

CARMELO TRAMONTANA

Autobiografia-menzogna-riscrittura della donna gentile e pietosa nel «Convivio»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARMELO TRAMONTANA

Autobiografia-menzogna-riscrittura della donna gentile e pietosa nel «Convivio»

L'articolo offre una ricostruzione del caso della «donna gentile e pietosa» tra Vita Nova e Convivio. Seguendo le tracce disperse nel trattato, e leggendo il finale della Vita Nova a partire da questo, l'autore individua alcuni argomenti a favore della realtà biografica e non allegorica della «donna gentile e pietosa». A partire da questa indagine, acquisisce un nuovo rilievo l'autobiografismo tipico dell'opera dantesca, le cui caratteristiche appaiono come un raffinatissimo intrecciarsi di menzogna e sincerità, un gioco di specchi che mira ad una peculiare, tutta dantesca, idea di verità.

Alla fine del primo trattato¹ (*Convivio*, I, 18) Dante spiega i rapporti tra *Vita Nova* e *Convivio* in termini evolutivi. Non che non ci siano differenze (e forse contrasti), queste però si limitano alla «lettera» (ciò «che di fuori mostrano le canzoni») e scompaiono invece se si pone attenzione alla sostanza, cioè al contenuto. Se «la vera intenzione» tra le due opere non muta, a mutare è la forma e questa è imputabile all'età: «fervida e passionata» la giovanile, «temperata e virile» la presente matura. Dante sta qui tematizzando il rapporto tra tempo e destino, tra un'idea di significato esistenziale come progetto in costruzione che cresce e si sviluppa nel tempo e un'altra come destino già composto e definito nella meta, destino che si rivela una volta per tutte e non muta nel tempo. In questo secondo caso, il destino di Dante sarebbe iscritto nella forma del suo amore per Beatrice, e la vita del poeta dovrebbe essere la storia della lunga fedeltà a questo amore. Tale è infatti lo scenario aperto dal finale della *Vita nova*. Il *Convivio* mette in discussione questa idea di destino optando per un'idea, se così vogliamo definirla, progressiva, progettuale di vita. Secondo la prima idea di destino (la *Vita nova*), il tempo è l'occasione dell'errore possibile, la dimensione della prova mondana intesa come possibile tradimento del destino personale. Nel *Convivio*, invece, il senso della propria esistenza sta per Dante in questa seconda concezione del destino come missione da compiere. Cosa cambia adesso? Cambia la meta, che nella *Vita nova* sembra rivelarsi una volta per tutte in Beatrice, mentre nel *Convivio* lo è nella donna gentile. Ma la natura della meta cambia anche l'idea stessa del destino: fedeltà a se stesso nella misura in cui il vero sé si è per sempre rivelato nella relazione con la donna Beatrice; fedeltà a un processo di comprensione e conoscenza progressivi, con la possibilità del mutamento nel tempo, alla fine del quale c'è il vero Dante. Sebbene quindi l'idea di destino sia centrale in entrambe le riscritture autobiografiche, una differenza tra le due fasi c'è ed è notevole. Beatrice allude ad una perfezione e a una rivelazione definitiva del senso della propria vita, mentre la gentile addita ad un'idea di significato esistenziale e senso biografico che si pone alla fine di un processo di crescita e maturazione (appunto: il virile e temperato *Convivio*).

Se differenze ci sono riguardo alle concezioni del destino, nelle due opere è invece uguale la concezione della vita dell'uomo come percorso che trae senso e giustificazione dall'aderire ad una missione. Che questa sia poi il destino come fedeltà a se stesso nell'amore per la gentilissima o alla filosofia come rivelazione progressiva della verità, rimane sempre al centro il bisogno ossessivo di ordine e compattezza. Da questa radice nasce l'istanza autobiografica di Dante e le frequenti riscritture autobiografiche presenti nella sua opera. L'idea della *Vita nova* di un destino personale come fedeltà ad una meta già fissata è particolarmente inadatta a narrare la vita di Dante, così piena di contraddizioni, tradimenti (subiti e compiuti), deviazioni, precarietà materiale e anche affettiva. Ed è però quest'idea l'unica che Dante può accettare per riscattare la sua frammentaria esperienza biografica in un disegno unitario compiuto e carico di significato. Il prezzo pagato per comprimere questa scomposta traiettoria esistenziale in una forma unitaria è doppio: da una parte imbalsamare l'immagine di sé contribuendo alla nascita del mito severo dell'uomo incorrotto e immutabile (sovrumano esempio di coerenza e fedeltà al proprio destino: il profeta, il martire, l'amante di Beatrice, il padre della patria, il ghibellino fuggiasco); dall'altra l'uso della menzogna, nella doppia forma dell'ellissi o della falsificazione,

¹ Si cita dalle seguenti edizioni: DANTE, *Vita Nova* (a cura di G. Gorni), Torino, Einaudi, 1996; ID., *Convivio*, a cura di C. Vasoli, in *Opere minori*, vol. 5, tomo I, parte II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

per costringere le singole vicissitudini biografiche dentro un preciso disegno centripeto di se stesso.

