

AEQUIVOCATIO E STATUTO DEL SENSO IN DANTE

LUIGI TASSONI

Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszék
firenze@btk.jpte.hu

1.

Non si impressioni il mio ascoltatore per il titolo dato a questa relazione, che appare anche a me un po' pretenzioso. Penso però di dover partire da qui, ovvero dall'uso della rima equivoca da parte del maggiore poeta del Medioevo europeo, per cercare di capire in che modo persino un artificio così scoperto e persino giocoso per gli autori delle origini goda di potenzialità diverse.

Quindi, prima di tutto: come possiamo spiegarci l'*aequivocatio*?

Diremo che la rima equivoca si realizza alla concomitanza di significanti uguali fra lemmi in rima che hanno significato o funzione sintattico-grammaticale differente. Si tratta quindi di un paradosso inquietante se si ripetono in rima fonemi uguali ma con intento differente. Questa possibilità della ripetizione dei medesimi fonemi non va sottovalutata, e anzi va considerata come fenomeno che connette due tracciati in un certo punto del discorso poetico, li fa proprio risaltare l'uno rispetto all'altro, li mette fortemente in relazione.

Torneremo più in là sulla formalizzazione dell'*aequivocatio*, mentre ora preme sottolineare che Dante in effetti ne fa un uso parsimonioso in tutta la sua opera poetica, e senz'altro meno frequente di quello che sarà in Petrarca, tuttavia impegnativo allo stesso modo, a tal punto che, se dovessi tracciare idealmente una breve storia dell'*aequivocatio*, non esiterei a dire che a questa figura rimica Dante prima e Petrarca poi più intensamente assegnano una funzione determinante ai fini della produzione del Senso.

I precedenti, come è noto, ci sin dai presupposti di Arnaut Daniel, propongono interessanti intrecci fra rime equivoche e rime identiche, ovvero fra lemmi identici semplicemente ripetuti in rima, e soprattutto con intenti giocoso-virtuosistici, come nella cosiddetta (così detta da Contini) enigmistica di Guittone d'Arezzo, o nelle canzoni di Bonagiunta Orbicciani, e sino al poco noto Ser Alberto da Massa di Maremma, mentre davvero poco rimarchevoli sono gli esempi che ci potrebbero offrire un Guido Cavalcanti o un Cecco Angiolieri. Lascio comunque ad altri il com-

pito di tracciarla davvero questa breve storia della rima equivoca, che sarebbe di non poca utilità.

Dante, da par suo, forse per coerenza con quanto enuncia nel *Convivio* (II), ovvero che „le parole son fatte per mostrare quello che non si sa”, dunque coerenza con un ideale di chiarezza enunciativa, nel libro secondo del *De vulgari eloquentia* (paragrafo XIII), mette in guardia sui pericoli dell'*aequivocatio*, puntando il dito sul suo capolavoro in rime equivoche che è *Amor, tu vedi ben che questa donna*, la canzone-sestina che qui prenderò a oggetto principale d'analisi. Secondo le intenzioni di Dante sarebbero controindicate alcune cose „que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulire poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget (...): hoc etenim nos facere nisi sumus ibi: *Amor, tu vedi ben che questa donna*; secundum vero est ipsa inutilis aequivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur” („che circa la posizione dei versi deve evitare chi fa poesia nella lingua volgare: abusare della ripetizione di una stessa rima, a meno che qualcosa di nuovo e non prima tentato nell'arte del verso non la giustifichi (...), e questo sembra che abbiamo voluto fare in *Amor, tu vedi ben che questa donna*; l'altra cosa è l'inutile aequivocatio, che sempre pare sottrarre qualcosa all'enunciato”).

Dunque, il verdetto risulta inequivocabile: tanto la rima equivoca quanto la ripetizione in sé sarebbero teoricamente nemiche del processo enunciativo del discorso. Questo bene lo comprendiamo in quanto, dal punto di vista soprattutto ma non esclusivamente, della *Commedia*, l'*aequivocatio* risulta d'impaccio per qualsiasi sviluppo di tipo narrativo, là dove la rima fa progredire la narrazione. Difatti non è per caso che Dante pone la rima equivoca talvolta in concomitanza entro il testo con figure della ripetizione (ad esempio il poliptóto), o veri e propri sinonimi del lemma in rima, nei quali si ripropone a livello semantico la ripetizione equivoca del Segno.

