiari; tratti che risulteranno poi essere delle costanti del pensiero dantesco, rifunzionalizzati e carichi di diverso spessore semantico nei nuovi contesti letterari in cui la canzone sarà inserita. Gli interventi dei cinque studiosi che compongono il libro, infatti, indagano la canzone muovendosi da due approcci critici differenti, (che spesso, tuttavia – come dimostra bene il saggio di Fenzi – risultano l’uno il prodromo dell’altro): il primo, elaborato negli articoli di Enrico Fenzi e Carlos López Cortezo, si concentra sullo studio della canzone in sé. I critici mettono in evidenza l’arcaicità de *La dispietata mente* sul piano stilistico e tematico, collocandola così in un periodo cronologico anteriore alla *Vita nova*.

Il secondo approccio è invece quello seguito da Juan Varela-Portas, Raffaele Pinto e Rosario Scrimieri, che considerano la canzone all’in-

terno del nuovo contesto enunciativo del *Libro delle canzoni*. L'inserimento de *La dispietata mente* in una serie ordinata che segue un preciso sviluppo narrativo – ipotesi critica sviluppata da De Robertis e poi seguita da vari studiosi tra cui Tanturli, Tonelli, López Cortezo, Varela-Portas, Pinto – consente alla canzone di essere risemantizzata, a tal punto che le sue nuove valenze semantiche risultano, in alcuni casi, affatto divergenti dall'originario momento in cui è stata scritta.

Il primo saggio del volume (*'La dispietata mente': appunti di lettura*), di Enrico Fenzi, che come detto prende in esame la canzone nel tempo della sua prima elaborazione, si articola su tre diversi momenti: dopo averne fornito la parafrasi, il critico ripercorre velocemente le due opposte interpretazioni sui tempi di composizione della canzone – giovanile o della maturità –, con l'esplicita convinzione che appartenga al periodo giovanile. Fenzi aggiunge un ulteriore tassello, ripreso da Fioretti, per cui la canzone potrebbe essere legata alla fase militare di Dante, rivelandosi però soprattutto un documento importante per cogliere alla radice il lavoro che conduce a *Donne ch'avete*. L'osservazione offre il destro per una analisi stilistico-lessicale di alcuni punti particolari della canzone, che convergono tutti nel rilevare l'impostazione di «uno schema di tipo cortese o meglio di tipo 'feudale'» (p. 33). È infatti l'analisi delle caratteristiche intrinseche della canzone a configurarsi quale obiettivo critico del saggio; qualità «che ci permettono di scoprire la sua davvero straordinaria presenza entro la matura esperienza poetica di Dante» (p. 30: *ad locum*). Il nodo ermeneutico su cui Fenzi si sofferma è «il tema del saluto/salute» (p. 40). Mutuando infatti il termine di *transfer lirico* da Brugnolo, e trasformandolo, arricchito, in quello di *transfer interno* – relativo, cioè, «ai nuovi contesti e sistemi di valore entro i quali l'autore medesimo reinterpreta elementi già da lui impiegati in diversa prospettiva» (p. 42) – Fenzi osserva come un vocabolo liricamente connotato come *salute* acquisti nelle pagine dantesche risonanze semantiche sempre più ampie, «innervandosi e propriamente identificandosi nel “perenne movimento” che caratterizza l'esperienza poetica di Dante» (p. 42). Seguendo la linea *Tristano-La dispietata mente-Vita nova* il critico sottolinea come

