

# LE FORME e LA STORIA

Rivista di filologia moderna  
n.s. VI (1994), 1-2

*Lecture dantesche, II*

BIBLIOTECA  
FACOLTA' DI LETTERE  
CATANIA



Rubbettino Editore

UNIVERSITA' DI CATANIA  
BIBLIOTECA FACOLTA' DI LETTERE  
N. INV

Angelo Jacomuzzi

### Sulle *Rime* di Dante: dalle rime per la «pargoletta» alle «petrose»

Tra le rime della «maturità» (per usare l'espressione del Barbi), ma composte prima dell'esilio, è noto che presentano un singolare rilievo ed alcune analogie, due gruppi di liriche che vanno rispettivamente sotto il nome di «rime per la pargoletta» e, ben più celebri, di «rime per la donna Pietra».

Le rime per la «pargoletta» consistono in due ballate (*I' mi son pargoletta bella e nova* e *Perché ti vedi giovinetta e bella*), un sonetto (*Chi guarderà già mai senza paura*) e due canzoni (*Amor che movi tua virtù da cielo e lo sento sì d'Amor la gran possanza*).

Si tratta di cinque testi che ruotano tutti intorno al tema d'una donna giovanissima e bella che non ricambia l'amore del poeta. E il tema dell'amore non corrisposto che pure, con accenti e significati diversi, attraversa le precedenti rime «dell'amor doloroso», si sa che raggiungerà il suo acme nelle quattro rime «petrose» che subito qui richiamano alla memoria: la canzone *Io son venuto al punto de la rota*, la canzone sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, la sestina doppia *Amor tu vedi ben che questa donna*, la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

La tesi del nostro discorso è che tra i due gruppi di testi non vi sia solo contiguità cronologica o una semplice analogia di situazione; ma che esse siano due tappe di una «quaestio» intorno all'amore che inizia provvisoriamente nel primo gruppo e che trova nelle «petrose» la sua conclusione tragica ed estrema.

L'origine del dramma della mente che si consuma nell'arco dei due gruppi va ricercata nella dottrina dell'amor cortese, il principio di tutta la «quaestio» è in Andrea Cappellano e più precisamente nella regola XXVI del *De Amore*: «Amor nil potest amori denegare» che è poi, come non è sfuggito a Contini, l'«Amor ch'a nullo amato amor perdona» di Francesca. Chi in-

somma ama veramente non può non essere ricambiato. Anticipiamo subito che Dante nelle rime per la «pargoletta» e nelle «petrose» verifica una situazione esattamente opposta, introduce un'eccezione eretica nel *corpus* della dottrina dell'amor cortese. Ma vediamo nel dettaglio come la situazione si imposta, evolve e conclude.

Anzitutto, le rime per la «pargoletta». Abbiamo detto all'inizio che si tratta di cinque composizioni accomunate dal tema di una donna con i connotati della bellezza e dell'estrema giovinezza che non ricambia l'amore del poeta. Abbiamo così anticipato come pacifica un'opzione esegetica che si cercherà di dimostrare e lumeggiare nel seguito del discorso. Occorre però dire che la situazione degli studi non è pacifica, sia per la costituzione del gruppo, sia per l'individuazione della donna-pargoletta. Nella selva esegetica cresciuta sul terreno di queste rime si possono fissare con buona approssimazione i termini del consenso. A questo punto si inscrivono infatti quasi all'unanimità (e accomunati nell'ordine appaiono nelle ediz. Barbi-Pernicone, Contini, Foster-Boyde) tre testi strettamente collegati nella definizione della protagonista e nella situazione tematica: le due ballate e il sonetto, già citati all'inizio. Il consenso permane nella collocazione cronologica del gruppo che si iscrive «subito dopo l'esperienza delle rime allegoriche e delle due canzoni dottrinali e prima delle rime per la donna pietra»<sup>1</sup> e precisamente, al di qua le due canzoni *Voi che 'ntendendo, Amor che ne la mente* e la ballata *Voi che savete* (allegoriche e riferibili alla donna gentile-Filosofia), e le due canzoni *Le dolci rime d'amor e Poscia ch'Amor* (dottrinali e dedicate rispettivamente ai temi della nobiltà e della leggiadria); al di là, il blocco compatto delle quattro petrose. Le rime per la pargoletta e la situazione ch'esse riflettono si collocherebbero dunque al centro, anche se in minore come le stesse forme metriche della ballata e del sonetto sembrano dichiarare, di una meditazione ed esperienza poetica che gravita intorno alla metà dell'ultimo decennio del secolo. Ma il consenso finisce qui; e le posizioni divergono quanto all'identificazione della giovane donna e alla possibilità (legata ovviamente al problema dell'identificazione in un circolo della comprensione che rischia sempre il circolo vizioso) di assimilare più o meno strettamente questo gruppo di rime alle altre, su ricordate, che le precedono e le seguono. Il capitolo della identificazione è lungo e intricato, non solo perché solleciti gli eccessi dell'erudizione e il gusto della soluzione dell'enigma per la coincidenza del celebre passo di *Purgatorio* XXXI, vv. 258-60 che è allusione trasparente, quasi un nome proprio, di questo gruppo di rime:

Nec ti dovea gravar le penne in giúso  
ad aspettar più colpi, o pargoletta  
o altra vanità con sì breve uso.

