

PHILIPPE GUÉRIN

*Proposte per una lettura della canzone dantesca*  
Amor, tu vedi ben che questa donna

Va precisato innanzitutto che il saggio che si leggerà qui di seguito è stato concepito come un semplice 'esercizio di lettura' ad uso degli studenti francesi candidati ai concorsi per l'insegnamento dell'italiano nelle scuole medie e superiori<sup>1</sup>. Erano allora (sessioni 2008 e 2009) in programma per il Medioevo (accanto ad altri tre argomenti che andavano dal Rinascimento all'epoca contemporanea) le *Rime* di Dante, nell'edizione 'storica' di Contini, cui di conseguenza si rinvia sia per il testo che per la numerazione delle poesie<sup>2</sup>. La scelta della canzone 45 ubbidiva ai criteri seguenti: questa poesia, ardua da tutti i punti di vista, è stata di rado (se non mai) oggetto di un commento a sé e si trattava in qualche modo di colmare in sede didattica una lacuna<sup>3</sup>; la sua estrema densità e ricchezza sul piano formale come su quello contenutistico ben si prestava poi a passare in rassegna parecchi dei procedimenti danteschi più tipici, nonché a un'indagine sulla tematica amorosa ivi svolta, messa in relazione dinamica con tale problematica nel resto dell'opera dantesca; del «piccolo canzoniere» costituito dalle cosiddette «petrose», potrebbe infine essere, a dispetto dello scarso interesse prestatole, un elemento assolutamente essenziale, se non forse una sorta di chiave di volta.

In quanto alla struttura del commento qui proposto, va precisato a conclusione di questo preambolo, che ubbidisce al canone fissato dalla tradizione universitaria francese per questo tipo di esercizio. Voglia il lettore italiano essere indulgente di fronte a tale carattere spiccatamente scolastico.

Alla fine del penultimo capitolo del *De vulgari eloquentia* (II XIII, 13), Dante cita l'incipit di questa sua poesia, per affermare, quasi ad echeggiare i due versi conclusivi del congedo (dove viene additata «la novità che per [s]ua forma luce, / che non fu mai pensata in alcun tempo»), che ha dato luce a qualcosa di assolutamente nuovo, mai tentato prima. Torneremo su quest'argomento. Ma due punti devono prima di ogni altra considerazione attirare la nostra attenzione. Da un lato, l'opuscolo incompiuto, generalmente datato 1303-1305, ci fornisce il *terminus ante quem* della composizione del pezzo. Dall'altro lato, siamo nel secondo libro del piccolo trattato di poetica, cioè nella sezione dedicata al genere metrico della canzone, ossia il metro più nobile, più «illustre»: *Amor, tu vedi ben che questa donna* appartiene quindi di diritto a tale categoria prosodica, alla stessa stregua d'altronde della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (ed. Contini 44), anch'essa citata – due volte – nel *De vulgari eloquentia* (II X, 2, II XIII, 2), componimento con il quale il nostro è stret-

tamente legato. In realtà costituisce uno dei quattro pezzi di un ciclo (43-46 nella nostra edizione), il più omogeneo e denso della nostra «superba collezione di “estraganti”» (Contini), quello che dalla fine dell’Ottocento va sotto il nome di «rime petrose», dedicate all’amore sofferto per una «donna-pietra» – quest’ultima ritrovandosi alla rima in ognuno dei componimenti, e più precisamente come parola-rima in tre di essi. Anche se la tradizione delle «estraganti» – ripresa per le canzoni nelle recenti edizioni dovute a Domenico De Robertis<sup>4</sup> – distacca dalle altre tre «petrose» *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (46), per porla ad apertura dell’intera collana delle «canzoni distese» (come, si sa, le chiamò il Boccaccio), l’uso editoriale tuttora vigente, anche nelle edizioni che hanno fatto seguito alla proposta De Robertis<sup>5</sup>, consiste nel raggruppare quello che è stato definito un piccolo «canzoniere quadripartito della disperazione amorosa» (secondo la fortunata formula di Angelo Jacomuzzi)<sup>6</sup>. D’altra parte, si propone quasi sempre come datazione il 1296, tesi fondata sull’interpretazione della lunga perifrasi astronomica della prima strofa della canzone *Io son venuto al punto de la rota* (43)<sup>7</sup>. Di modo che, se è lecito proporre, se non certezze, almeno congetture abbastanza salde per quanto riguarda l’ordine cronologico della composizione delle *Rime* (ordine sempre e comunque «ideale», come giustamente avvertì a suo tempo Contini), ci troveremo in un punto situato tra l’abbandono del «Dolce stil novo», il gruppo delle poesie per la «pargoletta»<sup>8</sup>, e i primi componimenti dell’esilio, a cominciare dalla grande canzone *Tre donne intorno al cor* (47)<sup>9</sup>. Senza dire della prosimità con l’esperienza a prima vista ancora più irregolare della tenzone con Forese Donati, databile tra il 1293 e il 1296<sup>10</sup>.

Ma in che cosa consiste dapprima la novità altamente rivendicata da Dante con questa poesia? Se si tratta – come ricordato – di una canzone, salta agli occhi che è di un tipo affatto particolare, riconducibile ad una fase del suo lavoro poetico in cui l’autore entra in confronto diretto (al di fuori della mediazione toscana che aveva segnato le sue prove giovanili) con il *trobar clus* dei Provenzali. Impropriamente chiamata «sestina doppia», condivide con la sestina la caratteristica formale seguente: i versi finiscono tutti con parole-rima ripetute da una stanza all’altra. Il procedimento, già sperimentato in sede di *combinatio* alla fine di ogni strofa nella canzone 43 (dove va notato che la prima parola-rima era per l’appunto «petra»), è consustanziale al genere inventato da Arnaut Daniel, il trovatore che Dante cita a varie riprese nel *De vulgari eloquentia* e che viene chiamato da Guinizelli nel *Purgatorio* «miglior fabbro del parlar materno» (XXVI, 117). Genere metrico – quello dunque della sestina – che Dante ‘imita’ nella canzone *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra* (44). Ma più differenze fondamentali distinguono *Amor, tu vedi ben che questa donna* dalla sua parente. Se, alla stregua di quest’ultima, adotta il procedimento della *retrogradatio*, fino ad esaurirne tutte le potenzialità combinatorie, tale *retrogradatio* funziona qui in tutt’altro modo, in quanto non è *cruciata*. In effetti, lo schema metrico delle strofe, costituite da dodici versi anziché da sei, poggia sulla ripresa di sole cinque parole-rima. Se queste strofe sono, come nel caso della sestina, *capcaudadas* – il primo verso di una strofa avendo come parola-rima quel-

la della strofa precedente –, la retrogradazione prosegue in modo ben specifico, giacché ognuna delle parole-rima riappare poi nello stesso ordine di prima, fino ad esaurimento delle possibilità alla quinta strofa (se seguisse una nuova strofa, questa dovrebbe riprendere lo schema originario). Infine, mentre nella sestina, all'interno di una medesima strofa, nessuna parola rima con se stessa, qui, in ognuna delle strofe, una delle parole-rima è ripresa ben sei volte, secondo lo schema seguente: ABAACA-ADDAEE, EAEEBE-ECCEDD, ecc. Il trattino che divide in due lo schema delle strofe permette di vedere che ognuna di esse comporta una *fronte* di due piedi di tre versi, e una *sirma* di sei versi (*fronte* e *sirma* sono dunque uguali per il numero di versi). Inoltre, a proposito della *sirma*, si può rilevare un'ulteriore raffinatezza, cui cercheremo più in là di attribuire un significato preciso: si potrebbe suddividerla sia in due volte di tre versi (ADD-AEE), sia in una quartina a rime incrociate seguita da un distico finale a rima baciata (secondo il principio della *combinatio* finale raccomandato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, II XIII, 8, 11; qui: ADDA-EE). Ad ogni modo, abbiamo a che fare con uno schema metrico inedito e di una grande complessità, cui Dante si sottomette deliberatamente, con spirito di emulazione dichiarato.