nel primo “salto” Dante «non tanto “estragga” ma “astragga” il tema del *salutz* e lo trasporti da tutt'altra parte» (p. 43). Il vero transfer, pertanto, si consuma tra il *Tristano* e la *Vita nova*, «con un curioso effetto di ritorno, perché il saluto che la canzone ha “astratto” dal romanzo torna ora a incarnarsi in una struttura di tipo narrativo, ancorché diversissima e quasi opposta all'originaria» (p. 43). Infatti, se il saluto nel *Tristano* viene dopo l'amore, nella *Vita nova* lo precede, «o meglio lo blocca e dà consistenza e ritmo narrativo al momento sorgivo dello stupore e della lode» (p. 44), identificandosi come vera spinta decisiva per la maturazione del nuovo stile. La canzone presenta già *in nuce* delle tracce stilnovistiche, ma, coagulando in sé un'esperienza amorosa affatto complessa, non si esaurisce in un semplice prodromo del libello, così come *E'm'incresce di me*: dopo l'epilogo della stagione della loda, infatti, alcuni temi si ripresenteranno, rinnovati, in un nuovo contesto narrativo. E proprio sulle canzoni della maturità si chiude il saggio, in cui Fenzi dimostra persuasivamente come il repertorio di temi della canzone sarà ripreso e variato nelle canzoni successive, fino alla *Commedia* (come ha dimostrato Teodolinda Barolini). Fenzi appunta la sua attenzione sulle strette connessioni lessicali che *La dispietata mente* intrattiene con *Io sento sì*, con le tre canzoni dell'esilio e con *Amor che movi*. La «metafora feudale» (p. 52) che continua ad agire in quest'ultima canzone, legata a *Io sento sì*, permette di nuovo al critico di constatare la pervasività e la durata di questa metafora nel corpus dantesco, tanto da indurlo ad azzardare uno schema in tre tempi: *La dispietata mente* raccoglie in sé *topoi* della tradizione lirica precedente, che vengono sviluppati raggiungendo il culmine nelle pagine del libello, a cui segue però una terza fase «che dire esplosiva è poco e che nella sua radicale novità rinnova tutto» (p. 53), composta dalle rime allegorico-dottrinali, dalle «dottrinali d'amore» (*ibid*) e dalle petrose.

Sempre proseguendo l'analisi della canzone dal punto di vista del primo tempo della composizione, il saggio di Carlos López Cortezo (*Brevi osservazioni eterodosse su 'La dispietata mente'*) pone al centro della sua indagine il problema ermeneutico dell'«ubicare nella geografia la pre-

senza fisica della donna» (p. 57) alla quale è diretta la richiesta di salute. Il critico, infatti, trova insanabile l'incongruenza logica che si instaura tra la richiesta di salvezza fatta alla donna e la sua ubicazione nel *dolce paese*, comunemente indicato con Firenze. Se così fosse, una delle due forze che combatte il poeta «sarebbe proprio quel *disio amoroso* che lo *tira* verso la città a causa della donna a cui sta ora chiedendo di dargli la forza per resistere a un desiderio di cui lei stessa è oggetto. In altre parole starebbe pregando madonna di aiutarlo a difendersi dal desiderio amoroso verso di lei» (*ibid*). L'apparente contraddizione può essere sanata ipotizzando che la preposizione *con* non svolga a livello grammaticale la funzione di complemento di compagnia o unione – lettura che inoltre «contraddice quanto affermato nei vv. 20-22 e poi nel congedo: cioè che Amore stesso dipinge di sua mano l'immagine di madonna nel cuore del poeta» (p. 59) – quanto piuttosto di relazione con un avversario: «la preposizione *con* avrebbe cioè un significato analogo a *contro*» (p. 59). Il discorso critico si conclude con una riflessione sulla sequenza delle “distese” e sulla posizione che *La dispietata mente* ricopre all'interno del *Libro*: le due canzoni contigue, infatti, che rispettivamente la precedono e che la seguono, hanno come oggetto la virtù. Così, attraverso alcuni indizi testuali, Cortezo osserva come anche ne *La dispietata mente* alcuni tratti vengano risemantizzati, se letti nell'ordine del *Libro*, e come madonna divenga personificazione di una precisa virtù: la forza.

Il secondo approccio critico innerva gli ultimi tre interventi del volume, e si apre col lavoro di Juan Varela-Portas, che esamina il ruolo che *La dispietata mente* riveste all'interno del nuovo contesto del *Libro delle canzoni*. Nonostante gli evidenti segni di arcaicità della canzone – che tuttavia presenta alcune tematiche afferenti poi al periodo poststilnovistico, creando così una «costellazione nozionale ideologica» (p. 83: *ad locum*) con le altre “distese” – la sua collocazione risponde alle esigenze di coerenza narrativa della serie. Il fulcro della canzone di lontananza, ovvero l'allontanamento dalla città e dalla donna amata, è facilmente risemantizzato e letto, nella progressione narrativa del *Libro*, come velato annuncio dell'esilio, preparando la sua esplicita menzione nella canzone

