

Sobre la inconclusión del *De vulgari eloquentia* y la reflexión poética en Dante

Nicolás Valdés

«(...)io mi occupo di retorica, e leggo molti poeti pagani e so...o meglio credo che attraverso la loro parola si siano trasmesse anche verità naturaliter cristiane» (U.ECO).

I

En el recorrido por la producción dantesca sorprenden tanto su variedad como el que dos de sus obras de mayor empeño -*Convivio* y *De Vulgari Eloquentia*- quedaran llamativamente (cuando se juzga su alejamiento del respectivo proyecto inicial) inacabadas. Aunque con notables excepciones, es éste un aspecto en el que no ha incidido en demasía la crítica, y que se nos antoja relevante; abordado sólo tangencialmente y, a falta de los razonamientos del propio Dante, se suele convenir en esa concentración de energías, en torno al año 1307, que tuvo que suponerle el comienzo de la composición de la *Commedia*, síntesis indudable de la experiencia humana y literaria precedentes¹.

Dejando de lado la falta de unanimidad sobre la fecha precisa de arranque de las distintas «cánticas», que nos parece en todo caso algo decisivo en lo que se juzga, las palabras de alguien habitualmente tan agudo como Contini, cuando señala «l'incessante mobilità della mente dantesca»², nos ponen en *la diritta via*. Desde aquí se entienden no sólo las contradicciones, lingüísticas y literarias, entre el poema sagrado y las tesis

¹ Cfr. Sapegno, ed. *La Divina Commedia*, «Dante e la Divina Commedia», Firenze, La Nuova Italia, 1986, *passim*. A. Várvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 330.

Algo descontado: al hablar de síntesis en el poema dantesco entendemos también extensivamente con Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina*, vol. II, Madrid, FCE, 1976, p. 541) la «cultura de siglos» que representa. Ello desde el punto de vista retórico reviste singular importancia.

² Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze, 1985⁴, p. 394; y en otro momento, p. 297: «(...) il versatile sperimentalismo di Dante (...)».

defendidas en el *De vulgari eloquentia*, sino también y sobre todo, que, encontrando para aquel una forma estilística en el género de la «comedia» (que significaba en el período medieval un contrapunto de la «tragedia», la alta poesía a la que tenía que corresponder la coíné literaria ya diseñada: *illustre cardinale aulica curiale*) abandonase sin más el tratado.

Aunque esta imparable movilidad mental de Dante, su permanente debate, en efecto, nos puedan remitir también a aspectos biográficos nada desdeñables, que guardan relación con los momentos más difíciles del exilio, con ese peregrinar de un señor a otro para obtener mejor fortuna para sí y sus correligionarios (así, el propósito de la composición del *Convivio*³) -de nuevo, el trillado dualismo: lo biográfico y lo literario-, encuentran sin duda su explicación fundamental en la consustancial curiosidad del florentino por la novedad expresiva, en esa tensión suya, diríamos con G. A. Bécquer, por «las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos»; y que demuestra ya en la misma *Vita Nuova*.

En este asunto, y en lo que hace referencia al comienzo mismo de su carrera literaria, se ha hecho justamente hincapié en la capacidad crítica de Dante, en su clarividencia extraordinaria que, en un momento decisivo de la cultura, en la tesitura de optar por latín o romance, por poesía o prosa, elige lo difícil: italiano y prosa; es decir, no tanto aceptar una tradición cuanto crearla, como si hubiese podido llegar a prever todo el alcance e implicaciones de tal actitud⁴.

Nos vamos a ocupar en este estudio fundamentalmente de profundizar en las ya apuntadas razones que pudieron llevarle al abandono del tratado retórico, ya que caso aparte nos parece que constituya el asimismo inconcluso *Convivio*. Como apuntó un célebre medievalista, Dante habría encontrado en sus meditaciones filosóficas las razones y los instrumentos para concebir e iniciar la *Commedia*⁵. Es uno de los hallazgos fundamentales de la crítica dantesca de los últimos tiempos. A este respecto, quedándonos sólo en lo formal, en lo más inmediato, digamos con Mario Fubini que la invención del terceto guarda relación directa con el silogismo ternario típicamente escolástico -el pensamiento a través del tres proposiciones- del tratado filosófico.

