

## ***Incipit (explicit) Vita Nova.***

# **Dante Alighieri e o livro da memória\***

*Eduardo Sterzi\*\**

### **Resumo:**

Busca-se verificar, neste artigo, como Dante Alighieri cifrou, já no primeiro parágrafo da Vita Nova, com a figura de um livro transcrito fragmentariamente a partir do «livro da memória», questões e procedimentos definidores da singularidade da sua obra, mas também decisivos para a configuração futura da literatura moderna, sobretudo (mas não só) em sua vertente lírica. A questão fundamental a orientar a pesquisa é aquela sobre que operações – retóricas, imaginativas, institucionais – foram necessárias para que a lírica moderna tomasse antes a forma de uma lírica do Sujeito do que de uma lírica do Nada (como se deu, antes de Dante, com Guilhem de Peitieu e voltaria a se dar com Mallarmé, no fechamento do arco histórico-poético aberto por Dante).

### **Palavras-chave:**

Dante Alighieri; poesia; prosa; memória; livro.

---

*In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice Incipit Vita Nova. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia. (VN 1.1 [I 1])<sup>1</sup>*

O tom algo monótono – e excepcionalmente desapaixonado, numa obra que o próprio autor descreveria como «fervida e passionata» (Conv. I i 16) – denuncia talvez o influxo ou a vizinhança da retórica cartorial e chanceleresca

---

\* Este ensaio foi extraído da tese de doutorado *Incipit. A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*, para cuja preparação se contou com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

\*\* Doutor pela Unicamp, professor convidado na FAAP

<sup>1</sup> Para as obras de Dante Alighieri, seguem-se, nas citações, as seguintes abreviaturas: VN (Vita Nova. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996); Rime (Rime. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 249-552); Conv. (Convivio. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995). As referências à *Commedia* serão assinaladas segundo o título de cada um dos três cânticos – as três grandes repartições da obra: Inf. (Inferno), Purg. (Purgatorio) e Par. (Paradiso). A edição utilizada é *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994. Os números que se seguem às referências abreviadas não remetem às páginas, mas às divisões tradicionais das obras em livros, capítulos, parágrafos, frases e/ou versos.

(cf. HERCZEG, 1972, p. 19<sup>2</sup>), modelo à mão, para Dante, quando se trata de passar da poesia, que até então professara, à prosa. A cerrada trama de recorrências lexicais e fônicas – mesmo, ou sobretudo, de elementos aparentemente acessórios como pronomes e preposições – acentua essa monotonia, ao mesmo tempo que, sem contradição, colabora para que a passagem seja em alguma medida inesquecível. Com certeza, o fato de o primeiro parágrafo da Vita Nova ter resultado especialmente memorável não é acidental, mas corresponde a uma exata intenção poético-crítica de Dante, a um rigoroso «intendimento». Como Guglielmo Gorni (1997, p. 14) observou, em Dante «o próêmio é sempre uma parte bem definida do texto», e esta definição – este destaque, esta evidência – é determinada por sua aguda consciência autoral: «O começo [cominciamento] [...] é para Dante o ponto crítico, o motor primeiro da inspiração: um conceito a que o poeta não renuncia [deroga] em toda a sua carreira» (GORNI, 1996, p. XXIX).<sup>3</sup> Ponto crítico, de fato, o cominciamento, em todos os textos de Dante, sem discriminação entre os de mais curto e os de mais amplo fôlego, em qualquer de seus sonetos tanto quanto na Commedia, mas especialmente aqui, quando o que começa é a Vita Nova, este texto sumamente crítico (e crítico em mais de um sentido da palavra) no qual Dante se debruça sobre a lírica vernacular – manifestamente, a sua própria, mas também, tal como perspectivada por esta, a poesia de seus precursores imediatos: provençais, sicilianos, stilnovistas –, para avaliá-la, selecioná-la, interpretá-la, ressignificá-la, projetá-la em direção a um futuro, então, ainda bastante indecído, futuro que, porém, Dante já percebia diferenciar-se significativamente do passado, mesmo daquele recente. Daí que, a uma leitura atenta, o exórdio da Vita Nova parecerá concentrar, como uma mônada, o desenvolvimento integral – assim como as crises, os retraimentos – deste livro específico e, não menos, da obra de Dante como um todo: como conjunto cuja coerência deve ser buscada justamente em sua irredutível multiplicidade, em seu

---

<sup>2</sup> Como observa Herczeg, «la presenza della disposizione simmetrica dei sintagmi, delle parti del discorso e delle proposizioni» permite que se afirme que «Dante prosatore fin da giovanissimo si inserisce in quella linea retorica che si fonda, per l'appunto, sulla collocazione simmetrica e sinonimica delle parti del discorso e delle proposizioni, e che è collegata, come crediamo, alla prassi notarile e cancelleresca, alla diffusione dei documenti giuridici, procedenti da un riaccesso fervore vitale, dalle necessità pratiche di saper redigere, in termini chiari e precisi, atti e documenti, connessi ai più vivi interessi privati e pubblici. I notai e i cancellieri, nel medioevo, sinonimi di scrivano, di uomo dotto, di studioso, di cronista, di storico, salirono, spesso, in alte cariche: sapere il diritto, essere versati negli affari politici e amministrativi e saper rogare e redigere un atto privato, oppure saper scrivere una lettera: andavano di accordo. Gli atti, le lettere, i documenti rappresentano un'importanza enorme nella vita privata e pubblica e anche il fatto che erano pochi soltanto investiti della capacità di compilarli, facevano sì che si imponesse uno stile irrigidito nella forma e struttura, tendente a una comprensibilmente grande linearità pura, mentre occorreva fornire il maggior numero di dati per determinare con infallibile chiarezza la situazione giuridica. Da questo atteggiamento crediamo poter far derivare la tendenza a costruzioni iterative, simmetriche. La necessità a essere esatti e precisi nella più grande misura richiedeva l'ipertrofia di termini vocaboli sintagmi e frasi».

<sup>3</sup> Sobre o tema do cominciamento, cf. GORNI, 1981; e ainda DE ROBERTIS, 2001. É esclarecedora, a propósito, a argumentação de Edward W. Said segundo a qual, em matéria de linguagem, é impossível separar o pensamento sobre os começos do próprio ato de começar: «Na linguagem [...] escrever ou pensar sobre o começo [beginning] está vinculado a escrever ou pensar um começo. Um começo verbal é conseqüentemente uma atividade tanto criativa quanto crítica, do mesmo modo que, no momento em que alguém começa a usar a linguagem de um modo disciplinado, a distinção ortodoxa entre pensamento crítico e criativo começa a sucumbir» (SAID, 1985, p. XV). A nítida definição do próêmio, indicada por Gorni, é sinal desta disciplina em Dante.

incessante «experimentalismo», em seu «processo de inquietude permanente».<sup>4</sup> Para isso, o libello beneficia-se da circunstância de que, antes de ser um texto inaugural (e embora, de fato, o seja: não só inaugural, mas verdadeiramente iniciático), apresenta-se desde seu incipit como uma interrupção e um balanço da própria produção poética dantesca até o momento, assim como daquela que a antecedeu e da que a circunda: «antes de tudo uma confissão», um «testemunho» e um «testamento de autor» (GORNÍ, 1996, p. X)<sup>5</sup>; em alguma medida, um adeus à juventude «già trapassata» (segundo expressão do próprio Dante no Convivio I i 17) e à lírica correspondente àquela idade.

Estão já aqui, encapsulados neste parágrafo de abertura, dois elementos que – entrelaçando-se, dialetizando-se – atravessarão a obra toda de Dante, singularizando-a, sim, mas, precisamente pela assunção e exacerbação dessa singularidade, configurando-a como origem da literatura imediata e mediatamente posterior<sup>6</sup>: por um lado, a pulsão livresco-textual, em nenhum texto precedente tão intensa (o livro que se faz a partir de outros livros, o texto que se tece com os fios de outros textos); por outro, a experiência – e, pois, a memória, em que a experiência se preserva e se representa – como nascedouro da poesia e da narrativa (o livro que se molda a partir da forma de uma vida, o texto que se

<sup>4</sup> O «experimentalismo» dantesco, como se sabe, foi muito bem diagnosticado, analisado e, antes de tudo, designado por Gianfranco Contini; cf. CONTINI, 1970, pp. 297 («sperimentalismo») e 334 («inesausta sperimentalità» – aqui, Contini retoma, acrescentando-lhe, ou explicitando-lhe, a idéia de experimentalidade, o que já escrevera em sua «Introduzione alle Rime di Dante», hoje em CONTINI, 2001, p. 3); ver também «Dante oggi», em CONTINI, 2001, p. 68 («incontenibile sperimentalità»); «Un'interpretazione di Dante», idem, p. 110 («sperimentazione continua»); «Introduzione alle Rime di Dante» cit., p. 12-13 («processo d'inquietudine permanente»). – Ernst H. Kantorowicz, tratando da doutrina político-moral de Dante, já chamou a atenção para a contínua interferência das imagens do Dante-poeta sobre os argumentos do Dante-filósofo (enquanto o senso comum nos incita a ver o contrário: as imagens poéticas como, digamos, ilustrações dos argumentos filosóficos). Na formulação de Kantorowicz, podemos ver uma consonância, num plano mais abrangente, com a noção continiana de experimentalismo dantesco, a qual também insistia sobre a falta de linearidade na organização diacrônica da obra de Dante (aqui se trata, por assim dizer, de sua organização sincrônica): «A lógica implacável de Dante, embora perfeitamente clara e talvez até coerente no âmbito total de sua obra, era tudo menos linear, porque cada ponto na linha de seu pensamento estava interligado com inúmeros outros pontos em outras inúmeras linhas. Portanto, qualquer esforço de reproduzir os pensamentos de Dante filósofo de uma maneira linear dificilmente escapará do risco de fracassar e tornar-se banal, simplesmente porque a complexidade das visões do poeta foi negligenciada» (KANTOROWICZ, 1998, p. 274).