Sul piano semantico, il componimento sarà quindi determinato ad un tempo dalla frequenza relativa delle parole-rima in ciascuna delle strofe – ognuna avendo per nucleo semantico la parola-rima 'dominante' – e dalla progressione indotta dal loro susseguirsi. Introdotta con un'apostrofe ad Amore (ciò che ricollega la nostra poesia alla canzone 37, *Amor, che movi tua virtù da cielo*, con la quale presenta altre affinità, di cui riparleremo), la prima strofa, che funge canonicamente da prologo, è così incentrata sulla «donna», e più precisamente sul fatto che, restia alla «virtù» (anche qui) dell'amore e accortasi del suo ascendente sull'io lirico, diventa fredda e dura (alla stregua della «pargoletta» della ballata 35), come fosse statua «fatta d'una bella pietra / per man di quei che me' intagliasse in pietra» (questa la *combinatio* dei vv. 11-12). *Petra* diventa allora il motivo principale della seconda strofa, che si articola in due tempi 'logici', quelli della causa e dei suoi effetti letali, in un gioco di variazioni sulla parola che fa slittare questa 'qualità' della donna sul soggetto dell'enunciazione, messo in rilievo fin dalle primissime parole della strofa («E io», v. 13). La ripresa dell'invocazione con la variante «Signor» (cfr. anche la canzone 37, v. 6) protrae la sosta sullo stato d'animo del poeta: la bipartizione della terza strofa predispone i due tempi uguali di un lungo paragone, il cui primo termine erudito (che ricorda come l'umido delle zone boreali si converte allo stato «cristallino», cioè minerale) è corrispettivo di uno stato affettivo che, tramite il motivo del freddo estremo e della mutazione in ghiaccio, ribadisce il concetto di una vita messa a repentaglio. Il numero complessivo delle strofe (cinque) fa anche di questa la stanza centrale della canzone: si viene così a creare una simmetria intorno al tema del freddo invernale – tema, ricordiamolo, dell'intera canzone 43 e uno di quelli della sestina (44). La *combinatio* dei vv. 35-36 propone allora un nuovo ribaltamento, che prepara il passaggio alla strofa seguente: dagli occhi («luce») del poeta scorrono lacrime gelide, proprio quegli occhi attraverso i quali s'è intro-

dotta la «dispietata luce» (luce che è anche sguardo, secondo la fenomenologia tradizionale dell'innamoramento) emanata dall'amata. È all'insegna della luce della sua bellezza che si apre allora la penultima strofa: la seconda era introdotta dal pronome di prima persona, questa inizia con quello femminile di terza persona («In lei», v. 37). Metterà in relazione bellezza e durezza, all'impero delle quali il poeta non può in nessun modo sottrarsi. Ma la *sirma* si conclude con un augurio: che la donna diventi accessibile alla «pietà», consentendo così al poeta di dedicarsi al servizio d'amore per tutto il tempo di una vita che vorrebbe lunghissima. Il *tempo*, che sarà la cifra dell'ultima strofa: tale *peroratio*, introdotta come il seguito logico di quanto precede («Però»), estende alle dimensioni dell'intera stanza l'augurio espresso ai vv. 45-48 e completa la costruzione simmetrica del tutto, con un nuovo ricorso alla modalità enunciativa dell'invocazione all'amore, designato questa volta «vertù». Vedremo allora che, se si chiude il cerchio, è per meglio aprirsi poi su un'altra dimensione. Il che è confermato, in una formulazione dal carattere paradossale esibito, dal congedo della canzone, apostrofe *stricto sensu* (quando il poeta si rivolge al proprio componimento: cfr. *Convivio*, III X, 6-7): la fissità minerale della pietra, la sua freddezza (si noterà che «freddo» è, al centro esatto dei sei versi, l'unica parola-rima qui ripetuta, il che le conferisce il vanto di una occorrenza in più rispetto alle altre) sono fonte di «baldanza» – una baldanza dapprima autoreferenziale, ma anche progettata in un futuro possibile.

Quali allora i tratti salienti, sul piano discorsivo come su quello propriamente poetico, del nostro componimento, di questo ambizioso esercizio di *amplificatio* intorno al motivo della freddezza della donna e del suo potere petrificante?

Sono innanzitutto quelli dell'intera serie delle «petrose». Al di là della sfida metrica costituita da questa poesia, i suoi caratteri precipui la riconducono alla sfera dell'*ornatus difficilis*<sup>11</sup>. La «fabricatio» (cfr. l'uso di questo termine nel *De vulgari eloquentia*, II VIII, 5), fondata dapprima sulle parole-rima e il loro ricorso, genera un senso di iterazione allucinata ed ossessiva, rafforzato ancora dal fatto che, come abbiamo visto, in ogni strofa e una dopo l'altra, ciascuna di queste parole giunge a sei occorrenze: tale *repercussio* potrebbe anche mettere in pericolo il significato (la «sententia»), inscindibile com'è dall'*equivocatio* (cfr. *DVE* II XIII, 13). In altri termini, uno stesso significante può rinviare a significati diversi (la figura viene anche chiamata 'antanaclasi'), quando non addirittura a un cambiamento di natura delle stesse parole: «donna» può avere il significato corrente che è ancora quello che ha per noi, ma addita pure, fin dalla seconda e dalla terza occorrenza, il suo etimo («domina»); «freddo» può essere aggettivo o sostantivo, «luce» sostantivo o verbo, ecc. Ma ci torneremo un po' più in là, per precisare meglio. La tentazione dell'iperbole, dell'assolutizzazione del dettato, è onnipresente e si esprime attraverso – l'elenco che segue non è esaustivo – gli avverbi («tu vedi *ben*», fin dal primo verso); le negazioni («in *alcun* tempo», v. 2; «*mai non* si scoperse», v. 19; e perfino la «forma» stessa della canzone, «che *non fu mai* pensata in *alcun* tempo», all'ultimo verso); la ri-

petizione dell'aggettivo «ogni» (vv. 6, 32, 37, 42, 44, 63, e la variante «tutta» al v. 38); i superlativi relativi («di qual fiera l'ha d'amor *più freddo*», v. 8; «di quei che *me'* intagliasse in pietra», v. 12). Ci sono poi le diverse specie dell'anastrofe, semplici inversioni o iperbati (vv. 2-3), che si combinano con un regime sintattico che fa largo spazio all'ipotassi (sulla «constructio» dei periodi, vd. il cap. VI del libro II del *DVE*). Su quest'ultimo punto, facciamo l'esempio della prima strofa, che ha come particolarità di essere costituita da un unico lungo periodo (caratteristica comune alle strofe dispari, quelle che invocano Amore): se si leggono d'un fiato i vv. 4-12, retti dalla seconda proposizione indipendente («d'ogne crudelità si fece donna»), si possono individuare non meno di otto o nove subordinate, articolate su diversi livelli di subordinazione. Si reperiscono anche molte *conversiones*, tipiche dello stile ricercato *trobar ric*: eccone un campione, limitato a due esempi ricavati proprio dall'inizio della poesia: «questa donna / *la tua vertù non cura* in alcun tempo», che si potrebbe parafrasare con «questa donna *resta* completamente *indifferente*»; o «d'ogne crudelità si fece donna», cioè «diventò crudelissima».

