

# FIGURE, MESSAGGI, E MESSAGGI DELLE FIGURE [DANTE, *RIME* CIII]\* COSTANZO DI GIROLAMO

Il ciclo delle rime petrose ha, entro il corpus lirico di Dante, più di una marca di unicità e di eccezionalità. L'aspetto più appariscente è dato dalla metrica e dalla tecnica della rima. In *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (seconda petrosa, nell'ordine del Barbi), Dante sperimenta (e introduce in Italia) il genere della sestina arnaldiana; con *Amor, tu vedi ben che questa donna* (terza petrosa), dà vita a una forma metrica tra la canzone e la sestina, che fu da alcuni definita "sestina reinterzata o doppia" (Quadrio, Contini), da altri "canzone a stanze indivisibili con retrogradazione ciclica" (Elwert), tutta giocata sull'*aequivocatio*. Sia questa canzone, che la sestina, si caratterizzano per l'impiego esclusivo della parola-rima (Rima tautologica nella sestina, rima equivoca e tautologica nella terza petrosa). La parola-rima compare anche nella prima canzone del gruppo, *Io son venuto al punto de la rota*, nel distico conclusivo di ogni stanza, mentre è assente nella quarta, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: la prima e l'ultima petrosa seguono quindi lo schema tradizionale della canzone a stanze obbligate.

L'unità di queste rime, a cui l'Imbriani dette nel 1882 l'etichetta di "petrose" per la ricorrenza dell'immagine-*senhal* della pietra, è evidente sia dal punto di vista linguistico che metrico. Più problematica è la loro datazione: gli anni proposti sono il 1296-97, il 1306, e il 1310: in quest'ultimo caso, le petrose cadrebbero quando (secondo l'opinione tradizionale) la composizione della *Commedia* sarebbe già stata avviata da qualche anno. La data più probabile, e oggi comunemente più accettata, è forse la prima (1296-97), anteriore all'esilio: un rapido accenno, nella sestina, sembra alludere al paesaggio fiorentino, e, prova più convincente, i precisi

\* Testo, abbreviato e leggermente ritoccato, di una lezione letta il 15 maggio 1975 all'Università di Ginevra (e questa avvertenza serve pure a dare conto della semplicità dell'esposizione, e dello scarno apparato bibliografico). Ma l'argomento si inserisce in un lavoro più ampio, attualmente in corso, sull'uso e le funzioni della metafora nella lingua poetica, che assume le petrose come materiale esemplificatorio di base.

riferimenti astronomici forniti dal poeta in *Io son venuto* rimandano alla fine di dicembre del 1296. Se così è, ci troviamo a pochi anni di distanza dalla fase stilnovistica, culminata nella *Vita Nuova* (opera terminata poco dopo il 1293), e in presenza quindi di uno scarto stilistico e ideologico assai notevole. Ma le petrose rappresentano in realtà il ritorno, e non la nascita di Dante al *trobar clus*, dopo l'esperienza stilnovistica: una prima fase, giovanile, del *trobar clus* si era infatti rapidamente esaurita nell'imitazione guittoniana. Con il ciclo delle petrose, Dante attinge ora direttamente al modello di Arnaut Daniel, da cui deriva, oltre al genere della sestina, il gusto delle rime care e lo stile aspro e ermetico. Un'analisi più approfondita delle petrose rivela chiaramente che la metrica è solo un aspetto di una sperimentazione che va assai più in fondo, e che mette seriamente in crisi l'ideologia cortese e stilnovistica, preludendo (specie per il lessico) allo stile della *Commedia*, e dell'*Inferno* in particolare. Ciò vale per il gruppo nel suo complesso, e soprattutto per la quarta canzone, che ci accingiamo ora a commentare. Testo secondo Barbi.

- i. Così nel mio parlar voglio esser aspro  
 com'è ne li atti questa bella petra,  
 la quale ognora impetra  
 maggior durezza e più natura cruda,  
 e veste sua persona d'un diasprio 5  
 tal che per lui, o perch'ella s'arretra,  
 non esce di faretra  
 saetta che già mai la colga ignuda;  
 ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda  
 né si dilunghi da' colpi mortali, 10  
 che, com'avesser ali,  
 giungono altrui e spezzan ciascun'arme:  
 sì ch'io non so da lei né posso atarme.
- ii. Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi  
 né loco che dal suo viso m'asconda: 15  
 ché, come fior di fronda,  
 così de la mia mente tien la cima.  
 Cotanto del mio mal par che si prezzi  
 quanto legno di mar che non lieva onda;  
 e 'l peso che m'affonda 20  
 è tal che non potrebbe adequar rima.  
 Ahi angosciosa e dispietata lima  
 che sordamente la mia vita scemi,

- perché non ti ritemi  
 sì di rodermi il core a scorza a scorza 25  
 com'io di dire altrui chi ti dà forza?
- iii. Ché più mi triema il cor qualora io penso  
 di lei in parte ov'altri li occhi induca,  
 per tema non traluca  
 lo mio pensier di fuor sì che si scopra, 30  
 ch'io non fo de la morte, che ogni senso  
 co li denti d'Amor già mi manduca:  
 ciò è che 'l pensier bruca  
 la lor virtù, sì che n'allenta l'opra.  
 E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra 35  
 con quella spada ond'elli ancise Dido,  
 Amore, a cui io grido  
 merzé chiamando, e umilmente il priego:  
 ed el d'ogni merzé par messo al niego. 40
- iv. Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida 40  
 la debole mia vita, esto perverso,  
 che disteso a riverso  
 mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco:  
 allor mi surgon ne la mente strida;  
 e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,  
 fuggendo corre verso 45  
 lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.  
 Elli mi fiede sotto il braccio manco  
 sì forte che 'l dolor nel cor rimbalza;  
 allor dico: "S'elli alza 50  
 un'altra volta, Morte m'avrà chiuso  
 prima che 'l colpo sia disceso giusto".
- v. Così vedess'io lui fender per mezzo  
 lo core a la crudele che 'l mio squatra;  
 poi non mi sarebb'atra 55  
 la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
 ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo  
 questa scherana micidiale e latra.  
 Omè, perché non latra  
 per me, com'io per lei, nel caldo borro? 60  
 ché tosto griderei: "Io vi soccorro";  
 e fare'l volentier, sì come quelli  
 che ne' biondi capelli  
 ch'Amor per consumarmi increspa e dora  
 metterei mano, e piacere'le allora. 65
- vi. S'io avessi le belle trecce prese,

