

Andrea Mazzucchi

Beatrice Arduini Il *Convivio* fra tradizione manoscritta e a stampa

Nel mio intervento, vorrei concentrarmi sulla forma materiale del *Convivio* nel passaggio dalla tradizione manoscritta alle prime edizioni a stampa per seguire l'itinerario da opera incompiuta, abbandonata dall'autore, a testo canonico della produzione dantesca. Con questo obiettivo, vorrei toccare il tema dei raggruppamenti dei codici miscellanei secondo le diverse tipologie di testi abbinati al *Convivio*, in particolare la sequenza delle canzoni distese, ed esaminare i contesti in cui sono prodotti i testimoni manoscritti nella storia della copiatura, circolazione e pubblicazione del *Convivio*.

Stefano Carrai Un *Convivio* fiorentino?

Vorrei con tutte le cautele del caso esplorare l'ipotesi che il *Convivio* sia stato concepito da Dante a ridosso della conclusione e divulgazione della *Vita nova*. Mi pare infatti che nulla obblighi a considerare i contenuti di poetica filosofica dei primi trattati come da riferire all'ambiente aristocratico veronese oppure a quello accademico bolognese. L'impegno in favore del volgare fiorentino, mi chiedo, potrebbe essere nato in parallelo al prosimetro giovanile appena concluso? E l'intento pedagogico riferito alle virtù potrebbe mirare al pubblico borghese del proprio comune in sinergia con l'attività politica appena intrapresa e in linea con l'esempio di Brunetto? Una frattura in questo senso sembra da registrare all'altezza del quarto trattato, ma per i primi tre cosa osterebbe a una tale ipotesi? Per ora sono poco più che domande, ma confido che una discussione possa gettare in ogni caso luce sul testo.

Roberto Leporatti Dubbi e interrogativi sulla genesi e sulla composizione del *Convivio*

Nel mio intervento vorrei proporre alcuni spunti di riflessione relativi alle questioni, implicate l'una con l'altra, della genesi e della composizione del *Convivio*.
Genesi. La scelta di Dante, dichiarata in apertura del *Convivio*, di non derogare alla *Vita nova* e anzi di giovare con questo a quella, non può non voler dire prima di tutto riconfermare la propria fedeltà a «quella viva Beatrice beata che vive in cielo con gli angeli e in terra con la sua anima» (Cv II 1), insediata al di sopra e al di fuori di quel «terzo cielo» sotto il cui influsso può dispiegarsi l'amore per la Donna gentile-Filosofia celebrato nel nuovo libro. Rifacendomi a una tesi (poco fortunata) di Étienne Gilson che si fonda su questa constatazione, argomentata nel volume *Dante e la filosofia* del 1939 e riproposta, nonostante le obiezioni di Michele Barbi e Bruno Nardi, in un saggio di taglio più divulgativo scritto in occasione del settimo centenario della nascita del poeta, mi chiedo (e chiedo) se non sia opportuno insistere, piuttosto che sul valore contrastivo come di solito si fa, sulla funzione coordinante svolta in rapporto alla *Vita nova* dalle prime due canzoni del *Convivio*, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e *Amor che nella mente mi ragiona*, e in modo particolare dalla prima, che riprende alla lettera e sviluppa il contrasto fra Beatrice e la Donna gentile descritto nella parte finale del libello. Dante potrebbe aver concepito queste canzoni, con cui pone le fondamenta e su cui imposta la struttura imponente del nuovo libro, funzione delicata che difficilmente poteva essere assolta da testi scritti in modo indipendente e con altre finalità, allo scopo di essere commentate e per creare un raccordo fra il nuovo prosimetro, progettato come commento a canzoni già composte o in corso di composizione, e l'altro in cui ha raccolto e ordinato la produzione giovanile prevalentemente nelle forme minori (fanno eccezione, su trentuno rime, le tre grandi canzoni, pilastri indispensabili per la tenuta di quell'edificio, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Donna pietosa* e *di novella etate*, *Li occhi dolenti per pietà del core*:

la prima e la terza concepite a dittico e dunque già orientate verso un macrotesto che le accolga, quella centrale composta per il libro, secondo l'ipotesi di De Robertis che anch'io, come altri, sono propenso a condividere). Il recupero e la riformulazione di una simile prospettiva possono essere di stimolo a ripensare le modalità e forse anche i tempi stessi della concezione del *Convivio*. *Composizione*. Il passaggio dai trattati II-III del *Convivio*, con il commento letterale e allegorico alle prime due canzoni di argomento amoroso, al IV trattato, con il commento solo letterale alla canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* sulla corretta definizione di nobiltà, nonostante recenti autorevoli riserve (espresse per es. da Gianfranco Fioravanti nella sua *Introduzione* all'edizione mondadoriana), rappresenta nella composizione dell'opera, se non una frattura, quantomeno un suo riorientamento intervenuto a lavoro in corso: il libro originariamente concepito a esaltazione della conoscenza con l'intento prioritario di garantire la vera interpretazione, non passionale ma morale, delle canzoni amorose, si apre a un più diretto impegno etico-politico. Le proposte finora avanzate in questo senso hanno ipotizzato fasi compositive distinguendo fra i diversi trattati considerati in blocco: Maria Corti, principale paladina di questa tesi, ha individuato un primo tempo nei capitoli I-III e un secondo nel IV, mentre, successivamente e con il suo avallo, Anna Longoni ha pensato piuttosto a una distinzione fra i trattati II-III da una parte e I, IV dall'altra. Se una divisione così netta può funzionare per i trattati II-III, dedicati in modo coerente rispettivamente all'affermazione e alla definizione dell'amore per la donna gentile-Filosofia, e per il IV, compattamente dedicato alla *quaestio de nobilitate*, altrettanto omogeneo non si può dire il I trattato non vincolato al commento di un testo poetico (ciò che spiega anche l'oscillazione negli studi citati sulla sua posizione al di qua o al di là dell'eventuale discriminazione). Se un'evoluzione vi è stata nella composizione del *Convivio*, qualunque ne siano la natura e la portata, essa non poteva non ripercuotersi sul trattato proemiale, nel quale l'autore definisce le finalità dell'opera e il pubblico per il quale è stata concepita, con interventi stratificati al suo interno in reazione alle novità emerse nel corso della sua lunga e non lineare composizione, interventi che vi si intrecciano in modo sfumato ma forse non del tutto irriconoscibile, complice l'incompiutezza dell'opera che ne ha impedito la (comunque non semplice) sintesi.

Paolo Falzone **La felicità umana secondo il *Convivio***

L'intervento vorrebbe tracciare le linee fondamentali della riflessione dedicata nel *Convivio* all'idea di felicità terrena, centrale per intendere la specifica fisionomia dottrinale del trattato e la sua posizione rispetto al dibattito filosofico del tempo (tra *theologi* e *philosophi*). L'attenzione si soffermerà in particolare su due articolazioni chiave del problema: 1) il rapporto tra desiderio naturale di sapere e perfezione dell'uomo e 2) il nesso tra felicità e nobiltà nel IV trattato.

Raffaele Pinto. **Il biennio 'filosofico' di Dante: 1304-1306 (abstract)**

Mostrerò la cronologia redazionale del *Convivio*, in rapporto al *DVE*. I due trattati descrivono un percorso di pensiero che inizia nell'estate del 1304 (quando Dante, al servizio dell'alta feudalità, assume il ruolo professionale di 'filosofo') e si conclude fra il '06 e il '07, quando inizia la *Commedia*. La cronologia relativa delle sezioni dei due testi è la seguente: ***Convivio I/III - De Vulgari I - Convivio IV - De Vulgari II***. Indizi della sequenza redazionale che qui si ipotizza sono i seguenti nuclei tematici:

- .1. La politica, aristotelicamente intesa come critica delle forme di governo, è assente in *Conv.* I-III, appare in *DVE* I, si sviluppa con la teoria dell'Impero in *Conv.* IV, sparisce in *DVE* II, in cui sono in questione temi retorico-poetici dai quali scaturisce la ideazione della *Commedia*.
- .2. La corte siciliana, ignorata in *Conv.* I, dove la lingua italiana è difesa in polemica con quanti usano un volgare altrui, è esaltata, invece, in *DVE* I xii 4, dove la nascita della poesia italiana viene attribuita alla azione politica e culturale dei sovrani: la lingua italiana in *Conv.* I (il 'volgare di sì') esiste già; in *DVE* I (il 'volgare illustre') non esiste ancora.