L'allegoria della donna gentile rientra in questo secondo caso: una falsificazione al servizio di una maggiore idea di Verità. Una «malizia» che tradendo la vita (cosa che rende falso e incredibile agli occhi del lettore moderno l'autobiografismo dantesco) cerca disperatamente di essere fedele a sé stesso, cioè al proprio destino. Dal punto di vista del *Convivio*, l'esperienza della donna gentile della *Vita nova* sarebbe una di quelle viziose dilettezioni che distolgono l'uomo dalla via verso il sapere-saggezza, deviazione causata dalla «malizia» che produce in buona fede un autoinganno («Da la parte de l'anima è quando la malizia vince in essa, sì che si fa seguitatrice di viziose delectazioni, ne le quali riceve tanto inganno che per quelle ogni cosa tiene a vile», *Cv* I, 1.3). Questa posizione giustifica la scelta del trattatista di usare l'allegoresi per trasformare la donna gentile da «viziosa dilettezione» in allegoria del sapere-scienza. Quest'uso dell'allegoria è in sé *malizioso*, e lo dimostrerà in abbondanza la critica di Beatrice nei canti purgatoriali dell'Eden. Nel secondo capitolo del primo trattato, appare la prima giustificazione della menzogna: la necessaria correzione della falsa immagine di sé che, si badi, non nasce da fraintendimento ma da parziale interpretazione delle canzoni sulla base della sola lettera

Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere signoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. 17. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritte (*Cv* I, 2.16-17).

L'errore (che sorgerebbe dall'essere troppo aderenti al vero: credere alla lettera!) nasce dal ritenere che Dante sia stato signoreggiato dalla passione («temo l'infamia di tanta passione avere seguita»). In cosa consiste l'infamia di tale accusa? *a.* dimostrare di indulgere ancora alla passione nel tempo virile e maturo (una sorta di cavalcantismo di ritorno) se adesso non se ne prendono le distanze; *b.* rivelare un animo incostante che coltiva superficialmente il sentimento amoroso, o, peggio, troppo incline al richiamo della lussuria; *c.* aver derogato alla fedeltà verso l'amore per Beatrice così come espresso nella *Vita nova*. La soluzione scelta da Dante è quella di allontanare l'infamia non solo dimostrando di avere smesso tali costumi nella maturità ma, addirittura, di non averli mai avuti, e per fare ciò retrodata la fermezza dell'età temperata e virile al tempo giovanile immediatamente a ridosso della *Vita nova*. La menzogna è essenziale per allontanare la macchia dell'infamia: se infatti un pentimento maturo avrebbe fatto salvo il presente, ma reso meno credibile il trattatista del *Convivio*, la menzogna offriva il vantaggio di modellare la propria vita secondo l'immagine dell'uomo fedele alla virtù. La menzogna nasce dunque dal convergere di due ragioni: cancellare l'infamia e dare un'immagine coerente di sé nel tempo. Il pentimento avrebbe comportato lo spezzarsi di questo tempo personale che avrebbe dovuto consegnare l'immagine biografica di un uomo coerente, avrebbe quindi reso impossibile questa immagine di sé; al contrario, la falsificazione allegorica a posteriori permetteva di salvarsi dall'infamia e rinsaldare l'immagine di sé come quella di uno sviluppo coerente nel tempo. L'autobiografismo dantesco richiede dunque la menzogna. Tutte e tre le ragioni addotte affondano nella *Vita nova*, ma il nodo vero è la terza, perché sebbene Dante affermi di non voler derogare in alcuna parte al libello, questo è proprio quello che accade nel *Convivio*.

Le possibilità sono due: *a.* la *Vita nova* terminava originariamente con il trionfo della donna gentile, e non di Beatrice, il quale sarebbe stato aggiunto in data successiva e comunque dopo la stesura del *Convivio* e prima della *Commedia* (o contemporaneamente a questa, perché in realtà la riscrittura ha senso solo se si vuole armonizzare il passato autobiografico di Dante al piano della *Commedia*); *b.* la *Vita nova* termina con il trionfo della gentilissima Beatrice, e la donna gentile è una parentesi risolta nel suo significato biografico-simbolico già nella prima, e quindi unica, versione della *Vita nova*. Osserviamo cosa ne è del *Convivio* per ciascuna di queste due ipotesi. Nel