<sup>5</sup> Testamento, explica Gorni, à medida que «assinala a despedida de Dante em relação às dolci rime de amor» (p. XI).

<sup>6</sup> Pensa-se a origem, aqui, de um ponto de vista complexo, que encontra sua melhor formulação em Walter Benjamin: «A origem [Ursprung], embora seja uma categoria totalmente histórica, não tem, contudo, nada em comum com a gênese [Entstehung]. Com origem não se designa nenhum vir-a-ser do que aflorou [Entsprungenen], mas, antes, o que aflora do vir-a-ser e do passamento [Werden und Vergehen]. A origem se situa no fluxo do vir-a-ser como um redemoinho e arrebatada para dentro de si, em sua rítmica, o material da gênese [Entstehungsmaterial]. Na disposição [Bestand] nua e evidente do factual, o originário [das Ursprüngliche] jamais se dá a conhecer, e somente a uma dupla visão sua rítmica se desvela. Quer ser conhecido, por um lado, como restauração [Restauration], como reprodução [Wiederherstellug], e, por isso mesmo, por outro lado, como incompleto [Unvollendetes], inconcluso [Unabgeschlossen]. Em cada fenômeno de origem [Ursprungsphänomen] se determina a figura [Gestalt] sob a qual, sempre de novo, uma idéia [Idee] se confronta com o mundo histórico [der geschichtlichen Welt], até que ela reste ali completa na totalidade da sua história. Portanto, a origem não emerge dos resultados efetivos [aus dem tatsächlichen Befunde], mas concerne à sua pré- e pós-história [Vor- und Nachgeschichte]. As diretrizes da contemplação filosófica estão indicadas na dialética que é intrínseca à origem. Esta dialética mostra que, em toda realidade essencial [Wesenhaften], unicidade [Einmaligkeit] e repetição [Wiederholung] se condicionam mutuamente» (BENJAMIN, 1991, p. 226).

pretende transcrição seletiva de um primordial texto-vida, de um imaterial liber vitae ou liber memoriae). Como mediador entre estes dois elementos à primeira vista antagônicos (se não estivéssemos, como estamos, justamente diante de uma conseqüente tentativa de ruptura dos limites entre poesia e vida), há aqui também um terceiro elemento recorrente e definidor da obra inteira de Dante: a sombra da morte de Beatrice – morte que será o fator decisivo para a reconfiguração da lírica vernacular operada a partir da Vita Nova e, portanto, para a irrupção da lírica moderna – já se insinua sobre estas primeiras linhas, e isto desde a determinação da memória como fonte da prosa, se não, antes, dos poemas. É, afinal, a recordação (o trazer de novo ao coração, ao «core») da vida e morte de Beatrice que dá forma à Vita Nova, orientando a recolha de sonetos e canções escritos nos anos anteriores. A prolepse da morte de Beatrice se enuncia mais claramente quando passamos à leitura do parágrafo seguinte, no qual, ao rememorar o primeiro encontro com sua amada, quando ambos contavam nove anos, Dante alude a ela, de início, com uma marcante perífrase, «gloriosa donna della mia mente» (VN 1.2 [II 1]): por meio do adjetivo gloriosa, Dante assinala sutilmente – mas sem margem a dúvidas para os leitores seus contemporâneos, a quem tal léxico era bem mais familiar que a nós – que aquela menina-donna de que nos fala está já morta – está já na glória eterna, desfrutando da beatitude celeste – à época da redação da prosa do libello.<sup>7</sup> Este é um ponto decisivo: afinal, à memória, Dante confia a função de conservar o amor vivo mesmo na ausência da amada – ausência que, embora constante ao longo de todos poemas recolhidos na Vita Nova, mesmo naqueles compostos em vida de Beatrice (a lírica amorosa ducentista, na maioria de suas manifestações, realiza-se como um canto em ausência-de, constrói-se, quase sempre, como uma ambígua ou precária restituição simbólica do objeto de amor subtraído ou abstraído, e Dante, quanto a isto, é profundamente ducentista), vai tornar-se absoluta com a morte daquela que o poema tinha em vista. Não será, pois, um exagero interpretativo dizer que encetar a Vita Nova sob o signo da memória equivale a encetá-la sob o signo da morte. A memória é precisamente o lugar que resta ao que já morreu. «Paralelamente aos sinais de início e de <vida nova>, no opúsculo se dispõem sinais de morte e de fim», observa Giulio Ferroni (1996, p. 36). O sentido do incipit, tão presente na Vita Nova, «se ata estreitamente com o olhar para a morte, para o fim, diretamente para a incompletude». Contrariamente ao começo in media res preferido pela tradição narrativa clássica (e que Dante adotará, depois, na Commedia, e de maneira ostensiva: «Nel mezzo», lê-se em seu primeiro verso), o começo da Vita Nova se dá «in ultima res» (CRISTALDI, 1994, p. 58). Robert Hollander, atento ao decoroso (ou traumatizado?) silêncio de Dante quanto às circunstâncias da morte de Beatrice, diz com precisão: «O incipit da Vita Nuova é também o inexprimido

---

<sup>7</sup> Cf. VN 19.1 [XXVIII 1]: «lo Signore della iustitia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedecta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata». É Charles S. Singleton quem chama a atenção para a morte implícita no adjetivo «gloriosa» (1958, p. 7). E, acrescenta Singleton, mesmo que o leitor atual não compreenda essa notação sutil, logo será informado explicitamente que Beatrice está já morta, ao ler que sua cortesia inefável «è oggi meritata nel grande seculo» (VN 1.12 [III 1]).

[unvoiced] explicit» (HOLLANDER, 1980, p. 30).

Aqui, cabe uma relativa intempestividade crítica. T. S. Eliot, na quinta seção de «Little Gidding» (o último dos Four Quartets), registra muito bem essa circularidade entre início e fim, entre incipit e explicit, inerente, em certa proporção, a toda a lírica moderna, a toda a lírica cuja formulação originária está, segundo creio, na Vita Nova:

*What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning.  
The end is where we start from. (ELIOT, 1980, p. 144)*

Podemos mesmo especular se Eliot não tinha em mente a Vita Nova ao escrever os versos que se seguem a estes. Não esqueçamos que a Vita Nova é decisiva em seu conhecido ensaio sobre Dante – e, claro, que Dante, sobretudo por meio da Commedia, é uma referência constante para sua poesia, sendo mesmo um dos principais “interlocutores” dos Four Quartets. Não serão estes versos uma espécie de comentário furtivo à Vita Nova?

*Every phrase and every sentence is an end and a beginning,  
Every poem an epitaph. And any action  
Is a step to the block, to the fire, down the sea’s throat  
Or to an illegible stone: and that is where we start.  
We die with the dying:  
See, they depart, and we go with them.  
We born with the dead:  
See, they return, and bring us with them. (ELIOT, 1980, p. 144)<sup>8</sup>*

Aí, devemos prestar atenção, sobretudo, a como se passa da afirmação de que «Nós morremos com os morituros» àquela de que «Nós nascemos com os mortos», sem esquecer a dimensão escritural, textual, em que tais afirmações ganham sentido e pela qual toda «ação» posterior se molda: «Toda frase e toda sentença são um fim e um começo, / Todo poema um epitáfio». Pergunto-me se há, na tradição de leituras do livro, compreensão mais profunda da idéia de vida nova tal como proposta por Dante – aquele «nascimento lingüístico do sujeito», segundo a formulação de Philippe Sollers (1965, p. 20), que se dá a partir do encontro com Beatrice, mas sobretudo a partir da solidão fundamental que sucede aquele encontro, solidão em que o poeta se descobre acompanhado apenas de suas palavras, e antes, formado, ele mesmo, como sujeito lírico, por estas palavras: solidão de que a morte da amada será a forma extrema, a morte da amada como

<sup>8</sup> Cf. a terceira seção, intitulada «The “Vita Nuova”», do ensaio «Dante», em ELIOT, 1932, p. 231-237 (considere-se especialmente a advertência inicial: «All of Dante’s <minor works> are important, because they are works of Dante; but the Vita Nuova has a special importance, because it does more than any of others help us to a fuller understanding of the Divine Comedy. [...] the Vita Nuova is a youthful work, in which some of the method and design, and explicitly the intention, of the Divine Comedy are shown», p. 231-232).

modo de experimentar, sem maiores riscos para o eu, a própria morte (quando o sujeito de palavras se revela sujeito sem palavras, se faz de novo in-fans) e o próprio renascimento, ou sobrevivência (como poeta, como autor).