- che fatte son per me scudiscio e ferza,  
 pigliandole anzi terza,  
 con esse passerei vespero e squille:  
 e non sarei pietoso né cortese, 70  
 anzi farei com'orso quando scherza;  
 e se Amor me ne sferza,  
 io mi vendicherei di più di mille.  
 Ancor ne li occhi, ond'escon le faville  
 che m'infiammanno il cor, ch'io porto anciso, 75  
 guarderei presso e fiso,  
 per vendicar lo fuggir che mi face;  
 e poi le renderei con amor pace.
- vii. Canzon, vattene dritto a quella donna  
 che m'ha ferito il core e che m'invola 80  
 quello ond'io ho più gola,  
 e dàlle per lo cor d'una saetta:  
 ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

*Così nel mio parlar* si presenta, dal punto di vista della verificazione, meno ricercata delle canzoni consorelle. Manca la parola-rima, e il disegno strofico realizza una delle infinite varianti della canzone. Lo schema rimico è: ABbC / ABbC // CDdEE, dove si distinguono i due piedi della fronte (4 + 4), e la sirma (gli ultimi cinque versi), non analizzabile in volte: il nono verso funge da chiave, o, con termine dantesco (*De V.E.*, II, xiii, 7, 11), da *concatenatio* tra la fronte e la sirma. Alle sei stanze, segue un congedo di cinque versi, con un'unica rima irrelata (X), che ripete lo schema della sirma: XY yZZ. L'uso moderato dei settenari (tre per stanza), e la predominanza di endecasillabi si addice, secondo i precetti del *De Vulgari Eloquentia* (II, xii, 5), allo stile tragico e a una materia austera. Da notare solo, a proposito dell'organizzazione strofica, che l'assenza della parola-rima è qui come bilanciata e compensata in parte dal fatto che l'articolazione delle unità minori della stanza dà luogo a ben quattro coppie di rime bacciate, a catena, dal sesto verso fino alla fine di ogni stanza. Ma la forma (già classica alla fine del Duecento) della canzone nasconde contenuti e maniere espressive che hanno ben pochi confronti nella produzione dantesca, e che fanno di *Così nel mio parlar* il testo di punta, l'esperienza estrema e conclusiva del ciclo delle petrose.

Cominciamo, anzitutto, dal vocabolario. Analisi statistiche, avviate nel 1879 dal Mariotti, e continuate di recente dal Boyde, ci

informano di una prima caratteristica del lessico della canzone: che consiste in un uso limitatissimo degli aggettivi e degli avverbi, a cui fa riscontro l'impiego percentualmente significativo di sostantivi e di verbi. Si tratta quasi di valori record nella poesia lirica di Dante, che si traducono (se passiamo dai numeri<sup>1</sup> alla realizzazione stilistica) in una lingua proverissima di funzioni attributive, e che si caratterizza per il suo realismo verbale. E già questo un primo, non trascurabile indizio di come Dante costruisca il suo "parlare aspro". Ancora più interessante sarà osservare quali sono le categorie e i campi semantici rappresentati nella canzone. Si assiste a un calo drastico dei nomi astratti, con preferenza per i concreti. Tra questi ultimi, parecchi sono alla loro prima occorrenza in Dante, non essendo attestati nella sua precedente produzione lirica. Tali sono: *capelli, denti, trecce, vene* (parti del corpo); *faretra, ferza, scudiscio, scudo, spada* (connessi al lessico militare); e inoltre: *scherana* (con gli attributi che le spettano: *micidiale e latra*), *borro, faville, lima, orso, scorza, strida*.<sup>2</sup> Come rileva Boyde, vengono introdotte non solo parole nuove, ma nuove classi semantiche, come quelle che comprendono termini militari precisi, o che suggeriscono violenza.<sup>3</sup> Del tutto assenti i punti di riferimento costanti dello stilnovismo: *spiriti, intelletto, anima* . . . Compare al v. 44 *mente*, al centro di un'immagine estremamente accesa ("allor mi surgon ne la mente strida"), e al v. 17, nella delicata similitudine: "come fior di fronda, | così de la mia mente tien la cima"; e resiste pure, con varie occorrenze, il "cuore" (*cor, core*): il cuore dell'amante, centro della patologia amorosa, ferito o sul punto di essere ferito (ma da strumenti di inequivocabile concretezza); e il cuore di madonna (due volte, ai vv. 54 e 82), che, meno topicamente, si immagina squarciato da una freccia, o dalle armi di Amore, nella sognata vendetta dell'amante.

Significati "aspri": ma aspri sono anche, per la poetica dantesca, i significanti. Nel II libro del *De Vulgari Eloquentia* (vii, lss.), Dante

<sup>1</sup> che possono vedersi in Boyde, p. 81ss. e p. 105ss.