Convivio Dante giustifica la donna gentile come allegoria della filosofia, figlia dello imperatore dell'universo, cui corrisponderebbe, già nella *Vita nova*, una lettera del tutto fittizia al modo dell'allegoria dei poeti; aggiunge inoltre che, nonostante quanto sostenuto adesso sembri evidentemente presupporre il contrario, il *Convivio* non vuole «in parte alcuna derogare» alla *Vita nova*. Per adesso noto solo che, è chiaro, affermare con tanto preavviso e allarme che in nessuna parte si viene meno al dettato della *Vita nova* vuol dire che l'autore è ben consapevole che questo è proprio ciò che il lettore crederà, se non continuamente sorretto dall'autore sulla sua «vera intenzione». In altre parole, la difficile ricomposizione tra il dettato della *Vita nova* e quello del *Convivio* è un dato di fatto e Dante non può nascondere, quindi lo esibisce giocando d'anticipo. L'operazione di riscrittura del passato operata dal *Convivio* cambia a seconda che si immagini come vero lo scenario presupposto dal caso *a.* o quello previsto dal caso *b.*? Sì, senza dubbio. Nella prima ipotesi, se la prima *Vita nova* terminasse già con il trionfo della donna gentile, il *Convivio* non modificherebbe questo finale ma aggiungerebbe soltanto una significazione allegorica (la donna gentile è la filosofia) assente nella *Vita nova*. A cosa servirebbe questa addizione? Ad evitare di scambiare il nuovo amore di Dante per una troppo giovanile e intemperante inclinazione alla passione (e forse al vizio della lussuria), e quindi: questa ipotesi è coerente con la affermazione dantesca nel *Convivio* di volersi emendarsi dalla falsa infamia di essere stato tiranneggiato dalla passione, accusa falsa ma comprensibile in base alla sola lettera della *Vita nova*, ma non è coerente con l'affermazione di non voler in alcuna parte derogare alla *Vita nova* perché, appunto, già in questa ipotetica prima versione della *Vita nova* il libello si sarebbe chiuso con il trionfo della gentile (e non ci sarebbe dunque stato nessun rischio di fraintendimento a proposito). Per questo motivo, alla luce proprio del meccanismo di falsificazioni, autodenuce, correzioni messe in atto da Dante nel *Convivio* stesso, cade l'ipotesi originariamente di Pietrobono di spiegare con un doppio finale della *Vita nova* l'incongruenza tra *Convivio* e *Vita nova*, cade perché incoerente rispetto alla tesi che la prevedrebbe (la riscrittura allegorica della donna gentile operata dal *Convivio*). Da questo punto di vista non solo è insostenibile filologicamente l'ipotesi del doppio finale: lo è anche dal punto di vista logico. Veniamo alla seconda ipotesi. Se si ammette che la prima e unica versione della *Vita nova* termini con il trionfo di Beatrice, come spiegare la riscrittura autobiografica del *Convivio*? In questo caso, si spiega benissimo l'affermazione precauzionale di non volere in alcuna parte derogare alla *Vita nova*, perché in effetti ciò che è detto nel *Convivio* è il contrario di quanto scritto nella *Vita nova*: lì è Beatrice a trionfare sulla gentile, adesso è questa a trionfare su Beatrice. L'incongruenza è tale che chiunque penserebbe che Dante stia rinnegando, cioè «derogando», in tante parti, se non in tutto, il dettato della *Vita nova*. Ma questo scenario non è invece coerente con la seconda giustificazione esibita da Dante intorno alla falsificazione allegorica, ovvero l'accusa di infamia che sarebbe falsa e da emendare. Questa giustificazione risulta infatti eccessiva e superflua, antieconomica insomma: se già la *Vita nova* terminava con il trionfo di Beatrice, che ricollocava la gentile nella casella della tentazione passionale momentaneamente ma felicemente superata dopo la «battaglia dei pensieri», da quale inestinguibile o pericolosa accusa di infamia Dante doveva mai difendersi? Non si sarebbe già difeso a sufficienza da sé il libello? A meno che, appunto, la lettera della (prima) *Vita nova* non fosse differente da quella a noi nota, e cioè non terminasse con il trionfo della gentile su Beatrice. Ma questa ipotesi (la *a.*), si è visto, non spiega da parte sua l'ansia di Dante di mettere la sordina alle incongruenze affermando che non ci sono deroghe-ritrattazioni di alcun tipo nel *Convivio*, «deroghe» e ritrattazioni che in questo caso (*a.*) sarebbe, appunto, superfluo e poco comprensibile scongiurare (perché *Vita nova* e *Convivio* coinciderebbero nel finale trionfo della gentile, e perché il soprasenso allegorico aggiunto dal trattato alla lettera del libello non modificherebbe l'esito del conflitto tra vecchia e nuova donna). Come muoversi in questo gioco di specchi in cui le immagini della vita sono continuamente trasformate attraverso i filtri della riscrittura allegorica, una forma legittima, nella cultura medievale, di falsificazione della lettera, che ha come fine paradossale il raggiungimento della Verità, anche a costo di sacrificare molte piccole verità biografiche?

È difficile, ognuno lo vede. Ma un filo, scansando la questione enigmistica sul presunto doppio finale della *Vita nova*, in questa economia del falso che è l'autobiografismo dantesco, è possibile rinvenirlo.