successiva. Il legame che intercorre tra *La dispietata mente* e *Tre donne* delinea pertanto una costruzione della serie delle “distese” in senso affatto «narrativo» (p. 68) – come Umberto Carpi aveva per primo messo in evidenza –; e i vari collegamenti intertestuali, soprattutto quello della lontananza/esilio, «formano sì un percorso coerente dal punto di vista psicologico e affettivo, ma soprattutto coerente con i fatti materiali sperimentati dall’io lirico, che diventa così poeta-personaggio» (p. 69). I diversi punti di spazio e di tempo da cui l’io lirico de *La dispietata mente* guarda al *dolce paese* e a *madonna*, ormai assenti dall’orizzonte degli eventi, preannunciano un radicale cambiamento psicologico, che coincide con l’allentamento della passione amorosa. L’io lirico, infatti, dopo aver raggiunto l’estremo disforico delle canzoni petrose, è tornato «a uno stadio preamoroso» (p. 78), e lo sguardo retrospettivo verso quel tipo di amore si carica adesso, allo stesso tempo, «di nostalgia e di rifiuto» (*ibid.*). La canzone di lontananza, quindi, «serve non soltanto a giustificare e rendere narrativamente più plausibile la menzione dell’esilio in *Tre donne*, ma anche a creare una base e a dare maggior coerenza psicologica alla nuova situazione affettiva per la quale il poeta-personaggio passa da poeta petroso a *cantor rectitudinis*» (p. 75). L’approdo al nuovo tema che informa di sé la seconda parte della serie, cioè la ricerca di salute, è possibile soltanto con l’inserimento de *La dispietata mente* nella progressione narrativa del *Libro*. La condizione di dissociazione tra la mente e il cuore sperimentata dall’io è ciò che, «dopo la situazione di “disinnamoramento”» (p. 80), permette al Dante-personaggio di assumere il «ruolo di uomo giusto e savio che fa critica morale della vita sociale» (*ibid.*).

Raffaele Pinto sofferma invece la propria analisi critica sulla arcaicità della canzone, che emerge soprattutto «dalla rappresentazione feudaleggiante del desiderio [...], dalla convenzionale letterarietà dei temi svolti» (p. 85) e dall’allocuzione diretta all’amata. È indubbio, quindi, che la canzone si collochi prima della svolta del cap. XVIII della *Vita nova*. Le canzoni di Dante, come ricorda Pinto, disegnano un percorso diacronico in cui il pensiero dell’autore, così come le sue «scelte ideologiche e stilistiche» (p. 87), sono perfettamente leggibili nei loro sviluppi. *La dispietata*

*mente* viene così ad assumere la valenza di punto di partenza del percorso lirico dantesco: «essa ci dice, in altri termini, ciò che la poesia di Dante, fin dal principio, *non* ha voluto essere» (*ibid*). La dialettica, infatti, tra la presenza o l'assenza «dell'oggetto di desiderio sull'orizzonte comunicativo del testo» (*ibid*) si rivela quale discriminante tra la poesia delle origini e la svolta della *nuova materia* dantesca, con la sublimazione dell'oggetto femminile. La presenza dell'oggetto di desiderio ne *La dispietata mente*, permeata dal patrimonio convenzionale di *topoi* della patologia e fenomenologia amorosa, con le sue alterazioni psicofisiche, si contrappone, per Pinto, a tutte le altre canzoni dantesche, in cui agisce il modello del mito beatriciano dell'oggetto *in absentia*. Inoltre, la richiesta di salute della donna da parte del poeta è effetto di un'altra convenzione lirica, quella della lontananza dal luogo dell'oggetto amato, che dimostra ancora una volta come Dante sia padrone della topica tradizionale. Questo tratto viene però rifunzionalizzato dal poeta nel *Libro delle canzoni*: sfruttando «la [sua] leggibilità in senso biografico» (p. 91), la canzone, posta prima di *Tre donne*, acquista retrospettivamente il sapore dell'esilio. Ma per Pinto, nel sottile equilibrio della serie, un rapporto esclusivo si istituisce tra *La dispietata mente* e *Così nel mio parlar*. Le due canzoni esemplificano infatti «il tratto fiorentino» (p. 92) del percorso lirico dantesco, invertito però cronologicamente, che illumina il significato attribuito al mito della Antibeatrice: la massima vicinanza dell'oggetto amato, rispettivamente fisica e psichica, rappresenta «la animalizzazione del desiderio, ossia la sua radicale irrazionalità» (*ibid*). La conclusione a cui Pinto giunge è che la canzone *Così nel mio parlar*, cronologicamente ultima di quel «tratto fiorentino» (p. 91) del *Libro*, segni il punto più alto e programmatico del «fallimento della ipotesi "teologica" beatriciana» (p. 93). L'inaudita violenza verbale e fisica che la canzone veicola, rappresentando di fatto una violenza sessuale, insieme «ai suoi più inconfessabili elementi sadomasochisti» (*ibid*), costringe a una rivalutazione retrospettiva della prima delle canzoni scritte a Firenze, in cui Dante aveva candidamente rappresentato la vicinanza del fantasma femminile «come presenza allocutiva di lei: invertendo le posizioni, e la relativa cronologia