Ma con quali risultati Dante frequenta la rima equivoca? Nell'*Inferno* abbiamo, ad esempio, due dimostrazioni interessanti. Súbito nel canto I, vv. 34-36:

*e non mi si partía dinanzí al volto,
anzí 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'í fui per ritornar piú volte vólto.*

Qui l'effetto del ritorno fonico-rimico coincide con lo stesso tentennamento del pensiero del ritornare sui propri passi: il viso di chi vede la spaventosa lonza e il pensiero del volgersi indietro costituiscono una immagine unica che la rima equivoca sancisce incrociando i due cerchi semantici. Per rimanere nella similarità lessematica, andiamo al canto V di fronte al giustiziere Minosse (vv. 11-15), con effetto piú ritardato ma efficace:

*cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.*

*Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono e poi son giù volte.*

Si tratta di una rima equivoca indiretta, giacché nel continuum delle terzine dantesche entrambi i lemmi rimano con l'intermedio (*molte*). Comunque, anche qui si potrebbe desumere una sovrapposizione dei campi semici a scopo narrativo, di modo che il numero dei rivolimenti della coda e l'essere portati in giù dei lussuriosi coincida in questa immagine del rivolimento e dell'invio verso il basso.

Naturalmente si tratta solo di due campioni, e scelti a bella posta ai nostri fini espositivi, perché tanto nella *Commedia* quanto in tutta l'altra poesia dantesca esempi se ne trovano anche di meno efficaci, dove cioè l'uso dell'*aequivocatio* risponde a un criterio prettamente medievale, ovvero alla necessità di creare suono, elemento necessario al discorso. In fondo vale anche per l'ascoltatore-lettore di Dante quanto Paul Zumthor sottolinea a proposito del pubblico medievale:

Ciò che l'ascoltatore medievale si attende dal testo poetico non è tanto un messaggio quanto una certa qualità uditiva, tale cioè che all'ascolto appaia un disegno in cui compiacersi. La costruzione è più importante della comunicazione. (Zumthor, 1973, p. 144)

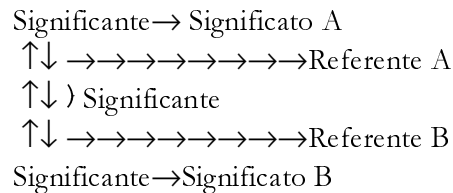
Tuttavia Dante risolve da par suo questa contraddizione: disegna una costruzione che vuol essere anche comunicazione. Forse è per questo che, se nel *De vulgari eloquentia* pone snobistiche riserve sull'uso dell'*aequivocatio*, pure se ne serve almeno in due casi eccellenti in quel libro che in effetti non è un libro da lui voluto, insomma nelle sue *Rime* (e sorvolo sulle due uniche rime equivoche della *Vita nuova*, dove singolarmente si ripete il medesimo lemma: *Cavalcando l'altr'ier per un cammino*, v. 10 e v. 13, „di lontana parte”/„gran parte”; *Li occhi dolenti per pietá del core*, v. 50 e v. 53, „d'ogne parte”/„mi parte”). Oltre alla canzone-sestina già citata, e ad alcuni esempi sparsi, si pensi al sonetto in risposta a Dante Da Maiano, *Non canoscendo amico, vostro nomo*:

*Non canoscendo, amico, vostro nomo,
donde che mova chi con meco parla,
conosco ben che scienz'á di gran nomo,
sí che di quanti saccio nessun par l'á:
ché si pó ben canoscere d'un omo,
ragionando, se ha senno, che ben par lá;
conven poi voi laudar sanza far nomo,
è forte a lingua mia di ciò com parla.
Amico (certo sonde, acció ch'amato
per amore aggío), sacci ben, chi ama,
se non è amato, lo maggior dol porta;
ché tal dolor ten sotto suo camato*

*tutti altri, e capo di ciascun si chiama:
da ciò ven quanta pena Amore porta.*

Qui all'incrocio fra rime identiche ed equivoche, e anche alla confusione nel distinguerle esattamente, s'aggiunge il fatto che in cinque casi le rime equivocano grazie a un disinvolto uso dei significanti fonici (comunque caro a Guittone e non inedito) che corrispondono alla fusione di due lemmi (*parla/par l'á, nomo/un omo*), e dunque l'*aequivocatio* si propone più per le orecchie dell'ascoltatore che per gli occhi del lettore (quanto poi al tema del sonetto, appare persino superfluo rammentare che vi si ricorre ad una delle ipotesi fondamentali della teoria d'amore di Andrea Cappellano, sviluppata nel canto V dell'*Inferno*, ovvero della reciprocità di amore come legge inderogabile).

