

Furio Brugnolo (Padova)

»... esta bella pargoletta«

L'amore ›giovane‹ nella lirica italiana antica e in Dante*

Zusammenfassung: Die Feststellung, dass in der höfischen Lyrik des Duecento das Adjektiv »giovane«, »jung« (mit seinen Ableitungen: »gioventù«/»Jugend«, »giovinezza«/»Jugendalter« etc.) äußerst selten vorkommt und praktisch auch jede Anspielung oder Bezugnahme auf das jugendliche Alter der besungenen Frauen fehlt, lässt die außerordentliche Neuheit Dantes noch klarer und bedeutender erscheinen: Diese Neuheit zeigt sich in den sog. »rime per la pargoletta« und in den mit diesen verbundenen lyrischen Werken (einschließlich der *Petrosen*), in denen die »Jugend« der Frau, die keineswegs nur ein einfacher konventioneller, schmückender Zusatz ist, zu einer regelrechten charakterisierenden poetischen Eigenheit wird, mit Entwicklungen und Implikationen, die die Erfahrung und die literarischen Strategien Dantes tief berühren. Der Beitrag erforscht die Voraussetzungen, die Motivationen und die Zielsetzungen dieses komplexen – und zum Teil noch rätselhaften – Textverlaufs.

Sul gruppo di liriche dantesche che vanno sotto il nome di ›rime per la pargoletta‹ esiste già una abbondante bibliografia, così come, a maggior ragione, sulle rime ›petrose‹, la cui stretta connessione con le rime per la pargoletta è ormai sempre più riconosciuta, sulla base del tema di fondo che le accomuna, quello della passione tormentosa per una donna giovanissima, che non ricambia l'amore del poeta. Su queste connessioni e in generale su questo particolare momento della lirica dantesca hanno scritto recentemente pagine illuminanti, tra gli altri, Angelo Jacomuzzi, Enrico Fenzi, Raffaele Pinto e Vittorio Coletti, dei cui contributi mi sono ovviamente avvalso per questa esposizione.¹

* Una prima versione, più ridotta, di questo articolo è stata presentata al convegno *I giovani nel Medioevo. Ideali e pratiche di vita* tenuto ad Ascoli Piceno nell'ambito della XXIV edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (29 novembre-1 dicembre 2012), e uscirà nei relativi Atti. La traduzione tedesca del riassunto è dovuta a Elisabeth Leeker.

1 Cfr. almeno Angelo Jacomuzzi, »Sulle Rime di Dante: dalle rime per la ›pargoletta‹ alle ›petrose‹«, in: *Le forme e la storia* n. s. VI (1994), 1–2, pp. 15–30; Enrico Fenzi, »La canzone di Dante *Amor che movi tua virtù dal cielo*: una teoria anti-cavalcantiana sulla natura d'amore«, in: Grupo Tenzzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, Edición de Carlos Lopez Cortezo, »La biblioteca de Tenzzone«, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología,

Il mio punto di vista – o meglio d'avvio – è però un altro, di tipo, diciamo così, prospettico, e, se vogliamo, più modesto. Esso parte da una constatazione un po' banale (e, grazie ai *data bases* oggi disponibili, facilmente verificabile da chiunque), ma gravida di conseguenze: e cioè che nella più antica lirica italiana, quella dei poeti della Scuola siciliana e dei loro immediati continuatori – intendo la lirica ›alta‹, quella che si sviluppa dal grande ceppo della tradizione dell'amore cortese, nello stile più elevato –, non soltanto l'aggettivo *giovane* (con i suoi derivati, compresi i sostantivi *gioventù*, *giovinezza* ecc.) è rarissimo, e anzi nei Siciliani addirittura inesistente,² ma manca anche ogni allusione o riferimento alla giovane età, alla ›giovinezza‹ appunto, delle donne amate e celebrate nei versi. Le quali, dal punto di vista, diciamo così, dello stato civile, sono in genere delle ›madonne‹, delle signore coniugate di stato sociale elevato.³

Ora è ovvio che i poeti Siciliani e Siculo-toscani (così come i loro predecessori e confratelli nelle altre tradizioni liriche romanze) non amano delle signore attemperate, ma – essendo l'amore, nel Medioevo ancor più di oggi, un'esclusiva prerogativa della giovinezza – delle donne ›giovani‹ (quanto giovani poi, non sempre è dato sapere, stante l'alto tasso di convenzionalità di questa lirica votata al culto di un certo tipo d'amore, quello cortese appunto), ma questo dato, quello specifico dell'età anagrafica, non è mai particolarmente tematizzato o sviluppato o messo in risalto: non diventa un *dispositivo* poetico caratterizzante, un »criterio di individuazione« (Jacomuzzi) atto a determinare e condizionare in modo nuovo (rispetto agli abituali codici di lettura) la strategia compositiva, e dunque interpretativa, del testo. Resta un »semplice connotato accessorio« (Id.), implicito ovviamente, ma, diciamo così, trascurabile: non pertinente (sul piano espressivo, letterario). Si ama e si implora, come vuole la convenzione cortese, una dama di alto rango (di norma una *donna* nel senso etimologico di *DOMINA*, cioè, come già

Madrid 2011, pp. 15–59; Raffaele Pinto, »La seconda poetica del disdegno e il *Liber de Causis*«, *Ibid.*, pp. 61–103; Vittorio Coletti, »Prima lezione« sulle poesie di Dante«, in: *Lingua storia cultura: una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 16–17 ottobre 2008), a cura di Pier Marco Bertinetto, Claudio Marazzini, Elisabetta Soletti, Alessandria 2010, pp. 41–68. Utili spunti di convergenza anche in Selene Sarteschi, »Da Beatrice alla Petra. Il nome come ›senhal‹ e metafora dell'arte poetica«, in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 12 (1998), pp. 37–50, e in Johannes Bartuschat, »Éléments pour une analyse stylistique et thématique des ›Petrose‹«, in: *Le ›Rime‹ di Dante*, Atti della giornata di studi (16 novembre 2007), a cura di Paolo Grossi, Parigi 2008, pp. 27–52.

² In Guittone e nei guittoniani è usato al massimo solo in contesti didattico-moraleggianti (per esempio quando vengono lodate le »giovani donne« che fanno voto di castità).

³ Lo era, detto per inciso, anche Beatrice Portinari, il cui matrimonio con Simone de' Bardi dovette avvenire intorno al 1280. Cfr. Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011, p. 194.

detto, una donna coniugata di estrazione sociale non infima; eventualmente, ma più di rado, anche una *donzella*), ma quello che conta e che emerge dai testi non è la sua (ripeto, ovvia) »giovinezza«, e comunque la sua età, ma tutta una serie di altri valori e qualità: la bellezza, la nobiltà, la gentilezza, il pregio ecc., o, in negativo, la ritrosia, l'alterigia, l'orgoglio ecc.; e comunque sempre la superiorità, sociale e perfino ontologica. Sporadicamente è usato, come dicevo, anche l'appellativo di *donzella* ed eventualmente quello di *pulzella*, termini che implicano certo anche il dato anagrafico ma che sostanzialmente indicano piuttosto uno *status*, una condizione (quello di donna non maritata, secondo una nota tripartizione che distingue fra *maritate*, *pulzelle* e *vedove*), e in definitiva restano etichette di comodo, un po' inerti, vocativi incipitari per lo più, di norma accompagnati da aggettivi convenzionali sui quali piuttosto si scarica la valenza semantica dell'espressione: »alta donzella«, »gentil donzella«, »donzella gaia«, »nobile pulzella«, »nobile pulzelletta«, e così via. Non è un caso che in Dante, e poi in Petrarca, questi termini praticamente non compaiano più.

Questa obliterazione o labilità o quanto meno attenuazione, nella lirica italiana antica, del dispositivo »giovinezza«, »giovane età« (della donna amata o desiderata) – che comporta perfino l'eliminazione totale dal lessico e dall'universo espressivo dei fondatori di quella poesia, i Siciliani, di parole come *giovane* e derivati, in quanto designanti l'oggetto dell'amore e del desiderio, e in quanto funzionali alla caratterizzazione anche concettuale e sentimentale di tale amore –, tanto più colpisce in quanto nei maestri e modelli dei Siciliani, i trovatori provenzali, il motivo della gioventù (*joven* in provenzale) è frequentissimo: peraltro con una differenza fondamentale, che a sua volta spiega probabilmente l'accantonamento di questo motivo (e del lessico relativo) nella più antica lirica d'arte italiana. Nei trovatori infatti il sostantivo *joven* (lat. *JUVENTUS*) e l'aggettivo *jove* (lat. *JUVENIS*) – ma soprattutto il sostantivo – non indicano l'età, ma, con le parole di Erich Köhler, »qualcosa di molto diverso, un insieme di qualità morali ed estetiche che è difficile cogliere con precisione«, ma che sono comunque proprio quelle che »vengono a costituire il sistema dei valori fondamentali dell'universo cortese«. ⁴

Una citazione, notissima agli specialisti, basterà a rendere il concetto. Scrive Bertran de Born: ⁵

Per vielha tenh domna puois qu' a pelatge,
et es vielha quan chavalier non a.