ma è lungo e intricato anche per l'oggettiva ambiguità di questi testi e per la presenza di dati che sembrano ora rapportarli ora distanziarli dal discorso intellettualmente e stilisticamente più impegnato delle canzoni che li circondano. La discordia nell'identificazione risale già ai primi antichi commenti: dall'Ortino che vede nella pargoletta una donna amata subito dopo la morte di Beatrice e capace di fargliela, almeno un poco, dimenticare, all'Anonimo fiorentino che sulla scorta del XXIV del *Purgatorio* (con la *femmina è nata e non porta ancor benda* di ser Bonagiunta) la identifica con «una giovietta da Lucca... et fece per lei quella ballata Io mi son pargoletta...». Le candidate al titolo si moltiplicano negli anni del dantismo erudito e più agguerrito tra Otto e Novecento, attraverso la vicenda delle attribuzioni, ora più perentorie ora più dubitose e perplesse, ora in direzione realistica e biografica ora in direzione allegorica: Beatrice, la Sapienza, la Retorica, Gentucca lucchese, la donna gentile e la Filosofia, la donna Pietra, non senza proposte di differenziazione dall'uno all'altro testo quanto alla stessa identificazione. Negli studi più recenti alcune candidature sembrano definitivamente tramontate, ma persistono le due diverse direzioni interpretative: la allegorica (riferita alla donna gentile-Filosofia); la biografica realistica nel senso di una donna reale, o immaginata come reale nella finzione poetica, che starebbe tra la donna gentile e la Pietra. Nella direzione allegorica le rime per la pargoletta verrebbero ad essere strettamente connesse a ritroso con le due canzoni allegoriche *Voi che 'ntendendo e Amor che ne la mente* e con la ballata *Voi che savete* dedicate alla Filosofia, dove la donna appare già «fiera e disdegnosa», connotata da un disdegno e un'apparente mancanza di pietà che stanno a significare la difficoltà per il poeta di attingere le ardue verità del sapere filosofico; nella direzione realistica, le rime per la pargoletta verrebbero a costituire un'esperienza a sé, distinta dalle precedenti rime allegoriche e non assimilabile alle successive petrose per buone ragioni di linguaggio, di metrica e di situazione psicologica, anche se nelle petrose ritroviamo, ma condorto ai suoi termini estremi, il binomio crudeltà della donna-morte del poeta e anche se nell'ultimo verso della prima di esse — *Io son venuto* — ritroviamo una pargoletta: «se 'n pargoletta fia per core un marmo». In entrambi i casi sembra difficile tenere separate dalle tre rime per la pargoletta le due canzoni *Amor ch'iovi e Io sento sì d'Amor* almeno per precise affinità di situazione

e per l'insistenza, che sembra far sistema, in queste canzoni sul connotato della *giovanezza* che esclude *merzè* e che conduce a morte.

A questo punto ancora aperto del discorso e nella sollecitazione di così numerose proposte esegetiche, la prima buona regola di orientamento alla quale attenersi è ancora quella addidata da Dante stesso, in armonia con tutta la traduzione esegetica medievale: che «in dimostrar le scritture» e i loro *sensi* molteplici «sempre lo litterale dee andar innanzi, sì come quello in la cui sentenza li altri sono inclusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irazionale intendere li altri» (*Conv.* II.1); e dalla lettera conviene dunque partire.

È fuori dubbio che l'informazione specifica, insistita e caratterizzante fornita dalla lettera delle due ballate e del sonetto si appunta sulla giovane età della donna, tanto che la definizione di *pargoletta* può essere assunta quasi come il suo *senhal* distintivo. E diciamo subito che la parola del luogo già ricordato del *Purgatorio* suona, in questo senso, come una conferma conclusiva, quasi un sigillo: quando Beatrice vuole evocare, all'interno del generico *altra vanità*, questo specifico momento dell'esperienza dantesca, le basterà citarlo col nome che isolando il dato della giovane età ne costituisce il criterio di individuazione. Con questo nome è annunciata nell'esordio, al primo verso della prima ballata («Io mi son *pargoletta* bella e nova»); dal suo essere *giovinetta e bella* pende tutta l'argomentazione della seconda; il termine convenzionale ritorna all'inizio del sonetto («Chi guarderà già mai senza paura / ne li occhi d'esta bella *pargoletta*»). La nota della bellezza, richiamata senza variazioni nei tre testi dall'aggettivo *bella*, è un dato che non offre alcun sussidio al riconoscimento e alla specificazione, assimilando semplicemente la donna di queste rime a un dato generico della tradizione cortese e stilnovistica; mentre la condizione della gioventù segnala la condizione specifica. Non è, insomma, l'esser *bella* che caratterizza la *pargoletta*, ma l'essere segnatamente giovane che distingue la sua bellezza. Dire, come s'è detto, che «il diminutivo *pargoletta* ... più che l'età — pur sempre giovanile — della donna a cui allude, ne mette in luce la grazia e la leggiadria»<sup>2</sup> non appare legittimo, sia per l'uso dantesco dove il termine, nelle sue varie forme, compare sempre a designare uno stato di estrema giovinezza o di età puerile, sia perché in questo modo si vanifica la lettera del testo precludendo la possibilità di un accostamento specifico ai suoi significati. Non è certo necessario intendere il termine come nome o *senhal* riferito a una sola e determinata giovane donna: si tratterà anzi, come osserva il Rossi, di «designazione generica di donna giovanetta»<sup>3</sup>, tale che essa potrà essere estesa, sia pure con

minore rilievo e con una sola ricorrenza, al luogo che ho ricordato della prima delle «petrose».