Attraverso gli esempi danteschi potremmo semplificare, e forse un po' schematizzare, quanto avviene sul piano semiotico a proposito della funzione dell'*aequivocatio* in un testo poetico, ricorrendo a questo tipo di modellino:



Rispetto all'ascolto e alla lettura in presenza della rima equivoca si forma un doppio circuito: dal Significante coincidente si passa al Significato lessicale, normativo, del vocabolario, mentre contemporaneamente si crea un atto di disorientamento che dalla spinta del Significante unico porta ai due rispettivi Referenti, oggetti del Senso chiamati in causa ma non altrimenti definibili se non attraverso il gioco di sovrapposizione a cui costringono le rime equivoche. Di qui si opera una sorta di ricontrollo mnemonico del Significante unico nel momento in cui è avvenuto il confronto e l'avvicinamento, altrimenti irrealizzabile, fra due o più Referenti, elementi di riferimento. Avviene anche che il Significante unico innesca una memoria paradigmatica che richiama il Referente improprio nella dinamica del Discorso, e legittimamente tramite l'*aequivocatio* lo porta all'interno dello statuto del Senso. Perciò la rima equivoca può avere un effetto costruttivo, come abbiamo già visto in Dante, oppure un effetto dispersivo e disseminante, come in Petrarca (cfr. Tassoni, 1999, pp. 15-28).

La rima equivoca produce nell'ascoltatore e nel lettore un dubbio referenziale, di cui di solito non si tiene conto nell'interpretazione. Questo effetto di disorientamento risulta facilmente spiegabile con una ripetizione fruibile solo per via acustica, mentre per la via concettuale si deve a fatica operare una distinzione. È in questa distinzione che si fa strada

una apertura verso la prospettiva dell'universo referenziale. Questo universo referenziale è fatto di confronti, di spiragli, di tracce, che l'orecchio percepisce unitariamente mentre la mente dovrebbe separarli. Perciò il Segno verbale nella dinamica relazionale del Discorso non può che fare i conti con questa situazione di ambiguità.

Si tratta di vedere fino a che punto il Significato è in concorrenza con il Referente, ciò a cui ci si riferisce, la cosa di cui si parla nel Testo, che però non corrisponde per forza al Significato normativo, da vocabolario, apparente, riconoscibile nella parola rima.

2.

L'impegno maggiore nel gioco equivoco Dante lo dimostra nella canzone-sestina, su cui lui stesso, e forse non senza un contraddittorio senso di colpa, punta come abbiamo già detto il dito:

*Amor, tu vedi ben che questa donna
la tua virtù non cura in alcun tempo,
che suol de l'altre belle farsi donna;
e poi s'accorse ch'ella era mia donna
per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,
d'ogne crudelità si fece donna; 6
sí che non par ch'ell'abbia cor di donna,
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo:
ché per lo tempo caldo e per lo freddo
mi fa sembante pur come una donna
che fosse fatta d'una bella petra
per man di quei che me' intagliasse in petra. 12
E io, che son costante più che petra
in ubidirti per bieltá di donna,
porto nascoso il colpo de la petra
con la qual tu mi desti come a petra
che t'avesse innoiato lungo tempo,
tal che m'andó al core ov'io son petra. 18
E mai non si scoperse alcuna petra
o da splendor di sole o da sua luce,
che tanta avesse né virtù né luce
che mi potesse atar da questa petra,
sí ch'ella non mi meni col suo freddo
colá dov'io saró di morte freddo. 24
Signor, tu sai che per algente freddo
l'acqua diventa cristallina petra
lá sotto tramontana ov'è il gran freddo,
e l'aere sempre in elemento freddo*