⁴ Erich Köhler, »Senso e funzione del termine *joven*«, in: Id., *Sociologia della »fin'amor«*. *Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova 1976, pp. 233–56.

⁵ Canz. *Bel m'es quan vei chamjar lo senhoratge*, vv. 9–24.

Vielha la tenh, si de dos drutz s'apatge,
 et es vielha, quant avols hom lo.lh fa.
 Vielha la tenh, si ama dintz son chastel,
 et es vielha, quan l'a ops de fachel.
 Vielha la tenh, puois l'enoian joglar,
 et es vielha, quan trop vuolha parlar.

Jov' es domna que sap onrar paratge,
 et es joves per bos fachs, quan los fa.
 Joves si te, quan a adrech coratge
 e ves bo pretz avol mestier non a.
 Joves si te, quan garda son cors bel,
 et es joves domna, quan be.s chappel.
 Joves si te, quan no.i chal divinar,
 qu'ab bel joven si gart de mal estar [...].

Reputo vecchia la donna che non ha cavaliere, la reputo vecchia se si appaga di due amanti, ed è vecchia quando si unisce a un uomo vile. La reputo vecchia se ama dentro il suo castello, ed è vecchia quando ha bisogno di sortilegi. La reputo vecchia se non sopporta i giullari, ed è vecchia quando parla troppo. / È giovane la donna che sa onorare il rango, ed è giovane quando compie nobili atti. È giovane quando ha l'animo retto e non agisce male nei confronti del buon pregio. È giovane quando cura la propria persona, ed è giovane la donna che ben si comporta. È giovane quando si astiene da pettegolezzi e insinuazioni, e quando si astiene dal comportarsi male con un bel giovane.⁶

Sono evidenti i significati, ideologicamente e concettualmente connotati, di cui si carica la ›giovinezza‹ nei Trovatori, al punto che *joven* assurge fin dall'inizio dell'esperienza trobadorica al rango di valore fondante dell'esperienza cortese, concetto nettamente positivo e, diciamo così, euforico (anche polemicamente e provocatoriamente positivo, di contro alla concezione medievale che vede nella giovinezza spesso soltanto il momento dell'irragionevolezza, della follia, dell'eccesso, dell'incoerenza ecc.), in cui si condensano appunto quegli ideali cui collettivamente aspirare riassunti in formule frequentissime come ›amor, joi e

6 Traduzione mia. Segue poi la medesima elencazione dei pregi e dei difetti che rendono ›giovane‹ o ›vecchio‹ l'uomo, dove pure, in definitiva, ›vecchio‹ viene a significare ›cattivo, negativo, non cortese‹ e ›giovane‹ è sinonimo di ›buono, positivo, cortese‹. La dicotomia vecchia/giovane serve invece a Rigaut de Berbezilh per dare al motivo della lode della donna un'impronta completamente originale che applica al personaggio femminile il tòpos del *puer senex*: ›Vecchia per senno e per lodi, giovane dove la gioia si adorna, vecchia di pregio e di onori, giovane nel bel corteggiare, lontana da follia, vecchia per belle imprese, giovane dove la gioventù è salva, ottima fra le donne [...], vecchia senza invecchiare e giovane negli anni e nella nobile disposizione‹ eccetera (traduco direttamente dai vv. 45 sgg. della canzone *Atressi con Persavaus*).

joven« o, in dittologia quasi sinonimica, »joi e joven«, gioia e gioventù: formule che esprimono un'ideologia più che un sentimento.

Erich Köhler, stimolato anche dagli studi di Georges Duby sulle strutture nobiliari della Francia del XII secolo, ha ben chiarito come questa esaltazione di *joven* nei trovatori sia direttamente in rapporto, anche eziologicamente, col retroterra socio-culturale da cui trae alimento la lirica, quello che si identifica con un gruppo o ceto particolare dell'aristocrazia feudale: gli *iuvenes*, ossia i cavalieri *non casati*, quelli che non sono ancora arrivati a un feudo, soprattutto i cadetti delle grandi famiglie e dei rami laterali. Questo è il *milieu* da cui scaturisce e a cui si rivolge la lirica trobadorica: che ne interpreta in termini letterari gli ideali e le aspirazioni (e le frustrazioni), all'interno del conflitto di fondo fra aristocrazia e piccola nobiltà.

Ora, poteva questo complesso di idee e di schemi sociali e di comportamento, in cui la giovinezza – nel senso indicato – assumeva un ruolo fondamentale, trovare accoglienza nella rarefatta produzione letteraria dei Siciliani, che aveva il suo fondamento in una realtà socioculturale e politica completamente diversa, quella del regno »moderno« di Federico II, dove i poteri della vecchia feudalità erano stati esautorati se non eliminati e dove la rilevanza e magari l'ingombro degli *iuvenes*, nel senso indicato, aveva praticamente perso di senso, per non dire di concreto radicamento storico? Evidentemente no, ed ecco perché anche le parole *giovane*, *giovinezza* ecc. – parole troppo abusate ideologicamente e comunque ormai prive dell'aura particolare conferita loro dai trovatori provenzali – non trovano accoglienza, a differenza di tante altre, nel lessico dei Siciliani e dei loro immediati continuatori; e tutto questo *coté* dunque del vocabolario e dell'ideologia cortese scompare, o resta vagamente sullo sfondo. Ecco perché le varie madonne cantate dai Siciliani e dai Siculo-toscani sono belle, nobili, gentili, gaie ecc., magari orgogliose, altere e ritrose, inaccessibili, ma mai – intendo sul piano verbale e della rappresentazione poetica – »giovani«; né i loro gesti e i loro comportamenti o le reazioni che essi inducono nei loro adoratori sono mai associati alla loro »giovinezza«. ⁷

Questa è una delle tante differenze fra la lirica dei Trovatori e quella dei loro primi continuatori italiani. Differenze dovute anche ai diversi contesti culturali,

7 Per inciso, anche l'opposizione vecchia/giovane, così pregnante e carica di significati simbolici nei trovatori, nella lirica italiana si riduce progressivamente alla pura opposizione biologica, anagrafica, nella sua accezione più realistica e concreta, e se vogliamo più banale, quella che possiamo riassumere in un verso di Cecco Angiolieri, che, come è noto, dichiara di preferire, ma per ben altri motivi, le »donne giovani e leggiadre« alle »vecchie e laide« (son. *S'î fosse foco*, 13-14): dove risuona alla lontana l'eco di certe tenzoni giocose trobadoriche sul tema: »meglio la donna giovane o la vecchia?«.

politici e socio-economici in cui si trovano ad operare. Questo spiega anche perché, nella drastica riduzione dei generi lirici attuata dai Siciliani, viene obliterato anche l'unico genere in cui nei Trovatori – e poi ancor più nei Trovieri antico francesi – la giovinezza dell'oggetto amato, o per meglio dire concupito, è ben presente in tutta la sua concretezza e in tutta la sua, chiamiamola così, funzionalità erotica: quello della *pastorella*, cioè della sceneggiatura poetica dell'incontro in una cornice agreste tra un nobile cavaliere e una giovane pastora o contadina – una ›villana‹ dunque, non una dama – concluso per lo più con la seduzione, *volens nolens*, della seconda (il cui appellativo standard è per l'appunto *toza* ›ragazza‹) da parte del primo.⁸ Ma è un genere, la *pastorella*, che fuoriesce dalla tematica e dalle convenzioni della *fin'amor*, del ›grande canto cortese‹ (come lo chiameranno i trovieri), e ne è anzi in qualche modo l'antidoto e l'iperbolica compensazione, in cui l'incontro erotico – di norma precluso o eternamente differito nel grande canto cortese – trova, nella finzione letteraria, utopica realizzazione: ma con una *toza*, appunto, una ›ragazza‹ (una *tousete* nei poeti d'oil, dove la *defloratio* finale è ancor più di casa che in quelli d'oc).

Per trovare la prima *pastorella* della letteratura italiana – e anzi l'unica, si può dire, e per di più molto ligia allo standard oitanico – bisognerà arrivare alla celeberrima ballata *In un boschetto trova' pastorella* di Guido Cavalcanti, in cui non a caso l'immagine della gioventù della donna – segnalata, com'era tipico allora, da una profluvie di diminutivi che sarebbe ben difficile trovare applicati alle dame cortesi: capelli ›biondetti e ricciutelli‹, ›verghetta‹, ›freschetta foglia‹ – comincia a balenare al di là della topica tradizionale dell'omaggio e del complimento.⁹ Non a caso, dicevo: Cavalcanti è infatti il primo poeta, se ho ben visto, in cui l'aggettivo *giovane*, a definire la donna, viene impiegato in tutta la sua pregnanza, e non come semplice epiteto e abbellimento retorico, esteriore (né come indicatore di qualità morali o di valori cortesi);¹⁰ diventa cioè, sia pure embrionalmente, un dispositivo

8 La mancata seduzione, che pure è frequente, è ovviamente il contraltare di quella che era la situazione (poetica ma non solo) standard.