In quanto alle caratteristiche formali del lessico, si impongono le seguenti costatazioni: c'è, per i sostantivi, gli aggettivi e finanche i verbi, una schiacciante predominanza dei bisillabi, a cominciare dalle stesse parole-rima. Sono collegati tra di loro da un numero altissimo di monosillabi, anzitutto preposizioni: queste sono le parole «irsute», di cui non è possibile fare a meno, giusta la lezione del *De vulgari eloquentia* (II VII, 6), ma che qui superano di gran lunga la media statistica, tanto più che vengono spesso ripetuti all'interno di un medesimo verso. Se ne hanno tanti esempi, specie nelle strofe pari (vv. 16, 18, 20, 39, 40, 42, 43, 44...). Il numero estremamente ristretto di sinalefi (oltre alle eccezioni che verranno citate più in là, si reperisce qualche raro caso alla giuntura tra i due membri dell'endecasillabo) genera una scansione martellante, talvolta spezzata. A tutto questo si aggiunge, sul piano fonico, la famosa «asprezza» additata dall'incipit della canzone 46, l'«asperitas» denunciata come una pecca nel passo già citato del trattato di poetica dove la nostra canzone è menzionata (*DVE* II XIII), e sulla quale il capitolo VII di questo stesso II libro fa un altro po' di luce, in particolare quando contempla la categoria del «silvestris» (§ 4). «Ben pettinati» – come prevede, anzi esige la lingua «illustre» – sono anzitutto i trisillabi: ora, il nostro componimento volge decisamente le spalle a questo precetto; e si riscontra inoltre tutta una serie di fonemi, semplici o abbinati, che il trattato ammonisce di evitare, e che qui invece abbondano: consonanti «doppie» («z» o «x» sono gli esempi citati da Dante), liquide («r» inclusa), geminate o precedute da oclusiva sorda, ossitoni. Ora, proprio la parola chiave di tutta la sequenza («petra») rientra nel campo di questo tipo di asprezza, di cui si ravvisano vari altri esempi come «altro», «crudelità», «splendor», ecc. –, cui si possono accostare parole come «freddo» o quelle in cui la «r» precede l'occlusiva, ad esempio in «converte», «volto», «ubidirti», ecc. – nesso che può riguardare anche due parole distinte a contatto («Amor, tu», «d'amor più freddo»...). In quanto a «raggio», «veggio», «ghiaccia», «accorcìa» o «mezzo» (vv. 5, 32, 33, 35, 41), comprendono quelle che Dante chiama consonanti

doppie. Per gli ossitoni, il cui tipo sarebbe qui «vertù» (anziché «virtute»: cfr. *DVE* II VII, 5), o «crudelità» (al posto di «crudeltate», presente del resto al v. 38 del nostro componimento), o «bieltà» (invece di «beltate»), la loro presenza è notevolmente accresciuta dalle tantissime elisioni e apocopi, spesso all'emistichio, o dai verbi coniugati alla terza persona singolare del passato remoto: così lo stesso «Amor» (che riecheggia il «cor» dei vv. 7 e 8), o «segnor», «andò», «atar», «ven», «caler», ecc. Notevole anche la densità delle occlusive, per lo più sorde e spesso geminate, nonché delle fricative (anzitutto la sibilante «s», volentieri associata anch'essa con un'occlusiva sorda, cfr. «scoperse», ad esempio). È in tal modo tutta una rete di allitterazioni, talvolta di paronomasie, che si costituisce a poco a poco, cui contribuiscono potentemente i numerosi monosillabi. Qualche verso, tra i tanti possibili, ad illustrare il fenomeno: il v. 2, dove la ripetizione delle sillabe «tu» e «cu» accentua *ipso facto* il peso specifico della vocale dominante; i vv. 20, 26; il v. 39, in cui spicca con forza l'*adnominatio* «corre-core» nel primo membro dell'endecasillabo *a minore*.

Quest'ultima osservazione ci porta a spendere qualche parola anche sulla versificazione propriamente detta. È stata avanzata infatti l'osservazione secondo la quale le «petrose» (eccetto la sestina), e più in generale la produzione lirica dantesca posteriore al «dolce stil novo», si contraddistinguono per la propensione a ricorrere prevalentemente agli endecasillabi «a maggiore»<sup>12</sup>. L'ultimo capitolo – non ultimato – del *De vulgari eloquentia* (II XIV, 2) indica che qualora si trattino argomenti incresciosi («sinistra»), le parole devono correre velocemente alla fine: questo l'effetto sul piano ritmico dell'endecasillabo «a maggiore» (poiché il membro più breve del verso sta alla fine di esso), e pare quindi logico che Dante lo adoperi qui. Notiamo per inciso che lo schema prosodico della nostra canzone non prevede il ricorso al settenario, con l'effetto proprio di quest'ultimo di accelerare il ritmo (come in 46, o 43, quando l'enunciazione si sposta improvvisamente sulla prima persona del singolare). Guardando più da vicino la nostra poesia, e cercando di capire quali conseguenze possano avere le scelte ritmiche per la 'significazione', pur non volendo sistematizzare eccessivamente, ci si accorge che, se in effetti prevale complessivamente il tipo «a minore», seppure in proporzioni inferiori rispetto alla lirica «del tempo della *Vita nuova*» (34 contro 25, tenendo conto dei versi che non rientrano in nessuna delle due categorie), ci sono variazioni notevoli: la strofa che conta il numero più alto di endecasillabi «a maggiore» è la seconda, proprio quella in cui il poeta porta l'attenzione sul suo tormento intimo; all'opposto, il rapporto si rovescia nella quarta, dedicata alla bellezza della donna. Ed è più equilibrato nelle altre strofe, tranne che nella fronte 'scientifica' di quella che occupa il centro della composizione (vv. 25-30), il cui stile alto poggia sul ricorso quasi esclusivo al ritmo 'espansivo' dei versi «a minore».