- .3. I valori simbolici della città di Roma, ignorati in *DVE I* (dove i Romani sono disprezzati per il loro *tristiloquium* -xii 2), sono celebrati, invece, in *Conv. IV* (iv sgg.).
- .4. La nobiltà in *Conv. IV* è intesa come superiore dignità della filosofia e del filosofo, mentre in *DVE II* è intesa come superiore dignità della poesia e del poeta.
- .5. In *DVE I* il ‘volgare illustre’ viene **politicamente** definito in rapporto ai volgari municipali (e NON in rapporto ai modelli latini); in *DVE II* il ‘volgare illustre’ viene **stilisticamente** caratterizzato in rapporto ai modelli latini (e NON in rapporto ai volgari municipali).
- .6. In *Conv. IV* le citazioni dai poeti latini si addensano nella seconda parte, precludendo alla celebrazione degli scrittori latini e soprattutto Virgilio in *DVE II*.
- .7. In *DVE I*, Libro **filosofico**, non c’è nessuna autocitazione; in *DVE II*, Libro **poetologico**, le autocitazioni sono valanga (12, contro 3 di Cino, 5 di Guinizelli e 3 di Cavalcanti).
- .8. All’inizio del percorso ‘filosofico’ la capacità espressiva di una lingua si mostra nella prosa, essendo la poesia ‘accidentale adornezza’ (*Conv. I x 12*); alla fine del percorso, la poesia è il modello cui devono attenersi i prosatori (*DVE II i 1*).
- .9. Il simbolismo antibeatriciano del **15/30**: in *Conv. I* i 14 le canzoni da interpretare sono **14** e i trattati da scrivere sono **15** (14+1). In *Conv. II* 12 7 la frequentazione delle *scuole*... dura **30** mesi. I capitoli di *Conv. II* e *III* sono **15** (*2=30). In *DVE I x 7* i ‘volgari municipali’ sono **14** (2 * 7), ai quali si aggiunge il ‘volgare illustre’ (7+7+1= **15**). In *Conv. IV* i capitoli sono **30**. Le *distese* del nuovo ordinamento sono **15**. Nel sonetto *Guido, i’ vorrei* la prima Antibeatrice viene definita come quella che è “sul numer delle **trenta**” (mentre il nome di Beatrice occupa il numero 9 -*Vita nuova VI*).
- .10. L’autoallegorismo viene liquidato prima nel IV del *Convivio*, e poi nel II del *De Vulgari*, dove la definizione di poesia prescinde dalla polisemia (ma non dalla filosofia: *scientia*). Inoltre la selezione delle proprie canzoni mescola testi commentati nel *Convivio* (*Amor che nella mente*) con canzoni commentate nella *Vita nuova* (*Donne ch’avete, Donna pietosa*), il che implica che il progetto *Convivio* (basato sulla opposizione Beatrice / Donna gentile) non è più operativo. La canzone su cui il *De Vulgari* si interrompe (*Amor tu vedi ben*) occuperà il centro del nuovo ordinamento (le 15 *distese*), funzionale alla *Commedia*.
- .11. La coscienza autoriale di Dante si sviluppa da una iniziale attività solo divulgatrice del sapere (*Conv. I i 10*), ad una attività parzialmente originale di produzione del sapere (*DVE I i 1*), ad una attività del tutto originale di produzione del sapere (*Conv. IV iii 3, V i 2*).

Posto che la razionalità rappresenta il grado supremo di perfezione dell’essere umano, ossia ciò che lo distingue dai bruti, la filosofia viene celebrata nei primi tre Trattati del *Convivio* come faro intellettuale che illumina e guida gli uomini in generale (di qui il primato dell’Etica); nel quarto essa viene celebrata in particolare come guida ideale dell’azione politica, per cui il ‘filosofo’ è il *consigliere* necessario del governante (vi 17-20). D’altra parte, la **metafisica** ‘quaestio de nobilitate’ di *Conv. IV* necessariamente precede, sul piano logico e quindi redazionale, la **retorica** ‘quaestio de cantionis nobilitate’ di *DVE II*, che a sua volta precede la ideazione della *Commedia*, e ne è il presupposto inventivo.