9 Quella presente ancora nel cosiddetto ›Amico di Dante‹, che vede adunati nella donna amata ›giovane bieltade e cortesia, / saver compiuto con perfetto onore‹ (son. *Ne l'amoroso affanno* 9–10); e questo esempio valga per tanti altri. In generale la faticosa coppia trobadorica *joï* e *jovent* si concretizza nei rimatori italiani in quella tutta esteriore e convenzionale di *bellezza* e *gioventù* (ancora in Petrarca, *Triumphus Mortis* I, 35: »[...] O tu, donna, che vai / di gioventute e di bellezze altera«).

10 Anche se qualcosa del *jovent* trobadorico forse, sullo sfondo, resta: dopotutto i due componenti in questione sono stati scritti (o concepiti) da Cavalcanti in Occitania, a Tolosa. S'aggiunga che anche in un poeta come Cino da Pistoia, debitore del resto di Cavalcanti e di Dante, l'attributo *giovane* accompagnato da altri aggettivi tipici dell'omaggio cortese conserva ancora qualcosa del valore simbolico, non strettamente anagrafico, e insomma convenzionale, conferitogli dai tro-

poetico ed immaginativo, e, se si può dir così, semiotico: un termine produttivo di senso (a cominciare da quello letterale), e magari di sovrasenso allusivo. Nel sonetto *Una giovane donna di Tolosa*¹¹ Cavalcanti riferisce appunto del desiderio amoroso suscitato in lui («ha fatto dentro al cor disiderosa / l'anima») dall'incontro, a Tolosa, con una »giovane donna« – sintagma, questo, mai usato nella lirica italiana, in ambito di eros cortese, prima di lui!¹² – somigliantissima alla sua amata fiorentina; una giovane donna che nell'attigua ballata *Era 'n penser d'amor quand'i' trovai* viene specificata attraverso il nome proprio, *Mandetta* (o *Amandetta*), diminutivo di Amanda, *Amande* (e anche qui il diminutivo è un ulteriore indice, applicato a un nome del resto così parlante, della giovane età della fanciulla): »[...] i' dissi: »E' mi ricorda che 'n Tolosa / donna m' apparve, accordellata istretta, / Amor la qual chiamava la Mandetta [...].«

Ora tutto questo potrebbe, in teoria, rientrare nella casistica dei generici epiteti encomiastici riservati alla donna amata (appunto: giovane, bella, saggia, gaia, gentile ecc.), e non essere insomma particolarmente significativo. Il fatto è che in Cavalcanti il gioco è invece più sottile. Recentemente Claudio Giunta ha dimostrato che la »Giovanezza« (con la *G* maiuscola, per intenderci) di cui si invoca la pietà nell'attacco di un'altra ballata cavalcantiana (e si tratta probabilmente della prima attestazione del lemma *giovanezza/giovinezza* nella poesia italiana):

Sol per pietà ti prego, Giovanezza,
che la dischesta [= *mancanza, bisogno*] di merzé ti taglia,
poiché la Mort'ha mossa la battaglia [...]

è in stretto rapporto con un verso che allo stesso Cavalcanti indirizzava Dino Compagni, il noto cronista, nel sonetto *Non vi si monta per iscala d'oro*:

Ma voi sentite d'amor, credo, poco,
e Giovanezza vi strema ragione;
tanto sovente sguardate in un loco [...]

vatori: »Una gentil piacevol giovanella / adorna vèn d'angelica vertute« (III, 1–2), »Vedeste mai così nova figura / o così savia giovane piacente?« (IV, 3–4), »[...] questa gioven donna e gente«, ecc.: un'etichetta.

11 »Una giovane donna di Tolosa, / bell' e gentil, d' onesta leggiadria, / è tant' e dritta e simigliante cosa, / ne' suoi dolci occhi, della donna mia, / che fatt' ha dentro al cor disiderosa / l'anima, in guisa che da lui si svia / e vanne a lei; ma tant' è paurosa, / che no le dice di qual donna sia. / Quella la mira nel su' dolce sguardo, / ne lo qual face rallegrare Amore / perché v' è dentro la sua donna dritta; / po' torna, piena di sospir', nel core, / ferita a morte d' un tagliente dardo / che questa donna nel partir li gitta«.

12 Certamente posteriore è una canzone del cosiddetto ›Amico di Dante‹ in cui il sintagma – la cui valenza resta però nell'ambito della più convenzionale genericità, senza ulteriori sviluppi – è posto analogamente in apertura: *La gioven donna cui appello Amore*.

(cioè: ›Giovinezza vi indebolisce la ragione, vi fa andare via di testa‹), e va interpretata come lo »sviluppo paraetimologico e galante« del nome della donna amata da Cavalcanti, che noi sappiamo – e lo sappiamo nientemeno che da Dante, che vi si sofferma in un noto capitolo della *Vita nuova* – chiamarsi Giovanna.¹³ Un *senhal* dunque: solidale del resto con l'altro *senhal* con cui – teste sempre Dante – Cavalcanti soleva designare Giovanna, e cioè *Primavera*, la ›giovinezza‹ dell'anno.

Sarà anche, come scrive Giunta, uno »sviluppo paraetimologico e galante« del nome Giovanna (su cui anche Dante giocherà, ma in modo diverso, nella *Vita nuova*), ma non c'è dubbio che qui la giovinezza della donna amata e desiderata, con tutte le sue armoniche allusive e simboliche (gioventù, primavera, amore), cominci ad assumere contorni più vividi, insieme disforici (una ›giovinezza‹ apparentemente senza pietà e che »strema ragione«) ed euforici, esaltanti: guardare negli occhi della »giovane donna di Tolosa« (per tornare alla ballata da cui eravamo partiti) è, come annota De Robertis, vedere madonna stessa, cioè Giovanna-Giovinezza-Primavera, di cui Mandetta, la giovane donna di Tolosa, non è un'alternativa ma precisamente un ›doppio‹. Sicché l'aggettivo *giovane* esce per la prima volta dalla genericità e dalla convenzionalità e anzi, per restare alle pratiche del *nomen omen*, dall'anonimato, per diventare qualcosa che tocca direttamente, nel bene e nel male, l'uomo.

Qui siamo a un discrimine importante, peraltro appena accennato: un pallido ›prefazio‹ della novità che sta per imporsi. Quest'ultima, la svolta decisiva – che tale certamente è – si ha, una volta di più, con Dante Alighieri, che anche in questa circostanza si conferma essere il primo lirico autenticamente ›moderno‹ del Medioevo – e comunque »diverso da tutti i lirici che lo hanno preceduto«¹⁴ –, per quella sua continua e quasi maniacale ricerca di originalità e novità che lo porta a emanciparsi più di qualsiasi altro contemporaneo »dai *clichés* che la tradizione gli imponeva«¹⁵ e a perseguire tale ricerca attraverso la traduzione e la rielaborazione in poesia (con eventuale, poi, allegorizzazione) di esperienze reali, vissute.¹⁶

13 Cfr. Claudio Giunta, »La ›giovinezza‹ di Guido Cavalcanti«, in: *Cultura neolatina* 55 (1995), pp. 149–78 (qui anche l'edizione del sonetto del Compagni).

14 Cfr. Id., »Su Dante lirico«, in: *Nuova rivista di letteratura italiana* 13 (2010), 1–2, pp. 19–31: 23–24.

15 Id., *Introduzione alle Rime*, in: Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquencia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, *Introduzione* di Marco Santagata, Milano 2011, pp. 5–57: 44.

16 Sull'›istanza realmente autobiografica« (cioè non ›convenzionale‹) che, »per quanto non dichiarata, [...] condiziona sia la scrittura che la fruizione« dei testi degli Stilnovisti e in primo

Basti, a comprovarlo, la rassegna analitica che segue, desunta ovviamente dalle Rime; non dalla prosa della *Vita Nuova* (in cui le donne sono beninteso tutte giovani, a cominciare dalla »giovannissima« Beatrice, incontrata la prima volta a nove anni, ma dove la »giovinezza« in sé non agisce come dispositivo poetico) e tanto meno dalla prosa del *Convivio*, dove l'autore disquisisce a lungo, ma da un punto di vista, diciamo così, filosofico-antropologico, sulle quattro età della vita, dove la giovinezza – ovviamente, data l'epoca, quella maschile¹⁷ – occupa il posto privilegiato. Tralascio anche le occorrenze generiche, in cui Dante si rivolge, per esempio in certi congedi di canzone, alle »giovani donne« destinatarie del messaggio,¹⁸ e mi concentro sui casi in cui vale la pena di concentrarsi, in cui cioè la giovinezza è la marca o il primo motore dell'oggetto d'amore: non più generico *tòpos*, ma qualcosa di vivo e vitale e insieme inquietante, con riflessi diretti sulla creazione poetica e i suoi contenuti emotivi e sentimentali.