vi si converte, sí che l'acqua è donna
in quella parte per cagion del freddo: 30
così dinanzi dal sembiante freddo
mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
e quel pensiero che m'accorcia il tempo
mi si converte tutto in corpo freddo,
che m'esce poi per mezzo della luce
lá ond'entró la dispietata luce. 36
In lei s'accoglie d'ogni bieltá luce;
così di tutta crudeltate il freddo
le corre al core, ove non va tua luce:
per che ne li occhi sí bella mi luce
quando la miro, ch'io la veggio in petra,
e po' in ogn'altro ov'io volga mia luce. 42
Da li occhi suoi mi ven la dolce luce
che mi fa non caler d'ogn' altra donna:
così foss'ella piú pietosa donna
ver' me, che chiamo di notte e di luce,
solo per lei servire, e luogo e tempo.
Né per altro disio viver gran tempo. 48
Però, virtù che se' prima che tempo,
prima che moto o che sensibil luce,
increscati di me, c'ho sí mal tempo;
entrale in core omai, ché ben n'è tempo,
sí che per te se n'esca fuor lo freddo
che non mi lascia aver, com'altri, tempo: 54
che se mi giunge lo tuo forte tempo
in tale stato, questa gentil petra
mi vedrá coricare in poca petra,
per non levarmi se non dopo il tempo
quando vedró se mai fu bella donna
nel mondo come questa acerba donna. 60
Canzone, io porto ne la mente donna
tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dá baldanza, ond'ogni uom mi par freddo:
sí ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo. 66

La canzone-sestina, la 45 dell'edizione Contini, è costruita su una struttura binaria: da un lato pretende d'essere narrativamente agile attraverso il ricorso a espedienti metanarrativi (il vocativo, le formule dell'eloquio: *tu vedi ben*, congiunzioni e avverbi introduttivi: *e poi, sí che*, ecc.), mentre dall'altro la stessa evoluzione del discorso sembra fissarsi se non chiudersi nella ripetizione delle rime equivoche. Se in un senso di marcia c'è pro-

gresso del discorso che viene esposto, nell'altro senso di marcia c'è bloccaggio e riflessività lungo il percorso rimico.

In effetti il gioco dell'*aequivocatio* nasce in Dante da un impegno preciso: si dispiega il codice poetico-amoroso nelle parole-chiave che sono le rime equivoche, quindi non un tracciato qualsiasi, né giocoso, né meramente gratificante per il lettore, ma un percorso codificato e volutamente ripetuto mediante lo stratagemma dell'*aequivocatio*. I lemmi *donna*, *tempo*, *luce*, *freddo*, *petra*, sono i punti di un codice simbolico inequivocabile, paradigmatico, per la mente duecentesca. La novità sta nel fatto che il codice inequivocabile viene inserito nel *continuum* delle rime equivoche. Dante, dunque, mostra chiaramente di aver voluto sperimentare la ripetizione, al punto da dispiegare un ventaglio di opposizioni e similarità nel Testo, di sinonimi e antonimi. Si prenda l'esempio del v. 9, „per lo tempo caldo e per lo freddo”, là dove il lemma *tempo* è ripetuto rispetto a *tempo*, fuori rima alla fine del v. 2, in modo da creare un effetto anticipato di equivoco (il tempo cronologico e il tempo atmosferico), mentre al v. 9 sono di seguito allineati gli antonimi *caldo* e *freddo*; inoltre al v. 45 e al v. 46 abbiamo in un sol colpo mediante coppie oppostive, *notte/luce*, *luogo/ tempo*, tutto l'universo spazio-temporale. Per questo motivo i cinque punti cardinali del codice simbolico, sui quali in effetti si svolge il Discorso, assumono di volta in volta connotazioni differenti, e connotazioni che, per quanto abbiamo detto, non possono non incrociarsi e suscettibilmente rammemorarsi lungo il percorso dell'*aequivocatio*. Avremo, dunque:

donna: referente d'amore, padrona, modello esemplare (Contini), oggetto-simbolo, ma anche riferito a acqua;

tempo: cronologico e atmosferico, e anche come sinonimo di vita;

luce: qualit qualità del soggetto io e dell'oggetto donna, sinonimo di occhi, qualit qualità di Amore, sinonimo di giorno;

freddo: come qualità percepita nell'oggetto donna e nell'io, come elemento atmosferico, qualità dell'amore, come qualit qualità del genere umano;

petra: oggetto emblematico e allegorico in luogo della donna, qualità dell'io, oggetto che ferisce, similitudine con il cuore, sinonimo di gemma, sinonimo di tomba.