All'inizio del trattato Dante scrive che le sentenze arrecano un «poco di gravezza» (Cv I, 4. 13) e la loro tessitura è un «pelago» (Cv I, 9.7) nel quale è difficile muoversi e poco confortevole. Se entrambi gli effetti, la difficoltà del contenuto e la complessa architettura in cui si può muovere solo il marinaio accorto, sono necessarie a Dante per acquistare quella «autoritade» che la sua vita da esule gli ha fatto forse perdere, è certo che questa nuova strategia difensiva è sovrabbondante rispetto a quanto la donna gentile rappresentava nella *Vita nova*. Nel *Convivio* l'ordine delle giustificazioni sale nettamente di livello: sono gravi, ponderate, coprono con il velo della virile coscienza virtuosa dello studioso proprio quella trasparente lettera passionale che vorrebbero denudare con la sentenza filosofica. In questo caso si ha l'impressione, in riferimento alla donna gentile, che l'interpretazione allegorica non riveli ma circondi di un ulteriore velo allegorico la verità. Si tratta di una sorta di interpretazione allegorica camuffante: la finzione del *Convivio*, sempre riguardo alla questione della gentile, è che questa donna sia una finzione che il trattato vuole disinnescare. Esattamente il contrario di quanto accade, parafrasando Singleton, nel poema. Per mostrare il carattere 'fabuloso' della gentile Dante usa l'allegoresi, il metodo veritativo per eccellenza della cultura medievale, per costruire una menzogna. La finzione del *Convivio* è quindi quella che la gentile sia una finzione poetica, e la strategia argomentativa scelta per raggiungere questo fine è proprio l'allegoresi, che quindi si ribalta nel trattato da metodo veritativo, che dovrebbe svelare il vero significato sotto la lettera fittizia, in strategia della menzogna che immerge il vero letterale nella profondità del senso allegorico. La verità della lettera, derubricata da senso storico a fabula, sprofonda nell'abbraccio protettivo della menzogna allegorica. Il gioco del mentitore è così raffinato che la lingua dell'allegoresi è a sua volta una lingua allegorizzante che vela mentre afferma di svelare, che camuffa mentre vorrebbe liberare la superficie dalle false apparenze, che costruisce il falso, infine, proprio mentre afferma di rivelare il nudo volto della verità. L'allegoria della donna gentile è dunque una strategia retorica che ribalta il dentro in fuori e viceversa, perché lo scopo della sentenza allegorica è qui quello di offuscare la trasparenza della sentenza letterale e di depistare il lettore.

Ricomporre la frattura evidente, e violenta, tra *Vita Nova* e *Convivio*; saldare la scissione per salvare l'immagine di sé come fedele alla virtù e della propria vita come coerente sviluppo di un destino da cui non si è mai deviato. Questo compito difficilissimo è assegnato alla macchina allegorizzante cui è sottoposta la donna gentile nel trattato. La frattura ricompare però ovunque. Se si legge un brano come questo, ad esempio,

là dove quella gloriosa donna vive, de la quale fue l'anima mia innamorata quando contendea come nel seguente capitolo si ragionerà (Cv II, 8.16)

è difficile non immaginare che l'esperienza della *Vita nova*, sebbene in nessuna sua parte Dante affermi di voler derogare, sia definitivamente messa alle spalle. Si tratta di un vero e proprio elogio funebre, ma della morte dell'amore non della sola spoglia terrena di Beatrice: l'innamoramento è chiuso a doppia mandata in un tempo ben preciso: «quando contendea» con l'amore per la donna che avrebbe poi trionfato (la gentile e pietosa). «Quando» è il limite ultimo dell'amore per Beatrice. Dopo, quell'amore non ha storia alcuna perché è finito, è morto sul campo della *battaglia dei pensieri*. Molto strano se si pensa che il finale della *Vita nova* si conclude con una sovrumana dichiarazione di fedeltà all'amore per Beatrice morta, la cui eccezionalità è proprio quella di allargare a dismisura il limite temporale della sua durata fino a farlo coincidere con il futuro indistinto di Dante. Cioè col suo destino. Non scriverò mai più di lei finché non sarò in grado di dire cosa che mai è stata detta di donna: questa affermazione blocca il futuro sotto il giogo di una volontà davvero sovrumana: dichiararsi fedele a quello che si riconosce come proprio destino, al punto tale che la vita futura è esaurita, letteralmente, perché ciò che essa potrà contemplare di eccentrico rispetto a questo proposito sarà, nel migliore dei casi, insignificante e quindi rapidamente preda dell'oblio; nel peggiore, errore che fa deviare amante

dal suo destino e lo pone sulla via dell'errore, ossia lo porterà a quell'errare la cui meta è la dannazione. L'ammiraglio che torna nell'Eden a rampognare Dante, rimprovera all'amico suo, e non de la ventura, esattamente questa deviazione, questo divagare dal cammino tracciato nel destino che il suo amore rappresentava, errare che lo ha condotto sin dentro la selva infernale. Beatrice insomma, nell'Eden, è il lettore accorto che svela la macchina allegorica che il mentitore ha allestito nel *Convivio*.