Dunque, secondo una cronologia certo approssimativa, ma che sembra, anche in base a indizi interni, la più attendibile: la ballata 87 (seguito l'ordinamento e la numerazione Barbi)¹⁹ si apre con una sorta di prosopopea di una non meglio identificata *pargoletta* (in realtà, e più capziosamente, le »parole« che si leggono nel volto di lei e che appaiono di fatto come un concentrato, quasi un centone, dei *tòpoi* già squadernati nella rime vitanovistiche »in lode« della gentilissima)²⁰: »I' mi son pargoletta bella e nova, / e son venuta per mostrare altrui /

luogo di Dante, insiste ora M. Santagata, *L'io e il mondo* (cfr. nota 3), spec. pp. 45–180, da cui traggio, oltre alla precedente (p. 179), la seguente affermazione, utile anche al nostro assunto: »L'autobiografismo come esibizione di sé, necessità di testimoniarsi come uomo oltre che come autore, è ineliminabile dalla scrittura di Dante: scorre sotto tutte le sue opere e anche nelle più refrattarie approfitta di ogni minimo varco per risalire in superficie [...]. In questi casi esso genera costruzioni intellettuali, costellazioni tematiche e veri e propri miti che nascondono la matrice autobiografica per presentarsi come frutti di immaginazione o come oggettive e distaccate letture del mondo« (p. 45). Sull'»autobiografismo« dantesco, cfr. anche Id., *Introduzione* a Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime, Vita Nuova, De Vulgari Eloquentia* (cfr. nota 15), pp. xx-11.

17 Vale la pena di notare che nel Medioevo la giovinezza femminile è una categoria sessuale, quella maschile una categoria sociale e giuridica.

18 Per esempio: »I' ho parlato a voi, giovani donne / ch'avete gli occhi di bellezze ornati« (*E' m'incresce di me* 85; ma è in realtà l'unico caso).

19 Nell'edizione Giunta (cfr. nota 15) ha il numero 31.

20 Basterebbe trasporre in terza persona tutto ciò che nella ballata è – con straordinaria mossa inventiva – esposto in prima. Per esempio: »Ell'è del cielo e torneràvi ancora / per dar de la sua luce altrui diletto; / e chi la vede e non se ne innamora / d'Amor non averà mai intelletto, / ché non gli fu in piacere alcun disdetto / quando Natura la chiese a Colui / che volle, donne, accompagnarla a voi. // Ciascuna stella negli occhi le piove / del lume suo e de la sua vertute; / le sue bellezze sono al mondo nove / però che di lassù le son venute, / le qual' non possono esser conosciute / se non da conoscenza d'omo in cui / Amor si metta per piacer di lui«. L'effetto è, per

de le bellezze del loco ond'io fui [...]»; il *loco*, metaforicamente, è il cielo e la pargoletta è, stilnovisticamente, un'»angioletta che ci è apparita«: ma un'*angioletta* (termine, e per di più nella forma diminutiva che s'addice a una giovanissima, che proprio Dante introduce nella lirica italiana)²¹ la cui visione – ed ecco qui un primo segno d'inquietudine – mette »a rischio di perder la vita« (ed è la prima volta che Dante usa nelle sue liriche questa parola, *rischio*, impiegata prima di lui, in poesia, solo una volta da Guido Cavalcanti)²²:

- »I' mi son pargoletta bella e nova,
e son venuta per mostrare altrui
3 de le bellezze del loco ond'io fui.
Io fui del cielo e torneròvi ancora
per dar de la mia luce altrui diletto;
e chi mi vede e non se ne innamora
7 d'Amor non averà mai intelletto,
ché non gli fu in piacere alcun disdetto
quando Natura mi chiese a Colui
10 che volle, donne, accompagnar mi a voi.
Ciascuna stella negli occhi mi piove
del lume suo e de la sua vertute;
le mie bellezze sono al mondo nove
14 però che di lassù mi son venute,
le qual' non possono esser conosciute
se non da conoscenza d'omo in cui
17 Amor si metta per piacer di lui«.
Queste parole si leggon nel viso
d'un'angioletta che ci è apparita;
e io che per veder lei mirai fiso
21 ne son a rischio di perder la vita,
però ch'io ricevetti tal ferita
da un ch'io vidi dentro agli occhi suoi,
24 ch'io vo piangendo e non m'acchetai poi.

l'autore di *Donne ch'avete*, quasi iperbolicamente autoparodistico, ed è curioso che, di fronte a tanto spiegamento di eccezionalità quasi soprannaturali, l'io lirico si senta »a rischio di perder la vita« (v. 21) e non cessi di piangere. Cfr. anche Maria Clotilde Camboni, »La ballata *I' mi son pargoletta*«, in: *Revue des études italiennes* 56 (2010), pp. 67–78: p. 69: »paraît un condensé de stilnovisme, à rapprocher des poèmes de la ›lode‹ dans la *Vita nova*, et notamment de *Donne ch'avete intelletto d'amore*«.

21 Diversamente da *angiola*, che è per esempio già in Monte Andrea. Nella *Vita nuova* Beatrice è un'»angiola giovanissima« (1, 9 [II, 8]), non però un'*angioletta*.

22 Son. *Guata, Manetto* 12: »che tu non fossi a rischio de la morte«. Il sintagma *a rischio de la vita* compare peraltro due volte anche nel *Fiore*. Sempre dunque, prima di Dante, in contesti ›comici‹.

Il motivo della pargoletta (termine che, lo sottolineo una volta per tutte, significa letteralmente ›bambina‹, ›fanciulla in tenera età‹, al massimo un'adolescente – Foster-Boyde traducono con *girl* –, e che, si noti, non compare mai prima di Dante nella letteratura italiana antica, e men che meno nella prosa)²³ continua nel vicino sonetto 89 (33 nell'edizione Giunta), di tutt'altro tono però (oltre che di stile più elevato), perché la pargoletta ha ora degli atteggiamenti che incutono letteralmente paura:

- Chi guarderà giammai senza paura
 negli occhi d'esta bella pargoletta,
 che m'hanno concio sì che non s'aspetta
 4 per me se non la morte, che m'è dura.
 Vedete quant'è forte mia ventura,
 che fu tra l'altre la mia vita eletta
 per dar essempro altrui ch'uom non si metta
 8 in rischio di mirar la sua figura.
 Destinata mi fu questa finita
 da ch'un uom convenia esser disfatto

23 In questa forma – non a caso diminutiva –, *pargoletta* è introdotto proprio da Dante nel linguaggio lirico (nella prosa della *Vita nuova* c'è *pargoletto*): un hâpax, da cui il poeta ricaverà poi, nel poema, il verbo *pargoleggiare*, in connessione, non a caso, con *fanciulla*. Il senso è sempre quello di ›bambina‹, sicché è fuorviante sostenere che *pargoletta*, »più che l'età – pur sempre giovanile – della donna cui allude, ne mette in luce la grazia e la leggiadria« (così Antonietta Bufano, nella voce »Pargolo« dell'*Enciclopedia dantesca*, IV, Roma 1973, pp. 303–304: p. 304): no, si tratta proprio di una sottolineatura, diciamo così, anagrafica. In generale il *pargolo* è, nel Duecento, il bambino piccolo, addirittura l'infante (nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente* con l'espressione »la mia persona pargola« Dante si riferisce a sé stesso all'età di circa un anno), la cui caratteristica è l'innocenza (*pargoli* definisce Cecco Angiolieri in un suo sonetto gli ›innocenti‹ fatti uccidere da Erodè; e cfr. *Purg.* VII, 31) e l'imperfezione, cioè la carenza di ragione (vive, come dice il *Convivio* I, iv, 3, »secondo senso e non secondo ragione«). Amore, per Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica*, ha un »senno pargoletto« (v. 46). In Dante dunque (e non solo in lui) »il termine, nelle sue varie forme, compare sempre a designare uno stato di estrema giovinezza o di età puerile« (Angelo Jacomuzzi, »La ›pargoletta‹ in Purgatorio [XXXI, 58–60]«, in: *Lecture classensi* vol. VIII [1979], pp. 9–26: 17) e la »situazione testuale« prende sempre le mosse da questo dato. Nella lirica predantesca trovo solo un caso in cui una giovane donna – nella fattispecie nientemeno che Elena di Troia – è definita *pargola* (anzi, per artificiose ragioni di rima, *pargòla*): »Troia strusse Parizo / per Elena pargola, / sì che già non pagola« (Lunardo del Guallacca, *Sì come 'l pescio al lasso* 18–20). Per il Trecento minore, sull'onda della suggestione dantesca, basterà citare l'inizio di una canzone di Fazio degli Uberti: »Ne la tua prima età pargola e pura / eri qual novelletta primavera [...]«, dove è palese il riferimento all'infanzia-adolescenza. Variamente intessuta di sottili reminiscenze dantesche è infine la canzone *In quella parte dove Amor mi sprona* di Petrarca, per cui cfr. almeno i vv. 35–36: »et quella dolce leggiadretta scorza / che ricopria le pargolette membra«; *pargoletta* è anche in *Anzi tre di creata*, v. 5. Per definire la fanciullezza si usano i derivati *pargolezza* e *pargolità* (p. es. in Antonio da Ferrara).