En lo que respecta en cambio al *De Vulgari*, primera historia de las letras italianas y obra crítica como ninguna de relieve determinante hasta el Renacimiento, creemos⁶ que, aparte sus contradicciones internas, existen sobrados motivos para afirmar que fue precisamente la ideación de la obra cumbre lo que le llevó a suspenderla bruscamente en apariencia (a mitad de una frase), a la altura del cap. XIV del II libro, aun cuando el

³ Carlo Salinari, *Antologia della critica dantesca*, Bari, Laterza, 1970, p. 29.

⁴ Aldo Vallone, *Dante*, «Storia letteraria d'Italia» a cura di A. Balduino, Padova, Vallardi, 1981, p. 82.

⁵ Salvatore Battaglia, «Dante e la «Commedia», en *La Divina Commedia illustrata dal Botticelli*, Milano, del Drago, 1981 n° 1, p. XIV.

⁶ Contini, op. cit., p. 297: «non si mancherà mai d'avvertire che in materia dantesca tutte le proposizioni enunciabili, dalle semplicemente opinabili alle francamente assurde, sono state avanzate, sicchè l'adozione di qualsiasi tesi rischia sempre di sembrare polemica, anche fuor d'intenzione». Véase otro estudio continiano (*Un'idea di Dante* «Filologia ed esegesi dantesca», Torino, Einaudi, 1976, p. 113) donde se señala la desazón de añadir cualquier otra gota en los océanos de la exégesis del poema sacro.

tratado debía comprender al menos un IV libro ya que a éste se alude expresamente en la parte compuesta⁷.

¿Podía Dante en un determinado momento conjugar esa coíné literaria ilustre, selectísima, ya diseñada con su idea de lo «cómico» -éste ya mucho más abierto y dignificado, como señalaremos, que en la Antigüedad⁸- del nuevo y ambicioso proyecto? ¿de qué manera conciliar la particular acritud del tratado hacia Guittone y hacia los poetas llamados sículo-toscanos, cuyas rimas considera «non curalia sed municipalia»⁹, con la «aspezeza» y municipalidad de la *Comedia*?

Estas evidentes contradicciones (que Contini considera «di natura vitale») puestas en relación con el *stilus humilis* constituyen a nuestro entender la razón más plausible para explicar la imperfección del *De Vulgari*. Contradicciones internas del tratado poético, por una parte, contradicciones también y, sobre todo, por otra, con el proyecto estilístico de la *Comedia*.

La amplia visión que Dante tiene del género cómico choca frontalmente con la concepción del estilo formalista, y no sociológica, que despliega en su tratado retórico; con acierto así lo ha señalado Franz Quadlbauer («Er kehrt *im stilus tragicus* zu klassischerer Auffassung zurück»). Por otra parte, Mengaldo ha demostrado suficientemente las contradicciones internas del *De vulgari*, ya que Dante pone de relieve una doble perspectiva, la enciclopédica u horizontal de los estilos, y la vertical -que es la que nos interesa sobre todo aquí- en base a la que sólo «lo stile sommo e i corrispondenti

⁷ «Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere» (*De Vulgari Eloquentia*, II, IV. Edición de Rovira Soler y Gil Esteve, Madrid. Universidad Complutense, 1982, p. 146).

⁸ Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1987⁷, pp. 52-3.

⁹ *De Vulgari Eloquentia*, I, XIII, 1 (ed. cit., p. 78). Y, más adelante, II, VI, 8: «Substanti igitur ignorantie sectatores Guitonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (ed. cit., p. 164).

Guittone es, en efecto, modelo emblemático de poeta y prosista ligado al «Comune», tal vez el único que, aunque desde posiciones más medievales, podía competir con Alighieri en virtuosismo técnico. Luigi Russo reivindicaba su vena realista, y la vertiente grotesca (esperable tan solo, decía, en un Cecco Angiolieri) del mismo Dante antes de la *Comedia* y de buena parte de la poesía duecentesca en «*La letteratura comico-realista in Toscana*» -cfr., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Caretti-Luti ed., vol. I, Milano, Mursia, 1985, pp. 120-124). Es decir que Dante para la definición poética del estilo cómico se habría podido apoyar incluso en las abundantes muestras de los «Fedeli d' Amore»; aun así, no lo hizo, es obvio, porque su proyecto de «comedia» era algo diferente: la «giocosità» frente a la transcendencia, simplificando las cosas.

