

## «Intorno al cor»: l'allegoria di *Tre donne* come antecedente dell'allegoria della *Commedia*

Juan Varela-Portas de Orduña  
(Universidad Complutense de Madrid)

---

### Abstract

The article shows that Dante's canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* has a rhetorical – narratological and semantic – structure based on allegory, which displays the basic characteristics later used by Dante to write the *Divina Commedia*: the analytic quality of the allegorical representation, the close relationship between the allegorical scene and the psychic experience of the self, and the double reading corresponding to two different types of reader.

**Key words** – *Tre donne intorno al cor*; *Divina Commedia*; allegory; psychic experience; double reading

---

L'articolo intende mostrare che l'impostazione retorica – narratologica e semantica – della canzone dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute*, fondata sull'allegoria, possiede già le caratteristiche basilari che serviranno poi a Dante per costruire la *Divina Commedia*: l'analiticità della rappresentazione allegorica, lo stretto rapporto fra scena allegorica ed esperienza psichica dell'io, e la doppia lettura corrispondente a due tipi diversi di lettore.

**Parole chiave** – *Tre donne intorno al cor*; *Divina Commedia*; allegoria; esperienza psichica; doppia lettura

---

### 1. Introduzione

Nel cappello introduttorio – ma anche nel commento – alla canzone di Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Claudio Giunta ha messo in rilievo gli elementi di macroretorica<sup>1</sup> e di microretorica<sup>2</sup> della canzone che rimandano alla *Commedia*, e

---

<sup>1</sup> «Ritardamento a parte, il dialogo tra le ipostasi si svolge, di fatto, in modi e con tempi molto simili a quelli che regolano i dialoghi tra i personaggi della *Commedia*: si confronti per esempio il passo che introduce la seconda risposta di Drittura, “Poi che fatta si fu palese e conta”, con passaggi del poema retoricamente identici come *Pd VIII* 40-5 “Poscia che li occhi miei si fuoro offerti...” o, soprattutto, come *Pg VII* 1-3 “Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte, / Sordel si trasse, e

conclude: «Insomma tutto, in *Tre donne*, richiama le tecniche di rappresentazione della *Commedia*»<sup>3</sup>. Procedendo lungo questa stessa linea di analisi, vorremmo mostrare quali siano, secondo noi, le caratteristiche principali dell'allegoria di *Tre donne* che fanno di questa canzone un antecedente imprescindibile per l'ideazione e la costruzione letteraria della *Divina Commedia*.

Nonostante le autorevoli osservazioni di Domenico De Robertis, secondo il quale il primo invio esclude ogni interpretazione che vada oltre l'evidenza, e di Umberto Carpi, che preferisce parlare di procedimenti metaforici<sup>4</sup>, ci troviamo completamente d'accordo con coloro che considerano allegorica (per quanto non solamente allegorica) la canzone, assumendo che tale allegoria abbia un duplice senso: «perché parla di altro e perché utilizza una metafora continuata strutturata in un sistema di personificazioni»<sup>5</sup>. Secondo Grimaldi, l'allegoria della canzone si trova nella narrazione e nel dialogo (elementi fondamentali che consentono di accostare la canzone alla *Commedia*), essendo grazie alla trama che il lettore scopre l'allegoria<sup>6</sup>. Boyde, d'altro canto, ritiene che il significato allegorico della canzone, inseparabile dalla forma che lo manifesta, affondi le sue radici nella dialettica tra individuo e collettività, dal momento che la decadenza della giustizia e delle sue sorelle colpisce l'esistenza umana nella sua totalità<sup>7</sup>. D'altra parte, è evidente che Dante non si sta qui allontanando da ciò che spiega in *Vita nova* XXV.

Nonostante, a detta di Giunta, per scoprire le possibili fonti letterarie di Dante sia

---

disse: 'Voi, chi siete?'"» (Dante ALIGHIERI, *Rime*, ed. Claudio GIUNTA, in *Opere I*, ed. Marco SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011, p. 517).

<sup>2</sup> «La designazione del luogo di nascita attraverso una perifrasi come in *If* V 97 "Siede la terra..." o in *Pg* XIX 100 "Intra Siestri e Chiaveri..."; le formule che introducono le battute del dialogo: "Poi cominciò", "E poi che ... disse"; l'idea stessa che a presentare i personaggi secondari di un gruppo non sia l'autore in prima persona ma il personaggio principale con cui sino ad allora l'io narrante ha dialogato» (Dante, *Rime*, ed. GIUNTA, p. 517).

<sup>3</sup> Dante, *Rime*, ed. GIUNTA, p. 517.

<sup>4</sup> Dante ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 167; Umberto CARPI, "13. Tre donne intorno al cor mi son venute", in Dante ALIGHIERI, *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 153-195. E si veda anche Natascia TONELLI, "'Tre donne', il 'Convivio' e la serie delle canzoni", in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71, p. 59.

<sup>5</sup> Marco GRIMALDI, "Come funziona una poesia allegorica. Una lettura di *Tre donne*", «Critica del testo», 15.1 (2012), pp. 299-321, p. 319.

<sup>6</sup> GRIMALDI, "Una lettura di *Tre donne*", pp. 317-321.

<sup>7</sup> Patrick BOYDE, *Dante's Style in His Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 147-151.

necessario ricorrere ai classici o alle narrazioni allegoriche mediolatine e romanze, come il *De Planctu Naturae*, di Alain de Lille, o il *Libro* di Bono Giamboni, Picone ha segnalato che sia l'incontro con entità astratte che la relazione personale tra esilio, soggetto amoroso e tematica politica sono elementi ricorrenti nella poesia trovadorica (un chiaro antecedente di *Tre donne* è *Lo doutz chanz d'un auzel*, di Giraut de Bornelh) e in alcuni momenti della tradizione italiana, tra cui la canzone *S'eo son distretto* di Brunetto Latini<sup>8</sup>. Grimaldi ha inoltre evidenziato come la *pastorella* provenzale fosse un mezzo espressivo privilegiato per incanalare significati etici e politici e come, mediante quella, sia possibile seguire, nella poesia occitanica, una linea narrativa, dialogica, didattica e in parte autobiografica, che conduce fino a Dante, passando attraverso i testi per lui chiave, come il *Roman de la rose*, il *Fiore* o il *Tesoretto* di Brunetto Latini – modelli imprescindibili della narrazione dialogica e delle personificazioni di *Tre donne* – senza peraltro dimenticare di poesie dello stesso Dante, come *Un dì si venne a me Malinconia* o *Due donne in cima della mente mia*.

Comunque, anche se con il piede ben fermo nella tradizione, l'allegoria di *Tre donne* presenta, a nostro parere, almeno tre tratti che saranno poi, come dicevamo, nodali nella costruzione della *Commedia*: l'analiticità della rappresentazione allegorica, lo stretto rapporto fra allegoria e esperienza psichica dell'io che narra; la possibile duplicità della lettura, in corrispondenza con due tipi di lettori diversi a cui si rivolge la canzone.