Quel che preme ed è sufficiente sottolineare è la condizione di giovinezza come dato specifico e caratterizzante del personaggio e della situazione testuale che da questo dato prende le mosse: le rime per la *pargoletta*. Proprio tale condizione, imposta dalla lettera del testo, permette di enucleare con certezza la zona delle rime per la *pargoletta* come distinta da quelle che la precedono e la seguono. Esse, infatti, hanno in comune con le canzoni *Vo' che 'ntendendo e Amor che ne la mente* e con la ballata *Vo' che savete* tutte allegoriche e dedicate alla donna gentile, le note di disdegno e di durezza nella rappresentazione della figura femminile, ma non hanno in comune con quelle la nota della *giovinezza*, che non entra affatto a costituire la fisionomia della donna gentile-Filosofia. La condizione di gioventù si ritrova invece nelle rime petrose, insieme con le note dell'indifferenza spietata e della crudeltà, la prima per altro con rilievo attenuato, le seconde condotte a un grado estremo, trasgressivo di ogni limite. Ma anche qui la differenza è essenziale: anzitutto la giovinezza della donna Pietra ricorre due volte e senza rilievo solo nella prima delle petrose, *Io son venuto*, al v. 39 dove si legge di lei «c'ha picciol tempo» e al verso finale dove è citata, probabilmente per allusione, appunto come *pargoletta*: «se 'n pargoletta fia per core un marmo»; ritorna come indicazione estremamente vaga nella seconda *Al poco giorno*, al v. 35 come «giovane donna», scomparendo poi nelle due successive per lasciare spazio esclusivamente alla immutabilità della indifferenza e dell'asprezza della «bella pietra»: si ha così l'impressione che la situazione specifica della *pargoletta* permanga nel momento d'avvio delle petrose, che svolgono poi in altra direzione il loro discorso. In secondo luogo, e soprattutto, la nota della giovinezza non è dato primario e ineliminabile delle petrose neppur dall'inizio, mentre è tale con evidenza nelle rime della *pargoletta* in tutto il loro sviluppo. Nelle petrose la giovinezza è semplice connotato accessorio, e presto abbandonato, della crudeltà della donna, la quale è invece denotata dall'esser *pietra*, immutabilmente refrattaria all'amore; nelle rime per la *pargoletta* il rapporto è decisamente invertito, essendo semmai orgoglio e durezza segnalati come conseguenza del dato, primario, della giovinezza, come è detto nell'esordio della ballatella:

Perché ti vedi giovanetta e bella,  
tanto che svegli ne la mente amore,  
pres'hai orgoglio e durezza nel core.



La stessa situazione si ritrova invece nelle due canzoni che stanno tra le tre rime per la pargoletta e il gruppo delle petrose, *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*, dove il rapporto tra gioventù da un lato e crudeltà e insensibilità amorosa dall'altro è chiaramente esplicito come una relazione di causa e effetto, nell'ambito ovviamente più ampio e complesso della canzone. Per limitarci ai due passi più chiaramente decisivi, basterà leggere quanto si dice nella stanza penultima di *Amor che movi* della «giovane entrata» (v. 25) nella mente di Dante:

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,  
 il gran disio ch'io ho di veder lei;  
 non so l'ir che costei  
 per giovinezza mi conduca a morte;  
 ch'è non s'accorge ancor com'ella piace,  
 né quant'io l'amo forte,  
 né che io li occhi porta la mia pace  
 (vv. 54-60);

e quanto si dice della medesima, «Quella che non s'innamora», nella stanza terza di *Io sento sì d'Amor*, con ancora maggiore e quasi didascalica chiarezza:

e se mezè giovinezza mi taglia,  
 io spero tempo che più ragion peccata,  
 pur che la vita tanto si difenda.

La lettera del testo, dunque, nella sua informazione specifica e caratterizzante, ci persuade a considerare il momento della «pargoletta» come esperienza differenziata e non assimilabile, raccolta nei suoi dati costitutivi e ancora un poco esterni nel nucleo delle tre rime che vanno sotto questo nome, ma estesa, nei suoi sviluppi più significativi, alle due canzoni, secondo la tendenza, suggerita dal Pernicone nella *Nota sull'ordinamento delle Rime*, favorevole alla «costituzione di un unico gruppo». E a questa conclusione, sia pure provvisoria, egli è potuto giungere in forza di un commento che più di ogni altro ha saputo cogliere, e non attenuare, la nota della giovinezza, comune a tutto il gruppo, come elemento rilevato e discriminante, fermando così un dato oggettivo dal quale le ipotesi esegetiche successive non potranno prescindere, ma semmai prendere le mosse per andare oltre la constatazione realistica alla quale il commento Pernicone sembra fermarsi.