Por otro lado, sobre la compleja, y en buena medida injusta, condena de Guittone por parte de «un genio prepotente», véanse las lúcidas páginas de Segre en *La sintassi del periodo ne primi prosatori italiani*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1952, pp. 50-3 (ahora en *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976³, pp. 95-97). Se apunta además aquí que Bonagiunta en el celeberrimo paso del *Purgatorio*, XXIV de que parte la definición del «Dolce stil novo» reconoce no haber prestado la atención debida a Guittone. Importante dato éste nos parece: podemos así adivinar en la *Comedia* un interesante cambio de actitud, mayor madurez, en dos palabras; como si su autor hubiera reconocido, por ejemplo, que hay en muchas páginas del *Inferno* una tensión y una solemnidad de discurso próximas sin duda a las del fraile aretino (en, por ejemplo, la *Canzone a ser Orlando da Chiusi*). Ello, el «Dante guitoniano» de rimas equívocas y gusto de la *replicatio* que sobrevive en la obra maestra, nos lo señala también Contini («Dante lírico», en *Antologia della critica dantesca*, cit., p. 21).

contenuti sono degni dei *doctores illustres*¹⁰. Se rompe así con el precepto escolástico (en el fondo, «nomina sunt consequentia rerum») que supedita la elección estilística a la temática, cosa que no ocurre desde luego en la obra mayor. Constituye, en efecto, la de la *Comedia* una concepción retórica «revolucionaria» sobre la base del texto bíblico¹¹ y ello precisamente porque hallamos detrás una perspectiva no ya formal, como en el tratado, sino objetiva. Integra, en efecto, mezclándolos, los tres estilos tradicionales, ilustrados en la Baja Latinidad en la conocida como Rota Virgili: el trágico -sublime, el elegíaco y el cómico-realista, tal y como Dante mismo apunta definirlos, con bastante posterioridad a 1307, fecha considerada de inicio del poema sacro, en la *Epistola a Can Grande della Scala*¹² que es punto de referencia casi imprescindible en la exégesis dantesca. Estamos ante un giro copernicano en la concepción de los estilos puesto que, frente a su tradicional distinción en la Edad Media (así la canónica oposición entre poesía amorosa y poesía cómico-realista), hallamos ahora en la *Divina Commedia*, de conformidad con esa representación de la humanidad entera que es, la más vasta gama de recursos expresivos. Comprende, en efecto, tantas influencias, tan diferentes estructuras y registros que parece, en palabras de Auerbach, que Dante haya «con la sua lingua riscoperto il mondo», como si las cosas cobraran vida con solo nombrarla¹³.

¹⁰ Pier Vincenzo Mengaldo ed., *De vulgari eloquentia*, en *Opere II, La letteratura italiana*, Verona, Ricciardi, 1979, p. 4. (y, véase también en p. 8, el silencio de Dante sobre su propia participación anterior en el estilo cómico simbolizada en las petrosas y el *Fiore*). Cfr. también Giovanni Nencioni, *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, p. 113.

Por otra parte, si por el estilo se entiende modestamente como lo quiso Giacomo Devoto (cfr. G.L. Beccaria, «La critica e la storia della lingua italiana» en *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI, 1980, p. 190) la relación entre el individuo creador y la sociedad en que opera, lejos, pues, de la retórica clásica que lo concebía como una abstracción formal que se pliega al argumento, podemos sopesar así debidamente tanto la radical innovación estilística de la *Comedia*, como a la sazón el rechazo dantesco del tratado retórico: «in esso non si tratta di lingua italiana nè punto nè poco», señalaría Manzoni (Rovira Soler-Gil Esteve, op. cit., Introducción, p. XIII), otro hito, decisivo, de *la questione*.

¹¹ Angelo Marchese, op. cit., pp. 308-9: en la Biblia «tutta la realtà ha valore ed è degna di essere rappresentata artisticamente». Del texto sagrado surge la *translatio studii*, concepto determinante en la cultura medieval, cfr. Curtius, op. cit. p. 52 y n. 35.

¹² Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, pp. 427 y 428: el cómico, «(...) ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et mulierculae communicant. Et sic patet quare Comoedia dicitur».