Tutte queste scelte stilistiche sortiscono un andamento tendenzialmente aspro e scabro della canzone, reso più duro ancora dal ritorno ossessivo delle parole-rima. Tale 'combinatoria', rigorosamente determinata dalla prosodia, e la trama fonico-ritmica della poesia, che sembra rifuggire da tutto quanto po-

trebbe 'fluidificarla' sul piano melodico, destano un senso di «rigidità»: proprio con questa parola del resto, secondo quanto indica De Robertis, i primissimi commentatori delle rime dantesche traducevano l'«asperitas»<sup>13</sup>. Pur tuttavia, l'*ornatus difficilis* qui praticato da Dante è in qualche modo temperato. Nonostante la – relativa – complessità della costruzione d'insieme e dei singoli costrutti, gli enunciati non rinunciano alla chiarezza; la ricerca d'equilibrio è palese nella separazione netta, dal punto di vista sintattico, tra *fronte* e *sirma*, oppure in certi parallelismi (cfr. la ripresa di «si converte» ai vv. 29 e 34, sottolineata dall'analoga posizione della congiunzione «e» nei versi immediatamente precedenti, che introduce proposizioni dalla struttura sintattica affine). La terza strofa in particolare, ubbidisce a un duplice principio di simmetria (interna, e per quanto riguarda la sua finzione relativamente all'intero componimento). Nel rapporto tra metro e sintassi, si notano solo pochi veri e propri *enjambements*: il più vistoso è quello che accompagna l'augurio-sospiro della fine della quarta strofa (vv. 45 e 46), con «ver' me» in rigetto. Ed è quando il pericolo mortale si fa più incalzante che si osserva nuovamente il fenomeno (vv. 55-57), o, più recisamente, quando l'aldilà si fa alternativa al «mondo» (vv. 59-60). Come già notato, il ricorso all'endecasillabo «a maiore» resta in fin dei conti abbastanza discreto. E, contrariamente a quanto avviene nella canzone 43, *Io son venuto al punto de la rota*, dove la rete delle assonanze e consonanze è fittissima (ma vedi pure «erba-petra» e la vocale tonica «o» alla rima nella sestina), Dante si rifiuta qui di giocare con tale procedimento, tranne che per «tempo-freddo». Se la nota dominante sul piano fonetico rimane quella dell'asprezza, la prima parola-rima è «donna», espressamente annoverata, nel capitolo già citato del *De vulgari eloquentia*, tra le parole «ben pettinate», eccelse per la loro «suavitas»: ricordiamo infatti che, se figura – sola della sua specie – nell'elenco dei trisillabi che si raccomanda di adoperare, è quasi sicuramente perché Dante vi ravvisava l'etimo latino. Si ritrova d'altronde in posizione strategica – anche se non al primo posto – nelle altre tre poesie della serie, delle quali conviene citare *in primis* la sestina. Vi si potrebbe aggiungere la maggior parte degli altri trisillabi, specie le due occorrenze di «sembiante» (vv. 10 e 31, con il sintagma in qualche modo ossimorico «sembiante freddo»), «costante» (v. 13), il latinismo «algente» (v. 25), «pensiero» (v. 33), «servire» (v. 47), «baldanza» con la sua desinenza provenzale (v. 63), e, ovviamente, «pietosa» (v. 44). Così, per via della dolcezza («lenitas») di siffatte parole, l'ideale dello stile tragico è salvo: infatti, «la mescolanza di rime dolci e di rime aspre conferisce lustro alla tragedia»<sup>14</sup>.

Avevamo già d'altra parte rilevato che abbiamo a che fare con un equilibrio reso dinamico sia dall'alternarsi tra parti 'destinate' (assenti dalle altre «petrose», qui invece dominanti) e le altre, sia per certi tratti prosodici (cfr. le osservazioni fatte sulla struttura 'anfibologica' della *sirma*). I quadrisillabi accuratamente disseminati – uno o due in ogni strofa, tre nella terza – introducono anch'essi un fremito e, posti in rilievo nel loro contesto, sottolineano la violenza delle situazioni: si vedano in merito la «crudelità» e la variante «crudeltate» (vv. 6 e 38), «intagliasse» (v. 12), «innoiato» (v. 17), «cristallina» e «tramon-

tana» (vv. 26-27), «coricare» (v. 57). In quanto alla «novità[te]» additata nel congedo, non occorre insistere maggiormente.

Ma è soprattutto per la dialettica della circolarità prosodica e della linearità discorsiva che la nostra canzone si distingue. Il gioco delle parole-rima, che fa sì che quella dominante in una determinata strofa, risultante dalla *combinatio* alla fine di quella che precede, si trovi ridotta a una sola occorrenza in quella che segue, si distingue nettamente dalla totale circolarità di cui la sestina propriamente detta è la figura testuale, il genere emblematico. Tali parole-rima ubbidiscono ad un doppio movimento di ritorno e di spinta in avanti: in effetti, quelle che compaiono due volte in una strofa avranno sei occorrenze nella strofa seguente; con pure questa conseguenza, che quelle (due) che rimangono 'irrelate' nella prima strofa costituiranno i nuclei tematici delle ultime due stanze. Anziché essere nemica del senso, la *repercussio-equivocatio* garantisce qui la progressione: ci conduce dal concreto verso l'astratto (dalla donna e dalla pietra alla luce e al tempo), a differenza di quanto faceva la serie 'realistica' della sestina *Al poco giorno*, contrariamente pure alle rime di *Io son venuto* (tranne quelle della *combinatio*, dove si registra un movimento analogo a quello osservato qui) o di *Così nel mio parlar*, in cui si ravvisa una percentuale insolitamente alta di forme verbali, quasi tutte coniugate. Tale progressione è legata anche all'uso che fa Dante della figura dell'antinaclasi: dall'alternanza tra le due sfumature di «donna», tra i significati propri e figurati di «pietra» – notiamo che il sema «freddo» rimane pressoché stabile (l'accezione metaforica, anticipata dai vv. 7 e 23, resta limitata al v. 31) –, fino alle variazioni molto più decise di «luce» e «tempo», su cui torneremo tra poco. Si coglierà anche l'occasione per rilevare che è nella quarta strofa, quella della luce, che è anche lode (alla terza persona, come d'obbligo) che si incontrano versi con diverse sinalefi (vv. 39, 42, 47). Come se si passasse dalla rigidità della pietra e del ghiaccio, dove – specie di mito di Pigmalione alla rovescia – la donna diventa fredda statua (cfr. i vv. 11-12), e comunica la sua gran freddura al soggetto lirico, ad un'apertura dello spazio testuale, in cui il discorso si fa più mobile, meno ripiegato su se stesso, meno rigorosamente solipsistico. La disamina dei tempi verbali permette di convalidare tale impressione: si passa da un presente di stato, in cui s'intercalano, tramite il passato remoto, brevi salti all'indietro verso il momento originario – stato che nulla lascia pensare possa cessare –, all'ottativo della fine della penultima strofa e, infine, al futuro della *peroratio*, prolungata da quella modalità particolare del desiderio costituita dall'audacia esibita nel congedo, ove fa capolino una tensione della volontà<sup>15</sup>. Un'ultima osservazione, per finire: rispetto alla violenza (anche linguistica) delle pulsioni dell'io – e delle situazioni che ne risultano – così come si esprimono in particolare nella sestina (vv. 25-30) o nella canzone 46 quasi tutta (fino all'imbestialimento dei vv. 34-35 della prima e alla metamorfosi in animale selvatico nell'ultima strofa della seconda), abbiamo qui a che fare con un erotismo asessuato, che non lascia neppure adito al motivo della vendetta.