## 2. La analiticità della rappresentazione allegorica

L'analiticità dell'allegoria della *Commedia* è stata proposta da Carlos López Cortezo, per quanto riguarda le similitudini, nel 1994<sup>9</sup>, ed è poi stata messa in luce in

---

<sup>8</sup> Michelangelo PICONE, "Esilio e *peregrinatio* dalla *Vita Nova* alla canzone montanina", in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 27-50, pp. 35-37.

<sup>9</sup> Carlos LÓPEZ CORTEZO, "Los símiles en la *Divina Comedia*", in *Actas del VI congreso nacional de italianistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 31-36. López Cortezo mise l'allegoria analitica della *Commedia* in relazione coi metodi esegetici della teologia simbolica del dodicesimo secolo.

numerose analisi da altri membri della Scuola di Madrid<sup>10</sup>, venendo teorizzata da chi scrive queste pagine nel 2002 e, in modo più sintetico, nel 2011<sup>11</sup>. Ci si consenta l'autocitazione, appunto in virtù della concentrazione espressiva:

Chiamiamo 'allegoria analitica' il metodo iconico che Dante utilizza nella *Divina Commedia* per analizzare, e allo stesso tempo far capire sia razionalmente sia intuitivamente (visto che *intuere* significa 'vedere') complessi concetti e teorie filosofiche e teologiche, le quali costituiscono il vero senso ultimo e il significato delle immagini presentate. Per fare ciò, Dante realizza un doppio processo analitico: da una parte, scompone il concetto o gruppo di concetti, teorie o questioni in tratti distintivi caratterizzanti il contenuto – tratti generalmente offerti dalla cultura filosofica e teologica del momento – producendo quello che Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* chiama un 'codice di riconoscimento'<sup>12</sup>; dall'altra, concepisce un'immagine complessa e dinamica suscettibile, a sua volta, di essere frammentata in tratti minori. Infine i tratti distintivi del significato e i tratti minori ricavati dall'immagine vengono collegati, in modo che dall'immagine (cioè dai sensi) si possa passare alla comprensione razionale dell'episodio. Così, la rappresentazione immaginaria (visiva ma anche sonora) non è soltanto un mezzo di rappresentazione iconica, ma piuttosto un mezzo di analisi iconica del concetto, dell'idea, che viene sminuzzato in concetti minori che lo spiegano, e, in questo modo, l'immaginazione diventa un modo di conoscenza.

Secondo noi, questa analiticità dell'immagine allegorica è già chiaramente ravvisabile, ad un primo sguardo, nella descrizione di Drittura nella nostra canzone:

Dolesi l'una con parole molto,  
e 'n su la man si posa  
come succisa rosa,  
e 'l nudo braccio, di dolor colonna,  
sente l'oraggio che cade dal volto;  
l'altra man tiene ascosa  
la treccia lagrimosa;  
discinta e scalza, sol di sé par donna.  
(*Tre donne*, vv. 19-26)<sup>13</sup>

<sup>10</sup> L'espressione 'scuola dantesca di Madrid' è stata coniata da Nicolò MALDINA nel suo articolo "Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi", «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 139-154, p. 144.

<sup>11</sup> Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la Divina Comedia. Teoría y análisis del símil*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2002; e Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, "L'allegoria analitica: metodologia della scuola dantesca di Madrid", in Éva VÍGH (ed.), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Roma, Aracne, 2011, pp. 317-326.

<sup>12</sup> Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 272.

<sup>13</sup> Citiamo da Dante, *Rime*, ed. DE ROBERTIS.

Drittura appoggia la testa sulla mano, in un'attitudine, iconograficamente tipica, di sconforto e tristezza, che ricorda la rappresentazione della Malinconia. È certamente vero che, come ha fatto notare Giunta nel suo commento, la figura della Giustizia dolente è motivo tradizionale, ma con la solenne e minuziosa descrizione della posa del personaggio, come fosse una statua, Dante fa un passo in avanti apparentemente piccolo ma, a nostro parere, importante. I commentatori non hanno notato che, precisamente a causa del suo carattere statuario e gestuale, è necessario applicare alla rappresentazione i principi dell'allegoria analitica medievale, secondo i quali ogni elemento (testa, mano, braccio, pianto, capigliatura, vesti stracciate, sesso, ecc.) può avere un significato specifico. A partire da ciò si spiega la precisione e l'eccesso di dettagli nella descrizione, che non possono essere attribuiti a un gusto teatrale o pittorico moderno, ma devono piuttosto essere riportati al fatto che ciò che sembra eccedere a livello letterale veicola un significato aggiunto. Ad esempio, crediamo che l'immagine del v. 21 – «come succisa rosa» –, la cui radice virgiliana è stata segnalata da Carducci<sup>14</sup>, oltre a metaforizzare la testa della donna-fiore come corolla del fiore, e il collo (non il braccio, come affermano Foster e Boyde nel loro commento)<sup>15</sup> come stelo, si debba, al di là delle reminiscenze bibliche segnalate da De Robertis (*ad locum*), ricollegare all'immagine dello stelo che cresce dritto utilizzata da Dante in *Convivio* IV, XXI, 14:

E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo dell'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo che detto è, per buona consuetudine induri e rifermisi nella sua rettitudine, sì che possa fruttificare, e del suo frutto uscire la dolcezza dell'umana felicitade.

In questo modo, la Drittura della canzone diventa – come vedremo subito – allegoria della rettitudine naturale dell'uomo, e non, come vuole la tradizione, della giustizia divina in senso astratto. Così, come ha fatto notare López Cortezo<sup>16</sup>, risulta sintomatico

---

<sup>14</sup> Giosuè CARDUCCI, "Delle rime di Dante", in G. CARDUCCI, *Opere*, edizione nazionale, Bologna, Zanichelli, 1936, vol. XII, pp. 63-77 [1864].

<sup>15</sup> Dante ALIGHIERI, *Dante's Lyric Poetry*, eds. Kenelm FOSTER, Patrick BOYDE, Oxford, Clarendon Press, 1967, *ad locum*.

<sup>16</sup> Carlos LÓPEZ CORTEZO, "Análisis di 'Tre donne intorno al cor mi son venute'", in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 160-161.

che Drittura (rettitudine) si presenti piegata, recisa<sup>17</sup>.