<sup>2</sup> Tra gli altri tipi lessicali con frequenza assoluta 1, figurano: *impetra, cruda, diaspro, arretra, colga, ignuda, dilunghi, spezzan, spezzi, affonda, adeguar, sordamente, ritemi, rodermi, traluca, senso, manduca, bruca, allenta, opra, niego, sfida, disteso, riverso, fiede, rimbalza, fender, squatra, atra, rezzo, latra* (verbo), *latra* (aggettivo), *vespero, squille, scherza, sferza, vendicherei, vendicar, vendetta* (vedi: Alinei).

<sup>3</sup> Cfr. Boyde, p. 98ss., a cui si rimanda pure per un'analisi più puntuale del lessico.

tratta di quali vocaboli si possano usare nel genere tragico della canzone. Scartati i vocaboli “puerilia propter sui simplicitatem” (come *mamma* e *babbo*, *mate* e *pate*), quelli “muliebria propter sui mollitiem” (come *dolciada* e *placevole*), e quelli “silvestria propter austeritatem” (come *greggia* e *cetra*), Dante distingue i vocaboli “urbana” in “lubrica et reburra” (come *femina* e *corpo*), anch’essi da evitare, in “pexa”, e in “yrsuta”. Solo i “pexa”, pettinati, e un ristretto numero di “yrsuta”, villosi, sono “vocabula grandiosa”, che si addicono allo stile più elevato:

“Et pexa vocamus illa que, trisillaba vel vicinissima trisillabati, sine aspiratione, sine accento acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt: ut *amore*, *donna*, *disio*, *virtute*, *donare*, *letitia*, *salute*, *securtate*, *defesa*”. (*De V.E.*, II, vii, 5 [ed. Mengaldo])

Dell’altra sottoclasse di vocaboli grandiosi, gli “yrsuta”, andranno impiegati quelli “necessaria” (come gli inevitabili monosillabi *sì*, *no*, *me*, *te*, ecc.), e un certo numero di “ornativa”, i quali andranno in ogni caso armonizzati con i “pexa” (*De V.E.*, II, vii, 6-7). La trattazione riguarda il materiale verbale della canzone nel suo complesso, ma è ovvio che il discorso vale—a maggior ragione—per i vocaboli più in vista, vale a dire quelli in rima. Com’è noto, la rima doveva essere trattata nel IV libro del *De Vulgari Eloquentia*, mai scritto, ma già nel II libro Dante fornisce qualche indicazione precisa:

“Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget—ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam: hoc etenim nos facere nisi sumus ibi:

*Amor, tu vedi ben che questa donna;*

secundum vero est ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur; et tertium est rithimorum asperitas, nisi forte sit lenitati permixta: nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit”. (*De V.E.*, II, xiii, 13)

Dove, nelle due concessive (“nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc preroget . . .”; “nisi forte sit lenitati permixta . . .”), è evidente un’intenzione apologetica per il ciclo delle petrose. L’au-

to citazione privilegia *Amor, tu vedi ben*, tecnicamente più esasperata (e quindi più esemplare): ma la nostra canzone potrebbe ben essere addotta come campione di “rithimorum asperitas”, sia pure “lenitati permixta”. Già la prima parola in rima è tutto un programma: *aspro* (in rima con *diaspro*) è una rima letteralmente “aspra”, per l’abbondanza di consonanti (tre su cinque fonemi), e per la successione di *muta cum liquida*. Idem per *petra* : *impetra* : *arretra* : *faretra*; per *opra* : *sopra*; per *squatra* : *atra* : *latra* : *latra* (dove l’ultima è una coppia di rime equivoche); la doppia liquida compare in *quelli* : *capelli*, *squille* : *faville*; la doppia z in *spezzi* : *prezzi*, e in *mezzo* : *rezzo*.<sup>4</sup> E l’analisi potrebbe essere estesa alle parole non in rima, e all’intera testura fonica della canzone, ricchissima di figure allitterative.

Ma la rima non implica soltanto un’eco fonico tra due significanti, non è solo un abbellimento del verso. A parte la sua imprescindibile funzione strutturale (di organizzatrice del periodo strofico, e di segnale della fine-verso), la rima è importante dal punto di vista semantico, giacché relaziona, sulla base di una parziale omofonia, due o più voci di significato diverso: collega o oppone, a distanza, due immagini, ne fa risaltare l’analogia o l’incongruenza. Nel nostro caso, non basta rilevare che *Così nel mio parlar* si ispira alla poetica delle *rimas caras*, rime cioè preziose e difficili (difficili nel senso che le terminazioni delle parole in rima qui presenti sono, per una buona parte, statisticamente infrequenti in italiano). Tra Arnaut e Dante c’è stata l’esperienza del dolce stil novo, soprattutto di Guinizelli e di Cavalcanti. Dante ha appreso dai suoi contemporanei a usare la rima come strumento per la messa in rilievo delle parole-chiave di quella ideologia (*amore, core, natura, gentile, valore, cielo, intelletto*, ecc.): la rima acquista quindi la funzione, soprattutto nel genere della canzone (tecnicamente più sostenuto del sonetto), di un’enfasi semantica, alla cui realizzazione concorrono sia la consonanza (la ripetizione della tonica e di tutto quello che segue), sia il rilievo ritmico dell’ultimo ictus del verso (determinante per la metricità della linea, e ulteriormente rafforzato dalla pausa metrica). Il