Tenendo presente il dato emergente e primario della lettera del testo e tutto l'arco così prospettato del momento della pargoletta, dalla prima ballata all'ultima canzone, credo infatti si possa formulare una ipotesi interpretativa del suo significato complessivo; e questo mi pare racchiudersi non nei termini di una finzione realistica, né in termini di senso allegorico, ma nell'ambito di una questione dottrinale di grande rilievo letterario e ideologico. Per abbracciare lo sfondo e la situazione entro cui la questione sorge, bisognerà però, almeno sommariamente, richiamare alla memoria le coordinate biografiche e intellettuali entro le quali queste rime si collocano. Stanno alle spalle, e vicini, gli anni successivi alla morte di Beatrice, la lettura del «libro di Boezio» e del *De amicitia* di Tullio, la frequentazione delle «scuole de li religiosi» e delle «disputazioni de li filosofanti», gli anni del passaggio dal tempo della *Vita nuova* a quello delle canzoni allegoriche e dottrinali poi confluite nel *Convivio*, i «trenta mesi» della dedizione appassionata ed esclusiva alla Filosofia. Immediatamente prima stanno le due canzoni dottrinali *Le dolci rime* e *Poiscia ch'Amor*, dove il poeta, abbandonato da Amore, tratta della nobiltà e delle leggiadria. L'apparizione della *pargoletta* nell'arco dell'esperienza e della poesia dantesca cade dunque dopo una svolta decisiva, in un tempo di accelerata maturazione psicologica e di eccezionale approfondimento speculativo dal quale esse acquistano prospettiva e rilievo. Sull'ipotesi della «costituzione d'un unico gruppo», le due ballate e il sonetto, il terzetto canonico della «pargoletta», pongono allora, sul piano occasionale ed esterno, le premesse d'un discorso dottrinale che avrà il suo adeguato sviluppo e la sua ulteriore chiarificazione nelle due canzoni del gruppo, *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*; e da questa situazione terminale bisognerà dunque muovere per cogliere la direzione e il senso complessivo di questa fase dell'itinerario poetico dantesco. Con queste due canzoni Dante, riprendendo la tematica amorosa, perviene a una definizione d'Amore che si differenzia sensibilmente da quella che era presupposta e implicita nelle due canzoni della nobiltà (*Le dolci rime*) e della leggiadria (*Poiscia ch'Amor*). «Nella prima, Dante definisce la gentilezza, cioè la nobiltà dell'uomo, come bontate che Dio dona all'anima... Da tale bontate discende l'abito della virtù che si attua praticamente nell'esercizio delle virtù morali e intellettuali. Nella seconda, per dimostrare che cosa è leggiadria, si parte dal presupposto della nobiltà da cui deriva la virtù, alla quale si deve unire Soffazzo e Amore per costituire la leggiadria, che adorna la vita del gentiluomo, del cavaliere»<sup>4</sup>; da queste due canzoni si poteva dunque dedurre che possono esistere nobiltà e virtù senza Amore, il quale non è elemento costitutivo determinante né del-

l'una né dell'altra; mentre compare invece come semplice componente insieme a Sollazzo di quella «virtù mista» che è la «degiadria», ornamento del cavaliere, ma non propria di «gente onesta / di vita spirituale / o in abito che di scienza tienes». In *Amor che movi* (e notiamo di passaggio che si tratta della prima canzone nella quale Dante si rivolge ad Amore in *oratio recta*, come persona, dalla prima stanza all'ultima, lungo l'arco di una preghiera che va dall'elogio all'invocazione) Amore è invece concepito come principio cosmico che riceve dal cielo la sua virtù e informa l'universo, principio attivo d'ogni bene per il «mondo tutto» («Da te convien che ciascun ben si mova / per lo qual si travaglia il mondo tutto») e attivatore di ogni bene, di ogni singola virtù per l'uomo («sanza te è distrutto / quanto avemo in potenza di ben fare»); e la definizione è ribadita nella successiva *Io sento sì d'Amor*, con minor attenzione alle premesse e più analitica descrizione dei benefici effetti d'Amore, anche in una situazione, com'è questa, di non corrispondenza tra amante e amata. Il superamento è netto anche nei confronti della dottrina guinizelliana nella canzone *Al cor gentil* e in genere delle dominanti convenzioni stilnovistiche: se per Guinizelli, infatti, la gentilezza del cuore dell'uomo passa dalla potenza all'atto per l'intervento della bellezza della donna, per un «disio de la cosa piacente» (*Vita nuova*, XX, 5), qui lo stesso Amore è principio sempre e direttamente attivo che caccia senza mediazione ogni viltà dal cuore e attualizza ogni capacità virtuosa. Osserva ancora il Perincone come si tratti già di quell'«amore d'animo distinto dall'amore naturale, di cui Dante parlerà per mezzo di Virgilio in *Purg.*, XVIII, 91-139 (cfr. specialmente vv. 103-104 «quinci comprender puoi ch'esser conviene / amor sementa in voi d'ogni vittute»)». Ma all'approfondimento in questa direzione s'accompagnano altri elementi che determinano una sostanziale ambiguità all'interno delle due canzoni e che vengono a incrinare questa definizione di amore d'animo, sì che questo, rispetto alle future posizioni del *Convivio* e del XVII del *Purgatorio*, ci può qui solo apparire come lontana e ancora nebulosa anticipazione. Se infatti qui è abbandonata la posizione guinizelliana e stilnovistica e la causa efficiente di ogni virtù umana è trasferita dalla donna all'Amore, è però vero che in questa onnipotenza d'Amore si ritrovano anche i tratti, confusi e insieme teologalmente potenziati, del determinismo erotico cortese che coinvolge amante e amata, dell'«Amor ch'a nullo amato amar perdona» che sarà di Francesca ma che è anche, come abbiamo già ricordato, del Cappellano della regola XXVI: «Amor nil potest amori denegare»; e dietro questo, ancora della nozione classica e ovidiana del «Deus in nobis» che qui riaffiora ulteriormente e teologicamente autorizzata