A questo punto, è forse necessario ripensare il significato allegorico complessivo del personaggio, e con esso quello delle sue «germane» (v. 58). La donna si presenta come «suora di Venere»:

«nostra natura qui a te ci manda:  
io, che son la più trista,  
son suora a la tua madre, e son Drittura,  
povera, vedi, a fama e a cintura».  
(*Tre donne*, vv. 33-36)

«Suora» vuol dire precisamente ‘sorella da parte di padre’, vale a dire, entrambe, Venere e Drittura, figlie di Giove<sup>18</sup>, il che ha fatto sì che Drittura sia stata tradizionalmente identificata con Astrea, figlia di Giove e Temi, rappresentazione della giustizia. Tuttavia, López Cortezo indica che «il fatto che siano tre sorelle scarta che Drittura possa essere Astrea [...] ma Diche, una delle tre sorelle Ore, anche perché la parola greca *dike* significa ‘giustizia’, cioè ‘drittura’»<sup>19</sup>. La precisazione è importante perché, secondo il mito, Astrea abbandona la Terra con l’avvento dell’Era del Bronzo, e Zeus la trasforma nella costellazione della Vergine. Dike, invece, è la personificazione, nel mondo greco, della giustizia tra gli umani (figlia di Temi, la giustizia divina, e Zeus, il potere divino), ciò che fa sì che il suo equivalente nella mitologia romana sia Iustitia. Questa identificazione sembra più corretta anche perché Drittura – come abbiamo già accennato – significa letteralmente ‘rettitudine’, cosicché il personaggio non rappresenterebbe una giustizia divina o universale, come vuole la tradizione, in linea con Pietro Alighieri, ma piuttosto la disposizione naturale alla giustizia incarnata nell’essere umano (come parte della sua naturale tendenza al bene e alla felicità), prima di convertirsi in abitudine e virtù. Sarebbe, perciò, una rappresentazione vicina alla definizione che qualche anno

---

<sup>17</sup> La descrizione continua in modo che ogni parte della donna abbia il suo corrispondente metaforico, il che enfatizza l’impressione che ogni elemento della figura abbia il proprio significato allegorico: testa = corolla di rosa e capitello, collo = stelo, braccio = colonna, pianto = pioggia, capigliatura («treccia») = mantella.

<sup>18</sup> Considerando che in *Convivio* II, XIII, 13-14, Venere è il pianeta della retorica, non si starà inoltre affermando allegoricamente la parentela tra quest’ultima – che, non si dimentichi, è la base della politica ed è una manifestazione della Saggezza (“eloquenza con Sapienza”, la definiva Brunetto Latini nella sua *Rettorica*) – e la Giustizia?

<sup>19</sup> LÓPEZ CORTEZO, “Analisi di Tre donne”, p. 159.

dopo darà Dante in *Monarchia* I, XI, 3: «iustitia, de se et in propria natura considerata, est quedam rectitudo sive regula obliquum hinc inde abiciens: et sic non recipit magis et minus, quemadmodum albedo in suo abstracto considerata». Sarebbe, insomma, la giustizia prima di ‘entrare a far parte di un composto’, come abitudine (si combina con la volontà) o virtù (si combina con il potere: si veda in aggiunta *Monarchia* I, XI, 6-7), e, se ci atteniamo a *Convivio* IV, XXI, 13-14, potremmo definirla come la tendenza naturale dell’appetito dell’animo (o appetito innato di virtù e felicità proprio delle persone nobili) a mantenere la rettitudine come uno stelo, per quanto, ovviamente, sia necessario coltivare bene questo stelo e sorreggerlo mediante la consuetudine. Questa identificazione, inoltre, chiarisce la parentela di Drittura con Amore e con le virtù (vv. 63-64).

Questi argomenti ci portano a riconsiderare l’identità e il senso allegorico delle altre due donne che, nel verso 58, vengono nominate, insieme a Drittura, come «germane sconsolate». «Germane», come ha messo in luce López Cortezo, che seguiamo in queste righe<sup>20</sup>, è un termine importante, trattandosi di un *hapax* dantesco. Designa coloro che procedono da una stessa madre (a fronte di «suora», di *soror*, v. 35, che designa coloro che procedono dallo stesso padre). Serve, secondo López Cortezo, a identificare le tre sorelle in quanto Ore (Diche o Giustizia Umana, Eunomia o Buon Governo, e Irene o Pace). Il fatto che, oltre che nonna-madre-nipote, le donne siano sorelle è indice, secondo López Cortezo<sup>21</sup>, della loro natura trinitaria, vale a dire che, pur procedendo l’una dall’altra, sono ognuna compresa nell’altra e danno forma ad una unità, come il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. In questo modo, la seconda donna, «costei che m’è allato» (v. 50), sarebbe Eunomia, seconda delle sorelle Ore, e rappresentazione del Buon Governo o Buon Ordine, il quale, effettivamente, deriva dalla Giustizia intesa come necessità o impulso (istinto) interiore dell’essere umano<sup>22</sup>. È questo il motivo per cui si tratta di una generazione da madre a figlia ma per partenogenesi, infatti, persa la ‘drittura’ o rettitudine originaria, propria del genere umano nel Paradiso terrestre – a cui allude, come vedremo, l’allegoria del Nilo – nasce l’esigenza del Buon Governo o Buon Ordine,

<sup>20</sup> LÓPEZ CORTEZO, “Analisi di Tre donne”, pp. 159-160.

<sup>21</sup> LÓPEZ CORTEZO, “Analisi di Tre donne”, pp. 162-163.

<sup>22</sup> Secondo la tradizione che risale a Pietro Alighieri sarebbe invece la Giustizia Umana, Diritto Naturale o *Ius Gentium*, come prima specificazione della Giustizia Universale.

- non necessario nel primordiale stato di innocenza - per dare avvio al senso della giustizia insito nell'uomo come tendenza dopo il peccato originale. Eunomia «s'asciuga con la treccia bionda» (v. 51), il che rappresenta un gesto di valore probabilmente allegorico se si pensa che «treccia» ha il senso di “capigliatura”, cioè “insieme di capelli” normalmente pettinati e quindi ordinati. Inoltre, Eunomia genera la terza donna «mirando sé nella chiara fontana» (v. 53), un chiaro segno dell'atto speculativo, così da indicare che la terza donna si genera dalla seconda grazie a un atto di autoriflessione e autoconsapevolezza<sup>23</sup>. Certo, questa caratteristica si addice bene alla tradizionale identificazione del personaggio con la legge concreta, positiva, ma anche con la Pace, terza delle sorelle Ore e conseguenza diretta del Buon Governo – secondo Aristotele e Tommaso tra gli altri – e indiretta della Giustizia (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 29, a. 3, ad 3), come «tranquillità dell'ordine» (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 29, a. 2, resp.; Agostino de Ippona, *La città di Dio* XIX).

Vorremmo aggiungere che la proposta di López Cortezo – accettata da Umberto Carpi<sup>24</sup> – di identificare le tre donne della canzone con le tre sorelle Ore, Dike, Eunomia e Irene, ovvero Giustizia (terrestre), Buon Governo e Pace, non solo risulta avere un maggiore fondamento testuale rispetto all'interpretazione tradizionale di Pietro Alighieri, ma corrisponde al senso dottrinale e all'intenzione politica della canzone. Pietro Alighieri propone un'interpretazione da giurista, che, come tale, risulta tutto sommato abbastanza lambiccata e poco o nulla fondata filologicamente. La nuova esegesi sembra invece molto più logica in una canzone di un autore che si concepisce e si presenta come poeta-politico, interessato innanzi tutto alla filosofia morale. A nostro parere, la canzone non dimostra, come invece hanno proposto Carpi e Fenzi<sup>25</sup>, una attitudine sottomessa da parte dell'io che narra, che, a nostro parere, negli ultimi versi della canzone non rivolge ai nemici Neri una richiesta di perdono ma, invece, lancia un appello al perdono mutuo e

---

<sup>23</sup> De Robertis (*ad locum*) segnala come la doppia generazione successiva si produce in un ambito non contaminato dalla contingenza storica: si tratterebbe, insomma, di categorie assolute, all'inizio dei tempi, sebbene occorra precisare che ciò che è anteriore alla contingenza storica ne è l'origine, dato che successivamente, come ben sottolinea la canzone, hanno sofferto tra gli uomini tormentate peripezie..