Esiste in ogni menzogna un punto cieco che neppure il bugiardo può illudersi di controllare, eppure sa bene che esiste e che lì, sulla tenuta della trama in quel preciso punto dell'intreccio, si gioca la credibilità della menzogna. La sua riuscita. La verosimiglianza della menzogna dipende da questo piccolo angolo facile a smagliarsi perché scoperto. Ad un certo punto (*Convivio* II, 12. 8-10) Dante spiega perché, circa trenta mesi dopo la sua frequentazione con la donna gentile-filosofia, decidendo di cantare il nuovo amore, scelse di usare la veste allegorica: *a.* perché la natura della donna era tale che nessuna rima in volgare avrebbe potuto degnamente sostenerne il peso; *b.* per l'indisposizione del pubblico, che non avrebbe facilmente compreso la verità se affermata espressamente nella lettera; *c.* perché i lettori non avrebbero creduto facilmente alla sentenza vera (secondo il mentitore: la donna gentile è la filosofia) così come erano disposti a credere a quella fittizia (sempre secondo il mentitore: la donna gentile è una donna reale). La seconda e la terza ragione sembrano convergere ma ci sono delle differenze. Si noti che proprio in questo punto del trattato i lemmi relativi agli ambiti del fittizio e del vero si infittiscono e si accavallano, a testimonianza che è proprio qui che la menzogna corre il rischio di emergere, di smagliarsi e così rivelare quell'ordine che vuole invece nascondere: ciò che è vero e ciò che non lo è.

Iniziamo dalla prima ragione: nessuna rima volgare sarebbe stata degna di parlare adeguatamente di filosofia. Si ammetta che essendo la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* tra le prime, se non la prima, tra le prove poetiche successive alla *Vita nova*, Dante non avesse ancora sperimentato efficacemente la dignità del volgare in argomenti diversi dall'amore, e quindi fosse contrario a parlare di filosofia in volgare. È un argomento che giustifica davvero l'uso di velame allegorico? Molto blandamente, e in modo malfermo: se il volgare è poco virtuoso, potente, a parlare di filosofia, ancora più difficile risulta comprendere come possa diventarlo attraverso la macchina allegorizzante. L'allegoria dimostra infatti la capacità tecnica e la dottrina, retorica e filosofica, dell'autore ma non tocca la questione di fondo: l'inadeguatezza della forma linguistica rispetto alla materia. D'altra parte, tutta la tradizione allegorica dai padri della Chiesa in poi, e in ambito pagano da Platone in poi, conosce, pratica e sollecita diffusamente l'uso dell'allegoria mediante l'argomento che le verità più profonde devono essere schermate per non essere banalizzate e fraintese. La verità si raggiunge con pazienza e sacrificio, la difficoltà della lettera che nasconde il vero come un mistero da svelare è a protezione della verità stessa ecc. Questi argomenti sono legittimi e noti, e in effetti ci portano alle altre due motivazioni esibite da Dante: *b.* i lettori non avrebbero compreso che Dante si stesse rivolgendo alla filosofia come oggetto d'amore, «perché non tanto ben disposti». Insomma, non avrebbero creduto alla lettera se questa fosse stata storica, cioè letteralmente vera. Qual è il senso e la necessità di questo argomento? Davvero rientra questo nella grande tradizione, pagana e poi cristiana, dell'uso dell'allegoria come sistema protettivo della verità, come cura del significato e preparazione alla sua luce che potrebbe altrimenti abbagliare ed essere fraintesa se rivelata immediatamente? La disposizione negativa può alludere ad un'incapacità cognitiva, e questa è all'inizio del trattato spiegata come impedimento fisico oppure intellettuale, e quest'ultimo deriverebbe da malizia («quando la malizia vince in essa [l'anima], sì che si fa seguitrice di viziose dilettazioni, ne le quali riceve tanto inganno, che per quelle ogni cosa tiene a vile» Cv I, 1.3).

Scartata l'ipotesi dell'incapacità fisica, analizziamo la seconda. Ammettiamo pure che lettori avvezzi alla lirica d'amore in volgare, di fronte ad una palese dichiarazione d'amore per la filosofia, avrebbero inteso queste dichiarazioni per ciò che non erano, ossia come una dichiarazione fittizia che nascondesse l'amore per una donna reale. Sebbene appaia concettoso e capzioso l'argomento, è questo ciò che sembra affermare Dante, in altre parole: questo pubblico

di appassionati lettori di liriche d'amore in volgare non avrebbe preso «leggermente» le parole esplicite in cui si narrava della filosofia, non le avrebbe capite, sarebbero state fraintese. Come? Avrebbero pensato che Dante si rivolgesse ad una donna reale in carne ed ossa, perché, e così arriviamo alla terza giustificazione, non avrebbero dato «fede» alla «sentenza vera» come invece l'avrebbero data alla «fittizia», perché si credeva che Dante fosse effettivamente innamorato di una nuova donna.