Mas atentemos, antes de mais nada, à relação complexa que Dante estabelece, no exórdio (ou proêmio: a designação é flutuante ao longo da crítica) acima citado, entre o livro da memória e o libello. Por meio dessa relação, o «nascimento lingüístico do sujeito» se dá a ver como nascimento também livresco, nascimento a partir do domínio da cultura poética, filosófica e teológica da época por Dante – daí que Contini (2000, p. 100) deduza de sua obra uma singular «indistinção de experiência e cultura». Em alguma proporção, a Vita Nova pode ser lida como um relato das dificuldades para formar e acessar uma memória individual, ainda mais no confronto com experiências que induzem facilmente a recursos ao repertório estabelecido – bíblico e clássico, mas também cortês – de imagens e símbolos; ou seja, encena-se aí a árdua construção de uma esfera humano-individual (quer a chamemos interioridade, individualidade ou subjetividade) em meio a uma cultura predominantemente teocêntrico-tradicional.

Vale notar, em acréscimo, que, com a figuração do livro da memória, a escrita torna-se metáfora das operações mnemônicas na mesma proporção em que a memória torna-se metáfora das operações escriturais (ou antes, vem à tona o caráter mnemônico de toda escrita, assim como o caráter escritural de toda memória): e por aí já começam a elucidar-se as razões dos freqüentes “brancos” da poesia e da narrativa ao longo da Vita Nova, seus lapsos, o permanente confronto com aquela parte da memória «dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere» – a infância, a ser compreendida também etimologicamente –, confronto que vai se transformando em embate com outras partes igualmente ilegíveis da memória, verdadeiros enclaves de infância no decorrer da vida: por decoro, quando o esquecimento é voluntário, ou trauma, quando involuntário.

O que aqui se anuncia não é menos que a possibilidade de ser ler a Vita Nova, na interação que Dante promove entre poesia e prosa (a prosa fazendo-se, em sua medida, metáfora – transposição – da poesia), como a narrativa ruínosa de uma memória traumática – aquela marcada pela morte de Beatrice –, e, pois, como aproximação condizente a este ponto cego – e, por isso mesmo, criticamente privilegiado – da constituição do sujeito lírico moderno. A ilegibilidade («poco si potrebbe leggere», em Dante; «an illegible stone», em Eliot) do que é deixado de fora do relato é aí fundamental, como antecipação da necessidade ética e poética de resguardo da intimidade – e, pois, da interioridade – que vai se delineando ao longo do livro: o sujeito só se constitui como tal à medida que mantém uma porção de si indevassada pelos outros, à medida que preserva uma parte de si em segredo, ilegível. É só com essa necessidade ética do segredo – a qual se entrelaça a um dever de memória – que se compreende, em todo seu alcance, o problema de base da Vita Nova, que pode ser assim formulado: como extrair uma vida de seu mito? O que equivale a dizer: como arrancar a palavra do silêncio? (Sem trair o silêncio, sem romper o segredo.) É a infância, precisamente, esta estação do mito, da fábula (da «corta [...] favella», Par. XXXIII 106), de uma

palavra primordial que deve permanecer silenciada como fons origo da palavra poética efetivamente pronunciada.<sup>9</sup> É sobretudo por seu compromisso com esta palavra silenciada que a lírica termina se revelando sempre, em alguma medida, insuficiente, antes mesmo de qualquer fracasso expressivo diante de um objeto sobrenaturalmente maravilhoso. O respeito à inefabilidade, que é inerente a qualquer voz autenticamente lírica, não por acaso encontra uma de suas mais claras formulações nas páginas finais da Vita Nova (e não esqueçamos que Dante é o primeiro a utilizar a palavra inefável em italiano, e justamente nesta obra<sup>10</sup>). Respeito que leva, de fato, ao silêncio, à suspensão da escrita. Na Vita Nova, a representação da origem ou irrupção da lírica moderna só se completa na medida em que ela assinala também o abandono da lírica por Dante (as «petrose», exemplos principais de lírica dantesca posterior à Vita Nova, já se constroem a partir da percepção de uma crise da lírica com que aquela obra se encerra). A sutileza da fala do «sopro» em *Oltre la spera*, último soneto da Vita Nova, é a expressão mais pura, e por isso inapreensível e incompreensível, desse mito – mito o qual, depois do soneto, se concentra na forma de «una mirabile visione» (VN 31.1 [XLII 1]) sobre a qual nada se diz – que, como a origem benjaminiana, não é a-histórico, mas sinaliza a irrupção mesma da história – da verdadeira vida nova, para além da Vita Nova – de Dante-poeta:

*Quand'elli è giunto là ove disira,  
vede una donna che riceve onore,  
e luce sì, che per lo suo splendore  
lo peregrino spirito la mira.  
Vedela tal, che quando 'l mi ridice,  
io no·llo 'ntendo, sì parla sottile  
al cor dolente, che lo fa parlare. (VN 30.11-12 [XLI 11-12])*

Mas, antes de tudo, este mito se apresenta, no jogo entre prosa e poesia, na forma de uma mitologia da criação poética depois retomada com força no romantismo, a mitologia de uma comunicação mais íntima, mais direta, mais imediata entre a poesia e a experiência, em detrimento da prosa. É de se notar que essa imediatez da comunicação entre poema e vida é que faz com que ele acabe preservando em sua própria concreção formal algo daquela ilegibilidade originária do livro da memória. Daí a necessidade da prosa, que é narrativa à medida que busca a vida por trás do poema e hermenêutica (crítica) à medida que, ao buscar a sentença, não destrói a ilegibilidade originária daquela vida, não devassa seu segredo. Na verdade, acrescente-se, a prosa só deixa explícito um duplo movi-

<sup>9</sup> Cf. BOLOGNA, 2000, p. 29-34 (correspondente ao capítulo «La voce del Silenzio», em que Dante está no centro da discussão); mas ver também, um pouco adiante, a consideração sobre «a língua do  $\mu\nu\theta\omicron\varsigma$ , que se abeira ao vagido [mugolio], ao murmúrio pré-silábico» – língua tão própria do poeta quanto «aquela do verso alegórico, cuja palavra é só véu e pele, mas sob a qual pulsa um sangue silencioso» (p. 41).

<sup>10</sup> Dante elogia a «ineffabile cortesia» de Beatrice (VN 1.12 [III 1]).

mento que é inerente aos próprios poemas. E por isso não surpreende que, na lírica posterior à Vita Nova – nas «petrose» e, depois, em Petrarca e em sua vasta descendência – esse duplo movimento prescindia da prosa, tornando-se tensão interna aos próprios poemas.

Algumas considerações de Giorgio Agamben nos permitem compreender por que o mito da palavra primordial se confunde com o mito do livro (livro da memória, da vida) nos primórdios da poesia – da literatura, propriamente dita – moderna. Agamben começa por estabelecer uma nítida distinção entre a poesia antiga e a poesia moderna: «Se para o aedo a origem da própria palavra não constitui um problema, isto se deve ao fato de que esta lhe vem transmitida como um dado de língua da tradição viva, da qual ele mesmo não é senão um elo. A língua da literatura, por sua vez, falta. O autor de uma obra literária se encontra – com relação a esta – na situação paradoxal de dever proferir uma palavra cuja língua é ausente ou desconhecida» (AGAMBEN, 2005, p. 197). Recordamos, então, Agamben que Platão, no *Íon*, propusera a imagem do poeta como um elo magneticamente ligado a uma Musa-imã, elo este que, magnetizado pelo contato com a Musa, atrai a si outros elos – outros poetas – que vão se ligar uns aos outros: eis aí a corrente da inspiração, com a Musa animando os poetas e estes transmitindo a outros o seu entusiasmo. O poeta, para Platão, não diz o que diz por arte (*technē*) ou ciência (*epistēmē*), mas por sorte e inspiração. Por sua vez, o autor propriamente literário – por oposição ao poeta e ao narrador oral – deve despedaçar esta corrente, se quer fazer-se «senhor e autor da própria palavra», se quer falar por *technē* e *epistēmē* (IDEM, p. 198). O próprio Dante, lembremos, é muito claro, na Vita Nova, quanto à obrigação do poeta de saber explicar em prosa o que escrevera em poesia: «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento» (VN 16.10 [XXV 10]).<sup>11</sup>