Por otra parte, Giovanni Boccaccio, primer biógrafo, intérprete y editor de Dante, definió así, ya desde posiciones humanistas, el estilo humilde de la obra maestra: «(...) e il parlar volgare, nel quale e sopra il quale ogni giunta de la *Comedia* a rispetto dell' alto e maestrevole stilo letterale che usa ciascuno poeta, è sozzo (...) L' andar quieto significa l' umiltà dello stilo, il quale nelle comedie di necessità si richiede, come color sanno che intendono che vuole dire "comedia"». (*Trattatello in laude di Dante*, en G. Boccaccio, *Opere minori in volgare*, Mario Marti, ed., Milano, Rizzoli, 1969, vol. IV, p. 387.

En el mismo tratado retórico *-De Vulgari...*, II, IV, 5- se había procedido ya sin embargo a la «nueva» denominación de los tres estilos. Nencioni (cit. p. 111), constatando un Dante en absoluto provinciano en asuntos retóricos, refiere que la clasificación de los estilos en *trágico, cómico y elegíaco*, puede rastrear se ya en Juan de Garlandia.

¹³ Pasquini-Quaglio, ed., *Commedia*, «Gli strumenti espressivi», Milano, Garzanti, 1987, p. 34. Cfr., también el interesante artículo de Alfredo Schiaffini, *Lo stile comico di Dante*, en *La letteratura italiana per saggi stor...*, cit., pp. 257-61.

Dante, en fin, calla en la tesis cuando observa que ésta va a colisionar con la praxis, y en absoluto puede hablarse de «un accidente di lavoro»¹⁴. Ello, sin duda llamativo, lejos con respecto al propósito que nos ocupa de parecernos un demérito, nos da pie a reflexionar sobre la consciencia poética dantesca que, reconociendo en un momento agotado el proyecto lingüístico, porque era muy puntual y dirigido progresivamente a la «tragedia», al alto estilo de la canción, excluyente, por tanto, como antes se ha dicho, de tantos autores y formas, pone en marcha, ahora sin renunciadas estilísticas, la composición de la obra cumbre. De suerte que lo incongruente en el asunto que se trata hubiera sido, una vez ideada la *Comedia*, que Dante hubiese procurado una definición de lo cómico que, en razón de la apuntada genial interpretación aglutinante (una sola cosa hecha de tres: la *reductio ad unum*, aquí también), se enfrentase no sólo a los postulados lingüístico-poéticos previos, sino incluso a la misma concepción tradicional del género, considerado menor, es decir, ligado a la risa desde la retórica de Aristóteles¹⁵ y de este mismo modo también, como se ha apuntado antes, en el período medieval. Porque, ¿dónde encontrar los modelos para la nueva definición de lo cómico? La

¹⁴ Mengaldo, cit. p. 9. Creemos ilustrativo a este respecto recoger otras interpretaciones, concernientes, claro está, a la bibliografía más próxima. *Verbi gratia*: la peregrina del mismo Boccaccio que no habrá contribuido en demasía a la acertada fijación cronológica de la obra de su admirado Dante y donde también se habla del cuarto libro: «(...) *De Vulgari eloquentia* dove intendea dare dottrina (...) del dire in rima; e come che per lo detto libretto apparisca lui avere in animo di dovere in ciò comporre quattro libri, o che più non ne facesse dalla morte soprapreso, o che perduti sieno gli altri, più non appariscono che due solamente» (*Trattatello*, ed. cit., p. 379»). Modernamente se han venido indicando las aludidas incongruencias aunque justificadas desde puntos de vista opuestos. Ernst R. Curtius (op. cit., vol. II, «Dante y la latinidad», pp. 509-10) apunta al «latinismo» de Dante como causante de la no finalización del *De vulgari*, haciendo además hincapié en la progresiva penetración del mismo en los terrenos de la literatura de arte, algo esto último que se adecúa perfectamente a nuestros postulados (a una mayor presencia del criterio trágico, mayor dificultad para una eventual definición de lo cómico): «Es extraño observar cómo presenta al aprendiz en poesía una serie de dificultades cada vez mayores, de requisitos que se van haciendo más y más rigurosos, hasta rozar en lo inasequible. ¿Hace falta haber leído a Orosio para componer una *canzone* de estilo elevado? El tratado de Dante ¿libera al italiano vulgar, alentándolo a una despliegue total de sus posibilidades? ¿No es más acertado decir que le pone demasiados estorbos y ataduras? ¿Y por qué motivo? Lo que aquí tenemos es el antagonismo entre la Romania y Roma. Dante no logró resolver teóricamente la dualidad, y ésa debe ser una de las razones por las cuales no llegó a terminar la obra». Por su parte Aldo Vallone (op. cit. p. 176) nos dice lo que sigue sobre el que considera «primo e proprio quademmetto di buon gusto»: «l'interruzione del trattato può esaminarsi congiuntamente a quella che ha subito il *Convivio* (e quindi prospettare il prevalere di altri interessi: e soprattutto si dovrebbe pensare all'*Inferno* e al *Monarchia*), ma anche si presta ad essere valutata a sè stante. In tal caso perchè non pensare ad una involuzione di termini critici e nel loro intrecciarsi e ripetersi specie nel secondo libro (...)?»». Gianfranco Contini en el único trabajo (op. cit., p. 394) en que parece abordar el asunto, lo hace con estimulante inteligencia pero sin la esperable profundización, que nosotros hemos intentado. Giovanni Nencioni, en fin, señala en Dante sus permanentes crisis relacionadas con la búsqueda de «un ubi consistam doctrinale» y que tendría como consecuencia «lo stato provvisorio e incompiuto di due opere centrali, quali il *De Vulgari* e il *Convivio*» (op. cit., p. 122).