Partiamo dalla fine, che in questo magnifico gioco di specchi in cui menzogna e verità si rincorrono e si deformano incessantemente a vicenda, è l'unico punto fermo: «di vero si credea del tutto che disposto fosse a quello amore, che non si credeva di questo» (*Cv* II, 12.8). Dante sta ammettendo che l'opinione diffusa credeva che egli fosse effettivamente legato all'amore per una donna in carne ed ossa. Qualunque sia la verità biografica di questa vicenda, è certo (e Dante è costretto a rivelarlo perché appunto è opinione diffusa e non avrebbe potuto fare altrimenti) che l'opinione corrente era che la gentile fosse una donna reale (e forse a sostenere la convinzione comune c'erano non solo le pagine della *Vita nova*, ma anche altri episodi biografici non smentibili). Perché l'argomento è capzioso e stravagante? Perché Dante in realtà sta affermando che i suoi lettori non avrebbero creduto alla lettera, per una ragione storica ben precisa e per una più strettamente biografica e personale, se questa fosse stata nuda e recante il semplice volto della verità, e che quindi è stato costretto, per difendere la verità e riservarla a quelli che avrebbero avuto la pazienza di farsi guidare dall'allegoresi alla vera sentenza, a nascondere la verità sotto il volto fittizio, menzognero dell'amore reale per un'altra donna: «mostrando la mia condizione sotto figura d'altre cose». In breve, perché i lettori non avrebbero creduto alla verità, sono stato costretto a mentire. Quella menzogna è il velame allegorico che si scopre una volta ricondotta lettera e sensi riposti alla loro vera sentenza, e cioè, secondo l'intenzione dell'autore del *Convivio*, la lettera alla natura fittizia della favole poetiche e il senso allegorico a quello qui sostenuto: la donna gentile è la filosofia. Questo è l'intreccio vertiginoso che Dante trama: la verità (ciò che l'autore del *Convivio* afferma essere tale) sarebbe stata creduta falsa, e quindi sono stato costretto a nascondere la sotto una menzogna. Questa trama, per quanto complessa, è però fragile e proprio in questo punto del trattato si rivela esile, pronta a smagliarsi e a riconsegnare il vero alle parole vere e il falso alle parole menzognere. Se infatti questa fosse stata la motivazione reale di Dante, e la gentile da sempre fosse stata la filosofia, che senso avrebbe avuto ammannire come fittizia proprio quella lettera che Dante sapeva i suoi «uditori» consideravano vera? Perché affermare nella lettera che la filosofia era una donna reale correndo il rischio, quasi certo, che i lettori, già convinti che lo fosse, scambiassero la lettera secondo il modo dei teologi e non dei poeti, cioè come narrazione storica reale e non favola? Quale logica può spingere ad affermare il falso di fronte a coloro che lo credono vero per dissuaderli dell'errore? Nessuna. Infatti il rischio era in realtà una certezza, e ciò che era prevedibile in effetti successe: i lettori capirono bene che quella donna era quella cui si alludeva nella *Vita Nova*, e che si trattava di un nuovo, reale, amore. La prova, a bene leggere il *Convivio*, è nell'opera stessa.

È Dante ad affermare nel primo trattato che è spinto a scrivere l'opera e ad ammannire il pane dell'interpretazione allegorica insieme alle vivande delle canzoni proprio per riparare all'accusa di «infamia» (*Cv* I, 2.16) che gli era stata rivolta perché si interpretavano le canzoni letteralmente senza l'aiuto del suo commento che solo poteva illustrare l'intenzione allegorica, altrimenti impossibile da rinvenire. In questo luogo (*Cv* II, 12.8), e nell'altro che è da questo attratto (*Cv* I, 2.16), il mentitore rivela il piano e la trama si smaglia: dimostra la necessità della menzogna. Ha ogni interesse a mentire, perché deve riparare all'accusa infamante di una vita incline alla passione e non alla virtù. D'altra parte, anche se solo per un istante, si smaschera, o così sembra, perché quando avrebbe potuto raddrizzare la falsa opinione non lo fece, ma anzi, e questo sarebbe incomprensibile e illogico, la assecondò presentando una lettera, fittizia per l'autore del *Convivio*, che il lettore non poteva non credere vera senza alcuna indicazione autoriale intorno alla supposta macchina allegorica. Come mai? La spiegazione più logica è che questa singolare convergenza tra una menzogna spacciata nella lettera con il volto di ciò che il pubblico, erroneamente secondo l'autore del *Convivio*, riteneva effettivamente vero si realizzò quando invece Dante aveva ogni interesse ad evitarla, perché, allora, c'era una reale

convergenza, o meglio identità: la donna gentile era esattamente ciò che appariva. La complessa macchina allegorica non risale all'altezza della composizione della canzone, ma all'altezza della composizione del *Convivio*, e non è quindi una semplice costruzione allegorica, non è una macchina allegorica innocente, ma la macchinazione di un falsario.