dalla potenza celeste e cosmica dell'Amore. La mozione dell'Amore dal cielo alla terra appare così almeno parzialmente mediata, un poco interrotta e attraversata dal *De Amore* di Andrea Cappellano e, alle sue spalle, da Ovidio; l'amore e l'appetito d'animo, dall'amore e dall'appetito naturale nella sua teorizzazione e pratica poetica cortese. Basti ricordare che Amore come principio di ogni bontà nell'uomo è anche componente essenziale della dottrina dell'amor cortese: nessun uomo senza di esso acquista dignità e valore: «Nuls om ses amor re no van» (Bernart de Ventadorn); basti non lasciarsi sfuggire, all'interno dell'ambiguità complessiva del discorso, certe definizioni come il «seignor di sì gentil natura» che apre la penultima stanza e certe spie lessicali come l'«Onor» che apre l'ultima stanza della canzone *Amor che movi*, e che è collocato in un contesto («Onor ti sarà grande se m'aiuti») nel quale sarebbe difficile includere pacificamente il Dio della teologia cristiana, non solo per il termine cortese cavalleresco radicalmente altro dalla «gloria» divina, ma per la situazione che ipotizza un incremento d'onore incompatibile con la nozione della gloria di Dio, assoluta per definizione; e basti infine, per questa serie d'indizi, la situazione descritta alla stanza terza dell'altra canzone: «Io son servente e quando penso a cui, / qual ch'ella sia, di tutto son contento, / ch'è l'uom può ben servir contra talento», in cui si riflette un aspetto della casistica cortese — il privilegio che viene all'amante, indipendentemente da ogni empirica corrispondenza, dal pregio oggettivo dell'amata che *es de pretis al som* — che trova in Arnaut i suoi vertici, particolarmente nella canzone *Si m'fos* (ricordata nel *De vulgari eloquentia* II, XIII, 2): «Però s'ieu fatz lonc esper, no m'embarga / qu'en tant ric luoc me sui mes e m'estanc». Ed è certamente difficile ipotizzare assenti o remote queste componenti della tradizione e del determinismo erotico cortese, quando tra poco l'onnipotenza d'Amore si accamperà, spoglia d'ogni connotazione sacrale e d'ogni benignità celeste, e si scatenerà in un clima infernale di violenza irresistibile nelle rime per la donna Pietra, dove finalmente essa troverà la sua figura ultima, ma anche la smentita definitiva del principio della corrispondenza, dell'«Amor ch'a nullo amato amar perdona».

Di fronte alle componenti diverse che entrano a costituire l'ambiguità del momento della «pargoletta» e che convergono tutte a rappresentare la onnipotenza d'Amore, la presenza di quella che ha preso «orgoglio e durezza nel cuore», la presenza di «quella che non s'innamora» e sembra resistere a questa onnipotenza, determina la situazione critica che attraversa l'intero gruppo. La pargoletta oppone una resistenza di fatto a un dato essenziale della precettistica cortese e, più enigmaticamente, a un amore la cui virtù è

qui predicata come cosmica, d'origine celeste e come motore d'ogni bene; il non-amore di lei è una verità di fatto che si oppone alle definizioni dottrinali: qui è il nodo della situazione, angoscioso sia sul piano dottrinale sia su quello esistenziale. In questa situazione di perplessità e di stallo la nota specifica della estrema giovinezza dell'antagonista rivela sua decisiva e non eliminabile funzione: nella verifica alla stregua del reale che vi si oppone, della dottrina cortese complicata e potenziata attraverso la sua trascrizione sul registro cosmico e ambiguamente teologale, l'ostacolo e l'eccezione rappresentati dalla insensibilità della donna vengono provvisoriamente superati col ricorso alla condizione di giovinezza di lei che non ha ancora potuto «spermentarlo suo valore», quasi per una sorta di «nondum matura est» non come alibi per l'amante frustrato, ma per la contestata potenza dei raggi d'amore che pure attraverso lei hanno ferito a morte il poeta. In questa luce anche i due passi più scopertamente autobiografici e lirici delle due canzoni ricevono un ulteriore significato, come ipotesi di soluzione positiva, e come dichiarazione di una perplessità che affida al futuro prossimo la speranza di essere smentita:

Palle sentire, Amor, per tua dolcezza,  
il gran disio ch' i' ho di veder lei;  
non soffrir che costei  
per giovinezza m'è condurrà a morte;  
ché non s'accorge ancor com'ella piace,  
né quant'io l'amo forte,  
né che ne li occhi porta la mia pace,  
(Amor che movi, vv. 54-60)

e se m'è giovinezza mi toglie,  
io spero tempo che più ragion prenda,  
pur che la vita tanto si difenda,  
(Io sento sì d'Amor, vv. 46-48)