<sup>24</sup> CARPI, “Tre donne”.

<sup>25</sup> CARPI, “Tre donne”; Enrico FENZI, “Tre donne 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono”, in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, pp. 91-124.



reciproco, con un senso complessivo molto vicino a quello espresso nell'*Epistola* I<sup>26</sup>. Secondo la nostra lettura, Dante si presenta non come un docile sconfitto pronto al cambiamento di fazione, ma invece come un uomo giusto – e saggio (v. 106) – che, essendosi evoluto da un amore concupiscente a un amore retto, può perdonare e chiedere perdono (vv. 106-107), dare e ricevere pace (v. 104) (frutto della concordia che provoca il buon governo), il che, secondo noi, corrisponde con precisione con l'immagine etico-politica dei Bianchi che si desume dall'*Epistola* I.

Con questa sommaria analisi abbiamo voluto mostrare che l'allegoria delle tre donne va, in profondità e complessità, molto al di là di una semplice personificazione, e porta con sé elementi espliciti e impliciti in stretto rapporto con la situazione narrativa (politica) in cui si vede implicato l'io che narra e con il tema trattato dal punto di vista dottrinale. Questa impostazione dell'allegoria sembra *in nuce* la stessa sulla base della quale pochi anni dopo Dante costruirà la *Commedia*, in cui i personaggi visti dal personaggio Dante si caricano, nella loro identità e nella loro vicenda personale, di tutto un insieme di sovrasensi che fanno luce sul tema puntuale sul quale Dante-personaggio sta apprendendo nel momento dell'incontro (il peccato, la disposizione, la virtù, un preciso funzionamento della psiche umana, ecc.), sovrasensi a cui si arriva appunto esaminando gli elementi impliciti ed espliciti coinvolti nell'episodio.

Ci si permetta un altro esempio tratto dalla canzone per mostrare come in essa si enunci uno dei principi esegetici basilari della *Commedia*: la necessità di una completa comprensione della lettera del testo. Per indicare l'identità delle sue «germane», Drittura si sofferma, in un modo chiaramente eccessivo dal punto di vista letterale ed in versi di grande difficoltà – visto che si tratta tecnicamente di un enigma –, non soltanto sul modo della 'nascita' delle figlie-sorelle ma anche sul luogo dove tale generazione per partenogenesi ebbe luogo:

Poi cominciò: «Sì come saper dei,

---

<sup>26</sup> Per la fondazione della nostra interpretazione generale della canzone, che la mette in stretto rapporto con l'*Epistola* I, per cui dovrebbe essere datata nella primavera del 1304, non possiamo che rimandare al nostro commento in corso di stampa (Dante ALIGHIERI, *Libro de las canciones. Otros poemas*, edición conjunta de la Asociación Complutense de Dantología y la Societat Catalana d'Estudis Dantescos, traducción de Raffaele PINTO, estudio introductorio de Juan VARELA-PORTAS, presentaciones y notas de los poemas de Rossend ARQUÈS, Raffaele PINTO, Rosario SCRIMIÈRI, Juan VARELA-PORTAS, Eduard VILELLA, Anna ZEMBRINO, Madrid, Akal, 2014) e a un futuro approfondimento ancora in elaborazione.

di fonte nasce Nilo picciol fiume  
 quivi dove 'l gran lume  
 toglie alla terra del vinco la fronda:  
 sopra la vergin onda  
 genera' i' costei che m'è dallato  
 (*Tre donne*, vv. 45-50)

Per capire la portata allegorica di questi versi si deve dapprima considerare che definire il Nilo alla sorgente come «picciol fiume» non è una sterile ridondanza, se, come sostiene Martinez<sup>27</sup>, Dante alludesse alle inondazioni del Nilo, secondo quanto dice Lucano in *Pharsalia* X, 188-331, e stesse così segnalando il momento di minor portata del Nilo, che, secondo Lucano, coinciderebbe con l'equinozio di primavera. Questo momento temporale viene anche segnalato dai complessi versi 47-48. Sintatticamente, il verso 48 consente tre letture: 1) “Dove la luce del sole priva la terra della fronda del vinco” (a causa della forza del suo calore tropicale) (De Robertis, Giunta); 2) “Dove la fronda del vinco priva la terra della luce solare” (a causa della sua abbondanza); 3) “Dove la luce solare fa sì che le foglie del vinco non proiettino l'ombra sulla terra” (a causa della perpendicolarità della luce, poiché nella zona equatoriale il sole raggiunge lo zenit a mezzogiorno degli equinozi di primavera e di autunno) (Mattalia, Contini).

La lettura 2 sembra la più chiaramente scartabile in quanto non è normale anteporre il complemento nominale di un soggetto (cosa più usuale invece per un oggetto diretto), e, inoltre, «la fronda del vinco» difficilmente può riferirsi a una fitta boscaglia. Tra le letture 1 e 3, la 1 sembra più naturale, anche se la 3 è possibile se si considera la consueta precisione astronomica di Dante. Effettivamente, questa lettura sembra la più probabile se consideriamo *Purgatorio* XXX, 89, in cui l'Africa è definita «la terra che perde ombra», dato che a mezzogiorno, avvicinandosi all'equatore, l'ombra progressivamente diminuisce. La fonte del brano è, molto probabilmente, la *Pharsalia* di Lucano (IX, 528-531). Con il contrasto, insomma, «gran lume del sol» (il momento di maggior azione solare: il mezzogiorno) – «picciol fiume» (il momento di minor portata del fiume: l'equinozio di primavera), Dante indicherebbe il mezzogiorno dell'equinozio di primavera come il momento preciso in cui si verifica la generazione delle due donne,

<sup>27</sup> Ronald L. MARTINEZ, “‘Nasce il Nilo’. Justice, Wisdom, and Dante’s Canzone ‘Tre donne intorno al cor mi son venute’”, in Theodore J. CACHEY Jr. (ed.), *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, Notre Dame-Londres, University of Notre Dame Press, pp. 115-153, pp. 129-130.