La redazione del *Poema* interrompe quella del *DVE* e il percorso filosofico dei due trattati. Tale percorso implicava un primo assemblaggio di una parte delle sue canzoni (14, leggibili come ispirate dalla antagonista di Beatrice nella *Vita nuova*: la ‘donna gentile’, 1^a Antibeatrice) e la loro risemantizzazione allegorica. La svolta ‘poetica’ della *Commedia* (documentata dalla ‘Montanina’ e dalla Epistola a Moroello) implica un secondo assemblaggio, che consiste nel riordinamento delle canzoni già raccolte (di cui è indizio lo spostamento in prima posizione di *Così nel mio parlar*), con l’aggiunta finale della ‘Montanina’ (scritta in funzione del nuovo ordinamento), e la loro leggibilità come ispirate dalla “pargoletta-pietra”, protagonista delle liriche scritte dopo la *Vita nuova* (e rivale e antagonista di Beatrice nella trama della *Commedia*, 2^a Antibeatrice). L’ideazione della *Commedia* è inoltre osservabile, nella maturazione dei suoi principali elementi strutturali, fra le righe del II Libro del *De Vulgari*, ossia la definizione del ‘comico’ in rapporto oppositivo al ‘tragico’; la individuazione della terza rima come struttura metrica portante del *Poema*; la polarità ideologica ‘Beatrice vs. pargoletta’, attorno alla quale si organizza la trama della *Commedia* (polarità suggerita dai versi finali di *Amor, tu vedi ben che questa donna*, dopo il cui commento il trattato si interrompe).

Marco Berisso

Il mio intervento intende tornare sulla questione delle quindici canzoni dal punto di vista della loro tradizione e, più in particolare, della loro collocazione (successione e integrità della serie) nei codici delle *Rime*. La comparazione tra le varie sequenze rende meno persuasiva l'ipotesi avanzata da Tanturli nel suo ultimo intervento sistematico sulla questione (*Sul canone delle opere volgari di Dante*, pubblicato postumo nel 2017 nel primo dei due volumi dei suoi scritti, *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo*) di una diffusione maggioritaria all'interno del testimoniale della successione delle quindici canzoni. Vorrei poi dire qualcosa, molto in breve, sulla successione «ur-*Libro delle canzoni*»-*Convivio*-*Libro delle canzoni* sempre proposta in quella occasione da Tanturli.

Lorenzo Giglio **Come si forma il "libro" delle canzoni dal punto di vista della tradizione manoscritta?**

L'intervento ha come obiettivo quello di riaprire la discussione sul problema del «libro delle canzoni» per come è stato impostato a partire dai risultati filologici presentati da De Robertis nell'edizione delle *Rime*. Prima di riflettere sulla responsabilità autoriale dell'ordinamento ivi adottato per ragioni di storia della tradizione, sembra infatti non inutile ripercorrere il ragionamento su cui tale scelta si fondava, con una attenzione particolare sia agli elementi che definiscono i piani alti del gruppo primariamente interessato (la «famiglia b»), che è «il più affermato e diffuso rappresentate» di tale sistemazione; sia alla natura dei contatti tra b e altri codici indipendenti, che pure ereditano quasi esattamente la medesima conformazione del «canzoniere». Al livello strettamente metodologico, la ricostruzione di De Robertis sembrerebbe infatti avallare l'ipotesi che la seriazione sia originale; ma le cautele più volte espresse dal medesimo De Robertis impongono di soffermarsi su alcuni aspetti della questione, che, se valutati nell'insieme, sembrerebbero prospettare l'esigenza di una globale reimpostazione del problema filologico, con eventuale reinterpretazione del dato storico-letterario.

In primo luogo, mi concentrerò dunque sui seguenti aspetti specifici del quadro tracciato da De Robertis:

- Statuto congiuntivo dell'ordinamento e trattamento degli indizi di affinità al lume dell'elevato tasso di contaminazione già attestato nella tradizione antica (vd. infra).
- Rapporto fra To e b*/b°, considerando sia la compattezza della trafila To-R35-C2 altrimenti ben dimostrata, sia la natura «redazionale» già dello stadio originario.
- Compattezza (entro b) del blocco rappresentato dai mss. recanti canzoni, rime scelte, *I' mi son pargoletta* e *Ai faus ris*.
- Contaminazione endemica sia nei più importanti testimoni «separati» dell'ordinamento, sia fra tradizione organica del *Convivio* ed estravagante delle canzoni; che impone un criterio massimamente selettivo nella scelta degli indizi forse probanti (farò un solo esempio).