La possibilità di un recupero e di una autorizzazione di elementi essenziali alla dottrina e alla tradizione lirica cortese all'interno di una più matura e teologale concezione d'Amore — l'onnipotenza cosmica e benefica dell'amore che include amante e amata — è colta qui nel momento in cui subisce una incrinatura profonda, che ha la sua punta di diamante nella indifferenza incolpevole della donna. L'alibi della giovinezza rappresenta appunto un'attenuazione di questa incrinatura, ma non può essere che momento provvisorio, fase intermedia. Gli stessi argomenti sui quali si appoggia — il

«non s'accorge ancor» e l'«io spero tempo» — rivelano l'estenuarsi di una convenzione che è dislocata sul piano aleatorio del tempo e dell'evento empirico (sia pure sostenuto da qualche buona autorità di psicologia e fisiologia medievale) <sup>6</sup>. L'argomentazione del gruppo della «pargoletta» è infatti destinata ad essere presto cancellata dalle «petrose», dove la donna, senza più l'alibi della giovinezza, sarà smentita definitiva di quella soluzione, starà come il segno immutabile, come *pietra* appunto, della non corrispondenza, del carattere fittizio e convenzionale dell'onnipotenza dell'Amore teorizzato da una tradizione che tocca qui il suo rovesciamento tragico. Il determinismo erotico permene, ma con segno negativo; perde ogni capacità transitiva, non è più la forza di un *bonum diffusivum*, sta senza alcuna speranza di tempo, e si consuma tutto all'interno dell'amante frustrato di fronte all'oggetto inaccessibile. Nelle «petrose», insomma, è la ripresa e l'esasperazione della situazione della pargoletta, ma è anche il rifiuto della sua soluzione provvisoria, del tentativo di sciogliere sul piano empirico del tempo e della psicologia — mediante il dato della giovinezza — un nodo che tocca la dottrina e, al limite, l'ontologia d'Amore.

Veniamo ora alle quattro petrose un po' più in dettaglio, ma sempre per quanto attiene a questo dramma della mente — l'onnipotenza d'Amore smentita dall'amore non ricambiato — che le mette in relazione al gruppo della pargoletta non tanto nel senso, proposto dal Barbi «di un'unica esperienza psicologica in evoluzione», quanto piuttosto in quello dell'analogia del dato iniziale della situazione, svolto poi nelle «petrose» in direzione radicalmente diversa.

In questo canzoniere quadripartito della disperazione amorosa, lo spostamento dallo scarto stilnovistico dell'affermazione o della lode d'amore a quello della negazione e della ripulsa non rappresenta più una variazione e uno sviluppo interno a quella dichiarazione positiva (com'è, per restare in ambito stilnovistico, nei testi dell'angoscia e dello sbigottimento del secondo Guido o di Cino o in altre canzoni dantesche della lontananza e del diniego); ma è il suo opposto esatto, e ne accoglie totalmente il carattere puntiforme e ripetitivo, lo istituzionalizza nella sua forma negativa, senza possibilità appunto di sviluppo, che non sia quello della *climax* dell'enunciazione, lo blocca in una immobilità svincolata dal tempo come vicenda e successione. La dichiarazione conclusiva della stanza terza, e centrale della prima canzone:

ché li dolci pensier non mi son tolti  
né mi son dati per volta di tempo,  
ma donna li mi dà ch'ha picciol tempo



può bene essere assunta per tutte le quattro a indicazione dei due poli intorno ai quali l'invenzione si costruisce, il *tempo* e il *fatto d'amare* non riamato, e della loro divaricazione assoluta, sì che il tempo rimane vuoto d'eventi e il fatto non può risolversi in storia.

*Tempo e pietra* saranno allora non solo le parole tematiche, i nuclei lirico-espressivi di maggiore incidenza, ma le fondamentali costrizioni designate, e i termini attivi dell'invenzione, i centri semantici di tutta la costruzione e le parole-chiave per la decifrazione dei testi, quando si aggiunga e si precisi che *pietra* oltre a porsi come equivalente, e intercambiabile, dell'altro termine *donna* che ingloba in sé come sua segnalazione denotativa e connotativa, secondo la funzione propria e tradizionale del *senhal*, e valere quindi approssimativamente donna crudele, travalica questo valore semantico nell'altro dell'immobilità, della riduzione al livello minimo, minerale, di ogni possibilità di mutamento. La prevalenza del primo significato — la crudeltà — sul secondo — l'immobilità e immutabilità nel rifiuto —, che segna con una certa insistenza la lettura delle petrose, non è affatto autorizzata dall'insieme dei testi e deriva evidentemente da un'influenza prevaricatoria e, per così dire, *à rebours*, della più celebrata quarta canzone, *Così nel mio parlar*, dove effettivamente i segni della crudeltà s'accampano con particolare ed esclusiva frequenza.