É essa crise de autoridade ou legitimidade que está na origem da literatura moderna e, pois, da postulação de uma palavra ou de um livro primordial:

*Toda literatura do Medievo está, de fato, empenhada numa questão do livro e da anterioridade da palavra que deve legitimar a obra literária. Inumeráveis são as obras que o incipit nos apresenta como transcrição ou tradução de uma palavra anterior, quer se trate (como no Conte du Graal de Chrétien de Troyes) de um livro que foi doado ao autor, quer se trate ao contrário (como em Maria de França), daqueles estupendos cantos míticos que são os lais bretões, de que não sabemos outra coisa senão que Maria de França concebeu os próprios textos como sua comemoração. (AGAMBEN, 2005, p. 198)*

---

<sup>11</sup> A propósito desta passagem, Raffaele Pinto (para quem o parágrafo 16 [XXV] encerra «il certificato di nascita della modernità») observa: «entrare nella <modernità> significherà letterariamente, dopo la Vita Nuova, affidare alla poesia un <verace intendimento> (comunque concepito) che non coincide immediatamente con la apparenza espressiva del discorso, ossia un <al di qua> del significato rispetto alla pura fenomenicità del testo» («L'allegorismo dantesco e l'orizzonte ermeneutico della modernità», em PINTO, 1994, p. 114 e 119).

A própria denominação do romance deriva de «pôr em romance», isto é, «traduzir em língua vernácula»: aí está implicada, nota Agamben, a idéia de uma palavra que vem do exterior, que o autor apenas transcreveria ou traduziria. A exceção (muito significativa, se queremos compreender a trajetória da lírica moderna, desde sua irrupção, de modo não-linear, não-teleológico) encontra-se no trobar clus de alguns provençais, naquele canto «que se fecha sobre si mesmo e não remete a nenhuma parole anterior» (IDEM, p. 199). O próprio nada, na canção de Guilhem de Peitieu (Guilherme IX de Aquitânia), torna-se a fonte da poesia: «Farai un vers de dreyt nien» («Farei um verso do puro nada»). Diverso (mas não de todo) é o método de Dante, de Petrarca e dos que vieram depois. Agamben se pergunta: «As Musas, Beatrice, Laura, Délie, todos estes nomes não designam talvez aquela origem ausente da palavra literária que – uma vez concluída a passagem da cultura oral à escrita – torna-se problemática para o poeta?». E ensaia uma resposta: «Sucede mesmo que, ao termo de um itinerário cujos pontos extremos são Dante e Mallarmé, o poeta se veja forçado a proclamar a morte de Beatrice e a abolição do lugar originário da palavra. Pode mesmo dar-se que ele não possa fundar a sua palavra senão sobre tal abolição: é este o gesto de Mallarmé que afirma: «La Destruction fut ma Béatrice»» (IDEM, p. 199).<sup>12</sup>

É a partir da perspectiva traçada por Agamben que devemos prosseguir. Uma justa compreensão do livro da memória depende de percebermos que essa memória, como origem da palavra do poeta, delimita-se muitas vezes com o nada, e com ele talvez se confunda. Poderá o libello, fundando-se no livro da memória – e sendo esta memória tão reticente –, resultar em algo diverso de um «livro sobre nada» (como um dia sonhará Flaubert<sup>13</sup>)? Que operações – retóricas, imaginativas, institucionais – serão necessárias para que a lírica moderna seja – por tanto tempo, a partir da Vita Nova – antes lírica do Sujeito que, de vez, lírica do Nada?

A figura do livro da memória, como se sabe, não é invenção de Dante. Conforme frisa Harald Weinrich (que a reencontra tardiamente em Racine), trata-se de uma atualização de um dos dois grandes campos metafóricos por meio dos quais a cultura ocidental vem pensando a memória pelo menos desde os gregos: a dizer, aquele campo que circunda a imagem da tabuleta de cera na qual os antigos escreviam (o outro campo é aquele em torno da memória como depósito ou armazém) [cf. WEINRICH, 1976, p. 49-53]. Curtius, mais especificamente, já demonstrava, com as costumeiras seqüências de exemplos, que toda a cultura da época de Dante estava impregnada do simbolismo do livro, herança da Antigüidade: simbolismo de que o livro da memória é apenas uma entre tantas versões (livro do coração, do espírito, da experiência, da razão, da vida, da natureza...) [CURTIUS, 1996, p. 375-429].<sup>14</sup> A relevância desse simbolismo explica-se pela

---

<sup>12</sup> A citação interna, de Mallarmé, é de uma carta a Eugène Lefebure.

<sup>13</sup> Lê-se assim em carta a Louise Colet: «O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver» (FLAUBERT, 1993, p. 59-60).

dinâmica mesma do conhecimento naquele período; como esclarece Curtius, para o homem do Medievo a «descoberta da verdade» se dava sobretudo por meio da «aceitação das autoridades tradicionais» – e, a partir do século XIII (século que a *Vita Nova*, produto de sua última década, vem coroar e encerrar), por meio do esforço de «conciliação» entre os diferentes textos, mesmo antagônicos, em que se reconhece autoridade: «Não se concebe a compreensão do mundo como função criadora, mas passiva, copiando conteúdos já formados anteriormente, cuja expressão simbólica é a leitura. O fim e a atividade do pensador é a reunião de todos esses fatos sob a forma de *summa*, de que o poema universal de Dante constitui um exemplo» (IDEM, p. 403). Não por acaso, como anota o mesmo Curtius, o protagonista da *Commedia* é um «estudioso». No entanto, a noção que o primeiro parágrafo da *Vita Nova* nos oferece, com o delineamento de uma derivação não imediata do *libello* a partir do livro da memória, complica – transtorna – o costumeiro recurso à autoridade. Afinal, é a memória do próprio poeta, figurada como livro, que é chamada a autorizar o *libello*: devemos conceder a justa ênfase ao pronome possessivo na expressão que Dante de fato nos dá a ler – «*libro della mia memoria*».

Dentre as fontes diretas de que Dante poderia ter extraído a figura do livro da memória, Nicola Zingarelli destacou uma passagem – «*in tenaci memoriae libro perlegimus*» – de uma epístola de Pier della Vigna<sup>15</sup> (conselheiro de Frederico II, juiz da Magna Cúria e depois protonotário e logoteta do reino, posteriormente preso e reduzido à cegueira devido a acusações talvez caluniosas de outros cortesãos, e enfim imortalizado por Dante no canto XIII do *Inferno*). De Robertis, em sua monografia sobre a *Vita Nova*, sugere que a este precedente acrescentemos a frase «*Hodie legimus in libro experientiae*», do terceiro dos *Sermones in Canticum canticorum* de São Bernardo de Claraval; constata ainda que a expressão «*libro experientiae*» será reencontrada no *Tractatus de charitate*, de autoria incerta, e no capítulo XXV do *De charitate Dei et proximi* de Pedro de Blois.<sup>16</sup> Entre o que Dante produziu antes da reunião dos poemas líricos e da redação da prosa da *Vita Nova*, a figura já aparecia, como «*libro de la mente*», na canção *E' m'incresce di me* (Rime 20 [LXVII], 59).<sup>17</sup> E retornará, como «*libro che'l preterito rassegnà*»,

---

<sup>14</sup> Especificamente sobre Dante, p. 402-411. Cf. também CARRUTHERS, 2001 (especialmente o capítulo «*Models for the Memory*», p. 16-45; há alusões ao livro da memória de Dante nas páginas 16 e 29, e fora deste capítulo à p. 224).

<sup>15</sup> Cf. ZINGARELLI, 1894, p. 98-101 (sobre Pier della Vigna, p. 99). Neste texto, Zingarelli faz um rápido mas atento sobrevôo, no encaixe da metáfora do livro da memória, por diversos textos dantescos. Giorgio Brugnoli, em contraposição a Zingarelli e a toda uma série de leitores que nele se basearam, chama a atenção para um erro de leitura na passagem de Pier della Vigna – *tenaci*, onde se deve ler, em verdade, *tenacis* – e, com isso, busca invalidar o documento de Pier como fonte da metáfora da *Vita Nova*; cf. BRUGNOLI, 1997, p. 57.

<sup>16</sup> Cf. DE ROBERTIS, 1970, p. 26n. A passagem de Bernardo encontra-se na *Patrologia Latina* (de agora em diante, PL) 183, 794; a do *De charitate*, em PL 184, 624; a de Pedro de Blois, em PL 207, 925. Cf. ainda SINGLETON, 1958, p. 127, onde se enumeram diversos outros precedentes.