<sup>4</sup> “In the poems contained in the VN the most common consonants *within* the rhyme are: *d* (22), *l* (36), *n* (31), *r* (160), *s* (29), *t* (91), *v* (20), *nd* (20), *nt* (64), *rt* (23). This accounts for 496 of the 676 verses, that is nearly 75 per cent, and may fairly be regarded as *dolci*. The *harsh* consonants and consonant groups may be seen in the following, none of which are to be found in rhyme in the VN, but all of which are found either in this canzone or in *Inf.* XXXII (“S’io avessi le rime *aspre* e chioce”) or both: *b*, *bb*, *cc*, *cci*, *g*, *lz*, *nc*, *ngi*, *ns*, *pr*, *rr*, *rm*, *rs*, *rz*, *spr*, *tr*, *zz*” (Foster & Boyde, II, p. 275).

rilievo fonico e più ancora semantico della rima stilnovistica, elemento centrale di quella poetica, sarà infatti una delle prime vittime della riforma di Petrarca, che evita di collocare in rima parole semanticamente importanti. Così, dopo avere osservato che le rime preferite dal Dante petroso sono quelle aspre e difficili, bisognerà notare come in rima cadano le immagini e le espressioni più violente; come le voci in rima rappresentino un fuoco semantico verso cui l'intero verso converge: parole come *petra, cruda, ignuda, arme, spezzi, affonda, lima, scorza, forza, senso, manduca, bruca, grido, niego, sfida, perverso, stanco, strida, rimbalza, squatra, latra, borro, gola, saetta, vendetta*, sono termini semanticamente, oltre che foneticamente, forti: centri di immagini colorate a fosche tinte. È il rilievo ossessivo, martellante, delle voci in rima che scandisce, accompagna e condiziona lo sviluppo tematico della canzone. E si notino pure le poche rime facili, che coincidono con i rari momenti di serenità e di sogno: come la rima baciata *face: pace*, che conclude l'ultima stanza; o come *dora: allora* (vv. 64: 65), inserita sì in un contesto drammatico, ma che rappresenta (e tradisce) una fugace concessione all'elogio della bellezza dell'amata (i capelli che Amore *increspa e dora*).

All' "incanto fra perifrastico e metaforico" della sestina, di cui parla Contini, si sostituisce qui la totale polarizzazione metaforica del discorso. Un'unica metafora, quella del duello tra l'amante e la donna (o tra l'amante e Amore), funge da filo conduttore per l'intera canzone. La poesia italiana del Duecento, e la poesia cortese in generale, è, beninteso, già zeppa di archi e di frecce e di cuori trafitti. Ma con il testo in esame si va ben oltre l'utilizzazione di un elemento topico (risalente in ultima istanza all'antichità classica) per fini decorativi. Si assiste qua a un combattimento diretto tra amatore e amata, che si evolve successivamente verso soluzioni imprevedute. Le sei stanze, raggruppate a due a due, si organizzano in tre sezioni o momenti principi:

- 1) scontro (cavalleresco) tra l'amante e l'amata (stanze i e ii);
- 2) scontro con Amore: l'amante è vinto e soccombe (stanze iii e iv);
- 3) rivincita fantastica dell'amante: corpo a corpo con la donna, e con armi non cavalleresche: vittoria dell'amante, che impone la pace (stanze v e vi).

La metafora continua dello scontro tra donna e amante (che occupa le prime due stanze) è sviluppata con minuzia di dettagli e



precisione: gli avversari combattono ad armi pari (freccie, nel nostro caso), e, nonostante la superiorità e l'invincibilità della donna, la tattica è la stessa: entrambi schivano i colpi, ma le resistenze dell'amante sono scarse, e il suo destino è segnato. La seconda stanza si apre con la stessa metafora, ma divaga poi verso imprevedibili sviluppi metaforici e brevi similitudini: la nave in mare (vv. 18-19), da cui scaturisce l'immagine della pietra-peso che fa annegare l'amante (vv. 20-21); l'amore-lima che consuma la vita (vv. 22-25). Il v. 26 introduce un residuo tematico dello stilnovismo, poi sviluppato nella stanza seguente: vale a dire il rifiuto dell'amante di svelare in pubblico il nome dell'amata. Si noti infatti come tutte e sei le stanze siano tematicamente collegate l'una all'altra: quasi una forma di *enjambement* logico che vincola le unità strofiche, ne determina la successione, e garantisce la serrata continuità della canzone, contro l'uso (già trobadorico, e poi soprattutto petrarchesco) della *cobla* come cellula metrica e semantica pressoché autosufficiente. L'allacciamento delle stanze è tecnica comune anche a altre due petrose: la sestina e *Amor, tu vedi ben*: ma è realizzata lì mediante l'artificio metrico della parola-rima. Nella nostra canzone, ogni stanza riprende della precedente o un tema, o un'immagine, o una parola. Dopo le prime due stanze, e dopo la divagazione data dal *topos* della discrezione che sconfinava nella terza, la canzone continua con immagini di duello (l'allacciamento è pure qui alogico, vv. 31-35: è il tema della morte, temuta meno che la rivelazione ad altri dell'identità di madonna, che reintroduce lo scontro). Ma Amore si è ora sostituito al personaggio femminile: Amore ha ormai atterrato l'amante, e si accinge al colpo finale. La quarta stanza contiene, secondo Peter Dronke, alcune tra "the most extreme and painful images of love's torments in medieval lyric",<sup>5</sup> e si chiude con l'immagine della morte ormai incombente. Le ultime due stanze segnano la rivincita ideale dell'amante: dal torneo cavalleresco, si passa qui a un corpo a corpo selvaggio tra uomo e donna: non si parla più di frecce e di scudi, ma di bionde trecce impugate come una frusta, e di capelli da strappare e da maltrattare (vv. 63-65). Perfino gli occhi si trasformano in un'arma: "Ancor negli occhi. | [. . .] guarderei presso e fiso, | per vendicar lo fuggir che mi face" (vv. 74-77): e ci si può chiedere dove siano finiti gli sguardi fuggitivi e pudichi degli amanti stilnovistici: qui il guardare *presso e*

<sup>5</sup> (p. 165).