implicita, [...] anche quel primo sottile esperimento di appassionamento in presenza» (*ibid*) assume i tratti inquietanti di «un crudele gioco di animalistica istintività» (*ibid*).

A conclusione del libro, lo studio di Rosario Scrimieri si ricollega alle considerazioni dei due saggi precedenti e allarga l'indagine al ruolo che la canzone avrebbe svolto all'interno del progetto del *Convivio* e successivamente, dopo l'abbandono del trattato, nel contesto del *Libro delle canzoni*. L'esistenza di diversi «tempi enunciativi della canzone» (p. 96) produce infatti una flessione della sua semantica, in relazione soprattutto a «due sememi chiave della canzone, e anche di tutta la poesia di Dante: la *mente* e il *saluto*» (p. 98). Il primo lemma, infatti, oltre al significato usuale di *memoria*, per Scrimieri si connota in senso squisitamente filosofico di conoscenza sensibile, data la collocazione de *La dispietata mente* nei nuovi contesti letterari del *Convivio* e delle canzoni "distese". La prossimità testuale della canzone al ciclo delle petrose risulta essere così, nella progressione narrativa del *Libro*, anche continuità semantica: la donna cantata in 12 acquista i tratti della donna pietra, considerata da Scrimieri, nei suoi connotati simbolico-filosofici, come «un'immagine della prima materia non completamente informata e questa non-informazione sarebbe la causa della sua posteriore degradazione e deriva verso il male» (p. 108). Il sintagma la *dispietata mente* viene così a coincidere, anche a norma della teoria Junghiana, con la «dispietata facoltà della *vis* ragionativa che stimola il pensiero nel versante della scienza e della filosofia logico-naturale ma che paradossalmente finisce col defraudare le aspettative, il desiderio di conoscenza dell'io» (p. 109). In questo contesto, è la mente stessa che, assecondando il proprio smodato desiderio di sapere, eccede le proprie capacità naturali, «intrappolata nell'*immoderata cogitatio* intellettuale» (p. 117), generando così una irrimediabile condizione di infelicità e frustrazione. Anche il lemma *saluto* subisce, nel nuovo tessuto semantico, uno slittamento di significato. Nel *Convivio*, infatti, il recupero della *salus*, «non solo della mente ma della salute intesa come 'salvezza' integrale» (p. 126), coincide con l'abbandono della speculazione filosofica, sostituita da riflessioni di carattere filosofico-morale. Prima di

riordinare questi pensieri nel complesso progetto delle canzoni dottrinali, è necessario però che la ricerca della salute si esprima «in senso individuale nella canzone *La dispietata mente*» (p. 126), con il tentativo «di riunificazione positiva dell'io con l'*anima*, simboleggiata dalla donna» (*ibid*). Nel nuovo contesto enunciativo l'amata di un tempo acquista i tratti della donna pietra, e il lemma *saluto*, ben lontano, nel tempo della prima composizione della canzone, dall'assumere i connotati salvifici beatriciani, si carica adesso del «valore e [del] senso simbolico che quest'ultimo svolse nella *Vita nuova*» (p. 127). Dunque, se a livello letterale, lirico-amoroso, della canzone, la donna è l'unica che può elargire il suo saluto all'io, simbolicamente il recupero della *salus* coincide con la «riunificazione armonica dell'io con l'*anima*, rappresentata internamente dall'immagine dell'amata» (*ibid*).

LORENZO CARPITELLI  
Università di Siena