Come interpretare allora il 'messaggio' che Dante ci rivolge con questa poesia? Caduta ormai l'ipotesi allegorica (la filosofia, come per la «donna gentile»,

Firenze, la Chiesa, ecc.)<sup>16</sup>, è proprio una canzone sull'amore che ci viene proposta. E senz'altro tra le più difficili. Anche perché si tratta di un'ennesima variazione sul vecchio tema – affrontato dalla poesia di lingua d'oïl e d'oc, dai Siciliani, dai Toscani prima di Dante – dell'amore infelice e della crudeltà della donna che si rifiuta a colui che l'ama, e che si corre il rischio di restare abbagliati, ammaliati dalla prodezza tecnica orgogliosamente esibita e dichiarata dal poeta nel congedo, a conferma quasi della tesi ben nota di Paul Zumthor sulla figura problematica dell'autore della poesia medievale, che si contraddistingue non tanto per la sua 'soggettività', la sua propria 'personalità', la sua umanità individuale, quanto per la sua bravura, la sua perizia nel gioco con i codici<sup>17</sup>. Semplice emulazione, quindi, su un tema trito e ritrito? Ma la prodezza risiede di fatto nella perfetta adeguazione del dire e del detto, la forma è qui proprio 'contenuto precipitato'; all'ansia affettiva descritta corrisponde la difficoltà deliberatamente ricercata di uno schema metrico inedito, l'*impasse* esistenziale coincide con la struttura reticolare e labirintica del componimento, la sua ragnatela (cfr. le «ragne» d'Amore in 43, 23). Che avviene dunque se si cerca di prendere Dante sul serio? A tale quesito, vorrei tentare di abbozzare una risposta, con qualche ipotesi che il lettore potrà eventualmente prolungare.

Il sospetto che possa trattarsi di qualcosa di diverso da un mero lamento amoroso, che si accontenti di fare seguito a tanti altri, nasce più precisamente dall'ultima strofa. Perché infatti l'amore vi è definito come una «vertù», la cui esistenza sarebbe per giunta anteriore al «tempo», concomitante questo della stessa creazione, come il moto e la luce (vv. 49-50)? Dante sembra non solo riferirsi al testo del *Genesi* e ad altri luoghi delle Scritture<sup>18</sup>, ma arrischiarsi, seppur in maniera allusiva, sul terreno della teologia, in una sorta di lontana anticipazione del canto centrale del *Purgatorio* – e quindi della *Commedia* –, laddove Virgilio spiega al suo discepolo che «Né creator né creatura mai / [...] fu senza amore» (XVIII, 91-92). Senza voler far dire a Dante più di quel che dice, né soprattutto chiarire teleologicamente il significato di questo passo con un altro di gran lunga posteriore, ci basti costatare che ci allontaniamo parecchio dai termini dei vecchi dibattiti sulla natura di amore e della fenomenologia della passione amorosa, «accidente» e non sostanza, distruttivo delle facoltà di un soggetto la cui integrità, sia per la sua anima razionale, che nella sua stessa esistenza fisica, è messa a repentaglio, tramite una radicale alterazione del suo equilibrio (diremmo oggi) psichico e fisiologico. Le due occorrenze di «tempo» che incorniciano la serie in questa strofa rimandano in realtà a un aldilà dal tempo, all'eternità. L'eternità di prima della creazione (v. 49), prima del tempo umano (il «tempo» affatto relativo e individuale del v. 52) e le sue vicissitudini (giusta il senso di «tempo» ai vv. 51 e 56), come l'eternità che seguirà la fine dei tempi (v. 58), quando Dante potrà ritrovare l'amata nell'aldilà, bella più di ogni altra, benché quaggiù «acerba» – quella eternità illusoriamente prefigurata dal «tempo-riposo» del v. 54<sup>19</sup>. Perché la speranza che Amore, mosso da compassione per il poeta, possa penetrare finalmente nel cuore della donna sembra pesare poco di fronte alla meta del sepolcro, metonimicamente designata come «poca petra» (vv. 54-57). Traspare qui una dimensione metafi-

sica, nel tempo stesso in cui l'amore viene ipostatizzato in «vertù», la virtù per eccellenza, ossia la potenza prima («virtù» intesa quale forza, secondo l'etimologia), proprietà dell'essere che precede ogni esistenza («sementa [...] d'ogni virtute», dirà ancora Virgilio al v. 104 del canto del *Purgatorio* appena citato)<sup>20</sup>. La «luce» della strofa precedente assume allora altre connotazioni, è più di una semplice metafora della bellezza: luce emanata dall'amore (v. 39) che, passando attraverso gli occhi della donna, allorché era «dispietata» alla fine di quella strofa, diventa ora sorprendentemente «dolce» – sorprendentemente in questo contesto «petroso» – (v. 43), prende anch'essa una coloritura quasi metafisica quando, al primo verso della stanza, coincide con la suprema bellezza. Il che, sia detto per inciso, potrebbe ricondurci alla frequentazione da parte di Dante, morta Beatrice, delle «scuole de li religiosi e [...] disputazioni de li filosofanti» (*Convivio*, II XII, 7), alla metafisica della luce e alla sua promozione teologica come Prima Causa<sup>21</sup>.

Ora, è proprio l'esperienza dell'amore ad un tempo ineluttabile ed irraggiungibile, della lode paradossale in cui alla bellezza assoluta corrisponde l'assoluta crudeltà dell'amata, che riporta sempre il soggetto lirico allo stato petroso rendendolo incapace di sottrarsi all'immobilità e alla siderazione in cui lo immerge la mancata risposta all'attesa, che suscita quest'allargamento di prospettiva o, meglio, quest'approfondimento verso la fonte della luce e gli abissi del tempo, fino all'abolizione di questo, e di conseguenza del moto cocreato, nel tempo senza tempo – e il moto senza moto – dell'eternità. L'indifferenza della donna *in ogni tempo e in ogni stagione* (vv. 2, 9), cui risponde la *costanza* del desiderio *in ogni momento* (vv. 13, 46), ne costituisce l'«immagine negativa». Se si guarda indietro, nelle vicinanze immediate delle «petrose», che cosa si constata? L'amore è principio universale, sta a fondamento di ogni bene, reso per l'appunto visibile dalla sua luce; quest'ultima, continuamente riattualizzata nella visione delle bellezze create<sup>22</sup>, suscita un desiderio nutrito dalla fantasia, che però eccede le nostre facoltà limitate; è anzitutto esperimento della finitezza umana. Questa la lezione delle canzoni 37 (*Amor, che movi tua vertù*), che ha in comune con la nostra, ricordiamo, l'invocazione ad Amore, e 38 (*Io sento sì d'Amor la gran possanza*), in cui una giovane donna, che potrebbe essere la «pargoletta», immatura per l'amore, esercita il suo potere sul poeta<sup>23</sup>. In altre parole, la radicale alterità cui lo confronta l'esperienza amorosa, per definizione priva di appagamento, è l'ombra portata del Primo Amore, colui che «move [s]ua vertù da cielo», che «piove / [...] in terra da tutti li cieli» (*Io son venuto*, vv. 67-68). Dopo la spiritualizzazione, la sublimazione dell'amore nella *Vita nova* come via ascensionale per raggiungere la trascendenza («Oltre la spera che più larga gira»), Dante è costretto ad affrontare un'esperienza ancora più fondamentale, che gli fa misurare l'insuperabile finitezza dell'amore umano tramite l'incontro con ciò che di assolutamente estraneo si cela nell'altro. Viene registrata la frattura, lo scarto insanabile di cui le «petrose» sono la scena. Ciò è reso ancora più visibile nella nostra canzone attraverso l'alternanza delle strofe in cui l'io invoca Amore e quelle in cui descrive il suo stato interiore e loda quella che, quando non è pura metafora, ha per unica identità il pronome 'in ab-