momento, come si sa, di grande valore allegorico, basti ricordare che è appunto quello del viaggio dantesco nella *Commedia*. In ogni caso, entrambe le letture rinviano alla zona tropicale come il luogo di nascita del Nilo. Secondo la maggior parte dei commentatori si tratta di un modo per segnalare il Paradiso Terrestre<sup>28</sup>. Sembra, insomma, che Dante stia qui ricorrendo alla tradizione giudeocristiana che identificava il Nilo con il fiume Geon, uno dei quattro del Giardino dell'Eden (per esempio Brunetto Latini in *Tesoretto* 963-974). L'origine dei fiumi sarebbe, secondo questa tradizione, la Saggezza divina, e il Nilo si identificava con la Temperanza (per esempio Ambrogio) o la Forza (Agostino). Secondo López Cortezo, l'ambiguità sintattica è un modo per indicare le due ipotesi a proposito del clima, mite o no, del Paradiso Terrestre, così come spiega Tommaso d'Aquino nella *Somma teologica* I, q. 102, a. 2. Così facendo, mediante l'*ambiguitas*, Dante starebbe indicando un prima e un dopo del peccato originale, nel senso che la condizione climatica del Paradiso risponderrebbe alla condizione morale dell'uomo prima della caduta (temperanza) e successiva ad essa (intemperanza)<sup>29</sup>. In effetti, solamente dopo la caduta, la naturale tendenza umana alla rettitudine si perde ed è necessario generare il buon governo. In questo modo, l'allegoria delle donne diventa molto precisa, mostrando due stati diversi della giustizia all'origine: nello stato di innocenza, prima del peccato originale, la giustizia, o, in modo più preciso, il senso umano della giustizia, la 'drittura' o rettitudine, era la condizione naturale dell'uomo, unita a, o meglio fusa con, la temperanza e la forza – questo sarebbe il senso del 'bagno' di Drittura nel Nilo – e nata direttamente dalla Saggezza divina, identificata, nella tradizione, con la sorgente del Nilo piuttosto che col Nilo stesso. Ma una volta commesso il peccato originale e perso lo stato di innocenza, la 'drittura' o rettitudine deve generare da sé stessa l'ordine – non necessario nel Paradiso terrestre – capace di generarla e porla in atto, visto che la rettitudine non è più un atteggiamento consustanziale e naturale dell'uomo ma soltanto una tendenza che deve essere, diciamo così, concretizzata nella vita civile, in modo che da questo ordine, finalmente, scaturisca

---

<sup>28</sup> Il solo che esprime un dubbio è Giunta, il quale afferma che per Dante e i suoi contemporanei l'Eden si trovava in una montagna nel mezzo dell'Oceano agli antipodi di Gerusalemme, cosicché Dante starebbe segnalando la zona equatoriale seguendo alcune fonti che vi situano il primo sviluppo della giustizia umana. Le fonti che riporta tuttavia non sembrano sufficientemente convincenti, ed egli stesso riconosce, inoltre, che Tommaso d'Aquino ubica il Paradiso Terrestre nella zona equatoriale.

<sup>29</sup> LÓPEZ CORTEZO, "Analisi di Tre donne", p. 162.

la ‘pace’, terza delle donne. E insistiamo che, solo così intesa, la parte allegorica della canzone diventa fondamento dottrinale della proposta politica con la quale Dante finirà la canzone, e si capirà la forte unità ideologica nascosta sotto la sua apparente scissione fra scena allegorica (vv. 1-72) e vicenda politica personale (vv. 73-107).

### 3. Allegoria ed esperienza psichica dell’io

Questa unità ideologica trova un appoggio fondamentale nell’impostazione ‘psicodrammatica’ della canzone, con la quale il poeta cerca di collegarne le due parti in modo narrativamente coerente e verisimile. È risaputo che il tratto più vistoso e sorprendente della canzone è l’apparente taglio strutturale che si dà fra i versi 72 e 73, con la fine subitanea della scena allegorica e l’apparizione inaspettata dell’io che narra e poetizza una vicenda personale accaduta non in un mondo immaginario di finzione ma nel mondo storico:

Ed io ch’ascolto nel parlar divino  
 consolarsi e dolersi  
 così alti dispersi  
 l’essilio che m’è dato onor mi tegno:  
 (*Tre donne*, vv. 73-76)

Abbiamo messo in rilievo in recenti lavori<sup>30</sup> che una delle chiavi costruttive della *Commedia* è lo strettissimo collegamento sensoriale fra il Dante che sogna, ricorda e scrive, da una parte, e il Dante che all’interno del sogno si rende protagonista della peripezia narrativa, dall’altra. Questo collegamento si crea per mezzo della *visio in somnis*, risorsa narrativa che rende verisimile il racconto come esperienza vissuta che si ri-sente, si ri-vive, dopo il viaggio sognato, nel momento (fittizio) della stesura del testo, e, inoltre, legittima la semantica allegorica del testo come ‘allegoria di teologi’, dettata, come *visio*, da Dio, e perciò con la stessa valenza semantica delle Scritture.

Ora, questo collegamento fra l’io che percepisce e narra e la percezione di una

---

<sup>30</sup> Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, “La doppia eterodossia di Dante Alighieri”, «Tenzione», 11 (2010), pp. 21-32; “L’eresia dell’io”, in Marco VEGLIA, Lorenzo PAOLINI, Riccardo PARMEGGIANI (eds.), *Dante e l’eresia*, Spoleto, CISAM, 2013, (in corso di stampa); “Il corpo eterodosso di Dante Alighieri”, in Carlota CATTERMOLLE, Celia DE ALDAMA (eds.), *Ortodossia e eterodossia in Dante Alighieri*, Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta, 2014, (in corso di stampa).

peripezia immaginaria che veicola allegoricamente i contenuti dottrinali si trova già presente nella nostra canzone. L'io-Dante «ascolta» come i personaggi allegorici esprimono il loro dolore e cercano consolazione, e da quanto ascolta trae gli insegnamenti necessari per dare un fondamento alla sua posizione e alla sua proposta politica, allo stesso tempo fiera e generosa, ferma e flessibile. Ma se Dante può ascoltare quello che dicono Drittura e Amore, questo è possibile appunto perché il dialogo ha luogo «intorno al cor» (v. 1), e cioè all'interno dell'anima sensitiva, della psiche di Dante-personaggio, come esperienza psichica effettivamente vissuta. È stata messa in rilievo l'opposizione 'fuori-dentro' che accresce l'impressione di esilio e abbandono delle donne (Foster e Boyde, *ad locum*), ma crediamo che siano state trascurate le precise implicazioni psicologiche che l'espressione porta con sé.

Si ricordi, in primo luogo, che il cuore è la sede dell'anima sensitiva, e, perciò, il luogo dove si ricevono gli influssi astrali che conformano la particolare tendenza al diletto e alla felicità propria di ogni individuo, la sua peculiare modalità di ripercorrere la strada verso la beatitudine. Ed è appunto per ciò che le donne della canzone non cercano di entrare nel cuore di Dante, «e seggonsi di fore / ché dentro siede Amore» (vv. 2-3), in modo da evitare una 'battaglia' come quella narrata in *Voi che 'ntendendo* o nei capitoli XXXV-XXXVIII della *Vita nova*<sup>31</sup>: non pretendono cioè di essere oggetto del 'consenso' di Dante, di appartenere intimamente alla sua vita sensitiva. In altre parole: Dante non ha, per 'natura' (per 'natura provedata', in realtà: *Paradiso* VIII, 100 e ss.), una tendenza sensitiva particolarmente spiccata verso la giustizia (come invece hanno gli spiriti giusti del cielo di Giove nella *Commedia*, ad esempio), ma arriva ad essa indirettamente attraverso l'amore e il desiderio di bellezza<sup>32</sup>. Ed è perciò che, per fare la sua giusta proposta politica di giustizia, buon governo e pace ai Neri, deve prima tramutare il suo amore concupiscente, che l'ha portato alla soglia della morte (vv. 81-87)

---

<sup>31</sup> Si veda Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, "Dante curioso, Dante studioso: dalla 'Vita nova' a 'Amor che nella mente mi ragiona'", in Grupo Tenzone, *Amor che nella mente mi ragiona*, ed. Enrico FENZI, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 111-158, pp. 122-130.