<sup>17</sup> Canção deixada de fora do *libello*: exclusão que provavelmente se deve a que, embora tenha Beatrice como motivo e se comunique diretamente com poemas lá incluídos, esta, ao contrário daqueles, «se refere a uma Beatrice demasiadamente mulher [*donna*], ainda não sublimada», como esclarece Gianfranco Contini, em seu comentário às Rime, p. 348.

quando já se aproxima o fim da *Commedia* (Par. XXIII, 54).<sup>18</sup> Temos aí, nitidamente configurada, com a *Vita Nova* em seu centro, uma «pequena tradição interna» – segundo expressão de De Robertis – em que aquele tópos se renova em chave personalíssima.

Giorgio Bárberi Squarotti (1972, p. 7) observa que, embora a metáfora do livro da memória seja, sim, bastante difundida, a sua «colocação in limine» na *Vita Nova*, «como para uma declaração ideológica e de poética bem precisa», distingue a obra da tradição da qual deriva, e faz com que o primeiro parágrafo apareça, de algum modo, «como cronologicamente último, recapitulativo e expositivo de uma disposição total nos confrontos da obra» (mais uma vez, é da convergência de incipit e explicit que aqui se fala, de uma escrita marcadamente tardia do libello; ou, ainda: de como a crise da lírica, com que a *Vita Nova* se encerra, está inscrita já no primeiro parágrafo da obra). Manuela Colombo, de outro ângulo, também chama a atenção para a originalidade da reproposição dantesca do livro da memória: na *Vita Nova*, pela primeira vez em toda a tradição do simbolismo do livro, a metaforização da memória como livro passa a informar a estrutura do livro efetivamente escrito; outra novidade de grande rendimento literário, e que deriva desta outra, é que Dante, no confronto com o livro da memória, assume alternadamente os papéis de copista, compendiador e exegeta [COLOMBO, 1993, p. 20-21] (fundando assim, a figura do autor autoconsciente, do poeta-intelectual). Antonio D'Andrea, por sua vez, não deixa escapar o fato de que a mobilidade entre esses diferentes papéis é orientada sobretudo pelo inovador projeto literário de Dante, em que a consciência crítico-autoral torna-se mais um momento da poesia, jamais destacando-se desta: «A verdadeira originalidade de Dante [...] não reside numa nova formulação nem numa nova solução para o problema da memória, numa análise teórica dessa noção; ela reside no emprego que ele faz da memória no nível literário, numa noção, por assim dizer, operatória, literariamente produtiva» (D'ANDREA, 1995, p. 91).

Não é, portanto, apenas por subordinação ao vocabulário metafórico de sua época que Dante figura a memória como um livro. Afinal, para ele, a imagem do livro da memória, independentemente de toda a tradição a que possa ser remetida, permite – de uma perspectiva que seguramente já não pode ser limitada àquela tradição – tratar a memória como um objeto manipulável pelo sujeito, como um fenômeno em certa medida exterior e objetivo com o qual o sujeito se defronta, tomando distância e abordando-o de fora. A necessidade literária (e, não menos, psíquica) dessa operação retórica é facilmente compreensível: se a morte da amada é o evento que ocupa o centro da memória dantesca, podemos supor que algum destacamento em relação à interioridade – interioridade que é, basicamente, memória e imaginação – consente que o poeta saia da paralisia e da afonia características do trauma decorrente daquela morte. Do mesmo modo, com esta metaforização da memória – e sobretudo porque, no livro da sua memória, Dan-

---

<sup>18</sup> Aliás, na *Commedia*, o simbolismo do livro – ao lado daquele mais amplo da escrita – atravessa toda a obra: vejam-se, em formulação mais explícita, além do verso já citado, Inf. II 8 e XV 88, assim como Par. XVII 91.

te encontra «palavras» (parole, o que, no contexto, também pode ser traduzido como «poemas»), e não lembranças propriamente ditas, pré-lingüísticas, descar-nadas de verbo – rompe-se com qualquer noção ingênua da memória e, portan-to, da subjetividade como nascedouros da poesia: o que equivale a dizer que o subjetivismo lírico moderno já nasce adulto, autoconsciente, poético (no sentido mais rigoroso da palavra, no sentido da poíēsis em que se supõem potência e fa-bricação). No primeiro parágrafo da Vita Nova – «página talvez mais densa e mais sólida [ferma]» de toda a obra, como quer De Robertis (1970, p. 178) –, «Dante fixa de uma vez por todas a identidade entre o processo da memória e aquele da composição do livro». Maria Corti ressaltou com segurança crítica a artificialidade da memória na Vita Nova (que é a artificialidade da ficção, e pois da poesia): «O leitor, à medida que avança na leitura, se dá conta de que o livro usufrui bem pouco de uma memória existencial, construída sobre um tempo existencial; mui-to, porém, de uma memória solicitada e produzida pela imaginação contemplante e pela poética de Dante. Em outras palavras, pode-se, com o grande formalis-ta russo Chklóvski, afirmar que tempo e memória, tais como aparecem na Vita Nuova, são refinadamente [squisitamente] <artifícios>, no sentido positivo do termo, como elementos daquele artificio que é um récit» (CORTI, 1993, p. 8). Com argúcia, já se disse que «na origem do <libello> não estão memórias, fatos, sentimentos, pessoas, e nem mesmo conceitos, idéias, mas, sim, um livro já de algum modo constituído, com todas as formalidades estruturais que o definem, justamente, como <livro>» (BÁRBERI SQUAROTTI, 1972, p. 8).<sup>19</sup> O rareamento da «memória existencial» começa a elucidar-se, ao menos em parte, pela sobre-posição, verificada à época de Dante, da memória artificial (da ars memoriae tal como concebida pelos retóricos da Antigüidade e do Medievo) à memória natural. Assim Brunetto Lattini, retomando Cícero em sua Rettorica, define essas duas «maneiras» (maniere) da memória:

*La naturale è quella forza dell'anima per la quale noi sapemo ritenere a memoria quello che noi apprendemo per alcuno senno del corpo. Artificiale è quella scienza la quale s'acquista per insegnamenti delli filosofi, per li quali bene impresi noi possiamo ritenere a memoria le cose che avemo udite o trovate o aprese per alcuno de' senni del corpo; e di questa me-moria artificiale dice Tulio ch'è parte di rettorica. Et dice che memoria è quella scienza per la quale noi fermiamo nell'animo le cose e le parole ch'avemo trovate e ordinate, sicché noi ci 'nde ricordiamo quando siemo a dire. (LATINI, 1968, p. 77)*

Há de se frisar, neste ponto, a incomensurabilidade entre o livro da memória e o libello. É porque o livro da memória é muito mais vasto que o libello que se tem

---

<sup>19</sup> Como não lembrar, a propósito, a observação de Harold Bloom (1995, p. 80) – concernente sobretu-do à lírica romântica e pós-romântica, aquela lírica cuja pré-história buscamos aqui retraçar – segundo a qual, para o poeta, «atos, pessoas e lugares» aparecem sempre «como se já fossem poemas, ou partes de poemas», e, assim sendo, estão sujeitos à dinâmica psíquico-retórica da angústia criadora? Não deveria surpreender que se encontre na Vita Nova – texto sumamente irruptivo – a afirmação pioneira da consciência desse fato.

necessidade de selecionar as parole que serão asempate<sup>20</sup>: ou seja, a esfera do memorável (e do esquecível) excede a esfera do dizível, não só quantitativamente (por mais que se fale, é impossível dizer a vida em sua íntegra), mas também qualitativamente (alguns aspectos da vida não encontram palavras à sua altura, do que resultam a assimilação e exposição da inefabilidade, próprias de alguns dos mais altos momentos da poesia dantesca). Vale notar, entretanto, que Dante introduz, em sua formulação, uma ressalva com a qual também a excedência – ou seja, o restante da totalidade da vida tornada memória – não é deixada a descoberto, embora só possa aparecer como parte (antes sinédoque do que metáfora): «e se non tutte [le parole], almeno la loro sententia», diz a respeito do que deve ser transcrito no libello; ou seja, se não couberem todas as palavras, pelo menos a sententia delas – sententia com que se designa aquele sentido que é dado sobretudo pelo vínculo das palavras com a vida, donde a forma biográfica da narrativa, e não qualquer «significado essencial»<sup>21</sup>, «essência do [...] significado»<sup>22</sup> ou mero «conteúdo»<sup>23</sup> – será ali integrada.<sup>24</sup> Para Pietrobono (1931, p. 115), é o caráter «fragmentário» da Vita Nova que Dante declara quando – na impossibilidade de reproduzir todas as palavras, todos os poemas – se satisfaz com a transcrição da sententia. De fato, a Vita Nova – que assim se revela uma espécie de expansão metapoética (isto é, prosimétrica) da estrutura da lírica – conforma-se antes como uma escrita de «lacunas» (a expressão é ainda de Pietrobono) do que de preenchimentos. Em outros termos: com o relevo conferido à sententia, Dante chama a atenção para o procedimento necessariamente elíptico de toda representação literária, o qual, na lírica – que tende à cifra, ao criptograma –, só se acentua. Num poema enviado a diversos poetas, e do qual Dante foi um dos respondedores, Dante da Maiano pede que se chegue à «vera sentenza» da «visione» que comunica no poema<sup>25</sup>: a sentença (sententia, sentenza) mostra-se, aqui, como o significado aberto, interpretável, em oposição ao sentido dado

<sup>20</sup> Asempare: verbo cavalcantiano, como recorda Guglielmo Gorni, mais precisamente de Io non pensava – «Canzon, [...] de' libri d'Amore / io t'asemplai» (no comentário a VN, p. 4n; a passagem de Cavalcanti pode ser lida em CONTINI, 1960, v. 2, p. 501). Cf. também Inf. XXIV 4 («assempra»), num contexto de nítida retomada lexical do exórdio da Vita Nova (1-6).