Il primo dato della convenzione poetica e la prima nozione che ci viene comunicata è quella del tempo, che pur nella predicazione multipla in cui si rifrange, rimane ancorata al suo più stretto significato astronomico e meteorologico, fin dalla prima stanza della canzone *Io son venuto*, sulla quale le successive si modellano non solo nelle costanti metriche ma per altre e non necessitate concordanze, nell'identità di rapporto tra scansione metrica, sintattica e concettuale e di congiunzione tra i membri della fronte e della sirma, e che anticipa sul piano della struttura armonica, dalla compagine strettissima, in forme meno immediatamente avvertibili quell'oltranza tecnica che nelle due sestine avrà i suoi segni più vistosi nella iterazione fonico-lessicale della parola-rima. Dal tempo, dunque, come situazione e congiunzione astronomiche nella prima stanza, al tempo come dato meteorologico nella seconda, del mondo animale nella terza, vegetale nella quarta, minerale nella quinta, sino alla tornata dove nel marmo-pietra del cuore della donna si conclude e scopre la sua immobile radice, secondo una scala che segna e ripercorre, come giustamente è stato osservato<sup>7</sup>, la gerarchia discendente della creazione. In questo, come negli altri testi, il tempo è designato per ampi

quadri ora strutturati con analitico vigore («Io son venuto al punto de la rota» I<sup>o</sup>, st. 1; «Levasi de la rena d'Etiopia», ivi, st. 2; «Versan le vene le fumifere acque», ivi, st. 5), ora sommariamente abbozzati («Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra» II, st. 1; «Signor tu sai che per argente freddo» III, st. 3); o per particolari preziosi (la «bianca falda / di fredda neve» e la «noiosa pioggia», il silenzio degli uccelli che non migrano e che «han posto alle lor voci triegue / per non sonarle fino al tempo verde» di ascendenza arnaldesca, i morti «fioretti per le piagge», nella prima canzone; il «perdersi del color ne l'erba», il «bianchir de' colli» e il loro «tornar di bianco in verde» e ricoprirsi «di fioretti e d'erba» nella sestina; le variazioni perifrastiche in cui il «sempre» si sdoppia: «di notte e di luce» e «per lo tempo caldo e per lo freddo» in *Amor tu vedi ben*, «nel sol quanto nel rezzo» nell'ultima canzone; ma tutte codeste notazioni temporali vengono a sovrapporsi l'una all'altra, in una segmentazione acronica che non si dispone secondo la successione, che non conosce durata. Il tempo delle petrose si colloca tutto, sin dall'inizio, tra le coordinate esplicitamente enunciate nella quinta fondamentale strofa della sestina doppia che s'apre sulla «vertù che se' prima che tempo» e si conclude in una condizione proiettata dopo il tempo, «per non levarmi se non dopo il tempo»; è un analogo del reale ultimo che questa definiscono, dal quale riceve le connotazioni senza attingerne i contenuti: è dunque vuoto tempo escatologico, che abolisce il divenire e si fa antagonistico ad ogni possibilità e tentativo di storia. *Prima e dopo*, le fondamentali e specifiche congiunzioni della successione temporale, che qui non intervengono mai a metterla in atto, dislocate invece paradossalmente a segnalare l'«altro» dal tempo, l'eterno, sono la spia semantica di questa condizione dell'invenzione. Ogni dia-cronia, ogni abbozzo di descrizione o racconto, sia sul versante psicologico, sia su quello degli accadimenti esterni, appaiono nelle petrose immediatamente bloccati, ribaltati nell'enunciazione oggettiva, tra «perifrastica e metaforica»<sup>8</sup> (e qui soccorre ancora, nel profondo, la lezione di Arnaut) aperta solo a soluzioni, talora nettissime, di continuità.

La rappresentazione del tempo nelle petrose richiede però, accanto alla connotazione negativa ch'essa riceve nell'opposizione ed estraneità al fatto d'amore, qualche ulteriore approssimazione: c'è in esse, anzitutto, una ricchezza e un fervore di sapienza scientifica che sembrano anticipare, ed è osservazione acquisita e diffusa, le grandi definizioni e aperture astronomiche della *Commedia*, e qui, soprattutto, nella prima canzone, articolate con agio da gran dittatore, sulle fonti dei «regulati poete» e di quelli che «usi sunt



altissimas prosas», Virgilio, Ovidio, Seneca e più dettagliatamente Lucano; e questo aspetto già gli studi hanno messo in luce sia come momento del tirocinio retorico sia come «risultato di una stagione di studi che aveva già dato frutti diversi nelle dottrinali»<sup>3</sup>; c'è, anche, un'idea e figurazione del tempo come ciclicità invariabile che subito s'impone sin dall'esordio di *Io son venuto*, ritorna in quello di *Al poco giorno* e permane costante in tutto lo sviluppo delle petrose: in quei due movimenti iniziali la vicenda biografica («io son venuto» «son giunto») è subito rappresa e rapportata a una rivoluzione d'astri e a un mutar di stagioni che non sono avvertiti come coincidenze accidentali e variabili ma come eterno ritorno, come ritmo cosmico figurato nel gelo e nella neve, nel verde e nell'erba, gli emblemi dell'inverno e della primavera. Per questo secondo aspetto le petrose indicano una tensione opposta a quella che si muove nella direzione del descrivere ampio e articolato esemplato sui grandi modelli classici, e rivolta piuttosto, al di là anche della funzione esornativa o immediatamente lirico-simbolica della stagione e della natura dominanti nell'ambito stilnovistico, a una concezione figurativa che s'incontra con la tradizione iconografica e letteraria dell'età romanica, con la stereotipia metafisica del tempo con le sue alternanze di giorni e di notti, di gelo e di caldo, di «doce tempo» e di «algento freddo», tutte predefinite in un ritmo che ripete nella sua ciclicità l'ordine cosmico della creazione.