- 11 perch'altri fosse di pericol
 tratto; e però, lasso!, fu' io così ratto
 in trarre a me il contrario de la vita
 14 come virtù di stella margherita.

Compare anche qui – e poi, si noti, non ritornerà più in Dante – il termine *rischio* (il «rischio di mirar la sua figura»), a indicare la ›pericolosità‹ di questo amore (tanto più temibile in quanto l'apparenza o l'illusione – le parole che nella precedente ballata si ›leggono‹ nel volto della fanciulla – è quella di una novella Beatrice, di un essere angelico sceso dal cielo). E si afferma quella doppia valenza del tema ›pargoletta‹ che continuerà nei trecentisti: immagine, appunto, angelica e misericordiosa da un lato, spietata, insensibile e temibile dall'altro.

S'interpone fra i due testi citati, ma chiaramente facendo corpo con essi, e soprattutto col sonetto, la ballata 88 (Giunta: 32), dove il tema della giovinezza acquista per la prima volta un ulteriore connotazione, quella della refrattarietà o ostilità della donna – della giovinetta – all'amore (si noti per inciso, a sottolineare come il poeta lavori in primo luogo sul lessico, che, esattamente come *pargoletta* e *angioletta*, anche il diminutivo *giovinetta*, che tanta fortuna avrà nel Trecento, non risulta mai attestato nella lirica volgare prima di Dante):

- Perché ti vedi giovinetta e bella
 tanto che svegli nella mente Amore,
 3 pres'hai orgoglio e durezza nel core.
 Orgogliosa sè fatta e per me dura
 po' che d'ancider me, lasso!, ti
 prove: credo che 'l facci per esser sicura
 7 se la virtù d'Amore a morte move.
 Ma perché preso più ch'altro mi trove,
 non hai rispetto alcun del mi' dolore.
 10 Possi tu spermentar lo suo valore!

L'orgoglio e la durezza sono atteggiamenti tradizionali della dama cortese cantata da trovatori e rimatori, ma qui per la prima volta sono messi in relazione, quasi ne fossero diretta conseguenza («Perché ti vedi giovinetta [...]»), non solo con la sua bellezza («[...] e bella»), ma con l'età stessa della protagonista, persa in una sua narcisistica autocontemplazione: giovinezza che, tramite anche la posizione incipitaria e preminente e il costruito con *vedersi*, è qualcosa di ben diverso e risentito rispetto al solito complimento e vagheggiamento cortese.²⁴

²⁴ Guinizelli aveva scritto: «ché si vede alta, bella e avenente» (*Tegno de folle* 10), Cavalcanti: «[...] si vede / tanto gentile [...]» (*Gli occhi di quella* 20–21). Lo scarto di Dante è minimo – l'aggiunta

Che le tre liriche sulla pargoletta siano strettamente collegate, anche geneticamente, è appena il caso di sottolineare: ed è un dato ampiamente acquisito dalla critica dantesca. Ma il motivo che le pervade, quello appunto della donna giovanissima e bella che non ricambia l'amore del poeta e lo induce alla disperazione torna, ulteriormente perfezionato, in due canzoni che tutti gli studiosi, da Barbi in poi, collegano, pur nella loro diversa impostazione, al trittico appena visto. Nella canzone 90, *Amor che movi tua virtù dal cielo* (34 nell'edizione Giunta), l'oggetto del desiderio, provocato dalla contemplazione della bellezza, è, *tout court*, »una giovane«: »Per questo mio guardar m'è nella mente / una giovane entrata, che m'ha preso, / ed halli un foco acceso / com'acqua per chiarezza fiamma accende« (vv. 24–27); a questa »giovane« – anche qui per la prima volta una »giovane« in assoluto, e non, per esempio, »una giovane donna«, »una giovane bella« ecc., il che non è senza significato, promovendo la »giovinetza« a soggetto autonomo e determinante del canto e della riflessione – sono dedicati alcuni versi memorabili e sorprendenti:

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,
 lo gran disio ch'i' ho di veder lei,
 non soffrir che costei
 57 per giovanezza mi conduca a morte;
 ché non s'accorge ancor com'ella piace
 né com'io l'amo forte,
 60 né che negli occhi porta la mia pace.

»Per giovanezza mi conduca a morte«: il motivo cavalcantiano della morte per amore è qui esplicitamente collegato, anzi fatto discendere, dalla »giovinetza« dell'amata, dal suo, in quanto giovane, »non accorgersi«. Sono contenuti di assoluta novità per l'epoca (la tradizionale dama cortese s'accorge benissimo di »com'ella piace« e di quanto è desiderata): quella che nel componimento precedente era ancora refrattarietà o ostilità diventa qui totale estraneità, inconsapevolezza.²⁵

Anche nella canzone 91 (Giunta: 35), *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, la proverbiale assenza di corresponsione amorosa, di *merzé*, da parte dell'amata non deriva dalla sua alterezza, dal suo »orgoglio«, ma nasce, una volta di più, proprio dalla sua giovane età: »e se merzè giovanezza mi toglie, / i' spero tempo che più ragion prenda, / pur che la vita tanto si difenda [...]« (vv. 46–48). Cioè: »spero che

del dato anagrafico, *giovinetta* – ma determinante: prima che »bella«, la donna *si vede* »giovinetta«.

²⁵ Questi aspetti – cioè l'intreccio inestricabile fra estrema gioventù della donna e inconsapevolezza o renitenza all'amore – sono già stati ben sottolineati da Angelo Jacomuzzi e Selene Sarteschi, nei rispettivi saggi citati alla nota 1.

arrivi il tempo in cui la ragione prenda in lei il sopravvento (si ricordi che la giovinezza è appunto il tempo dell'irragionevolezza).²⁶ Sono le prime attestazioni di un motivo radicalmente nuovo nella poesia italiana, direi senza mezzi termini un' *invenzione* dantesca: non tanto la giovane età dell'amata in sé e per sé, come attributo rituale, esornativo e, per così dire, tautologico, quanto gli effetti, le conseguenze nefaste – sull'amante – di questa »giovanezza«: che si pone in netto e angosciante contrasto con la concezione, sviluppata nella canzone *Amor che movi*, dell'amore come forza cosmica che tutto pervade e tutto condiziona.²⁷

Da qui il motivo rimbalza in modo determinante nella serie delle celeberrime rime petrose, le quattro canzoni in cui il tema dell'amore »folle«, esasperato, dell'amore passionale e sconvolgente che può condurre a morte, si arricchisce di un'ulteriore decisiva connotazione, quella di una sensualità portata all'estremo, una carica erotica tormentosa che si spiega – se le mie premesse non sono errate – solo con l'attrazione fatale e pericolosa esercitata, consapevolmente o meno, da una giovanissima (ed esercitata, va da sé, su chi »giovanissimo« non è più). Tale è la protagonista di *Io son venuto al punto della rota*, il cui stato anagrafico è esplicitamente, cioè lessicalmente, svelato, con voluta posticipazione retorica, solo nel verso finale:

Canzone, or che sarà di me nell'altro
dolce tempo novello, quando piove
68 in mare e in terra amor da tutti i cieli,
quando per questi geli
amore è solo in me e non altrove?
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
72 se 'n pargoletta fia per cuore un marmo.

²⁶ Sul nesso giovinezza – irrazionalità – crudeltà (per cui vedi più sotto) si sofferma Raffaele Pinto, »Le metamorfosi di Beatrice: per un ordinamento freudiano delle *Rime*«, in: *Tenzone 9* (2008), pp. 79–146, a pp. 111–12.

²⁷ Cfr. Jacomuzzi, »Sulle *Rime* di Dante« (cfr. nota 1), p. 22. Per Zygmunt G. Barański, »Io sento sì d'Amor la gran possanza«, in: Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*, I, 1–7, Lecce 2009, pp. 144–205: 154–55 il fatto che in ambedue le canzoni la donna sia giovane non pare »possa essere preso come prova definitiva del loro accorpamento«. Il che è vero, se ci si limita a osservare che »dalle *adulescentulae* del Cantico [dei cantici] alla pargoletta dantesca, la giovanilità femminile è luogo comune della poesia erotica« (p. 155); quello che conta però è il trattamento particolare che Dante fa di questo motivo, non il motivo in sé. Che poi le due canzoni parlino anche »di cose spiccatamente diverse« (ivi), è pacifico, ma resta, per quanto riguarda il presente assunto, che in esse »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« (Jacomuzzi, »Sulle *Rime* di Dante« [cfr. nota 1], p. 20; cfr. anche Fenzi, »Una teoria anti-cavalcantiana« [cfr. nota 1], p. 49 n.).