¹⁵ Renato Barilli, *Retórica*, Milano, ISEDI 1979, p. 25. Y cfr. Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana -Dalle Origini al Quattrocento-*, Milano, Mursia, 1974, pp. 42-45 y n. 30. C. Segre apunta, por otro lado, que ya desde San Agustín, y hasta Dante, se aprecia «el contraste entre escritores fieles a la jerarquía de los estilos de un latín ya esclerotizado y comprensible para pocos y escritores (o, sobre todo, predicadores) que comprenden las mayores posibilidades de penetración y difusión del *sermo humilis*; se trata de la dialéctica entre una sucesión de «renacimientos» y el empuje de una expresividad popular (...)» (en M. A. Vázquez Medel, *Historia de la reflexión estilística*, Sevilla, Alfar, 1987, p. 84).

inconclusión del *De Vulgari Eloquentia*, en definitiva, nos parece, por más que indirecto, significativo y concluyente acto de afirmación literaria. «Las palabras ganan valor a la luz de los silencios» es frase de Rico dedicada a los interrogantes sin respuesta, o sólo insinuada, de otro «grande»¹⁶. La hacemos nuestra aquí.

II

Valgan las anteriores reflexiones para subrayar en Dante una motivación de partida que da unidad y fijeza a su variada producción; nos referimos a la preocupación estilística que se traduce en la búsqueda permanente del lenguaje como deleite, en la elegancia de la palabra entendida en sus justos valores absolutos, en una dimensión nueva que se aleja del vacío formalismo retórico tradicional. Que las letras italianas, con apenas unos cuarenta años de actividad, cuenten «de repente» con un autor de tanta autoconsciencia poética parece en verdad algo prodigioso y constituye buena prueba de su nacimiento maduro, como tan a menudo se ha señalado.

Si nos hemos detenido prolijamente en estas consideraciones en torno a una de las obras de la etapa llamada de transición en su antinomia con la obra mayor, ha sido porque lo estimamos punto neurálgico a la hora de refrendar la, por nosotros compartida, opinión de Gianfranco Contini en páginas sin desperdicio sobre la talla artística de Dante:

«e sarà chiaro come una costante della personalità dantesca sia questo perpetuo sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia, quest'associazione di concreto poetare e d'intelligenza stilistica»¹⁷.

La obra entera del trecentista, en efecto, reviste esta doble cara proceso creativo y, en paralelo, tormento dialéctico. Estamos ante un autor que, a pesar de sus idas y venidas estilísticas, o precisamente por éstas, tiene la percepción de estar trazando las líneas maestras de una tradición nueva sobre la base de un medio expresivo nuevo: el romance italiano.