<sup>21</sup> É a tradução que nos oferece Haroldo de Campos, em CAMPOS, 1983, p. 6 (agora, em CAMPOS, 1998, p. 164).

<sup>22</sup> Eis a tradução de Mark Musa – «at least the essence of their meaning» – na sua New Life (ALIGHIERI, 1973, p. 3).

<sup>23</sup> É como Décio Pignatari traduz sententia na sua Vida nova (PIGNATARI, 1990, p. 21).

<sup>24</sup> Lembremos que, na hermenêutica medieval, a sententia é uma das três partes da expositio. É o que se vê, por exemplo, nas Eruditionis didascalie de Hugo de São Vítor (PL 176, 771-772): littera designa a compreensão de cada palavra; sensus, a compreensão linear do texto; sententia, a penetração nos meandros do sentido. Vale recordar ainda a lúcida nota de Gorni, em seu comentário à VN: «sententia: <significato complessivo> (Casini), <interpretazione generale> o <vero significato metafisico> (Contini) sono sensi che mal si oppongono a una negletta totalità, se non tutte, almeno la loro sententia. Perciò sententia ha valore qui di <definizione autentica e compendiosa>, tecnicismo che rinvia all'uso scolastico di sententia, le Sententiae in quattro libri di Pietro Lombardo, compendio universalmente noto della Patristica» (p. 4n).

<sup>25</sup> O poema é reproduzido em Rime, p. 298.

de uma vez por todas, fixo e único.<sup>26</sup> Disso resulta a possibilidade de um conflito entre palavra e sentença, tal como se registra no Paradiso: «e forse sua sentenza è d'altra guisa / che la voce non suona» (Par. IV 55-56). A questão da sententia, com a qual se fecha o exórdio e se abre a Vita Nova propriamente dita (a partir de «Nove fiate...», VN 1.2 [II 1]), é central, e por isso logo é retomada por Dante na impossibilidade de se determinar o sentido – a sententia – do primeiro soneto, no qual Dante registra uma dramática visão: «E pensando io a·cciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: [...] e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a·lloro ciò che io avea nel mio sonno veduto» (VN 1.20 [III 9]). E note-se como, na sententia, se entrelaçam o sentido – que é também o sentimento, a sensação – e o juízo, numa intersecção de corpo e mente que só se faz plenamente compreensível à luz da teoria dos espíritos. O que se coloca aqui, de maneira oblíqua, é o tema central da Vita Nova: a dificuldade, e mesmo a impossibilidade, de se determinar previamente um sentido para a poesia e – dada a concomitância sobre a qual se arma a Vita Nova desde seu título – para a vida. O sentido – como sententia – não é algo dado de antemão, mas algo a ser construído no próprio exercício textual, tanto o da poesia quanto, na Vita Nova, também o da prosa. A escrita como preenchimento tardio (e por isso angustiado, exasperado, e mesmo desesperado) de um vazio de significado é um traço característico seja da Vita Nova – onde o vazio se abre com a morte de Beatrice –, seja da Commedia – onde a perda de Beatrice se combina à perda de Florença, agora que Dante está banido de sua cidade natal. Eis aí a condição própria da poesia de Dante: exílica e – porque há a esperança de, e o esforço para, superar esta situação – purgatorial. Temos aí algo como um trabalho do luto, com a recusa da melancolia. Luto porque Dante tem a capacidade de responder textualmente à perda mesmo na impossibilidade de superá-la na vida.

Charles S. Singleton (1958, p. 27) busca caracterizar o posicionamento de Dante frente ao livro da memória a partir da materialidade da escrita em sua época: «Este é um liber scriptus do século XIII, e está sendo publicado como livros eram publicados naquele século, pacientemente, com pena e tinta, uma cópia por vez»; Dante, no primeiro parágrafo, faria as vezes de um «escriba» (scribe) ou copista (não ainda de um exegeta), «é seu trabalho reproduzir aquele texto (assemblare), letra por letra e página por página fielmente». No entanto, como ressalta Singleton, o escriba Dante toma uma extraordinária liberdade em relação ao texto que está copiando ao limitar-se talvez à sententia, ao permitir-se decidir se transcreverá ou não todas as palavras do original que tem diante de si: «A gravidade de um privilégio como este é intensificada, ademais, quando nos damos conta de que ninguém além deste escriba jamais pôde ter acesso ao original deste livro. Tudo que nós veremos daquele original é a cópia que ele agora fará para nós, e nós devemos nos submeter à sua vontade quase como àquela de um autor [al-

---

<sup>26</sup> Mas, na Commedia, o Juízo Final – momento em que será posto a nu o significado pleno de todas as vidas – é chamado «gran sentenza» (Purg. X 111). Talvez devamos depreender, a partir de uma leitura transversal destas diversas proposições do mesmo significante, uma abertura do significado pleno.

most as to that of an author]» (IDEM, p. 28).

Por que este quase (almost)? – podemos nos indagar. Singleton, provavelmente devido ao teor religioso que busca imprimir à sua interpretação dos textos dantescos (o que, em relação à Vita Nova, se não quanto à Commedia, pode ser bastante inadequado), parece querer levar muito além do razoável a distinção que traça entre Dante como copista e Dante como autor (uma noção que Singleton identifica diretamente com Deus, como se só se pudesse haver o «verace autore», de que os demais seriam apenas pálidas contrafações).<sup>27</sup> No entanto, na Vita Nova, produz-se significado precisamente a partir da hesitação e mesmo tensão, explorada de modo hábil, entre os diversos níveis de escritura (o poema, a transcrição, o comentário, a narrativa...). Temos aí, nesta tensão significativa inerente ao processo escritural em suas várias fases ou faces, o delineamento do novo estatuto do autor que com Dante começa a se impor, o estatuto do autor moderno: o autor como aquele que decide o que será ou não revelado ao leitor, senhor de suas lembranças e de seus segredos. Ou, antes, aquele que (re)escreve, in fieri e a posteriori, sua própria experiência, sua própria memória – e, assim escritas, transcritas, reescritas, as dá a ler. De qualquer modo, o livro da memória, não