*fiso* ha il preciso sapore di un atto oltraggioso. La chiusa dell'ultima stanza è ambigua, in un verso che placa, con la perfetta coincidenza di frase metrica e frase sintattica, successiva a intensissime spezzature, la tensione precedentemente accumulata: "e poi le renderei con amor pace" (v. 78). Verso commentato castamente da Contini ("allora la perdonerei e la restituirei al mio amore"), e meno castamente da Dronke e da Boyde, che vi vedono un'allusione (con parole di Dronke) a "the consummation of physical love", successiva alla vittoria dell'amante. Resta il fatto che il verso è, pur nella sua apparente icasticità, estremamente sfumato e ambiguo. Non meno interessante il commiato: riflessione (com'è normale) del poeta sulla sua opera, esso segna la presa di coscienza dei significati del testo e della forza della parola: la situazione cortese della poesia come panegirico della dama è qui completamente ribaltata: il testo diviene esso stesso strumento di *vendetta* (ultimo vocabolo e ultima rima della canzone), ed è in grado di trafiggere (a freddo, e fuori dall'allucinazione della quinta stanza) il cuore di madonna.

Se la canzone è dominata, in tutta la sua interezza, dalla grande metafora del duello, non si deve tuttavia perdere di vista l'elevato tasso di figuratività che essa presenta all'interno della metafora più importante: lo svolgimento metaforico si attua come una serie di reazioni a catena, in cui una figura suggerisce l'altra, fino allo smarrimento completo del punto di partenza, il che consente (cioè nasconde) la tenuità e l'incongruenza logica dei tre momenti prima descritti. Significativa tutta la seconda stanza, dove, dopo la breve ripresa del tema del combattimento (nei primi due versi), l'intrico metaforico raggiunge una sua relativa autonomia (vv. 16-26). Né la metafora del duello è l'unica presente: ad essa si accompagna, e dà il via alla canzone, quella, dalle ambigue connotazioni, della donna-pietra (comune ovviamente alle altre tre petrose)<sup>6</sup>; mentre le figure dell'antonomasia (l'amata è chiamata "la crudele," v. 54; "questa scherana micidiale e latra", v. 58), della metonimia ("con

<sup>6</sup> "[*petra*] si presta a essere usato in immagini, metafore e paragoni di vario genere, il suo significato essendo ricco, ambiguo, potenzialmente dialettico: la petrosità induce allo stesso tempo idee moralmente positive di perseveranza, stabilità, e idee negative di insensibilità, sterilità; donde un certo suo fascino inquietante. La polarità dell'immagine appare per esempio nei Vangeli: al Pietro-pietra, stabile e perseverante, sul quale la Chiesa sarà edificata (Matteo, XVI, 18), si oppone il terreno sterile, *petrosa* (Matteo, XIII, 20; Marco, IV, 16), sul quale la sementa della famosa parabola non darà frutto" (Possiedi, p. 14).

essa passerei vespero e squille”, v. 69; “tanto dà nel sol quanto nel rezzo”, v. 57, ecc.), e della perifrasi (ridotte, queste ultime, rispetto alla sestina, dove erano in buona misura determinate dai meccanismi della parola-rima:<sup>7</sup> ma si sottolinei almeno “quello ond’io ho più gola”, v. 81) concorrono a creare un fitto tessuto che avvolge la canzone, in pratica, dal primo all’ultimo verso.<sup>8</sup> A proposito delle denominazioni dell’amata, va anche osservato il particolare curioso, e significativo, che *donna* (voce onnipresente nelle rime giovanili, e ancora attestata, con rilievo ossessivo, come parola-rima nelle altre petrose), è qui relegata al v. 79, nel congedo—e quindi fuori dal corpo della canzone—, a occupare l’unica rima irrelata, o negativa, del testo. L’amata era stata prima chiamata, o con appellativi (poco lusinghieri, come si è visto), o con il semplice pronome femminile di terza.

A parte eventuali interpretazioni in chiave esoterica (le quali tuttavia, anche se tornassero di moda, non inficierebbero la sostanza di quanto stiamo per dire), è evidente in questa canzone una connotazione fortemente sensuale, che richiama, insieme con le canzoni consorelle, lo stile arnaldiano: anche lì, in Arnaut, l’ossessione della parola, fino all’ipertrofia del significante, si accompagnava a una situazione di tensione e di desiderio. Situazione letteraria, s’intende. Ad evitare equivoci, sia subito detto che non ci interessiamo affatto a presunte vicende autobiografiche, e che in questa sede è del tutto fuori luogo la questione se l’esperienza delle petrose rimandi a una vicenda sentimentale realmente vissuta, oppure sia da considerare come una mera finzione letteraria: così, donna Pietra (se pure è lecito tradurre in maiuscola un dato metaforico) può essere o un puro nome, fantasma poetico evocato dal suo creatore per esercizi di lingua e di stile; o il *senhal* di una fanciulla reale, in carne e ossa e biondi capelli: dal punto di vista del risultato, importa poco o niente: e l’esperienza sarà da valutare solo nell’ambito di una poetica e di una ideologia letteraria.