A la propia y providencial tensión poética del florentino viene además a añadirse (ciertamente una justifica en buena medida la otra) la tensión de dos culturas. Cogido entre ambas, aunque las considere complementarias, y por más que sea consciente de la importancia del latín y de lo que éste representa (a fin de cuentas su fallido proyecto lingüístico otra cosa no es que un intento por transferir los modos poéticos del clasicismo a terreno vernacular), siente asimismo el surco insalvable que las separa y que no le consiente las mismas posibilidades poéticas, el necesario equilibrio entre regla y libertad. Así nos lo indica Giovanni Nencioni: «Quando scrive in latino, quali che siano i suoi principi teoricamente enunciati, Dante è molto più sotto l'impero della regola e

¹⁶ Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I, Lectura del Secretum*, Padova, Antenore, 1974, p. XV.

¹⁷ G. Contini, *Un'idea di Dante*, p. 4. Mengaldo (cit., p. 9) reivindica con gran lucidez esta afirmación de Contini, refiriéndonos pasos significativos de la autodefinition estilística dantesca.

il peso della disciplina retorica, di quanto non sia nello scrivere in volgare; il suo margine di ribellione, di innovazione è incomparabilmente minore della zona di accettazione, di passività. Perfino ne suoi latini più schietti e dolenti (...), troviamo un *ordo* eminentemente *artificialis*, condito di *cursus* e di *colores*¹⁸.

Ello, la conciencia de la lengua, el debate entre latín y romance, son aspectos fundamentales de la inteligencia estilística de Dante. A este respecto, teniendo en cuenta su madurez poética en torno al año 1307, resultan curiosas, en efecto, las noticias que da Boccaccio en el *Trattatello* (interpretables dentro de ese contexto de «vie romancée» -incomprendido por la crítica romántico-positivista- que le era consustancial como eminente narrador) sobre un supuesto *incipit* en latín de la *Comedia*; ahí nos proporcióna, además, el eventual y casi completo primer terceto y nos narra los porqués de su abandono¹⁹.

Sobre la fe de Dante, en efecto, en las capacidades del idioma materno resultan reveladoras por su contenido profético algunas conocidas afirmaciones formuladas en el *Convivio*: «Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per l'usato sole che a loro non luce»²⁰. Esta segunda obra del llamado período de transición nace como comentario a unas canciones que habían quedado fuera de *Vita Nuova* y además «per lo naturale amore per la propria loquela» (I, X).

Alcanza aquí en la prosa del *Convivio* una madurez científica desconocida en campo romántico. Y ello es así porque, aunque, cerrada, silogística, sobre la base de la estructura latina medieval²¹, consigue, por un lado, deslindarse de la poesía y del llamado «stile legato» de la *Vita Nuova* (B. Terracini), por otro, porque, ha señalado Segre, superando, como en su primera obra, el desinterés del mismo Guittone y los rectores medievales por la construcción del período²², consigue establecer sin embargo simetrías y paralelismos no ya vacíos y afectados sino «una simmetria di cose e idee»²³. Buena prueba de lo que decimos es que la sintaxis del *Convivio* no cae en general en la similitud, socorrido recurso muy medieval, exterior, de la *Vita Nuova* y de nuestros prosistas del S. XV, imitadores en su gran parte de Boccaccio y cultivadores de una falsa elegancia, cual es el caso del Arcipreste de Talavera.

Por rebasar los límites de un trabajo de estas características, no pretendemos extendernos en el análisis de muchos otros puntos importantes del *Convivio*, que constatan la portentosa autoconsciencia creativa de Dante que venimos apuntando. Significativos nos parecen, por la vertiente nueva, clasicista, que suponen, tres pasos: el referido a los cuatro sentidos de las escrituras (II, I) y otros dos en que apunta límites y dificultades de la traducción poética (I, VII y X).

¹⁸ Giovanni Nencioni, cit., p. 123.

¹⁹ Boccaccio, cit., pp. 376-7.

²⁰ *Convivio*, I, XIII, Piero Cudini, ed., Milano, Garzanti, 1980, p. 48.

²¹ Vallone, op. cit., p. 126 y sgs.

²² Segre, op. cit., p. 107.

²³ *Ib.*, p. 262.