La canzone-sestina non termina con una sospensione o una mancanza, con un equivoco o un differimento, ma riserva al lettore un finale vittorioso e positivo per la centralità dell'io, e termina come alla fine di un viaggio nel quale i rischi, i pericoli, e i passi falsi, sono stati superati attraverso l'affermazione della esclusività del Discorso, della sua novità, della sua superiorità. Il Discorso si svolge dapprima vocativamente rivolto ad Amore (prima stanza), quindi qualifica la costanza e il carattere dell'io (seconda stanza), per poi rivolgersi nuovamente ad Amore come Signore (terza stanza), ribadendo la fisicità dell'atto percettivo e conoscitivo del ruolo della donna (quarta stanza), fino a porre Lei di fronte all'io (quinta stanza), e infine ritornare (sesta stanza) in cerca di soccorso per l'impresa.

Il congedo ripete la percezione materiale dell'oggetto mentale e reale a un tempo, creando la corrispondenza fra materia pensata e forma visibile.

In questa finalizzazione teorica e operativa sta la grande differenza fra Dante e Petrarca, come ha magistralmente scritto Adelia Noferi, ovvero tra la „finitudine” dantesca, dell'intreccio che tende a un suo *punctum* finale in ogni circostanza, e il desiderio infinito e labirintico di Petrarca (cfr. Noferi, 1998, pp. 13-51).

3.

Vediamo perciò più da vicino in cosa consiste, di stanza in stanza, questa binarietà del Discorso dantesco orientato verso la sua finalizzazione vittoriosa, e puntellato dal codice in rima delle equivoche.

L'esordio della prima stanza avviene quasi con carattere familiare e familiarmente rivolto ad Amore, come del resto consiglia il codice medievale, e però con una sottigliezza, si direbbe un'astuzia in più, consistente nell'uso del verbo vedere („tu vedi ben”) in chiave enunciativa e nell'introdurre il primo ingresso del lemma prioritario „donna”, con il deitico. Tutto il campo visivo sembrerebbe sotto gli occhi, al punto che la prima sestina è modellata sull'esperienza della vista: Lei vede e lo apprendiamo da un sinonimo („s'accorse”), l'io riceve il raggio d'Amore, „ch'al volto mi luce”, e qui si compie sí il consueto rimando del raggio che colpisce l'io, mentre Amore viene cordialmente invitato a guardare l'atteggiamento petroso di Lei, ma mettendo in luce il volto eloquente della persona che enuncia, l'io appunto, pienamente presente nella scena. Né si trascuri che la prima sestina si chiude nel cerchio del binomio *vertú/crudelítá*, che sono posti ovviamente in opposizione: la crudelitate di donna se non ha vertú d'Amore. Tra l'altro il lemma *vertú*, in tutto e per tutto inteso secondo il codice della poesia d'amore duecentesca, sarà ripreso e ripetuto al v. 21, assimilato a *luce*, e al v. 49 proprio come qualità e sinonimo della figura di Amore. E se annotiamo *en passant* che anche *crudelítá* sarà ripetuto, v. 38, comprendiamo come gli intrecci e le trame dantesche partano da qui e si sviluppino per tutto il testo con un intento altamente funzionale: l'esperimento della ripetizione.

La seconda stanza presenta invece una qualità dell'io, posto ancora in evidenza, „costante più che pietra”, dunque già disposto al confronto, ma palesando in terza e quarta sestina i rischi, fino all'estremo della freddezza mortale, come era prevedibile. Vorrei qui sottolineare come entro il campo semico della „pietra” vengano iscritti motivi divergenti quali: la caratteristica dell'io molesto come pietra (v. 17), il rischio di Lei come pietra che colpisce (v. 15), la qualità di Lei come pietra preziosa (vv. 19-20), ma soprattutto come a questo punto quattro dei campi semici connotati dai lemmi in rima, e indirettamente anche il quinto (*tempo*),

siano inanellati e vincolati entro il codice simbolico, come tessere che si spostano o cedono qualità nel gioco delle parti.