Nel testo in esame, le ultime stanze specialmente trascendono in immagini confuse e violente, sfioranti la rappresentazione onirica, che mai più ritroveremo in Dante lirico. E Contini parla di “viluppo di corpi”, di “contatto immaginato di uomo e amata”, a cui fa seguito, alquanto inatteso, il perdono finale, nell’ambiguo v. 78. Tuttavia, a

<sup>7</sup> (cfr. Di Girolamo).

<sup>8</sup> Per un catalogo completo, vedi Boyde, pp. 143-147.

parte qualche passaggio, ben verniciato di retorica del resto, la canzone è tutt'altro che esplicita; e il messaggio si intorbida e si raffredda, per così dire, nelle serpentine degli artifici stilistici: “proprio nei momenti più accesi—scrive significativamente Contini—il linguaggio, gravitante sulla rima, par lievemente fine a se stesso”. Indizi più precisi sull'intenzione “carnale” della canzone (come ha detto Baldelli a proposito di un'altra petrosa) si possono ricavare se oltrepassiamo la complessa gabbia metaforica di cui il testo fa schermo al lettore, e ci soffermiamo più sulla lettera: se cioè miriamo all'individuazione di un numero di parole-chiave, una buona parte delle quali compare in rima, che vengono a costituire un microuniverso simbolico. I personaggi principali sono (come al solito) tre: l'amante (a cui spetta la categoria grammaticale della prima persona: *io*), la donna, e Amore: mentre Morte (personificata) compare come termine costante di confronto, associata o contrapposta a Amore: nella fattispecie, l'introduzione di Morte è giustificata e resa concreta dalla finzione del duello con Amore, in cui l'amante è destinato a soccombere. I personaggi si muovono e agiscono qui senza scenario: non solo è assente l'ambientazione tradizionale del *locus amoenus*, ma pure il suo opposto, vale a dire il paesaggio invernale delle altre petrose. Le immagini che evocano la durezza di madonna, e l'exasperante condizione di impotenza e di angoscia dell'amante, condensano nelle rime, in prevalenza consonantiche e, come si è visto, foneticamente aspre. Ma colpisce soprattutto l'uso di espressioni che, risaltando da un linguaggio di inusitata densità metaforica, si caricano di evidenti simbolismi sessuali. Pur senza tentare un'organica strutturazione dei simboli, va segnalata senz'altro l'insistenza del poeta su alcune voci, collocate strategicamente in rima, o che assumono rilievo perché ripetute. Tra queste: *saetta* (due occorrenze, una in rima da corto circuito con *vendetta*), e l'altra arma nominata, *spada*; *lima* (in rima); *colpo* (due volte), e i verbi per “colpire” *dà* e *dàlle*; e specialmente la coppia lessicale *scudiscio e ferza* (dove *ferza* è pure ribadita dalla rima derivativa *sferza*, verbo), in cui un termine ripete l'altro, secondo un procedimento, poi caro a Petrarca, che non è affatto frequente in Dante. Che l'utilizzazione di queste parole e immagini abbia un chiaro valore allusivo, sembra evidente: più interessante sarà notare come i simboli siano, il più delle volte decontestualizzati (ovvero non sempre concentrati nei passaggi più scottanti), oppure “trasferiti” alla donna. Così, la treccia-frusta è rivolta in realtà contro l'amante (“le belle trecce [. . .]

| che fatte son per me scudiscio e ferza”, vv. 66-67), mentre nei versi successivi il senso, più o meno sottinteso, è che l’uomo la impugni e la ritorca contro l’amata (“S’io avessi le belle trecce prese | [. . .] | con esse passerei vespero e squille | e non sarei pietoso né cortese,” ecc.). Così pure, l’immagine forte della *lima* (nella seconda stanza) è isolata in un contesto metaforico, che a prima vista la neutralizza. Oppure la negazione grammaticale serve a allontanare la presenza di una rappresentazione altrimenti inammissibile, come nei versi (7-8): “non esce di faretra | saetta che già mai la colga ignuda”, a proposito dei quali Dronke osserva: “these are not simply arrows that, if they landed, might touch her heart (induce a change of feelings), but arrows which should penetrate her naked body”.<sup>9</sup> E si notino pure i costrutti impersonali, predominanti in tutta la prima stanza, dove solo nel primo e nell’ultimo verso il poeta usa l’*io*, mentre si fa per il resto rappresentare da un impersonale *uom* (fr. *on*, prov. *om*). Ancora: termini duri, come *fendere* e *dare* (nel senso di “colpire”) sono associati al tipico cuore dell’amata, dove il luogo comune ne riduce la violenza. Si assiste cioè, da un lato all’insistenza su certi non troppo oscuri (e nemmeno troppo privati) simbolismi; dall’altro al loro confinamento nelle parti apparentemente più cerebrali e frigide della canzone. Si tratta, s’intende, dei soliti simboleggiati: “Si les symboles découverts par la psychanalyse sont très nombreux—scrivono Laplanche & Pontalis—, le champ du symbolisé est très limité: corps, parents et consanguins, naissance, mort, nudité et surtout sexualité (organes sexuels, acte sexuel)”.<sup>10</sup> E del resto la stessa metafora del duello può essere interpretata in termini sessuali anche senza scomodare Freud: fa testo una lunga tradizione letteraria, che arriva fino ai latini e fino alla prima lirica greca (Archiloco, per esempio), e che non poteva essere sconosciuta a Dante. Quello che importa rilevare, è l’affollarsi l’una sull’altra di queste rappresentazioni figurate (dalle molecole simboliche al denso tessuto metaforico che si stende sulla canzone), a danno di ogni possibilità di discorso letterale, che si riduce infatti a livelli vicinissimi allo zero. Nei termini di Francesco Orlando, ci troveremmo dinanzi a un “ritorno del represso come presenza [nel nostro caso, figurata] di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso”, che trova sfogo “in qualità formali assimilabili a quelle proprie del

<sup>9</sup> (p. 164).