(di nuovo la pargoletta! Con una evidente ripresa alla quale, seguendo il commento di Barbi-Pernicone, »è difficile togliere ogni valore intenzionale«), dopo però che già al v. 39 una studiata perifrasi:

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

ce l'aveva indicato con precisione: i »dolci pensieri« che dominano il poeta gli sono causati da una donna »c'ha picciol tempo«: di giovanissima età (il »picciol tempo« è la *petita etat* dei trovatori, la »novella etate« di un altro componimento di Dante).

Analogamente nella celeberrima sestina che segue, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, la giovane età della donna trova un esplicito corrispettivo lessicale solo alla fine del componimento (vv. 37–39):

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde *la giovane donna*
la fa sparere come pietra sott'erba.

ma è già allusa da aggettivi o immagini metaforiche orientate, come quella del vestito »verde« (e verde – la *viriditas* – è simbolicamente il colore dell'età giovane e acerba, la »verde età«):

Io l'ho veduta già vestita a verde
sì fatta, ch'ell'avrebbe messo in pietra
l'amor ch'i' porto pur alla sua ombra

o quella del »legno molle e verde« che non brucia, non s'infiamma (vv. 31–34):

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me [...].

Di nuovo il tema della refrattarietà o estraneità all'amore, che a questo punto possiamo una volta di più interpretare, come è stato già osservato, non come frutto di una scelta, di consapevole orgoglio o alterigia, ma di una non-conoscenza o non consapevolezza dovuta a immaturità o acerbità sessuale, una sessualità, per così dire, ancora allo stato nascente (in questo senso può essere interpretata la *iunctura* »acerba donna« in *Amor, tu vedi ben* 60),²⁸ e dunque autoriflessiva,

28 Cfr. Carla Molinari, »Amor che movi tua virtù dal cielo«, in: Dante Alighieri, *Le quindici canzoni* (cfr. nota 27), pp. 119–44: 137–38: »La giovane di *Amor che movi*, [...] come la pargoletta di

narcisistica, ma ancora chiusa, impenetrabile, algida («gelata come neve all'ombra», dice il v. 8 della sestina).²⁹

La richiesta del poeta all'Amore, come sempre personificato, nella terza petrosa, *Amor, tu vedi ben*, è di entrare finalmente nel cuore di lei, «ché ben n'è tempo» (vv. 52–53):

entra in cuore omai, che ben n'è tempo,
sì che per te se n'esca fuori il freddo [...]

È un'adolescente che la «vertù» d'Amore «non cura in alcun tempo» (v. 2) – cioè, letteralmente, mai –, una donna di pietra nel cui cuore si effonde bensì la «luce» della bellezza ma non penetra affatto quella di Amore e dove si diffonde invece il *freddo* «di tutta crudeltate» (*Amor tu vedi ben* 38–9; e cfr. già il v. 6: «d'ogni crudelità si fece donna»):

In lei s'accoglie d'ogni bieltà luce:
così di tutta crudeltate il freddo
li corre al cuore ove non va tua luce

Dunque non quella sorta di altero e sprezzante rifiuto di un corteggiamento che caratterizza le tante «madonne» cortesi – un'attiva sottile perfidia, per così dire –, ma una passiva e per così dire innocente «frigidità» o estraneità all'amore *tout court*: per naturale, torno a ripetere, inconsapevolezza o ignoranza, ossia per un'acerbità o immaturità sessuale, che si traduce in una, a sua volta inconsapevole e dunque preterintenzionale, «crudeltà».³⁰

Si noti che la caratteristica della *crudeltate* attribuita alla donna amata – in stretta «convivenza» (così De Robertis) con la sua *bieltà* (cfr. i versi appena citati di *Amor, tu vedi ben*, dove a «d'ogni bieltà» corrisponde «di tutta crudeltate») –

Io son venuto [...] e come la donna di *Io sento sì d'Amor*, [...] è segnata dal motivo dell'inconsapevolezza della sua «biltà» e delle sofferenze che essa provoca all'amante [...]; ed è questo non aver cognizione dell'amore, non sentirne la «potenza» [...] e restare dunque «scompagnata» dai suoi doni, pur essendone «degnà» [...], la causa della sua attuale e preterintenzionale durezza e il primo tratto e la condizione necessaria della sua prossima petrosità.

29 La stretta connessione fra giovinezza e gelo verrà ripresa da Petrarca, su ovvio riecheggiamento dantesco: «Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve / non percossa dal sol molti et molt'anni» (*RVF* 30, 1–3).

30 La donna è «spietata perché troppo giovane e dunque incapace di amare» (Giunta, che cita Dino Frescobaldi, *Morte avversara* 27–30: «ma la sua nova e salvaggia etate / crudele e lenta contro a mia fermezza, / per la sua giovinezza, / m'ha tempo, in vanità girando, tolto»; dove i vv. 29–30 imitano Dante). Per *giovane* nel senso di «inesperta d'amore», cfr. *Fiore* 148, 1–3.

emerge in Dante esplicitamente e insistentemente solo nelle rime petrose, a partire da *Io son venuto* («questa crudel che m'è data per donna», v. 26) e *Amor tu vedi ben* («d'ogni crudelità si fece donna», v. 6): altrove madonna può essere spietata, sdegnosa, orgogliosa, ecc. ma non mai *crudele* (riferito espressamente alla donna, l'aggettivo è del resto estremamente raro nella lirica del Duecento).³¹

Ecco perché nella più celebre delle petrose, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, la donna-pietra è definita senz'altro – derivazione diretta dalla sua «natura cruda» – «la crudele» per antonomasia: «la crudele che squarta il mio cuore». ³² Une delle tante immagini oltranziste, quest'ultima (*squartare* è assai più che *spezzare, fendere*), che determinano l'inaudita violenza espressiva di questo testo, che culmina nelle feroci immagini di combattimento che lo costellano e nella finale visione («S'io avessi le belle trecce prese [...]», con quel che segue) di una violenza carnale, che non si può che ritenere perpetrata – stante il retroterra culturale – su una giovanissima che vi oppone strenua resistenza,³³ se è vero che essa, letterariamente parlando, non è che l'estrema visionaria e parossistica trasformazione dell'amplesso, voluto o meno, che tradizionalmente conclude le pastorelle cui accennavamo più sopra; ed echi, sia pure coscientemente stravolti, della pastorella emergono anche nelle altre petrose, dove per esempio la donna è «chiesta» – richiesta, invitata, sollecitata all'amore – «in un bel prato d'erba / e chiuso intorno d'altissimi colli» (*Al poco giorno* 28)³⁴ e dove l'ambientazione

31 Mentre è frequentissimo quale attributo di Amore, della Morte, del dolore, ecc. Qualcosa del genere vale anche per *dura*, che in posizione di rima compare in Dante solo in *Perché ti vedi* 4, *Chi guarderà* 4 e *Amor che movi* 50 (cioè in tre testi del nostro piccolo corpus).

32 «Così vedess'io lui fender per mezzo / il cuore a la crudele che 'l mio squatra» (vv. 53–54).

33 Che Dante sogni di prendere le «belle trecce» della Pietra (v. 66) è un ulteriore indizio della giovane età di colei, stante che nel Medioevo era la non sposata che poteva andare a capo scoperto.