<sup>27</sup> Cf. SINGLETON, 1958, p. 101: «a first reason why the complete seriousness of the Vita Nuova is beyond any question is that one of its authors – one of the authors of its prose – is God». Veja-se, a respeito, a pertinente crítica de E. R. Vincent aos «neo-Christian interpreters» (VINCENT, 1965, p. 132) da Vita Nova, tais como Singleton e Charles Williams. Sobre a noção de Deus como máximo autor, mas de um ponto de vista distanciado da retórica religiosa (isto é, declaradamente laico), cf. DRAGONETTI, 1980, p. 41-61; ali, se encontram observações relevantes para a leitura da Vita Nova: «On sait qu'au moyen âge la culture, gouvernée par la théologie, était le monopole de l'Église. Même les œuvres profanes ont porté très longtemps les empreintes de cette culture cléricale dont l'instrument du pouvoir, conjoint au savoir et à l'orthodoxie enseignante, était le latin, langue sacrée des dogmes. Dans un tel horizon, tout texte, toute écriture de main d'homme, toute pensée ne pouvaient trouver leur fondement que dans le mystère de la transcendance divine, dont la Sainte Écriture était l'inscription historique. Le modèle du livre total, identifié à la Bible, domine toute la civilisation médiévale [...] De ce volume total, dont les signes revêtent de part et d'autre la même épaisseur charnelle et la force sacramentaire du symbole théophanique, Dieu seul est véritablement l'Auteur. Par conséquent, à ne considérer d'abord la lecture-écriture que dans la perspective doctrinale de l'eschatologie chrétienne du moyen âge, ce geste ne peut être que le mouvement second d'une copie, transcription ou commentaire, d'une écriture divine. Cette archi-écriture, qu'elle soit du Livre ou de la Nature, est ce qui fait du texte médiéval un double texte. Le modèle référentiel ne peut être qu'un don reçu de l'autorité divine ou de ses représentants. Ceux qu'on appelle, au moyen âge, les auteurs sont les écrivains qui, en tant que figures de cette paternité divine (les Pères de l'Église par exemple), écrivent par délégation des livres tuteurs et dignes d'imitation. De même qu'on appelle auteurs les écrivains païens dont les œuvres apportaient le témoignage d'un ordre de perfection, mais aussi de privation, d'où l'allégorisation chrétienne de l'héritage antique. Ce manque devait montrer, par son caractère exemplaire, que rien ne commence ni ne s'achève qu'au sein de la Révélation. Au moyen âge, le geste scriptural du poète ne sera donc jamais compris comme un acte de création, mais de fiction: fictio rhetorica musicaque poita, «une fiction produite par la rhétorique et la musique». C'est ainsi que Dante définit d'une façon générale toute œuvre de poésie» (p. 41-43). Dragonetti diz querer insistir somente sobre um ponto: «il faut prendre garde à l'usage dangereusement rhétorique de ce modèle théologique» (p. 45). Isto é: «Déplacé dans la sphère de la littérature ou de l'art, l'impératif théologique, qui soumet l'artiste à l'autorité divine, trouvait son analogon dans la structure féodale d'une société laïque fortement hiérarchisée. N'oublions pas que l'écrivain pour exercer son métier devait accepter de vivre sous la dépendance de ceux qui, en vertu de leur «ordre», fixé par la divine providence, en étaient les représentants sur terre. Ce déplacement de l'ordre théologique dans la société profane s'accompagne d'une rhétorique protocolaire qui simule ou symbolise à son tour l'attitude d'obédience de l'écrivain à l'égard de l'autorité. Le travestissement théologique selon lequel le principe de fécondité du geste scriptural est attribué au donateur trouve son homologue dans la version féminine du même protocole. Ce renversement est d'une importance capitale. La substitution subversive de la figure de la Mère, donatrice du Livre, à la figure du Père est le signe sous lequel ont pris naissance et se sont déployées, de siècle en siècle, les littératures lyriques et narratives d'inspiration courtoise» (idem). Dragonetti conclui este capítulo examinando alguns exemplos de subversão da autoridade teológica pela autoria poética na Commedia de Dante, com especial atenção ao episódio do iluminador Oderisi, no Purg. XI (p. 59-61; à p. 60 é dito muito claramente: «la Divine Comédie est sous un certain angle l'œuvre d'un enlumineur orgueilleux qui rivalise avec le visible parlare de la création divine»).

esqueçamos, é o livro da memória de Dante, e não de uma autoridade realmente alheia ao copista: o alheamento, o destacamento entre poeta e memória, é sobretudo um artifício retórico, um procedimento poético.

Com o jogo entre livro da memória e libello, a Vita Nova não propõe menos que a questão por excelência da literatura moderna: a questão do livro – e, mais exatamente, do livro de autor (com o que se deixa para trás tanto a difusão oral – em que a preponderância da performance faz vacilar qualquer concepção de autoria<sup>28</sup> – quanto os códices antológicos da lírica anterior).<sup>29</sup> No tocante a isto, Dante, à primeira vista, parece se colocar, com a Vita Nova, numa posição diametralmente oposta àquela que seis séculos depois será a de Mallarmé, para quem a dissolução da noção de autor será também a da idéia de livro, com a afirmação do Livre, do “Livro-em-si”, Livro da Desmemória que deveria coincidir integralmente (em alguma medida, “religiosamente”) com uma sententia (esta sim, em alguma medida, “essencial”) discernível apenas além da experiência, além da vida<sup>30</sup>: no lugar do livro de autor, o livro sem autor, que, em certo sentido, é também o livro sem livro, o livro sempre por transcrever (por *asemplare*: mas onde o *exemplum*?), sempre em potência e, por isso mesmo, impossível, jamais concluído. Podemos, no entanto, nos perguntar se esse fechamento (por certo, provisório, aberto a ressurgências e revisões) do arco histórico da lírica moderna, fechamento que se deixa flagrar em toda sua força na idéia mallarmeana de Livro (e antes na lírica mesma de Mallarmé), não estava já, em alguma medida, pressuposto na Vita Nova. Ou, mais precisamente: se a derivação do libello a partir do livro da memória – a qual se apresenta, de início, como um gesto de afirmação do sujeito como fonte da poesia e da escrita – não comporta já o germe da futura despersonalização ou dessubjetivação característica da lírica pós-baudelaireana.<sup>31</sup> Mais precisamente ainda: se subjetivação e dessubjetivação, quando se trata da lírica, são de fato dois processos excludentemente antitéticos, ou se são dois movimentos paralelos, dialeticamente entrelaçados, de um único e mesmo processo. «Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction» – assim diz Mallarmé, circunscrevendo o livro como «instrumento

---

<sup>28</sup> Cf. ZUMTHOR, 1972, especialmente o capítulo «Le poète et le texte», p. 64-106; e ainda, do mesmo autor, «Autobiographie au Moyen Age?» e «Le je de la chanson et le moi du poète», ambos em ZUMTHOR, 1975, respectivamente p. 165-180 e 181-196.

<sup>29</sup> Cf. HOLMES.

<sup>30</sup> «Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets» (MALLARMÉ, 1996, «L’action restreinte», p. 258). Cf. RANCIÈRE, 1996, p. 105: «Si la question du livre chez Mallarmé atteint sa plus grande radicalité, c’est que, plus que tout autre, il veut tenir sur une double exigence: il faut du poème la religion de l’avenir; mais il refuse en même temps toute incarnation à cette religion et tout corps qui garantisse le poème: corps du sujet qu’il représente ou de la communauté qu’il anime».

<sup>31</sup> Sobre lírica moderna e dessubjetivação, a referência básica ainda é Friedrich. Para Hugo Friedrich, o processo que ele denomina «despersonalização» (*Entpersönlichnung*) – e cuja formulação pioneira flagra em Baudelaire – seria um dos aspectos realmente definidores da lírica moderna *stricto sensu*. (A levar-se em consideração a crítica de Paul de Man ao livro de Friedrich, tal como podemos lê-la em DE MAN, 1983, p. 166-186, especialmente p. 171-186.)

espiritual» (MALLARMÉ, 1996, «Le livre, instrument spirituel», p. 269). Quanto a Dante, retomando os termos de Mallarmé, podemos afirmar que a instituição do jogo que confirma a ficção – que, na Vita Nova como depois na Commedia, é a ficção de que não seja uma ficção, como muito bem propôs Singleton (1978, p. 15)<sup>32</sup> – se dá por meio de uma «expansão total da letra» (a sententia) que é, ao mesmo tempo, uma redução do livro da memória ao libello, uma redução da Poesia (e da Vida) aos poemas, do Logos às «palavras» (algo como uma paródia da encarnação do Verbo).

Podemos lembrar aqui que Andrea Del Lungo, ensaiando uma poética do incipit (a partir da teoria do texto de Lotman), observa que «a primeira frase de uma obra literária verbal realiza a passagem de uma palavra que não é o texto a uma palavra que é o texto e que, por conseguinte, o recorta, ao separar o espaço lingüístico finito do texto do espaço lingüístico virtualmente infinito do mundo» (DEL LUNGO, 1993, p. 134).<sup>33</sup> Dante parece tornar fluida a fronteira entre texto e mundo por meio da duplicação ou do deslocamento da fórmula «Incipit Vita Nova» no interior do próprio texto. Como se sabe, era costume marcar os inícios e fins dos textos medievais com as fórmulas incipit... e explicit... No códice Martelli 12, usado por Gorni em sua edição da Vita Nova, lê-se a fórmula incipitória não só no primeiro parágrafo, referindo-se a «quella parte del libro della [...] memoria», mas também, escrita em vermelho, referindo-se agora ao próprio libello, antes do «I» capitular («In quella parte...») grafado na mesma cor e margeando nove (em atenção ao número mágico do libello<sup>34</sup>) linhas de texto. Significativamente (se queremos destacar a modernidade de Dante), no manuscrito K – utilizado por Barbi – a Vita Nova não tem seu incipit demarcado como tal: provavelmente, pode-se supor, porque a fórmula soou ao copista redundante em relação ao «Incipit Vita Nova» inscrito na primeira frase do exórdio. Cancelar o incipit previsível, reinscrevendo-o, porém, figurativamente, no interior e não mais nas bordas do texto – como incipit não mais do libello, mas da parte do livro da memória que fornecerá matéria ao libello – é um gesto fundamental de realce da instabilidade inerente a todo escrito em sua relação com os outros textos e com o mundo. Por um lado, conforme o copista de K compreendeu muito bem, Dante

---

<sup>32</sup> A Commedia (Singleton compara-a, quanto a isso, a Guerra e Paz, de Tolstói) é uma daquelas obras ficcionais em que «a ilusão de realidade é tão poderosa que o leitor, durante o ato da leitura, pode-se dizer que cai totalmente sob o conjuro [spell] daquela ficção» (1957, p. 129). Singleton observa que a salvaguarda deste «pressuposto fundamental» é realizada cuidadosa e rigorosamente do primeiro ao último canto da Commedia: «Nunca, no curso da obra, esta visão das coisas ultramundanas é apresentada como uma visão, ou como um sonho. Estas coisas aconteceram de verdade, e o poeta que em carne e osso percorreu aquele caminho e dele fez experiência, agora que retornou, é um escriba que as registra fielmente assim como aconteceram» (1978, p. 88-89).