<sup>10</sup> (v. symbolisme).

linguaggio dell'inconscio".<sup>11</sup> Ma la censura (e questo è forse il punto più importante) non è qui solo di carattere ideologico, bensì pure formale, per l'impossibilità, nello spazio lirico cortese, e in particolare in quello toscano, di descrivere un rapporto, o soltanto un desiderio sessuale, senza sconfinare in aree periferiche o estranee alla situazione cortese (vedi i generi dell'alba e della pastorella, in cui tra uomo e donna si stabilisce una relazione orizzontale, alla pari). Paradossalmente, la verticalità (d'obbligo) del rapporto amata-amatore viene conservata pur nel rovesciamento, o scambio delle parti, a cui si allude nelle stanze conclusive: dove è l'uomo a dominare il cuore e il corpo dell'amata.

Gli strumenti di cui Dante si serve sono (certo) ricavati in buona parte dalla tradizione: la metafora del duello, gli scudi spezzati, le frecce e le spade, la morte per mano di Amore, non sono affatto alla loro prima occorrenza in letteratura, ma sono anzi elementi di un repertorio già vetusto. Al poeta medievale è estraneo il senso dell'originalità, nel senso romantico e novecentesco del termine: il poeta medievale opera all'interno di un codice relativamente angusto, che gli suggerisce un lessico, certe situazioni tematiche, certi spunti formali. Nondimeno, le sue possibilità espressive non sono affatto limitate: "nuova" può essere la disposizione e la combinazione (o il capovolgimento, o perfino l'assenza) dei *topoi*; la "novità" può consistere nell'ampliamento del lessico, o nella modifica di elementi formali, come la metrica o la tecnica della rima. Il genere della canzone, pur con le sue regole e le sue costanti, permette (soprattutto in area provenzale e italiana) un enorme numero di varianti, con cui l'autore riesce a imprimere alla sua opera un marchio personale. Il lirico medievale, quindi, più che contrapporsi frontalmente a una tradizione, tende a modificarla e a svilupparla dal suo interno, attraverso avanzamenti millimetrici che in certi casi possono sembrare addirittura dei passi indietro (nel nostro caso, il "ritorno" a Arnaut Daniel, vissuto un buon secolo prima di Dante). In *Così nel mio parlar* è l'insistenza ossessiva, non tanto la semplice presenza o l'assoluta novità di un certo materiale metaforico che deforma il significato tradizionale del repertorio tematico. Le due ultime stanze sarebbero, secondo Dronke, una vera e propria "erotic phantasy" (in senso psicanalitico): ma è importante riconoscere che la loro presenza si giustifica solo dopo i fitti spunti simbolici con-

<sup>11</sup> (p. 27).

tenuti nelle prime stanze; e, dal punto di vista tematico, la conclusione è l'esagerazione (la lotta a mani nude) della metafora del duello, svolta compostamente (anche se troppo diffusamente) fin dalle prime battute della canzone. Oltre che di un "represso sociale" (senza dubbio presente), assistiamo qui all'affiorare di un represso letterario. È il duplice grado di repressione che spiega l'alto tasso di figuratività del testo (si ricordi a questo punto la giusta osservazione di Contini, lasciata però in sospenso: "proprio nei momenti più accesi, il linguaggio, gravitante sulla rima, par lievemente fine a se stesso"). L'ineffabilità del contenuto si traduce in un proliferare di metafore, al cui interno, in un fittizio limbo espressivo, trovano libero sfogo le associazioni più rivelatrici. Il vecchio armamentario della retorica, quindi, se per un verso ha funzioni quasi censorie, di attenuazione e di diversione, insomma di raffreddamento delle immagini più ardite, è, d'altra parte, la valvola che permette la liberazione del represso sotto forma di simboli e di figure. Lungi dall'essere una mera variante decorativa (e inesatta) a un discorso in forma letterale, la metafora può diventare per un poeta l'unica possibilità di esprimere e di liberare contenuti altrimenti inesprimibili e proibiti: nei casi estremi (e il nostro ne è uno), può essere interamente affidato a essa il compito di "comunicare", di portare dei significati al lettore.

Riffacciamoci qui alla distinzione, recentemente ribadita da Segre, tra segni convenzionali, o segnali, e segni non convenzionali, o sintomi: in ogni enunciato, accanto ai significati letterali, potranno essere riscontrati dei significati addizionali (il tono, l'appartenenza di una frase a un certo registro, ecc.), da considerare come sintomi: "ogni discorso linguistico comunica volontariamente un messaggio attraverso segnali che l'emittente attinge al codice-lingua, e che il ricevente interpreta in base allo stesso codice. Questo discorso veicola pure, o, capovolgendo l'affermazione, è il pretesto, per un discorso inconscio tessuto di sintomi, che l'analista cerca di decifrare". Il simbolo è ovviamente il caso più elementare del duplice livello in cui può articolarsi un enunciato: "una parola qualsiasi [. . .] può avere, oltre al significato proprio, ben ingranato nella frase e nel discorso complessivo, un significato simbolico rispetto a spinte od oggetti dell'inconscio. Questo significato si articola pure, anche se in modo meno 'grammaticale', in un discorso soggiacente. La parola [. . .] è dunque contemporaneamente un segnale, interpretabile in base al codice linguistico e alla funzione frastica, e un sintomo".<sup>12</sup>

<sup>12</sup> "Non so quanto senso abbia—prosegue Segre—domandarsi se la scelta della

Nella nostra canzone, i significati “addizionali”, sotto forma di sintomi, fungono da complemento insostituibile ai significati portati dai segni convenzionali: non che ci si trovi in presenza di significati nascosti, e opposti a quelli di superficie, da svelare come in una criptografia; piuttosto, si tratta di riconoscere ai sintomi la precisa funzione di sostanziare di significati, di dare un senso alla scheletrica convenzionalità del messaggio letterale. La “gerarchia dei segni” risulta quindi capovolta.