Esiste un contravveleno della bugia ed è naturalmente la verità nuda, letterale, non ambigua e non sovrainterpretabile. Questo contravveleno, pur conservando sempre l'effetto farmaco-ontologico di fugare il falso vero con il vero senza aggettivi, cambia nel tempo. La forma della sua espressione, o somministrazione, è storicamente data e cambia con il mutare dei contesti culturali in cui si muovono e si confrontano mentitore e ingenuo, falsario e ingannato. Nell'antichità la forma più comune ed eticamente dignitosa di controbattere la menzogna o ogni forma di camuffamento della verità è il franco-parlare. È il parresiaste che, come ha insegnato Foucault², mette a rischio la sua vita dicendo senza giri interpretativi la verità in faccia al più forte – e si noti che per Foucault, nell'antichità, è il forte che ha bisogno della menzogna mentre è il debole a servirsi del farmaco della verità, medicina ambigua perché mette a repentaglio la vita stessa del medico. Questa tensione tra bugia e verità nel campo verbale e politico del 'parlar chiaro' ha senso nell'antichità pagana, poiché la verità coincide con il bene, e il giusto il bello il buono non sono che attributi del vero cui ogni uomo tende. Il male, nella filosofia greca, e in ciò non c'è molta distanza tra Platone e i platonici e Aristotele e i peripatetici, è un effetto possibile dell'ignoranza del bene. Ossia del vero. Il male assoluto, l'errore assoluto e quindi la bugia perfetta, quella la cui esistenza si radica alla base della volontà umana e non è giustificata dall'ignoranza, compaiono solo dopo. Neppure il sofista, il mentitore-falsario per antonomasia della filosofia pagana, è un'eccezione a questo modello. Egli è colui che manipola le coscienze senza farsi scrupolo di violentare la verità, ma fa questo perché ritiene dentro di sé che la verità sia manipolabile ed evanescente. Se essa non è contenibile dentro un'affermazione non ambigua e tautologica - la verità perfetta! –, allora non rimane che il gioco retorico che ribaltando ogni affermazione nel suo contrario dimostra che non esiste alcuna verità certa. Si pensi alla risposta di Socrate ai suoi amici che lo invitano a fuggire dal carcere: cosa direi se incontrassi le leggi (la giustizia) e mi chiedessero conto di quello che sto facendo? La giustizia non è altro, per Socrate e poi Platone, che uno dei volti del vero. La giustizia chiederebbe insomma a Socrate conto della coerenza tra il detto e il vissuto, coerenza insensata per un sofista, ma vitale per Socrate. Le parole possono aderire alle cose, e scegliendo la morte Socrate dimostra che questa coincidenza può essere testimoniata da un uomo, forse, proprio con il sigillo della morte: nell'uscita dal corpo, e su quel cadavere muto, parole e cose si chiudono coincidendo le une con le altre. La morte di Socrate è straordinariamente eloquente, il suo cadavere muto parla proprio la lingua della perfetta adesione di parole e cose. La morte di Socrate dimostra, con la sua eloquente tensione tra tentazione menzognera, bugia, e affermazione coerente e veritiera, come sia lontano l'universo pagano da quello cristiano. È proprio con il cristianesimo, cioè con la scoperta che accanto all'intelletto e alla memoria, per dirla con Agostino, c'è una terza qualità essenziale dell'animo umano che è la volontà, che il campo di tensione in cui si misurano verità e menzogna si complica. La bugia non può più essere un effetto eventuale dell'ignoranza. Il male insomma non è figlio dell'ignoranza ma, in una forma peculiare all'uomo, scelto da chi lo compie. Voluto. È figlio della volontà. Jankélévitch fa risalire la svolta all'avvento del pessimismo cristiano, perché esso restituisce all'uomo il senso della colpa e non il senso di inferiorità e di frustrazione che nutre l'uomo antico che si scopre, contro la sua volontà e inconsapevolmente, ignorante. Il senso di colpa di chi ha scelto la menzogna per compiere il male. È il pessimismo cristiano che «ci ha restituito il senso della colpa: l'atto di dire la verità è un atto irrazionale e passionale della volontà, e la volontà è, in noi, una forza un po' selvaggia che non batte lo stesso tempo della conoscenza».³

² Cfr. M. FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Milano, Donzelli, 1996.

³ V. JANKÉLÉVITCH, *La menzogna e il malinteso*, Milano, Cortina, 2000, 9.

Nel cristianesimo e nel medioevo dantesco la questione è quindi complicata dal trasformarsi del campo di tensione tra vero e falso. Il nesso che li lega non è solo l'ignoranza del bene (e del vero) e non è neppure una semplice contrapposizione.