sentia', il «lei» della quarta strofa. Alla stregua della «pargoletta», la «donna pietra» (che è anche «pargoletta», ricordiamolo: cfr. 43, 72; e «acerba», al v. 60 della nostra canzone, può connotare la giovinezza) è la figura di tale prova, ricominciata ad ogni incontro con una donna troppo giovane la cui bellezza ridesta il desiderio amoroso, la «ferita» originaria (quella evocata esplicitamente dalla seconda stanza della canzone 37): importa poco, dunque, che si tratti o meno di donne reali, «storiche», registrate all'anagrafe, poiché ciò che in definitiva conta, è, attraverso tutte queste ipostasi, la «verità» dell'esperienza in quanto tale, sia essa immaginata o «realmente» vissuta. Contrariamente alla volubilità amorosa di Cino, che non contempla la possibilità di una vera e propria «ferita d'amore» (cfr. 51a e 52), tali riattualizzazioni del desiderio in Dante sono il contrassegno della fedeltà all'Amore, in quel che comporta di più elevato ed esigente. Che vi sia in questo una tensione proprio costitutiva del pensiero relativo all'amore in Dante, è quel che conferma la tarda «montanina» (53, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*), di nuovo indirizzata ad Amore-Signore, con il suo iniziale paradosso: l'accettazione «contenta» della morte è il corollario dell'idea un po' «barocca» secondo cui, se la donna sapesse il dolore dell'io e ne provasse pietà, diventerebbe meno bella, meno desiderabile. Anche qui, di autodistruzione e dimenticanza di sé si tratta, dovute ai giochi della fantasia e alla doppia sconfitta della ragione e della volontà in un'anima diventata «folle» – ma non si può certo circoscrivere tale disfatta entro i limiti della sfera etica: il riciclaggio di motivi guinizelliani vietati come il «trono» (v. 57) esprime la scossa subita dall'essere posto sotto il dominio dell'Amore, dall'uomo condannato al perpetuo ricominciamento, al destino di fenice soggetta allo spavento. È il «lavoro del negativo» che si manifesta in questa concezione dell'amore: limitandoci alla nostra poesia, noteremo che, tranne nella strofa centrale del freddo estremo, il regime enunciativo prevalente è quello della negazione («la tua virtù non cura», «non par», «mai non si scoperse», «non va tua luce», «Né per altro disio», «non mi lascia aver», «per non levarmi», fino all'ultimo verso: «non fu mai pensata»). In altri termini, è un «soggetto dell'enunciazione» di questo tipo, ad un tempo «dentro» e «fuori» (totalmente irretito nel desiderio, ma escluso dall'amore – pur tuttavia origine di questo desiderio), insieme fonte (nel «dialogismo») e prodotto di questa enunciazione, che, così straziato, preso in un processo di autodistruzione, se non di «castrazione simbolica» dell'io a opera di se stesso, costituisce il vero oggetto enigmatico della poesia<sup>24</sup>.

L'oscuro fallo di cui questo «io» sembra essersi reso colpevole nei confronti di Amore per alquanto tempo (vv. 15-18 della nostra canzone) potrebbe essere per l'appunto il mancato riconoscimento da parte di Dante, in un determinato periodo della sua vita, di tale potenza assoluta, di questa «virtù» precedente ogni virtù, contro la quale nessuna virtù naturale di qualunque pietra potrebbe essere d'aiuto (vv. 19-22). Non potrebbe allora esservi un'allusione all'«illusione filosofica» dei componimenti allegorici, anzitutto le prime due canzoni del *Convivio*? Se quel che traccia nella sua parte finale la nostra poesia ricorda la dinamica del desiderio così come si esprime nell'ultima strofa di *Voi che savete ragionar d'Amore* (la ballata 29, «sorella» di *Amor che ne la mente mi ra-*

giona, secondo quanto detto ai vv. 73-76 e 81-86 della canzone e nell'auto-commento di *Convivio* III IX, 2, X, 3, XV, 19), qui l'«ardire», che ha per oggetto la «forma», non si lascia facilmente ricondurre all'allegoria. Ed è vero pure che la ballata forse non era *dapprima* allegorica e che vi si potrebbe ravvisare una prima manifestazione delle ricerche di là da venire (quelle che ci interessano ora), ma opportunamente riorientata durante la fase allegorico-dottrinale della produzione dantesca. Ma di tutto questo, lasciamo giudice il lettore... Ciò che mi pare dover essere fortemente sottolineato ora è l'aspirazione al *servizio* continuo (v. 47). Il che ricorda un'altra volta le canzoni 37 e più ancora 38, che ne fanno il loro tema centrale. Ma se il mezzo è sempre una donna che rimane nonostante tutto «gentile» (cfr. l'ossimoro del v. 56), tale vassallaggio è evidentemente diverso dal vassallaggio cortese: il servizio non è più legato con una forma qualunque di nobiltà, è solo esperimento dello spossamento allo stato puro, che sfocia sulla sparizione, la morte, di cui si sa, grazie ai versi conclusivi della canzone 43, che «de' passare ogni altro dolce» (v. 65). Ed è tramite il servizio della «forma» che, nelle «petrose» e più particolarmente nella nostra canzone, si attua questa prova: conviene allora soffermarsi un istante su questo termine. È stato suggerito di vedervi un latinismo, ovvero un'affermazione della sua bellezza. Ricordiamo allora che «bellezza» (che risiede «ne l'ornamento de le parole») e «bontà» («ne la sentenza»<sup>25</sup>) non sono per Dante scindibili. Per parafrasare grossolanamente il linguaggio del *Convivio* (vd. *supra* la nota 20), si potrebbe dire qui che si tratta di una sorta di «forma sostanziale», quella che dà alla sostanza la sua identità (III II, 4), da cui di conseguenza non è scindibile. Abbiamo visto che la «forma» della nostra canzone è l'immagine della dolorosa finitezza del nostro essere, preso nella contraddizione tra il desiderio di servire l'amore e l'impossibilità di amare veramente quaggiù; è essa stessa tensione, «desiderio», cioè la forma dell'anima innamorata di un oggetto irraggiungibile<sup>26</sup>.

Pertanto non aderisco senza riserve all'idea secondo cui avremmo a che fare con le «petrose» con esercizi di pura tecnica (poetica), di «mistica verbale» (si veda l'introduzione di Contini alla mini-serie nell'ed. cit.). Il virtuosismo non è fine a se stesso: la «fissità psicologica dell'idea» (*ibid.*), lo stato come rapreso dell'*impasse* esistenziale, è reso da una poetica «espressionistica» in cui sembra primeggi l'esperimento formale; ma è nel verbo che 'misticamente' si compie la presa di coscienza che l'esperienza umana è condannata alla «frammentarietà»<sup>27</sup>. Tale sperimentazione è a pieno titolo *esperienza*. Più forse di un «abbassamento», una «degradazione» di ciò che Dante aveva iniziato con il ciclo della «pargoletta» (comprese le canzoni 37 e 38), bisogna ravvisarci un approfondimento, fino al limite estremo, delle virtualità insite nel cimento che deriva dagli «atti disdegnosi e feri»<sup>28</sup> di quella che aveva reso impraticabile «l'usato parlare», ed aveva quindi imposto la scelta di una «rima aspr' e sottile» (cfr. *Le dolci rime d'amor*). Tale cambiamento di poetica avrebbe preso due direzioni: quella della canzone morale, quale quella appena citata (ma la «rima sottile» è già all'ordine del giorno con la canzone della «leggiadria», *Poscia ch'Amor*

*del tutto m'ha lasciato*), oppure quella delle «petrose». Al di là dal limite rappresentato da quest'ultime sul doppio piano tematico e formale, non si poteva più andare. Di modo che riesce anche molto probabilmente inutile rallegrarsi, come a quanto pare è capitato talvolta, che Dante non abbia ripetuto la sfida metrica, il partito preso recisamente artificioso, della canzone qui esaminata: tale sfida era infatti destinata ad esaurirsi fin dalla prima prova, era molto probabilmente iscritto nel progetto stesso che non potesse essere altro che un *unicum*, insuperabile nel suo genere, irriproducibile.