In tale prospettiva l'articolazione interna della famiglia b risulterebbe profondamente ridimensionata; e di conseguenza anche l'ipotesi del libro organizzato in un certo modo assumerebbe contorni più sfumati, configurandosi in fin dei conti il blocco delle «distese» come uno degli esiti documentati nel quale è possibile che si rifletta – al limite – una sorta di «volontà autoriale debole», magari finalizzata alla stesura del *Convivio*: l'esame dei passaggi in cui Dante dichiara l'incipit delle canzoni commentate in questa opera incompiuta (II 2 5, III 1 13-14, IV 1 9) rivela infatti più di qualche sfasatura, dietro alla quale è forse lecito scorgere, con il supporto dei dati testuali pubblicati anche su questo da De Robertis, la traccia di un duplice orientamento del lavoro compositivo dell'autore, che magari operava distintamente (ma contemporaneamente) sia sulla prosa del trattato, sia su una sequenza di quindici canzoni. E visto che la tradizione non offre alcun indizio positivo del riconoscimento di una specifica raccolta diffusa da Dante, la storia

di tale "libro" si può forse ancora indagare per successivi accorpamenti di micro-sequenze, che trovano invece riscontro in aree diverse della tradizione antica.

Alberto Casadei **È possibile attribuire l'ordinamento di un macrotesto?**

L'attribuzione dell'ordinamento delle Quindici canzoni distese può essere fatta rientrare nell'ambito più generale dell'attribuzione di testi dubbi? In effetti, manca al momento un protocollo condiviso per l'individuazione dei tratti pertinenti o meno da valutare in ambito attributivo. Dopo alcuni casi esemplari danteschi, si prenderà in considerazione quello, del tutto speciale, dell'attribuzione non di un testo (nessuna delle quindici canzoni è discussa quanto ad autorialità) bensì della loro organizzazione in un macrotesto, che però potrebbe essere dovuta ad altri. Basta una disamina intra- e intertestuale per asserire la paternità dantesca dell'ordinamento macrotestuale? Fino a dove valgono le ragioni filologiche e da dove si entra necessariamente nell'ambito dell'interpretazione?

Natascia Tonelli **'Dell'amore e di altri demoni'. Ancora sul *Libro delle Canzoni***

Riprenderò in esame la questione del rapporto fra la serie delle distese o *Libro delle Canzoni* e il *Convivio*, considerando però in particolare il momento dell'abbandono del trattato e la parallela interruzione del *De vulgari eloquentia*. Questo snodo, che risulta decisivo anche per l'avvio della *Commedia*, mi pare circostanziabile e predicabile grazie a tematiche morali che hanno lasciato traccia comune nelle porzioni liminari delle quattro opere. Rintracciarne gli elementi sensibili e metterli in relazione dall'una all'altra opera credo possa dar ragione anche del costituirsi del libro delle canzoni e fornirne una chiave interpretativa (in quanto macrostruttura) all'interno del percorso dantesco.

Paolo Borsa **"La donna mia": tra Rime e prosimetri**

Muovendo dalle canzoni allegoriche, nel mio intervento vorrei occuparmi del tema delle donne che Dante mette esplicitamente o implicitamente in opposizione o competizione con Beatrice, e della questione della loro natura talora indefinita, mobile o ambigua. Più in particolare, proverò a concentrarmi sulla necessità dantesca di ritornare sul motivo, rielaborandolo o riadattandolo – tra *Vita nova*, rime, *Convivio* e *Commedia* – alle necessità specifiche e al mutare dei tempi (e delle età).

Juan Varela-Portas de Orduña **La struttura narrativa del *Libro delle canzoni***

Sosterremo in questo intervento che la serie o *Libro delle canzoni* ha un'impostazione non da canzoniere ma da cantica, cioè è impostato come una successione di 'canti' o 'canzoni' narrativamente autonome ma collegate in una storia comune. In esso, vengono combinate due strutture narrative: una prima che svolge il molto comune nel 200 schema ideologico di 'caduta (o discesa agli inferi)-risollevarmento' e una seconda che imposta la successione episodica di 'canzoni' seguendo il tracciato proprio dei cosiddetti 'canti di personaggio' della prima cantica della *Commedia*.