34 L'espressione «l'ho chiesta» (che più che «l'ho desiderata», com'è nella maggior parte dei commenti, va tradotto, con Giunta, «ho espresso il desiderio di averla», se non addirittura «le ho chiesto di concedermisi») equivale sostanzialmente a formule antico-francesi frequenti nelle pastorelle, del tipo «li pria de s'amor», ecc. Per la valenza sessuale di «l'ho chiesta» la conferma viene anche dall'ipotesto guittoniano che qui, non a caso, interferisce: «ma chesta t'ò volendoti covrire» (*Villana donna, non mi ti disdire*, v. 7), dove *covrire* è «possedere sessualmente», con connotazione quasi animalesca. Mette conto qui ricordare anche quel tipico ornamento «giovianile» – anch'esso da riportare su un piano «eminentemente erotico-sessuale» (Claudio Franchi, «*Trobei pastora*». *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 201; e si ricordi anche la pastorella o *Mädchenlied* di Walter von der Vogelweide *Nemt, frouwe, diesen kranz*) – che è la «ghirlanda d'erba» (*Al poco giorno* 13), equiparabile al *chapel* o al *chaipelet* di tante pastorelle, sia occitaniche che oitaniche (cfr. Luciano Formisano, «Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra», in: Dante Alighieri, *Le quindici canzoni* [cfr. nota 27], pp. 213–39: 237). Anche il motivo dell'ignoranza dell'amore trova antecedenti nelle pastorelle, per esempio in Gavaudan, *Dezampa-*

naturalistica, sia pure *ex negativo*, gioca un ruolo fondamentale; Petrarca se ne ricorderà quando metterà in scena in un suo componimento, con accenti presi dalle petrose, una »pastorella alpestra e cruda«. Sì che credo non si sia lontani dal vero affermando che le rime per la donna Pietra – a cominciare dalla sestina – sono delle anti-pastorelle: forse in voluta antitesi e superamento dell'unica, come ricordavo, pastorella della letteratura italiana, quella di Cavalcanti.³⁵ Ciò che permette a Dante – ed è una mossa decisiva, destinata però a restare senza seguito – di cantare l'amore carnale entro una cornice che resta pur sempre »cortese«, ma che viene assorbita per essere definitivamente superata (la Pietra non è una pastora o una contadina, cioè una »villana«, ma di fatto, nell'ottica tradizionale, una »donna«, *dama*).³⁶

I commentatori delle rime dantesche qui prese in esame si limitano in genere a una presa d'atto, diciamo così, tautologica: a rilevare cioè che la donna cantata (e desiderata) da Dante è per l'appunto una giovanetta (dimenticando, come già detto, che, a rigore, il termine »pargoletta« designa piuttosto un'adolescente se non una bambina) e che questo tema collega tutto un gruppo di componimenti

ratz, ses companho, 17–8: »qu'ieu no say que s'es amistatz, / per que.m luenh de vos e m'estrenc«. Quanto al motivo dello stupro, vd. almeno Kathryn Gravdal, »Camouflaging rape. The rhetoric of sexual violence in the medieval pastourelle«, in: *Romanic review* 76 (1985), pp. 361–73; Dietmar Rieger, »Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise«, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 31 (1988), pp. 241–67; William Paden, »Rape in the pastourelle«, in: *Romanic review* 80 (1989), pp. 331–49.

35 Talmente presente e radicata nella memoria e nella coscienza poetica di Dante da venire più volte allusa (una sorta di risarcimento palinodico?) nei canti purgatoriali di Matelda (XXVIII–XXIX), fino all'esplicita citazione nell'*incipit* del canto XXIX: »Cantando come donna innamorata« (da »cantava come fosse 'namorata« di *In un boschetto* 7). Cfr. anche Giunta, »Su Dante lirico« (cfr. nota 14), pp. 25–26.

36 Sulla sensualità e l'oltranza erotica, e di conseguenza espressiva, delle petrose – dove la »giovinezza« si è ormai esplicitamente trasformata (prima lo era solo implicitamente) in una categoria sessuale – non mi soffermo, se non per aderire all'interpretazione che Michelangelo Picone ha dato di un verso, anzi di un passo un po' intrigante della sestina *Al poco giorno* (vv. 34–36), là dove Dante afferma che accetterebbe di dormire sulla nuda pietra (o, secondo altra esegesi, farsi chiudere vivo in una tomba, con allusione al mito del mago Merlino perduto innamorado della quindicenne Viviana) e di cibarsi d'erba, come un animale selvaggio (con allusione qui forse a un episodio della vicenda di Tristano e Isotta), se solo potesse vedere »do' suoi panni fanno ombra«, »là dove i panni, le vesti [della donna] fanno ombra: perifrasi che altro non può indicare, anche secondo me, che »l'intimità femminile, il *locus* dell'amore fisico«, o meglio, più in generale, la »nudità« di colei. Cfr. Michelangelo Picone, »All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca«, in: *Lecture classensi*, vol. XXIV. *Le »Rime« di Dante*, Ciclo curato da Michelangelo Picone, Ravenna 1995, pp. 91–108; e vd. ora Furio Brugnolo, »Sotto il vestito, niente? Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante«, in: *Quaderni veneti* n. s. 2 (2013), pp. 83–94.

danteschi, di cui il minimo che si possa dire è che certamente *non* sono per Beatrice: sono anzi quanto più di anti-beatriciano ci sia. Ma se enumeriamo e soppesiamo tutte queste occorrenze di lemmi ed espressioni (*pargoletta*, *giovane*, *giovinetta*, *giovinezza*, donna di »picciol tempo«, ecc.: almeno una decina, e tutti estremamente puntuali) che si costituiscono, come ha scritto Santagata, »in un vero e proprio sistema« che »si mantiene coerente negli anni«,³⁷ e le confrontiamo con la convenzionalità e la banalità puramente nominalistica di analoghe espressioni usate dai rimatori precedenti (*donzella*, *pulzella* ecc.), non possiamo non accorgerci di quanto quella di Dante, su cui oggi tendiamo un po' a sorvolare per, diciamo così, avvenuta assuefazione o per sottovalutazione,³⁸ sia stata una vera dirompente novità nel panorama della poesia italiana del suo tempo. Al punto che essa sarà immediatamente ed entusiasticamente ripresa – ma solo esteriormente e quasi a mo' di blasone – dai rimatori contemporanei e immediatamente successivi, e un po' lungo tutto il Trecento. Dino Frescobaldi, tardo stilnovista nettamente influenzato da Dante (e da Cavalcanti), né fa quasi un emblema della sua poesia, sviluppando, a partire dal trittico dantesco della pargoletta, sia l'immagine della giovanetta »angelica« e pietosa (»la giovanetta ch'Amor guida«, »questa pietosa giovanetta bella«, »una donna di gaia giovinezza«, e via di questo passo) sia quella della giovanetta spietata e insensibile (»questa spietata giovanetta bella«, »e se a merzede giovanetta è fera«, »per la sua giovinezza / m'ha tempo [...] tolto«, »la sua nova e salvaggia etate«, eccetera). Ma ovviamente si tratta di riprese epigoniche, manieristiche, come quelle, assai precoci e un po' calligrafiche, di Lapo Gianni (»Dolc'è il pensier che mi notrica 'l core / d'una giovane donna ch'e' disia«, »per questa gioven donna ch'è apparita«, »questa leggiadra onesta giovenetta«, »il martire / che mi saetta la sua giovinezza«), che colgono solo gli aspetti superficiali e nominalistici di questa radicale poetica dantesca dell'amore »giovane« – giovane in senso stretto, reale, e non più solo simbolico –, obliterandone o attenuandone gli sviluppi più estremi rappresentati dall'oltranza, contenutistica non meno che formale, delle rime petrose.³⁹

37 Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna 1999, p. 136, che così continua: »fino al tempo della *Commedia*, direi, dove non mi pare casuale che Beatrice nella sua rampogna parli di una »pargoletta«, *Purg.* XXXI 59«. Cfr. anche Jacomuzzi, »Sulle *Rime* di Dante« (cfr. nota 1), p. 18. Decisamente da escludere un'identificazione (come pure è stato sostenuto) della pargoletta con la »donna gentile« della seconda parte della *Vita nuova*.

38 Contini, come è noto, tendeva a scorgere – a mio parere erroneamente – nell'uso di *pargoletta* »una semplice preferenza lessicale« (cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino 1965, p. 113).

39 La giusta affermazione di Giunta (in Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime*, *Vita Nova*, *De Vulgari Eloquentia* [cfr. nota 15], p. 377) che »il motivo della giovinezza della donna, già topico soprattutto nei generi oggettivi della lirica gallo-romanza« è »ben presente in Dante e negli stilnovisti« andrà

Su quest'ultima, su questa poetica dell'amore ›giovane‹, ha scritto recentemente delle belle pagine Vittorio Coletti, notando che mentre il tratto dell'età anagrafica definisce puntualmente Beatrice solo nelle apparizioni infantili, da ›giovannissima‹ – Beatrice in realtà è, se possiamo dir così, senza età, è un ›miracolo‹ –, esso viene invece in primo piano in tutta una serie di liriche successive alla morte di Beatrice e successive anche alla *Vita nuova*, e »Dante se lo porterà dentro sino alla tarda montanina« (cioè *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, la sua ultima canzone d'amore, scritta durante l'esilio, dove pure nella donna cantata si assommano i tratti della pargoletta e della Pietra).⁴⁰ La ›pargoletta‹ (ammesso che sia una sola, ma non è questo il punto), può produrre anche effetti virtuosi, e inizialmente è dipinta anch'essa, ma quasi in una sorta di auto-illusione o auto-consolazione, come un essere stilnovisticamente celestiale, ma se suscita amore lo fa non solo o non tanto in forza della sua bellezza ma essenzialmente in forza della sua sensuale acerbità, della sua giovinezza, diciamo pure della sua corazzata e in qualche modo inconsapevole verginità (il *diaspro* di *Così nel mio parlar*, che, secondo i lapidari medievali, proteggeva in particolare le persone caste)⁴¹: che è anche quella però che determina la sua estraneità o insensibilità all'amore, quell'insensibilità delineata in termini ancora elegiaci nella canzone *Amor che movi* e con un crescendo invece di immagini violente, risolte e drammatiche nelle petrose.