In Dante, pur essendoci al centro della sua opera la sua stessa esistenza biografica, tale scelta non può scambiarsi per l'intenzione di dire la verità su di sé nel senso del franco parlare, della verità nuda e cristallina. Il bersaglio verso cui mira Dante non è una simile verità, e quindi la strategia costruttiva di quell'unico testo che è, da questo punto di vista, quasi tutta la sua opera non è semplicemente 'dire la verità'. Piuttosto, l'obiettivo è costruire la verità, e il mezzo per farlo, allora, sarà un percorso non rettilineo: disegnare una via contorta in cui verità (sincerità) e falso (menzogna) sono insieme presenti perché contribuiscono a costruire la verità scavando, riempiendo, tornando, scartando o smussando di volta in volta dove necessario il blocco grezzo della cronaca biografica. Volontà di raggiungere la verità e necessità della menzogna (paradossalmente chiarificatrice in questo schema progettuale che punta alla verità come destino) sono complementari in Dante. Non esiste alcun altro autore che invochi i servizi della menzogna per un bisogno così vitale di arrivare (a costruire) alla verità. Nessuna parresia da parte di Dante, non verso se stesso. È Beatrice che la esercita nella forma autoritaria, propria di chi cristianamente possiede la verità, della accusa/condanna che esige il pentimento e la confessione. Questo è quanto accade infatti nei canti dell'Eden. Scrittura autobiografica ed economia della menzogna sono il cuore dell'opera di Dante.

Se la dimensione ontologica che rende possibile la menzogna è il tempo, allora i canti purgatoriali dell'Eden rappresentano il tentativo da parte di Dante di rimettersi in sincronia con il proprio destino, con quel disegno, quindi eterno e da sempre fissato, che lo vuole salvo nell'amore e tramite l'amore per la gentilissima. Agli occhi severi della Beatrice del *Purgatorio*, le deviazioni giovanili sono cristianamente ricollocate al loro posto: errori nel tempo che potevano preludere ad una caduta fuori dal regno eterno della salvezza. La confessione e il pentimento sono i contravveleni che raddrizzano i peccati giovanili di Dante, contrassegnandoli come cadute nel tempo dell'errore. Dopo, per loro, non può che esserci l'oblio. L'immersione nel Leté, successiva alla confessione e al pentimento, non è una semplice allegoria: allude chiaramente al ricollocarsi di Dante nel meccanismo eterno della salvezza. Dal punto di vista fuori dal tempo di Dio, questo destino non può prevedere che deviazioni momentanee, e il loro destino, a seguito del raddrizzamento, è estinguersi nell'oblio: il destino eterno non può essere incrinato neppure dal ricordo che qualcosa lo ha, anche solo per un momento, incrinato.

Il destino tuttavia, immaginare la vita come destino, è una tautologia. Ma nel tempo l'individuo muta e diventa continuamente altro da sé. Se il tempo è la dimensione del divenire e nel divenire diventa possibile la vita di un continuo altro da me stesso, nel tempo allora non c'è spazio per le tautologie. Le biografie, e ancora peggio le autobiografie, si rivelano allora come quel genere letterario in cui la tautologia, la pura e semplice verità, è impossibile per definizione e nonostante ciò il senso dell'(auto)biografia rimane, soprattutto nella modernità inaugurata dalle *Confessiones* di Agostino, quello di rendere predicabile una vita nel tempo, questo continuo fluire di altri me stesso, secondo la misura dell'identico. Per Dante questo significa poterla predicare secondo la misura della fedeltà al proprio destino. E questo destino era iscritto nella forma del suo amore per Beatrice, ma solo nel punto iniziale e terminale della sua opera, nella *Vita nova* e nel poema.

Vivere nella dimensione del divenire pone il soggetto di fronte ad un bivio: verità e tempo si separano e la congiunzione è difficilissima. Agli estremi ci sono, da una parte, la sincerità tautologica, l'adesione perfetta a ciascun momento della propria esistenza, adesione alla verità che produce l'azzeramento del tempo (si aderisce al vero in ogni istante, e alla luce della verità del singolo presente si rinnega il tempo passato, cioè i propri io passati); dall'altra parte c'è la fedeltà «atemporale», l'adesione costante ad un modello di io che prescinde dalle variabilità cronologiche, somma fedeltà che diventa insincerità rispetto al tempo stesso, cioè rispetto alla concreta dimensione biografica in cui si è vissuti.

Dante si schiera chiaramente sul secondo versante, il rispetto atemporale verso un destino fissato una volta per tutte che significa essere fedeli a se stesso rispetto a tutte le deviazioni

possibili del tempo, se debitamente raddrizzate, con il risultato paradossale che il destino va salvato dal tempo, e che i singoli istanti del tempo diventano verità insincere che l'uomo fedele al proprio destino può sacrificare o camuffare quando racconta la propria storia. In questo secondo caso la menzogna diventa uno strumento essenziale dell'autobiografia, anzi questa stessa si può definire come un'economia della menzogna.