El primero es lugar obligado en la interpretación dantesca, y no siempre bien entendido. Cuando al hablar del sentido alegórico señala Dante la doble modalidad de la alegoría, la de los sacerdotes y la de los poetas, está sancionando la esencial distinción (presente ya en los platónicos de Chartres) entre la exégesis bíblica y la de los clásicos antiguos. Apuesta por la última («ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare» - cfr. *Convivio* II I 3, 4)- y deslinda así este «sentido de las escrituras» de los otros, que es como reconocer las verdades morales ocultas bajo la bella mentira de la fábula. La alegoría es, pues, un género frecuente entre los poetas del paganismo, con las implicaciones edificantes de la Edad Media más profunda (algo consustancial sin duda a la prosa narrativa de los *exempla*²⁴).

Pero la alegoría de los poetas es algo más también: puede no exigir en absoluto una correspondencia doctrinal. En nuestra ayuda vienen las inteligentes palabras de Umberto Bosco cuando, al comentar un conocido fragmento de la *Vita Nuova* (XXV), se pregunta, puesto que Dante quiso que éste contuviera un «soprasenso»: «Ma -e qui è il punto- si tratta necessariamente di un soprasenso d'ordine ammaestrativo, morale o comunque dottrinale, tale propriamente da poter essere tradotto in una poposizione filosofica o scientifica? (...) C'è da fare una costatazione che s'impone subito al più modesto conoscitore dell'antica poesia: che essa è tutta variamente simbolica anche quando non è e non vuol essere ammaestrativa, anche quando è romanzesca o lirica²⁵». Estamos ante algo transcendental: un espacio fantástico libre, la autonomía de la fábula frente a «rassicuranti moralizzazioni allegoriche», tal como señala Francesco Bruni a propósito del primer Boccaccio, que precisamente tanto le debe a su venerado Dante²⁶.

El otro aspecto del *Convivio* por comentar nos da fe de que apenas hay asunto poético realmente profundo en el que Dante no haya puesto su ojo clínico. Algo tan vivo siempre como los límites de la traducción: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (I, VII, 14). Claramente manifiesta, pues, en estas palabras, la intraducibilidad de la poesía. Lo cual es algo relevante también sin duda porque conecta con la visión clásica de la traducción (y es desandar el camino del formalismo medieval y apreciar la literatura en sus valores plenos) tal como la formulaban Cicerón en sus *Questiones Academicæ* (I, 10) -«Non pro verbo verbum...»- o, sobre todo, el muy ciceroniano San Jerónimo en el prólogo de su *Interpretatio Chronicae Eusebii*²⁷. Nótese que Dante un poco más adelante (I, 10, 11) vuelve sobre el problema

²⁴ Cfr. Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, «L'esempio medievale» y «Dall'esempio alla novella», pp. 447-536 (Napoli, Liguori, 1965). Sobre el método de estudio del texto bíblico en las escuelas de retórica, la interpretación moralizante y cristianizadora de la alegoría y mitos paganos, cfr. Jackson, W. T., *The literature of the Middle Ages*, New York, Columbia Univ. 1960, pp. 15-22.

²⁵ Dante vicino, «Tendenza al concreto e allegorismo nell'espressione poetica medievale», Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1966, pp. 15-7.

²⁶ Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 145-147 y nts. 8 y 9. Véase también Rico (cit. pp. 196-7 y n. 239) a propósito del *Secretum*.

²⁷ Cfr. Félix Fernández Murga, *La traducción de autores italianos*, Granada, Congreso de Literatura Comparada, 1986, pp. 1 y 3.

al deplorar la versión italiana de la *Etica a Nicómaco* de Aristóteles llevada a cabo por un contemporáneo suyo²⁸.