Vorrei allora proporre, a mo' di conclusione, un ultimo suggerimento. A costo di cedere anch'io alla tentazione ambigua e opinabile della serie «ideale». Se è vero che le «petrose» ci propongono, all'interno del loro ciclo, una circolazione 'disorientata', sconcertante, ma con la segnalazione iterata di «questa pietra» che ci riporta sempre e in maniera circolare tanto agli altri componimenti quanto al referente della parola, trapela nondimeno da quanto precede un possibile senso di lettura, fondato in buona parte sull'accostamento alla serie della «pargoletta», che questa radicalizza – e anche perché fa esplicitamente del linguaggio poetico il luogo stesso della *quête*<sup>29</sup>. Infatti, il 'declassamento' in chiave antistilnovistica della «donna-angelo» nella terza strofa della ballata *I mi son pargoletta bella e nova* (34) sembra preludere (vv. 20-21) al motivo dello sguardo meduseo e della connessa insidia mortale, alla via senza uscita della pietrificazione. Dopo di che è l'anelito alla vendetta quale risposta alla crudeltà che costituisce la prima reazione del soggetto ferito, nella ballata 35 (*Perché ti vedi giovinetta e bella*), come nella canzone 46 (*Così nel mio parlar*, che finisce con la tonalità sentenziosa, da proverbio, del notissimo verso conclusivo «ché bell'onor s'acquista in far vendetta»). La tentazione di fare allora di questa canzone la poesia inaugurale della nuova serie poggia sia su quanto appare un moto primitivo, spontaneo, sia sulla natura programmatica della piccola 'ars poetica' da lei proposta; e, almeno da questo punto di vista, la 'tradizione', quella cui si attiene De Robertis nella sua edizione, può esserci d'aiuto. Poi, la canzone 43 e la sestina sembrano tradurre in termini concreti, oggettivanti, il sonetto 36 (*Chi guarderà già mai*), e lo stato a cui lo ha ridotto («concio») la contemplazione 'assiderata' della «pargoletta» (v. 8). Nessuna esemplarità, però, nelle «petrose» (l'esemplarità di 36 di cui si ritrova ancora una traccia molto più tardi nella *fronte* della prima stanza della «montanina»), ma invece solo la vertigine dell'autocontemplazione pietrificata, del tormento e della mera perdita, in una chiusura senza rimedio. Vertigine che si accentua ancora con *Amor, tu vedi ben*, ma che sfocia, come abbiamo visto, su un superamento, una specie di strappo verso un livello ontologicamente superiore – che era già in buona parte quello delle canzoni 37 e 38 –, il livello della «luce» e del «tempo», cioè le ultimissime parole della poesia. La canzone 45 rappresenterebbe allora l'approdo del ciclo, l'apice di un climax<sup>30</sup>, oltre il quale, ribadiamo, non vi è altro che la sua assoluta, inaudita novità: il congedo metapoetico richiuderebbe in tal modo il cerchio dell'avventura apertasi all'insegna pure essa metapoetica dell'«asprezza». Tale ipotesi potrebbe infine essere confortata dall'osservazione seguente: adottando l'«ordine» 46-43-44-45, le

occorrenze della parola-emblema «petra» ubbidirebbero a una progressione geometrica, 1-2-7-13.

Si tratterebbe allora, con la canzone *Amor, tu vedi ben*, della punta estrema della ricerca, in una sorta di esasperazione dell'«oggettivazione dei sentimenti» in cui si è potuto ravvisare uno dei tratti essenziali della poesia di Dante. Infatti, non solo la personificazione dell'Amore è un modo per ipostatizzare l'istanza principale del dialogo interiore cui attende il poeta nel suo fare poetico e proprio tramite esso, ma si scorge qui un altro segno, discreto, di siffatta tensione: l'immagine dell'amata nel cuore dell'amante (si ritrova il motivo preso in prestito dai Siciliani nei componimenti 7, 13, 20, 24, e, all'altra estremità della raccolta, nella canzone 53, la «montanina») si esterna nella pietra in cui, nel momento stesso in cui vede la donna, l'io si vede come in uno specchio. Il mondo è cosparso di simili segni che testimoniano l'onnipresenza e l'onnipotenza dell'Amore, che vi proiettiamo quando siamo in preda al suo impero; è costellato di tracce di questo principio universale che ci fa provare con dolore il suo potere, e che annunciano altre tracce amorose, anch'esse iscritte nel «paesaggio»: penso ovviamente – anche se il significato di tali tracce sarà tutt'altro – a Petrarca e ai suoi «frammenti».

#### NOTE

<sup>1</sup> La prima versione, in francese, di questo studio è apparsa su «Chroniques italiennes», série Web, 15, 1, 2009, pp. 1-21, che si ringrazia calorosamente per la gentile concessione. Si dà qui di tale versione una traduzione sostanzialmente fedele: questo è stato infatti il suggerimento di Enrico Fenzi – tra i primi lettori di questo studio –, il quale mi ha messo in relazione a tal fine con Natascia Tonelli. Oltre quindi al ricordo affettuoso dell'amicizia che mi lega al primo, tengo ad esprimere ad entrambi tutta la mia gratitudine.

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995 (il testo delle poesie – accompagnato dal commento e dall'introduzione di Contini – riprende in sostanza quello stabilito nel 1939 ad inaugurare l'einaudiana «Nuova raccolta di classici italiani annotati»).

<sup>3</sup> Sul gruppo delle «petrose» considerato in sé (e non in relazione con la *Commedia*, come in saggi ben noti di L. Blasucci o C. Bologna), cfr. in particolare E. Fenzi, *Le rime per la donna pietra*, estratto da «Miscellanea di studi danteschi», a cura dell'Istituto di Letteratura Italiana dell'Università di Genova, Genova, Libreria editrice Mario Bozzi, 1966; A. Jacomuzzi, *Invenzione e artificio nelle «Petrose»*, in Id., *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, pp. 7-42; C. Perrus, *Enonciation et construction du sujet dans les Petrose*, «Arzanà» (*Dante poète et narrateur*), 7 (settembre 2001), pp. 251-67. Esiste ovviamente qualche lettura degli altri componimenti (in anni ancora non troppo lontani, M. Picone sulla sestina o A. Battistini su *Io son venuto...*, per esempio), ma non, per quanto ci risulta, di questa canzone.

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *Rime*, in *Le Opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, a cura di D. De Robertis, 5 voll., Firenze, Le Lettere, 2002; Dante Alighieri, *Rime*, Edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, *Rime giovanili e della Vita nuova*, cura, saggio introduttivo e introduzioni alle rime di T. Barolini, note di M. Gragnolati, Milano, Rizzoli («BUR»), 2009; nonché l'ed. delle *Rime* a cura di C. Giunta, in corso di stampa nella collana «I Meridiani» della casa editrice Mondadori (aprofitto dell'occasione per ringraziare sentitamente Claudio Giunta, che mi ha consentito di venire a conoscenza anticipatamente del suo bel lavoro e del suo commento per tanti versi innovativo).