<sup>32</sup> A nostro parere, la conversione del desiderio di bellezza in desiderio di servizio altrui, base della giustizia, è spiegata da Dante nella canzone *Io sento sì d'Amor la gran possanza*.

in amore retto, superando la propria colpa con il pentimento (vv. 88-90)<sup>33</sup>.

Comunque, in questa sede ci interessa soprattutto segnalare che «intorno al cor» vuol dire innanzi tutto, non ‘fuori Dante’, ma, al contrario, ‘entro Dante’, come esperienza psichica propria e personale. Dante non contempla la scena come spettatore ma la porta in sé come esperienza mentale e sensitiva, cioè come visione che, nel momento in cui viene vissuta, gli fa capire il senso profondo della sua vicenda personale. Il parallelismo fra la sua peripezia come esiliato e quella delle donne, «discacciate e stanche» (v. 10), «dolenti e sbigottite» (v. 9), è palese, e perciò sono applicabili alla situazione di Dante stesso le parole di consolazione che Amore rivolge a Drittura (vv. 60-72), dalle quali scatta il sentimento di onore e orgoglio di fronte all’esilio fieramente enunciato nel verso 76. Ma c’è anche un forte parallelismo con quanto succede, nella visione, a Amore. Negli ultimi commenti e studi (De Robertis, Carpi, López Cortezo) si è considerata la vergogna di Amore nel momento in cui viene a sapere l’identità di Drittura («Poi che fatta si fu palese e conta, / doglia e vergogna prese / lo mio signore...», vv. 37-39) come pentimento per lo sguardo ‘folle’ che Amore aveva rivolto al sesso momentaneamente scoperto della donna nei versi 27-28 («Come Amor prima per la rotta gonna / la vide in parte che ’l tacere è bello»). L’evidente eccentricità di questo fatto scortese lo fa diventare estraneo, discordante, a livello letterale e lo sovraccarica senza dubbio di un senso particolare. Sarebbe, a nostro parere, la manifestazione di uno stato *fou* o *hereos* di Amore, che, prima di sapere l’identità della donna, ha un atteggiamento «pietoso», sì, ma anche «fello» (v. 29), termine quest’ultimo che, seguendo De Robertis (*ad locum*), intendiamo come ‘sfrontato’, ‘svergognato’, per aver rivolto lo sguardo verso le parti vietate della donna (luogo della vergogna, come mette in rilievo la non gratuita perifrasi: «in parte che il tacere è bello»). Così, la successiva vergogna di Amore sarebbe segno di un superamento di questo atteggiamento concupiscente e ‘non dritto’. Parallelamente, Dante ha superato la sua colpa mediante il pentimento (vv. 88-90): si tratta, a nostro giudizio, di una colpa amorosa rappresentata anch’essa mediante lo sguardo verso «l bel segno» «degli occhi miei» (v. 81), che l’ha portato alla soglia della

---

<sup>33</sup> Per capire questa necessità di fondare la giustizia su un amore retto, si legga quanto dice Dante in *Monarchia* I, XI, 13: «Preterea, quemadmodum cupiditas habitualem iustitiam quodammodo, quantumcunque pauca, obnubilat, sic caritas seu recta dilectio illam acuit atque dilucidat. Cui ergo maxime recta dilectio inesse potest, potissimum locum in illo potest habere iustitia».

morte (vv. 85-87)<sup>34</sup>.

Se quindi consideriamo lo stretto parallelismo fra la vicenda personale di Dante, nella seconda parte della canzone, e la scena allegorica della prima parte possiamo capire che il luogo della scena allegorica, «intorno al cor», esplicitando che si tratta di una esperienza psichica sensitiva del personaggio che dice 'io' (l'autore, se vogliamo), carica la visione di un senso, ci azzardiamo a dire, quasi psicoanalitico. Sono immagini capaci di riprodurre, grazie alla condensazione e allo spostamento, una problematica emozionale personale che Dante vede nella propria fantasia e che riesce a superare 'attraversandola', cioè diventando cosciente, grazie alle immagini allegoriche (in realtà grazie al modo nel quale le immagini trasformano l'esperienza, quello che Freud chiama 'lavoro del sogno'), del suo personale stato emozionale. Evidentemente un'impostazione del genere si trova alla base della costruzione letteraria della *Commedia*, il cui viaggio, sognato come visione, implica un intenso coinvolgimento personale dell'io che ricorda e narra quanto ha sognato e che, nel farlo, si perfeziona di pari passo al personaggio protagonista della peripezia del viaggio, così che non si tratta soltanto di un 'viaggio di studio' ma anche di un viaggio di iniziazione personale.

#### 4. La doppia lettura

Che la *Commedia*, in quanto opera simultaneamente rivolta alla lettura da parte della prima borghesia storica (l'aristocrazia mercantile e il popolo grasso del Comune) ed all'esegesi di tipo universitario, consenta, anzi esiga, una doppia lettura è cosa risaputa e storicamente verificata. Al di là della novità sociologica che questa doppia lettura della *Commedia* implica, ci interessa, in questa sede, esaminare il fatto tecnico

---

<sup>34</sup> Siamo coscienti della grande polemica che hanno risvegliato questi intriganti versi, su cui non possiamo qui soffermarci. Per un riassunto della questione in cui definiamo anche il fondamento della nostra posizione, rimandiamo al nostro commento (Dante Alighieri, *Libro de las canciones*). Qui ci limiteremo a sottolineare il parallelismo, ovviamente non casuale, fra lo sguardo al sesso di Drittura da parte di Amore e gli sguardi di Dante al bel segno dei suoi occhi. Che questo «bel segno» non possa essere la città di Firenze è chiaro, se pensiamo che non c'è incongruenza nell'irruzione della questione amorosa in mezzo alla questione politica che Dante tratta in questa strofa perché, come abbiamo già accennato, solo l'amore retto (la *recta dilectio*) può essere il fondamento della giustizia, come tra l'altro ricorda Drittura a Amore quando mette in luce i loro stretti vincoli di parentela (v. 35). Solo col superamento della sua colpa amorosa Dante può raggiungere il senso della giustizia necessario a fare la sua proposta politica di perdono, come già si è detto.

presupposto dall'esistenza di un doppio lettore implicito (o non tanto implicito, in verità) come destinatario del testo allegorico. Come la *Commedia*, *Tre donne* è concepita per due tipi di lettori, uno in grado di capire soltanto la lettera del testo e capace di accedere, al massimo, ad un livello allegorico elementare, l'altro invece pronto a comprendere completamente la profondità del senso complessivo del componimento con tutta la complessità del suo gioco allegorico. Così infatti viene spiegato nel primo dei suoi congedi:

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano  
 per veder quel che bella donna chiude:  
 bastin la parti nude;  
 el dolce pome a tutta gente niega,  
 per cui ciascun man piega.  
 Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi  
 amico di vertù, ed e' ti priega,  
 fatti di color' novi;  
 poi gli ti mostra, e 'l fior ch'è bel di fuori  
 fa' disiar negli amorosi cori.  
 (*Tre donne*, vv. 91-100)