Las meditaciones sobre la actividad creativa comienzan sin embargo en su primera obra orgánica que es además la primera de la literatura italiana. La *Vita Nuova* es un libro donde ya la reflexión tiene cabida junto a la invención, una duplicidad determinante que, como ha visto acertadamente Domenico De Robertis, significa la coexistencia de dos formas diferentes de expresión, una doble medida de las cosas²⁹. Con ser importantes las afirmaciones del capítulo XXV, verdadera antesala del *De Vulgari* en la defensa de la poesía trágica donde contamos ya con unos modelos clásicos explícitos y ciertos rechazos implícitos, lo decisivo, la «novedad» de esta *opera prima* la constituye efectivamente la prosa, nacida por un lado de la poesía y para la poesía, es decir, para recrear, en una dimensión temporal nueva, las tópicas situaciones amorosas de la poesía dolcestilnovista, por otro, prosa instrumental que busca acompañar a la poesía e iluminarla. A todo ello no es ajena obviamente la estructura misma del *prosimetrum*, tan importante después en el género pastoril y para cuya formación Dante pudo basarse en la historia amorosa de *Aucassin et Nicolette*, compuesta de partes alternas de prosa y verso en la primera mitad del XIII³⁰. Aunque infravalorada desde ciertas posiciones críticas, que la consideran simple báculo de la poesía y narrativamente inmadura³¹ o que advierten en ella tonos de pedantería³² debe de ser colocada con todas las implicaciones en el ambiente poético dolcestilnovista ya que, por debajo de la historia ejemplar, es el mundo de los valores de una poesía «pura», que encuentra en sí misma las propias razones (detrás ya los poetas-funcionarios de Sicilia y también los poetas, como Guittone o Bonagiunta, al servicio del Comune), el verdadero asunto del libro. Del cual hay que descartar rotundamente toda ingenuidad, como con acierto ha apuntado el citado De Robertis: «Il primo libro della letteratura italiana non è, questo è certo, un libro candido. È anzi un libro estremamente tendenzioso. Tanto più in quanto ciò che Dante affermava di sé, e presentava come esperienza singolare, si configurava, per la natura stessa degli oggetti, in termini di giudizio secondo un percorso e uno sviluppo ben chiari alla sua mente, e illuminati; e la storia era un'interpretazione di fatti e di testi, portava un suo ben netto accento. (...) La storia che stava soprattutto a cuore a Dante era la storia della sua poesia, della poesia del suo tempo». Una clave, la de esta complejidad literaria, que Dante mismo parece querer indicar justo en el *incipit* cuando señala «è mio intendimento **d'assemblare** in questo libello», es decir trazando una raya nítida entre memoria y literatura. La prosa de la *Vita Nuova*, concluyendo, nos parece uno de los hechos literarios más notables y de incalculable significado, por ejemplo, en la

²⁸ *Convivio*, ed. cit. p. 37 y n. 25.

²⁹ *Il libro della «Vita nuova»* en *Scrittori e idee in Italia*, Paolo Pullega ed., vol. I «Dalle origini al Trecento», Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 132-37.

³⁰ Giovanni Macchia, *La letteratura francese del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 119.

³¹ Vossler y Segre: cfr. Cesare Segre, *La sintassi del periodo...* cit, pp. 166, 167 y 168 (y en ésta, n. 1).

³² B. Terracini, *Toni narrativi della Vita Nuova* en *La letteratura italiana per saggi...* cit., pp. 185. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Roma, Storia e Letteratura, 1943, pp. 98-99 y n. 26.

formación del primer Boccaccio, y en general en uno de los filones más genuinos de las letras italianas: la *prosa d' arte*.

En este nuestro intento de analizar la producción dantesca para poner de relieve que la meditación crítica se funde en ella con la fábula, no podíamos pasar por alto una mínima alusión a la obra mayor, al margen de lo ya dicho sobre su configuración estilística. Al igual que no nos hemos detenido en la prosa de la *Vita Nuova*, merecedora de un trabajo específico, en la obra maestra, verdadera «summa stilistica» en palabras de Contini³³, señalaremos sólo que junto a una penetración velada de la retórica (como en el caso del *Inferno*, XXVI, 94-96, terceto compuesto sobre la base del inglés Gervasio de Melkley³⁴ o de la célebre triple anáfora de Francesca da Rimini, *Inferno*, V, 98-108), hay toda una celebración del hecho literario en la fundamental definición del *Dolce stil novo* del *Purgatorio*, XXIV, 49-63 o en ese auténtico «elogio del libro» y «complacencia de la cita»³⁴ puestos también en boca de la delicada Francesca (*Inferno*, V, 127-138): «Noi leggiavamo un giorno per diletto/di Lancialotto come amor lo strinse...».

La metaliteratura, este pensar el hecho literario desde la misma fábula, constituye, así pues, el nervio mismo de la obra de Dante y anuncia posiciones teóricas que, aunque en general, como resulta obvio, sin las capacidades innovativas del florentino, fueron fecundas en épocas sucesivas y son rasgo peculiar de las letras italianas frente a las nuestras.

³³ *Un'idea di Dante*, cit. p. 4.

³⁴ Nencioni, op. cit., 109.

³⁵ Contini, cit. p. 43.