La terza stanza, con il richiamare in causa ancora il *Signor* d'amore, si costruisce sulla metafora dell'acqua che ghiaccia come il sangue, e l'effetto sta tutto nella coppia liquidità-solidità, o meglio intangibile-tangibile: *sembiante*, parola magica, e *corpo*, fra i quali fa da mezzo connettore il pensiero (v. 33), vera e propria sostanza del Discorso poetico e attributo principale dell'io.

Introdotta dal doppio significato di luce (occhi e sinonimo di donna) con cui si chiude la terza, la stanza quarta fa prevalere la ripetizione differente del lemma *luce* che tocca probabilmente il punto più stretto dell'impressione polisemica dappertutto diffusa, e in più, cosa comunque ovvia, qui si corregge e si eleva il Senso del vedere-guardare che abbiamo visto progressivamente abilitato: dalla locuzione iniziale rivolta ad Amore fino a questo gioco di va-e-vieni visivo e visionario tra il sembiente di lei e il corpo-pensiero percepente di lui. Nella stanza abbiamo inoltre una riproposizione del tema della crudeltà, *crudeltate* (v. 38), in coppia ancora con *vertù*, come avveniva nella prima sestina, che però vediamo sdoppiato se compare ad esordio della stanza successiva.

Si tratta, nel caso della quinta, di una stanza a dir poco „movimentata”, che con la materialità delle azioni, con la fisicità delle percezioni dunque non aleatorie, prepara al congedo e al pensiero concreto che riguarda la „forma”. Quasi superfluo sottolineare a questo punto la coppia *entrale* (v. 52)/*esca* (v. 53), specularmente invertita e comunque ripetuta rispetto a *esce* (v. 35)/*entró* (v. 36), poi *coricare* (v. 57)/*non levarmi* (v. 58), e l'insistenza conclamata su *vedrà* (v. 57) e *vedró* (v. 59), sotto il segno del vedere come constatazione conoscitiva finale, dunque alla conclusione della parabola semantica del vedere dapprima locutivo, poi percettivo, e infine decisamente affermativo di uno *status*. Nella stanza inoltre si afferma l'esperienza del tempo vitale, con la doppia e concettualmente paradigmatica sottolineatura di „vertù che se' prima che tempo” (v. 49), e con il rammentare che esiste un „dopo il tempo” (v. 59), là dove prende piede il ruolo dell'esistenza preceduta dalla forma della virtù di Amore e seguita dal tempo finale del Giudizio. Tuttavia il tempo esistenziale è quello della prova e del riconoscimento, qui e ora si deve riconoscere nel sembiente femminile la virtù, senza tempo, di Amore, qui e ora si deve cercare quella prova che solo nel Giudizio finale, fuori dal peso del corpo, sarebbe valutabile. Dunque, abbiamo un prima e un dopo del tempo umano vitale che appare sempre più come *experimentum* della ripetizione e della differenza, questa volta concettuale, rispetto alla sostanza del tempo non-limite. In questa accezione andrebbe totalmente rimeditata la riserva di Contini secondo il quale „questo bizzarro momento di poesia escatologica è il solo accenno veramente lirico della sestina doppia” (*Rime*, p. 161, n. 58); e si dovrebbe contestare che la mentalità dantesca risulta fondatamente lon-

tana qui nella canzone-sestina da quella funzione del Discorso per così dire „lirico” che fluisce a piene mani nel racconto della *Commedia*. Anzi, anche in questo caso si annovera un elemento diversificante rispetto a Petrarca, un Petrarca insomma che avrebbe polverizzato la materia appariscente della virtù di Amore adoperando il Testo come luogo della contraddizione e insieme degli accadimenti piuttosto che come mezzo per la esposizione.