Va precisato che questa non è, né voleva esserlo, una interpretazione psicanalitica del testo. Quanto abbiamo osservato a proposito di certi simbolismi è fin troppo evidente perché si possa parlare di una “chiave interpretativa”: si tratta qualche volta di usi metaforici e simbolici quotidianamente attestati nello standard, e documentati (in epoca prossima a Dante), senza malizia e senza apparenti complicazioni della psiche, nelle novelle di Giovanni Boccaccio. Il problema non è quello di tentare nuove formule esegetiche per la canzone, né—tanto meno—di psicanalizzare Dante: ma di ipotizzare un più stretto rapporto tra alcuni aspetti che chiameremo “formali” di questo testo (e, in secondo luogo, delle altre petrose), e un contenuto che non può emergere nella sua esplicitezza, pena la violazione del codice cortese; pena lo sconfinamento in un’area diversa da quella della canzone, della tragedia. La “trasgressione”, tuttavia, avviene, ma non sul piano dei significati patenti e immediati; ma bensì dando un rilievo abnorme alla parola: la metafora, la rappresentazione figurata, acquistano una concretezza e un’autonomia dovute a quello che abbiamo prima etichettato come “realismo verbale”: ogni termine è preciso e ha un alone semantico relativamente ristretto (scarna l’aggettivazione, molti i sostantivi e i verbi). È quindi alla metafora che è affidato il messaggio centrale della canzone, e alle incrostazioni retoriche che la ricoprono: e si tratta di un messaggio che, benché non immediatamente anticortese, esorbita per molti aspetti dalle possibilità espressive di un poeta cortese. Se l’ipotesi è giusta, le petrose non vanno considerate solo come una magnifica ma frigida sperimentazione stilistica verso direzioni nuove da parte di un poeta che non si riconosce più nei limiti di una poetica, quella

---

parola (mi limito sempre a questo caso più semplice, ma omogeneo agli altri che si potrebbero considerare) sia determinata primariamente dalle spinte inconse o dagli intenti comunicativi ed espressivi. Il rapporto tra consapevolezza e inconscio, tra razionale e irrazionale è troppo intimo perché si possa istituire a priori una distinzione. La distinzione sussiste solo in forma teorica, e solo a posteriori” (pp. 36-37).



cortese nella sua versione stilnovistica. Il tecnicismo, l'alto tasso di figuralità del ciclo—che ha disturbato più di un critico (“un esercizio di mistica verbale”, secondo Contini)—è (se l'ipotesi, ripeto, è corretta) tutt'altro che fine a se stesso: giacché spetta proprio ad esso il compito di forzare e di rompere, pur con le armi delicate dei lirici medievali, gli orizzonti di una ideologia letteraria.

*The Johns Hopkins University*

### BIBLIOGRAFIA

- Alinei, Mario (curatore)  
*Spogli elettronici dell'italiano delle origini e del Duecento*, a cura di Mario Alinei. Serie II: Forme; vol. 11: Dante Alighieri, *Rime*. Bologna 1972.
- Baldelli, Ignazio  
 v. rima, in: *Enciclopedia dantesca*. Roma 1970ss.
- Boyde, Patrick  
*Dante's Style in his Lyric Poetry*. Cambridge 1971.
- Contini, Gianfranco (ed.)  
 Dante Alighieri. *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, 2<sup>a</sup> ed. Torino 1965.
- Di Girolamo, Costanzo  
 “Forma e significato della parola-rima nella sestina”, in *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna [in stampa].
- Dronke, Peter  
*The Medieval Lyric*. London 1968.
- Elwert, Wilhelm Theodor  
*Italienische Metrick*. München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze 1973).
- Foster, Kenelm & Boyde, Patrick  
*Dante's Lyric Poetry*, 2 vols. Oxford 1967.
- Imbriani, Vittorio  
*Sulle canzoni pietrose di Dante*. Bologna 1882. Rist. in: *Studi danteschi*. Firenze 1891, pp. 425-528.
- Laplanche, Jean & Pontalis, J. B.  
*Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris 1967 (trad. it. *Enciclopedia della psicanalisi*. Bari 1968).
- Mariotti, Francesco  
 “Dante e la statistica delle lingue”. *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, CCLXXVII (1879-80), 262-290.

Mengaldo, Pier Vincenzo (ed.)

Dante Alighieri. *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, vol. I: Introduzione e testo. Padova 1968.

Orlando, Francesco

*Per una teoria freudiana della letteratura* Torino 1973.

Possiedi, Paolo

“Con quella spada ond’elli ancise Dido”. *Modern Language Notes*, LXXXIX (1974), 13-34.

Quadrio, Francesco Saverio

*Della storia e della ragione d’ogni poesia*, 7 voll. Bologna 1734-1752.

Segre, Cesare

“La gerarchia dei segni”, in: *Psicanalisi e semiotica*. Dagli Atti del Convegno di studi tenuto a Milano il 23-25 maggio 1974, a cura di Armando Verdiglione. Milano 1975, pp. 32-37.