Il congedo mette chiaramente in contrasto due tipi di lettori. In primo luogo, il lettore 'normale', che scortesemente cerca di 'porre mano' ai «panni» della donna-canzone (v. 91) «per veder quel che bella donna chiude» (v. 92). È evidentissimo, come segnalato da diversi studiosi, il parallelismo fra questo atteggiamento e quello di Amore che vede «la parte [di Drittura] che il tacere è bello»<sup>35</sup>, e quindi con quello di Dante prima del pentimento, cioè un atteggiamento 'folle', mosso dalla cupidigia e perciò non 'dritto' (contrario o nemico di Drittura o Rettitudine). A questo tipo di lettore dovrebbero essere sufficienti «le parti nude» della canzone (v. 93), vale a dire, non quelle, come normalmente si intende, con significato solamente letterale, ma, se si segue scrupolosamente l'immagine, quelle in cui il senso allegorico resta scoperto, presente agli occhi di chi legge. Infatti, se i «panni» della canzone sono quelli che velano il senso

<sup>35</sup> De Robertis indica la continuità con il motivo della veste che copre Drittura. Il parallelismo Drittura-bella donna era già stato segnalato da Valone, Paasonen, Mercuri, Martinez (si veda MARTINEZ, "Nasce il Nilo", pp. 119 e 140, nota 21), per cui allungare la mano su quella della canzone per mettere a nudo il suo intimo significato equivarrebbe a guardare la «parte che il tacere è bello» (v. 28), motivo per cui si invita la canzone a mantenerlo occulto.



allegorico, sono cioè la veste sotto la quale tale senso si occulta<sup>36</sup>, «le parti nude» non possono indicare il senso letterale, ma si riferiscono piuttosto alle parti scoperte sotto gli indumenti, vale a dire, a quelle parti della fabula nelle quali il significato allegorico sale in superficie o perché dichiarato espressamente o perché viene reso perspicuo (l'identità della donna principale, il significato del suo aspetto trasandato, stanco e disperato, l'identità di Amore, il significato delle sue due frecce, ecc.). Questo primo tipo di lettore, quindi, dovrebbe accontentarsi di capire il senso allegorico di queste allegorie semplici o chiarite dal testo stesso, e non deve, né può, raggiungere «il dolce pome» (v. 94) della canzone (il suo sesso), cioè il senso degli elementi allegorici non evidenti (l'identità delle altre due donne, il significato della loro nascita, il significato di ogni parte di Drittura, il significato dello sguardo indiscreto di Amore, ecc.). Un atteggiamento concupiscente non permette né di capire il senso completo della canzone né di raggiungere il vero senso della giustizia; e l'uno e l'altro possono essere visibili soltanto se la canzone e la giustizia li vogliono volontariamente mostrare.

Ma perché ciò accada ci vuole un altro tipo di lettore, non curioso e indiscreto, non «fello», ma «amico di virtù», al quale la canzone può e deve mostrare «il dolce pome» diventando così «di color' novi» (vv. 96-98). Per capire la portata di questa immagine allegorica si deve ricordare che «amico di virtù» non vuol dire solo amico della virtù ma anche amico della canzone in funzione della virtù che con essa condivide; si tratta di qualcuno in grado di mantenere con la canzone un'amicizia basata non solo sul diletto o sull'utilità, ma anche sull'esercizio condiviso della virtù (si veda *Convivio* III, XI, 9-14 o Aristotele, *Etica Nicomachea* 1156B, 7: «l'amicizia perfetta è quella tra uomini buoni ed uguali in virtù»). Questo lettore quindi è in grado di leggere la canzone, a partire dal terzo dei tre *magnalia* spiegati nel *De vulgari eloquentia* (II, II), come una canzone che non è portatrice solo di un contenuto etico-politico di immediata utilità, ma anche di un contenuto dottrinale volto a definire ciò che è onesto in base ai concetti di virtù e giustizia.

---

<sup>36</sup> Non sembra convincente l'intento di De Robertis (*ad locum*, v. 91) di identificare tali vesti con il «vestito o figura di colore retorico» di *Vita nova* XXV 10, cercando così di indebolire la componente allegorica della canzone (in senso simile, Carpi parla di ricorsi metaforici piuttosto che allegorici). È più chiara e temporalmente vicina la coincidenza con *Convivio* II, I, 4 dove, come è noto, si definisce il senso allegorico come «quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna».

Questo lettore cortese, che prega la canzone di mostrargli volontariamente il suo senso nascosto, il suo dolce pome, il suo sesso<sup>37</sup>, ha così l'atteggiamento diritto di Amore pentito e vergognoso dopo aver conosciuto l'identità di Drittura, e dello stesso Dante dopo il suo pentimento; sarà perciò in grado di capire la 'sentenza' della canzone, d'accordo con quello che, per noi, è il significato del v. 98. Infatti, anche se «fatti di color' novi» potrebbe intendersi come riferito al colore retorico della canzone (come in *Vita nova* XXV, 10), sembra più appropriato pensare che si riferisca al suo significato («sentenza»), come in *Convivio* I, I, 14, dove, per segnalare che la spiegazione in prosa chiarirà il vero contenuto delle canzoni presenti nel libro, si dice che «questa spiegazione sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente», ossia, 'canzone, rivela il tuo nuovo contenuto'. Così facendo si indica che la canzone si presenterà in tutta la novità del suo contenuto esclusivamente agli amici di virtù (che la pregano e non le avvicinano la mano con lussuria), vale a dire, in linea con la distinzione di *De vulgari eloquentia* II, II, alle persone capaci di ricercare nella canzone, come abbiamo segnalato, non solamente l'utilità del suo evidente contenuto etico-politico, ma anche l'onestà del suo contenuto dottrinale. Con l'invio, si starebbe affermando, pertanto, un doppio livello di lettura e una doppia natura retorica della canzone. Da un lato, una lettura etico-politica che farebbe della canzone un *exemplum* concreto e letterale; dall'altro, una lettura filosofico-morale che la interpreterebbe come allegoria della giustizia. Tenendo conto che per Dante la vera utilità è quella che è inclusa nell'onestà (*Convivio* I, VIII, 8), cioè, secondo la terminologia di *De vulgari eloquentia* II, II, che il *magnalia* della *virtus* che cerca l'onestà comprende quello della *salus* che ricerca l'utilità, nella lettura degli amici di virtù sarebbe compresa la lettura politica del resto dei lettori.