Per questo motivo il congedo del nostro componimento assume una importanza di grande rilievo. Esso propone autonomamente in primo piano il mezzo testuale (*Canzone*), il soggetto operante (*io*) e la sua qualità (*mente*). Quella che Dante chiama *novità* (v. 65), ovvero il pensiero alimentatosi della teoria di Amore, si associa all'esclusività (v. 66), e a quella forma che tale è perché congetturata nella mente. Ne deriva appunto la „baldanza” (v. 63), ovvero la forza di ritenersi al centro dell'esperienza esclusiva se esclude ogni altro uomo, e inoltre la forza di trasferire in altra forma ciò che la mente congetta: la parola, la scrittura.

L'immagine del congedo della *forma* che luce nella mente incentiva la possibilità di parola e risulta speculare all'immagine iniziale, della prima stanza, ovvero quella del sembiante inciso da una mano sulla pietra. La parola riflette e ripete una concretezza formatasi nella mente sulla solidità tutta davanti agli occhi che fa attivamente possibile ciò che la teoria d'Amore razionalizza.

Dante decisamente e semplicemente afferma: „Canzone, io porto ne la mente donna” (v. 61): la donna portata nella mente si qualifica come oggetto di conoscenza futura ma anticipata e sperimentata con l'ipotesi dell'immaginazione.

Il percorso della conoscenza entro il localizzarsi della „materia pensata” sembrerebbe incoraggiato dalle splendide pagine dedicate da Boezio all'atto di conoscenza nel *De consolatione philosophiae* (avverto che *sensus* anche in Boezio può ingenerare confusione: qui riguarda la cosa significata, ma forse anche, secondo la moderna terminologia, il Senso come processo elaborativo del linguaggio, cioè l'operazione semiotica che serve non a rintracciare semplicemente il significato verbale ma a trovare le tracce della operazione semiotica su cui si fonda il Discorso e il Testo) (Cfr. Tassoni, 1996, pp. 7-24). Dunque Boezio:

Neque (...) sensus aliquid extra materiam ualet nel uniuersales species imaginatio contuetur uel ratio capit simplicem formam; sed intellegentia quasi desuper spectans concepta forma quae subsunt etiam cuncta diiudicat, sed eo modo quo formam ipsam, quae nulli alii nota esse poterat, comprehendit.

Il senso (...) non ha alcun potere al di fuori della materia, né l'immaginazione può assurgere alle specie universali, o la ragione comprendere la semplice forma; ma l'intelligenza, quasi guardando dall'alto, concepita che abbia la forma, giudica anche tutte le cose che si trovano al di sotto, ma secondo la modalità con cui comprende la forma stessa, che non avrebbe potuto essere conosciuta da alcun'altra facoltà. (Boezio, pp. 220-221)

Il Senso battuto e ribattuto, detto e ripetuto, delimitato e affermato, segue il tracciato dell'*aequivocatio*, che per Dante risulta essere un tracciato inequivocabile e finalizzato. Anche qui, nel luogo retorico dell'*aequivocatio*, Dante sperimenta la funzione della ripetizione come „differenza senza concetto, che si sottrae alla differenza concettuale indefinitamente continuata” (Deleuze, 1997, pp. 24-25), e che provoca un illusorio cerchio polisemico. Ne risulta un doppio effetto sull'ascoltatore delle rime: da un lato la ripetizione concede una traccia di memoria attraverso il significante fonico che recupera anche il concetto improprio corrispondente al lemma, dall'altro finalizza il Discorso alla precisione del Senso che obbedisce al codice, sicché il Discorso si muove con variazioni minime (metafore, locuzioni, ripetizioni interne di lemmi) mentre la rima equivoca dá garanzia che lo statuto del Senso, *sub specie amoris*, è in tutto e per tutto rispettato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri, Dante 1946 *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi.
 Boezio 1996 *Consolazione della Filosofia*, a cura di L. Orbetello, Milano, Rusconi.
 Conte, Silvia 1997 *Dido-Semiramis*, „Giornale italiano di Filologia”, XLIX, n. 2, 15 novembre 1997, pp. 251-259.
 Deleuze, Gilles 1997 *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina (trad. it. di Différence et répétition, Paris, Presses Universitaires de France, 1968).
 Noferi, Adelia 1998 *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni.
 Tassoni, Luigi 1996 *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
 Tassoni, Luigi 1999 *Senso e Discorso nel Testo poetico*, Roma, Carocci editore.
 Zumthor, Paul 1973 *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli (trad. it. di Essai de poétique medievale, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