<sup>33</sup> Francesco Calvo (1996, p. 4), por sua vez, propôs: «se l'incipit segnala un inizio <di> parola (in senso lato: dal singolo fonema a una frase di testo) allora, come in una sineddوحة, esso allude all'inizio <della> parola, al suo apparire sullo sfondo del silenzio e della realtà». (O que deve ser lido à luz da proposição de Said, reproduzida em nota anterior, de uma indiscernibilidade entre «escrever ou pensar sobre o começo» e «escrever ou pensar um começo».)

<sup>34</sup> O recurso ao número nove, como observou Harald Weinrich, também é marcado pela invocação ao coro das musas, filhas da deusa Mnemosine (ou Memória), e que são nove. Dante invoca-as sempre em «situações precárias da sua memória poética» (WEINRICH, 1994, p. 9). O nove, portanto, é o número da Vita Nova também porque é, por assim dizer, o número da memória.

limita – retoricamente – a virtual infinitude do mundo (que se torna também um texto, o livro da memória); por outro – também, claro, retoricamente –, confere certa ilimitação, própria do mundo, ao texto que está escrevendo. Note-se, em acréscimo, que, inscrevendo o incipit dentro já de seu texto, ainda que seja no interior do exórdio, Dante se apropria daquele que era um espaço impessoal do livro, impondo sua subjetividade autoral mesmo ali onde ela não era esperada: o incipit, tradicionalmente, não era obra do autor, mas antes do compilador ou do escriba. Assim, o que era um fato acessório do texto, um elemento paratextual, transforma-se num fato poético, transforma-se em texto.

De Robertis, com razão, observa que a *Vita Nova* é «nova» não só pelo que propõe, mas sobretudo pelo modo como o propõe, pela «contínua relação» que estabelece entre realidade e ficção – ou antes «pela realidade que a ficção continuamente recria» –; ou, dito em termos um pouco mais crípticos (mas não menos exatos – penso na retórica do segredo ativa neste livro e que merece também ser examinada com atenção), «pelo que revela e pelo que esconde» (per ciò che rivela e per ciò che nasconde) [DE ROBERTIS, 1970, p. 7.]. E é precisamente na relação entre livro da memória e libello que se encontra prefigurada a especificidade da relação entre realidade e ficção tal como esta se formula ao longo da obra de Dante: a realidade como uma espécie de horizonte interno da ficção, a realidade tal como legível e transcrevível na memória.

---

**Referências bibliográficas:**

- AGAMBEN, Giorgio. «L'origine e l'oblio: su Victor Segalen» (1978). In: *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *Dante's Vita Nuova*. Translated by Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Rime*. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. «L'ambiguità della "Vita Nuova"». In: *Psicanalisi e Strutturalismo di fronte a Dante: dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici*. (Atti dei mesi danteschi 1969-1971.) Firenze: Olschki, 1972. v. 3 (Incontro con le altre opere).
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). In: *Gesammelte Schriften*. I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis: metafísica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 2000.

- BRUGNOLI, Giorgio. «Un libello della memoria asemplato per rubriche», *La Parola del Testo*, I, 1, 1997.
- CALVO, Francesco. «Origine o inizio». In: BARTOCCI, Clara; GRADOLI, Marina (a cura di). *Inizi: (ri)-cominciare, incipit e mito delle origini*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. «"Bossa-nova" na Itália do "duecento"», *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 julho 1983, *Folhetim*. [Republicado como «O dolce stil nuovo: bossa-nova no duecento». In: *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.]
- CARRUTHERS, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- COLOMBO, Manuela. «Introduzione». In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Introd. e cura di Manuela Colombo. Premessa di Maria Corti. Milano: Feltrinelli, 1993.
- CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970.
- \_\_\_\_\_. (a cura di). *Poeti del Duecento*. 2 t. Milano e Napoli: Ricciardi, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino: Einaudi, 2001.
- CORTI, Maria. «Premessa». In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Introd. e cura di Manuela Colombo. Premessa di Maria Corti. Milano: Feltrinelli, 1993.
- CRISTALDI, Sergio. *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*. Messina: Rubbettino, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.
- D'ANDREA, Antonio. «Dante. La mémoire et le livre: le sens de la Vita nuova». In: ROY, Bruno; ZUMTHOR, Paul (ed.). *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: Vrin, 1985.
- DEL LUNGO, Andrea. «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique XCIV*, Paris, avril 1993.
- DE MAN, Paul. «Lyric and Modernity». In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DE ROBERTIS, Domenico. *Il libro della «Vita Nuova»*, 2ª ed. accresciuta, Firenze: Sansoni, 1970.
- \_\_\_\_\_. «Poetica del (ri)cominciamento: "Incipit Vita Nova"». In: *Dal primo all'ultimo Dante*. Firenze: Le Lettere, 2001.
- DRAGONETTI, Roger. «Auteurs, scribes, enlumineurs». In: *La vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*. Paris: Seuil, 1980.
- ELIOT, T. S. *Four Quartets (1935-1942)*. In: *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. New York, San Diego and London: Harcourt Brace, 1980.
- \_\_\_\_\_. «Dante» (1929). In: *Selected Essays 1917-1932*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
- FERRONI, Giulio. *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Org., pref. e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GORNI, Guglielmo. «Appunti sulla nuova "Vita Nova"» (20 aprile 1996), *Lecture Classensi XXVI* [Esercizi di lettura sopra il «Dante minore»], 1997.
- \_\_\_\_\_. «La teoria del "cominciamento"». In: *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*. Firenze: Olschki, 1981.
- \_\_\_\_\_. «La Vita Nova nell'opera di Dante». In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- HERCZEG, Giulio. «La struttura del periodo nella prosa della "Vita Nuova"». In: *Saggi linguistici e stilistici*. Firenze: Olschki, 1972.
- HOLLANDER, Robert. «Vita Nuova: Dante's Perceptions of Beatrice» (1974). In: *Studies in Dante*. Ravenna: Longo, 1980.
- HOLMES, Olivia. *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LATINI, Brunetto. *La Rettorica*. Testo critico di Francesco Maggini. Firenze: Le Monnier, 1968.
- MALLARMÉ, Stéphane. «L'action restreinte»; «Le livre, instrument spirituel». In: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris: Gallimard, 1996.
- PIETROBONO, Luigi. «La Vita Nuova», *Giornale Dantesco* XXXIV, 1931.
- PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINTO, Raffaele. *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. Paris: Honoré Champion, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- SAID, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SINGLETON, Charles S. *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *La poesia della Divina Commedia*. Trad. Gaetano Prampolini. Bologna: Il Mulino, 1978.
- \_\_\_\_\_. «The Irreducible Dove», *Comparative Literature* IX, 2, Spring 1957.
- SOLLERS, Philippe. «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel* XXIII, Paris, automne 1965.
- VINCENT, E. R. «The Crisis in the Vita Nuova». In: *Centenary Essays on Dante*. Oxford: Clarendon, 1965.
- WEINRICH, Harald. *La memoria di Dante*. Firenze: Accademia della Crusca, 1994.
- \_\_\_\_\_. «Metaphora memoriae». In: *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*. A cura di Lea Ritter Santini. Trad. Paola Barbon, Italo Battafarano e Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino, 1976.
- ZINGARELLI, Nicola. «Il libro della memoria», *Bullettino della Società Dantesca*

Italiana, nuova serie, I, 5, febbraio 1894.

ZUMTHOR, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. Langue, texte, énigme. Paris: Seuil, 1975.

---

**Title:**

Incipit (explicit) Vita Nova. Dante Alighieri and the book of memory

**Abstract:**

This article verifies, as ciphered by Dante Alighieri already in the first paragraph of Vita Nova, with the drawing of the fragmentary transcript of the “book of memory”, issues and procedures that define the singularity of his work, but which were also decisive for the configuration of the future modern literature, specially (but not exclusively) in its lyric trend. The fundamental issue in this research is what operations – rhetorical, imaginative, institutional – were necessary for the modern lyric to acquire a lyric of the Subject, more than a lyric of the Nothing (as it happened, before Dante, with Guilhem de Peitieu and would happen again with Mallarmé in the closing of the historical-poetical arch opened by Dante).

**Keywords:**

Dante Alighieri; poetry; prose; memory; book

Recebido em 15/10/2009. Aprovado em 30/10/2009.