L'area «romanica» che qui si segnala non vuol essere una semplice suggestione figurativa, né una generica e inutilizzabile metafora critica, ma la rilevazione di una componente importante dell'invenzione dantesca che nelle petrose si precisa con singolare evidenza soprattutto, ma non esclusivamente, in relazione alla concezione e rappresentazione del tempo. Diciamo, tra parentesi, che la componente romanica arcaizzante è un aspetto del rappresentare dantesco anche della *Commedia* che attende e merita di essere ancora esplorato. Ma torniamo alle petrose e in particolare alla prima canzone che offre lo spunto per altre considerazioni che bene si ricollegano alla questione dottrinale che sta al fondo e all'origine di questo gruppo di rime. È stato giustamente osservato dal Boyde che non «è nuovo, in quanto tale, il fatto di prendere ad oggetto di un'intera poesia un'estesa descrizione dell'inverno, seguita per contrasto dalla situazione dell'amante: una ben nota lirica latina del dodicesimo secolo, *De ramis cadunt folia*, contiene in miniatura quasi tutti gli elementi della poesia di Dante. Ma la struttura della canzone è totalmente originale, giacché Dante non ci dà una sola, estesa descrizione dell'inverno, bensì cinque. Ciascuna stanza contiene una «apertura invernale» e un contrasto apparentemente completi in se stessi. L'inverno è non già

il preludio, ma il tema dell'intera lirica. D'altra parte il fatto che la materia sia ostentatamente la stessa non significa che ci troviamo di fronte a cinque composizioni indipendenti»<sup>30</sup>. Si può ancora notare, a completamento e parziale correzione che, proprio perché, ogni volta si ricomincia da capo nella *descriptio temporis*, le stanze non rappresentano uno sviluppo descrittivo, sono prive di dialetticità, tornano ad essere, eccetto la prima in cui s'annuncia l'evento, intercambiabili, come lo erano le arcaiche canzoni dei provenzali e dei siciliani. Ma in Dante questa peculiarità metrico-strutturale acquista una rilevanza concettuale, così come il tempo come ciclicità immutabile che è delle prime tre canzoni: la staticità strutturale e la ciclicità del tempo sono il corrispettivo stilistico e fantastico di una situazione percepita come immutabile. L'«amor ch'a nullo amato amar perdona» è principio definitivamente superato e negato nel fatto immutabile della donna resistente nel diniego malgrado ogni volgere di tempo nelle prime tre petrose, malgrado ogni assalto del desiderio nella quarta. Al di là della precettistica cortese, Dante attinge nelle petrose alle radici stesse del desiderio amoroso, all'aspetto negativo della sua fondamentale ambivalenza. Non basta Andrea Cappelano, non è sufficiente una concezione d'Amore maturata come «Amore d'animo» e di cosmica e teologica potenza: il desiderio amoroso, già principio di elevazione, può diventare principio di disperazione, degradazione e rovina:

Omè, perché non l'atra  
per me com'io per lei nel caldo horro?

Osserviamo qui, di passaggio e in conclusione, che solo l'ignoranza e l'oblio di queste rime dantesche può spiegare una lettura lirico-celebrativa del discorso di Francesca nel V dell'*Inferno*: «Amor ch'a nullo amato amar perdona» acquista in effetti, sotto la penna dell'autore delle petrose, un accento di tragica ironia, di disperata, ma falsa *excusatio* che si irraggia su tutto l'episodio.

## NOTE

<sup>1</sup> V. Pernicone, in *Enciclopedia Dantesca*, III, p. 375, col. 1.

<sup>2</sup> Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, IV, p. 304, col. 1.

<sup>3</sup> Cfr. in *Enc. Dant.*, ibid.

<sup>4</sup> Cfr. V. Pernicone, in *Enciclopedia Dantesca*, I, p. 216, col. 2.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 217, col. 1.

<sup>6</sup> Si assiste, nel caso della «paragolosa», a un'applicazione del principio guinizellano della mala disposizione a ricevere amore, esplicitata in termini di età e di tempo, come riaffiorerà nel passo del IV del *Convivio* a proposito del raggio della nobiltade «Si come se una pietra margarita è male disposta, o veta imperfeta, la vertù celestiale ricever non può, al come disse quel nobile Guido Guinizelli in una sua canzone che comincia *Al cor gentil ripara sempre Amore*. Puote adunque l'anima stare non bene nella persona per macco di complessione, o forse per manco di temporale: e in questa orale raggio divino mai non risplende» (XX, 7-8).

<sup>7</sup> Cfr. P. Renucci, *Dante*, Paris, 1958, p. 69.

<sup>8</sup> Cfr. G. Contini, D.A., *Rime* (cosum. introduttivo a *Al poco giorno*).

<sup>9</sup> Cfr. E. Fozzi, *Le rime per la donna Pietro* in *Miscellanea di studi danteschi*, Genova, 1966, p. 243.

<sup>10</sup> Cfr. P. Bayle, *Rhetorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, 1979, p. 364.