Comunque, questo lettore amico di virtù non è soltanto l'unico in grado di capire il vero senso etico-filosofico – e solo come conseguenza di questo, il senso politico – della canzone, ma anche l'unico capace di godere completamente del suo valore estetico, come ci indicano i versi 99-100: «poi gli ti mostra, e 'l fior ch'è bel di fuori / fa' disiar negli amorosi cori». Si pensi, innanzi tutto, che «gli amorosi cori» si devono identificare

---

<sup>37</sup> L'allegoria sessuale è molto simile a quella sviluppata nel *Convivio* riguardo al corpo della Filosofia-Druda, per la cui comprensione rimandiamo a Carlos LÓPEZ CORTEZO, "Il sesso della Filosofia. A proposito di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*", in Grupo Tenzone, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, ed. Nascia TONELLI, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2011, pp. 133-156.

con gli amici di virtù, solo che l'espressione, mentre nella logica stilnovista significava in effetti persona nobile e perciò virtuosa, adesso, nella logica della poesia posteriore alla *Vita nova*, enfatizza la particolare tendenza, compatibile con la virtù, al diletto e alla bellezza (come succede a Dante in *Amor che movi*, vv. 16-23). Il che equivale a dire: 'fa desiderare la sua autentica bellezza agli amici di virtù in quanto portatori nei loro cuori di una speciale tendenza al diletto e alla bellezza'. È quindi per avere 'amorosi cuori' che gli amici di virtù possono «disiār» «'l fior ch'è bel di fuori», cioè la bellezza esteriore della canzone (e si noti nuovamente il parallelismo Drittura = rosa, v. 23, canzone = fiore). La congiunzione «e» avrebbe valore consecutivo: 'mostrati intera, in tutto il tuo significato, e così, di conseguenza, fai desiderare la tua bellezza nei cuori innamorati'. Perciò, la dicotomia bellezza (forma: *ornatus*)-bontà (contenuto: *sententia*) si annulla, così come in Drittura bellezza e virtù si trovano indissolubilmente unite (v. 25)<sup>38</sup>. Si noti che, effettivamente, tanto in una allegoria come in un *exemplum*, il diletto non proviene solo dalla bellezza delle immagini esteriori o della fabula narrata, ma dalla relazione tra le immagini e le storie e il contenuto che coprono, ovvero, il diletto non starebbe solo nella percezione sensibile dell'immagine, ma anche nel piacere intellettuale di svelarle (caratteristica che anticipa, senza dubbio, la *Commedia*).

Il senso complessivo del primo congedo di *Tre donne* sarebbe quindi il seguente: 'Canzone, che nessuno cerchi di discernere al di sotto della lettera («panni») ciò che tu («bella donna») nascondi. Siano sufficienti quelle parti la cui allegoria è evidente («le parti nude»). Il resto del significato allegorico («dolce pome»), che tutti vorrebbero conoscere, negaglielo. Ma se accade che trovi qualche amico di virtù ed egli ti interpreta, svela a lui tutto il tuo innovativo contenuto («fatti di color novi»); così facendo, mostrati a lui intera (in tutto il tuo significato e nella tua doppia natura retorica), e fa così desiderare, ai cuori tendenti al piacere e alla bellezza, la tua vera bellezza, che può esser colta solo se il tuo significato è stato interamente compreso'.

Speriamo in questo modo di essere riusciti a dimostrare che l'impostazione retorica, narratologica e semantica della *Commedia*, coi suoi due livelli di lettura, l'implicazione sensitiva e psichica dell'io narrante e i suoi due tipi di lettori diversamente qualificati per capire la bontà e godere la bellezza dell'opera era già

---

<sup>38</sup> Per questa idea si veda MARTINEZ, "Nasce il Nilo", pp. 119-122.

chiaramente e consapevolmente delineata nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

### Riferimenti bibliografici

ALIGHIERI, Dante, *Dante's Lyric Poetry*, eds. Kenelm FOSTER, Patrick BOYDE, Oxford, Clarendon Press, 1967.

ALIGHIERI, Dante, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

ALIGHIERI, Dante, *Rime*, ed. Claudio GIUNTA, in *Opere, I*, a cura di Marco SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011.

ALIGHIERI, Dante, *Libro de las canciones. Otros poemas*, edición conjunta de la Asociación Complutense de Dantología y la Societat Catalana d'Estudis Dantescos, traducción de Raffaele PINTO, estudio introductorio de Juan VARELA-PORTAS, presentaciones y notas de los poemas de Rossend ARQUÈS, Raffaele PINTO, Rosario SCRIMIERI, Juan VARELA-PORTAS, Eduard VILELLA, Anna ZEMBRINO, Madrid, Akal, 2014.

BOYDE, Patrick, *Dante's Style in His Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

CARDUCCI, Giosuè, "Delle rime di Dante", in Giosuè CARDUCCI, *Opere*, edizione nazionale, Bologna, Zanichelli, 1936, vol. XII, pp. 63-77 [1864].

CARPI, Umberto, "13. Tre donne intorno al cor mi son venute", in Dante ALIGHIERI, *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 153-195.

ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

FENZI, Enrico, "Tre donne 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono", in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 91-124.

- GRIMALDI, Marco, “Come funziona una poesia allegorica. Una lettura di *Tre donne*”, «Critica del testo», 15.1 (2012), pp. 299-321.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos, “Los símiles en la *Divina Comedia*”, in *Actas del VI congreso nacional de italianistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 31-36.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos, “Análisi di ‘Tre donne intorno al cor mi son venute’”, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 157-182.
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos, “Il sesso della Filosofia. A proposito di ‘Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete’”, in Grupo Tenzzone, *Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete*, ed. Natascia Tonelli, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2011, pp. 133-156.
- MALDINA, Nicolò, “Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi”, «L’Alighieri», 32 (2008), pp. 139-154.
- MARTINEZ, Ronald L., “‘Nasce il Nilo’. Justice, Wisdom, and Dante’s Canzone ‘Tre donne intorno al cor mi son venute’”, in Theodore J. CACHEY Jr. (ed.), *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, Notre Dame-Londres, University of Notre Dame Press, pp. 115-153.
- PICONE, Michelangelo, “Esilio e peregrinatio dalla *Vita Nova* alla canzone montanina”, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 27-50.
- TONELLI, Natascia, “‘Tre donne’, il ‘Convivio’ e la serie delle canzoni”, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, *Introducción a la semántica de la Divina Comedia. Teoría y análisis del símil*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2002.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, “La doppia eterodossia di Dante Alighieri”, «Tenzzone», 11 (2010), pp. 21-32.

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, “L’allegoria analitica: metodologia della scuola dantesca di Madrid”, in Éva VÍGH (ed.), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Roma, Aracne, 2011, pp. 317-326.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, “Dante curioso, Dante studioso: dalla ‘Vita nova’ a ‘Amor che nella mente mi ragiona’”, in Grupo Tenzone, *Amor che nella mente mi ragiona*, ed. Enrico FENZI, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 111-158.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, “L’eresia dell’io”, in Marco VEGLIA, Lorenzo PAOLINI, Riccardo PARMEGGIANI (eds.), *Dante e l’eresia*, Spoleto, CISAM, 2013 (in corso di stampa).
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, “Il corpo eterodosso di Dante Alighieri”, in Carlota CATTERMOLE, Celia DE ALDAMA (eds.), *Ortodossia e eterodossia in Dante Alighieri*, Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta, 2014 (in corso di stampa).

*Juan Varela-Portas de Orduña*

*Universidad Complutense de Madrid*

[jvarelaportas@filol.ucm.es](mailto:jvarelaportas@filol.ucm.es)