<sup>6</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *Invenzione e artifici* cit., p. 12.

<sup>7</sup> Per un'ipotesi di datazione bassa delle «petrose», al tempo dell'esilio e più precisamente nel 1308, cioè nelle vicinanze della canzone 53, la cosiddetta «montanina» (il che conduce del resto a spostare a valle anche la data di composizione del *De vulgari eloquentia*) vd. F. Ferrucci, *Dante. Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 64-100, e la relativa bibliografia delle note infrapaginiali. Non è qui la sede per discutere tale tesi: ci accontenteremo di rilevare che solleva più problemi di quanti ne risolva. Vd. anche J. Bartuschat, *Éléments pour une analyse stylistique et thématique des Petrose*, in *Le Rime di Dante*, Atti della giornata di studi (16 novembre 2007), Paris, Edizioni dell'Istituto italiano di cultura, 2008, pp. 27-52 (le pp. 49-52 propongono utili orientamenti bibliografici), a cui rimando per un'inquadratura della nostra poesia nella mini-serie delle «petrose», ed oltre.

<sup>8</sup> Si ricorderà in proposito che la «donna-petra» è designata quale «pargoletta» nell'ultimo verso (v. 72) della canzone 43.

<sup>9</sup> Ci si accorge che una delle difficoltà sollevate da tale «ordine ideale» sta nel fatto che ci porta a ipotizzare un lungo silenzio poetico di Dante tra la fine degli anni '90 del Duecento e i primi anni del secolo successivo. Basta l'intenso impegno politico del poeta a quest'altezza a spiegare siffatta pausa creativa?

<sup>10</sup> Sulla «recherche sonore, proche des *Petrose*», cui si dedica Dante nella tenzone con Forese, vd. C. Perrus, *Modalités de l'expérience comique: la tenzone avec Forese*, in *Le Rime* cit., pp. 13-26: p. 26.

<sup>11</sup> Per alcuni orientamenti in merito, mi permetto di rinviare a Ph. Guérin, *Rhétorique et poésie: quelques pistes de réflexion pour l'étude des Rime de Dante*, in *CAPEs et agrégation d'italien. Session 2009*, sous la direction de C. Lesage, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 29-57.

<sup>12</sup> Cfr. P. Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979 [1<sup>a</sup> ed. Cambridge, 1971], cap.V, pp. 263-93. Tale il caso anche delle poesie per la «pargoletta» (35 in particolare), fino alle due canzoni 37 e 38.

<sup>13</sup> Cfr. Dante Alighieri, *Rime* cit. [2005], p. 4.

<sup>14</sup> «[...] lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit»: *DVE* II XIII, 13. Si tratta sempre del passo in cui Dante cita *Amor, tu vedi ben*.

<sup>15</sup> Gran parte delle osservazioni appena proposte, nonché diversi elementi di ciò che segue, è già stato ottimamente analizzato da J. Bartuschat, *Éléments* cit.

<sup>16</sup> Vd., alla voce «Pietra», l'articolo di V. Pernicone nell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, vol. IV, pp. 498-99. È forse il motivo per il quale l'integrazione della nostra canzone nel progetto di ermeneutica allegorica del *Convivio* (sarà stata più che verosimilmente destinata anch'essa a entrare ad un certo punto nel trattato) sarebbe risultata ancora più difficile che per *Le dolci rime d'amor ch'ì solia*, la terza canzone (essa pure del resto di stile «aspro» [v. 14], anche se in un senso diverso), che, per la sua stessa natura, non si presta all'interpretazione allegorica e dopo la quale, per l'appunto, il trattato è lasciato perdere.

<sup>17</sup> Vd. per esempio P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, 2000<sup>2</sup>, in particolare il cap. «Le poète et le texte», pp. 83-133.

<sup>18</sup> De Robertis, nell'ed. cit. delle *Rime* (2005), rimanda a *Proverbi* VIII 23-29.

<sup>19</sup> «Quiete», secondo la parafrasi di Contini nell'ed. di riferimento.

<sup>20</sup> E vd. il *Convivio*, a proposito del cielo di Venere (cioè dell'Amore), mosso dai «Troni; li quali, naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso per lo quale le anime di qua giusto s'accendono ad amore» (II V, 13; il corsivo è nostro).

<sup>21</sup> Per un primo approccio, vd. per esempio U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno, 1987.

<sup>22</sup> È quel che insegnerà ancora Virgilio a Dante nel canto XVIII del *Purgatorio* (vv. 19-21): «L'animo, ch'è creato ad amar presto, / ad ogni cosa è mobile che piace, / tosto che dal piacere in atto è desto».

<sup>23</sup> Sulla canzone 37, comme «tentative d'affronter une faille dans la théorie de l'amour: la question de la non-réciprocité», vd. I. Battesti, *La canzone Amor che movi tua virtù da cielo*, in *Le Rime* cit., pp. 123-37.

<sup>24</sup> Cfr. in merito il bell'articolo di C. Perrus cit. *supra*, nota 3.

<sup>25</sup> Per ulteriori ragguagli, con i rimandi ai passi corrispondenti del *Convivio*, vd. Ph. Guérin, *Rhétorique et poésie* cit., pp. 36-37.

<sup>26</sup> È ancora il passo del *Purgatorio* già sollecitato sopra ad ispirarci tali formulazioni: «Poi, come 'l foco movesi in altura / per la sua *forma* ch'è nata a salire / là dove più in sua materia dura, / così l'animo preso *entra in disire*, / ch'è moto spiritale, e *mai non posa* / fin che la cosa amata il fa gioire» (vv. 28-33; il corsivo è nostro); ma segue una precisazione capitale, nella misura in cui ci consente di capire, nel contesto specifico del «sacrato poema», l'«errore» di Dante al tempo delle «petrose»: «Or ti puote apparer quant'è nascosa / la veritate alla gente ch'avvera / ciascun amore in sé laudabil cosa, / però che forse appar la sua materia / sempre esser buona; ma non ciascun segno / è buono, ancor che buona sia la cera» (vv. 34-39).

<sup>27</sup> Contini, sempre, così definisce l'«ispirazione» delle «petrose», questa volta nell'introduzione generale della nostra ed. di riferimento, p. LXVII.

<sup>28</sup> «Disdegnosa» e «fera»: così, ricordiamo, è definita la donna della ballata 29, *Voi che savete*.

<sup>29</sup> Tale accostamento, niente affatto originale, è effettuato da Angelo Jacomuzzi per esempio, quando scrive, a proposito di *Amor, che movi*, che «si apre uno dei capitoli più compatti e ideologicamente estremi nell'ambito delle *Rime*, quello che parte in minore dalle rime per la pargoletta e giunge sino alla definitiva esperienza delle *petrose*» (cfr. Dante Alighieri, *Opere minori*, I, *Rime*, a cura di A. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1986, p. 164).

<sup>30</sup> A. Jacomuzzi, loc. cit. alla nota 6, addita come unica «possibilità di sviluppo» delle «petrose», il «*climax* dell'enunciazione»: come cerco di mostrare, mi pare che tale climax vada in realtà al di là della sola enunciazione, e sia vettore di una *quête* con forti implicazioni di contenuto dottrinale.