È quella che in altri contesti si chiamerebbe una metafora ossessiva. Ma si tratta davvero di una metafora? Ciò che fa di Dante, come dicevo, il primo grande lirico moderno (in un senso certo diverso da Petrarca, cui manca il tema fondamentale, anche questo ›inventato‹ da Dante, della pluralità degli amori in opposizione all'unicità di Amore), e comunque il più originale tra i poeti del suo tempo, è la capacità di raggiungere questa originalità, questa ›novità‹, attraverso la trasposizione in poesia – per la prima volta nel Medioevo in maniera così drastica – di esperienze reali, vissute, autobiografiche: ove con autobiografico

precisata nel senso che tale motivo, almeno nella forma che stiamo illustrando, è solo ed esclusivamente dantesco e solo attraverso Dante si estende – peraltro genericamente e per pura imitazione – agli altri stilnovisti (nessuno dei quali però usa mai, si noti, il termine *pargoletta*!), primo fra tutti Cino da Pistoia, che ne privilegia il *coté* ›angelico‹ (»Una gentil piacevol giovanel-la / adorna vèn d'angelica vertute«, »Angel di Dio somiglia in ciascun atto / questa giovane bella [...]«, »Vedeste mai così nova figura / o così savia giovane piacente?«, ecc.), ma tutto sommato prescindendo anch'egli da una valorizzazione funzionale della connotazione strettamente ›anagrafica‹. Insomma, bisognerà arrivare alle ›fanciulle‹ di Saba per trovare, *mutatis mutandis*, una nuova attivazione poetica del dispositivo ›giovinezza‹, in tutte le sue implicazioni.

⁴⁰ Cfr. Coletti, »Prima lezione: sulle poesie di Dante« (cfr. nota 1), p. 52.

⁴¹ Cfr. Paolo Possiedi, »Con quella spada ond'elli ancise Dido«, in: *Modern Languages Notes* 89 (1974), pp. 13–34: 22.

s'intenda naturalmente non il contingente vissuto quotidiano, ma il proiettarsi in esso di miti intellettuali e di significati universali (cioè, a norma delle concezioni medievali, fondamentalmente »allegorici«). Ha scritto Claudio Giunta che ciò che rende Dante diverso da tutti i lirici che lo hanno preceduto è »l'inaudita presenza, nelle sue poesie, di fatti inequivocabilmente autobiografici«. ⁴² Ora non so quanto autobiografismo, quanta vita vissuta, ci sia nelle rime petrose e nelle altre che abbiamo visto: anche un'esperienza puramente mentale è in definitiva un »vissuto«. Sicuro è – se è vero, come ha scritto Santagata, che un autore medievale, e in ispecie un poeta lirico, chiede in primo luogo di essere preso alla lettera ⁴³ – che da un certo momento in poi ha agito in Dante – nel suo fare »letteratura« – un'attrazione permanente, irresistibile, lancinante, e per questo pericolosa (il *rischio* di cui si discorreva più sopra), per un tipo di amore »giovane«, e anzi giovanissimo, che la tradizione medievale, avvertendone forse le potenzialità destabilizzanti, aveva o ignorato o lasciato in ombra o relegato ai margini dell'*amore* per antonomasia, quello »cortese« (l'»accidente« »altero« di Cavalcanti). Un attrazione – una »nuova attrattiva d'amore«, come la chiama De Robertis – che Dante stesso ha sentito fin da subito come inquietante »pericolo« (»Periglio grande è in donna sì vestita« scriverà all'amico Cino da Pistoia rispondendo a un sonetto in cui Cino confessava l'attrazione esercitata su di lui da una »giovane donna« – ma che sia »giovane« lo evidenzia a tutte lettere solo la risposta di Dante – simbolicamente vestita di verde) ⁴⁴ e anzi quasi come un'inconfessabile colpa: al punto che sarà Beatrice a rinfacciargliela, nella sua dura requisitoria contro il traviamiento del poeta dopo la sua morte, nel XXXI canto del *Purgatorio* (vv. 55–60), in termini che inequivocabilmente rinviano ai testi su cui ci siamo soffermati e all'esperienza in essi calata:

Ben ti dovevi [...] levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso

⁴² Giunta, »Su Dante lirico« (cfr. nota 14), p. 24.

⁴³ Cfr. Santagata, *L'io e il mondo* (cfr. nota 3), p. 113.

⁴⁴ A un Dante esperto di »giovinette« si rivolge anche l'anonimo autore del sonetto *Dante Alleghier, d'ogni senno pregato*, pregandolo di intercedere per lui presso »una leggiadra giovinetta« che, con citazione dantesca, »porta propriamente Amor nel viso« (vv. 13–14); la risposta di Dante è ovviamente pessimista.

Versi che »comportano un esplicito rinvio all'esperienza consegnata alle rime per la ›pargoletta‹, prolungata sin entro le petrose«. ⁴⁵ Di nuovo dunque la pargoletta, e non certo quella vagamente ma illusoriamente angelica scesa dal cielo nella ballata *I' mi son pargoletta*, ma il ›frutto acerbo e proibito‹ di un'adolescenza inquietante e irraggiungibile, in cui s'incarna ciò di cui l'amante ha »più gola«: così nell'ultima petrosa (vv. 79–81), con un'immagine:

Canzon, vattene ritto a quella donna
che m'ha rubato e morto, e che m'involva
quello ond'i' ho più gola,

che va presa in tutta la sua carnale concretezza, così com'è nella sua fonte provenzale, Arnaut Daniel, che della sua donna dichiara di essere ›avidio e ghiotto‹, *lecs e glotz* (canz. *Sols soi qui sai lo sobrafan qui-m sortz*, v. 34). ⁴⁶

Ciò chiarirebbe anche il senso e la funzione dell'inedita, singolare enfasi dei vv. 27–31 di *Così nel mio parlar*: »Ché più mi triema il cuor qualora io penso / di lei in parte ov'altri gli occhi induca, / per tema non traluca / lo mio pensier di fuor sì che si scopra, / ch'e' non fa de la morte [...]«, enfasi visibilmente sproporzionata (›mi sconvolge meno l'idea della morte che quella che mi si legga nel pensiero‹) rispetto alla tradizionale manifestazione del riserbo cortese (il *celar* dei trovatori, cioè il rifiuto di svelare il nome dell'amata) o del timore dell'azione malefica dei *lauzengiers*. Il *pensier* che Dante non vuol far trasparire – il suo ›pensiero dominante‹ (e si noti il costrutto: ›penso di lei‹, e non ›a lei!‹) – è in realtà un pensiero inconfessabile, segreto, il cui svelamento sarebbe appunto »più terribile della morte« (De Robertis): quello che alla fine del componimento si tradurrà nel sogno parossistico di una violenza carnale perpetrata, come già detto, su una minore.

Non vorrei aver dato l'impressione di indulgere a un facile quanto indimostrabile biografismo e di delineare il ritratto di un Dante vagamente ›pedofilo‹ (ma se le petrose sono, come è stato proposto, ⁴⁷ del 1304–05 anziché del 1296, si tratta

⁴⁵ Enrico Fenzi, »Da Petronilla a Petra«, in: *Il nome nel testo* 4 (2002), pp. 61–81: 61; e cfr. già prima Sarah Sturm-Maddox, »The ›rime petrose‹ and the purgatorial palinode«, in: *Studies in Philology* 84 (1987), pp. 119–33.

⁴⁶ Il motivo della ›fame d'amore‹, desunto probabilmente da Guglielmo IX d'Aquitania, è anche in un'altra canzone di Arnaut, *Doutz braitz e critz*, v. 12.

⁴⁷ Anche di recente: cfr. Luciano Rossi, »Così nel mio parlar voglio esser aspro«, in: *Lecture classensi*, vol. XXIV. *Le ›Rime‹* (cfr. nota 36), pp. 69–89; Franco Ferrucci, »Plenilunio sulla selva: il Convivio, le petrose, la Commedia«, in: *Dante studies* 119 (2001), pp. 67–102; Irene Maffia Scariati, »Dante al punto della rota e la stagione delle petrose (Rime 9 [C], 5–7, 53–58)«, in: *Studi danteschi* 70 (2005), pp. 155–192, da cui traggio questa osservazione: »direi che Dante scrive *Io son*

di un Dante quarantenne, età già abbondantemente matura per il Medioevo), vedendo nelle sue pargolette quasi delle Lolite, delle adolescenti che conservano in sé quel tanto di angelico e insieme di diabolico e di perverso (*perverso* è peraltro l'aggettivo con cui Dante definisce Amore proprio nelle petrose)⁴⁸ che è tipico, secondo Nabokov, delle »ninfette«. Non è il caso di lasciarsi trascinare – ma non è neanche il caso di rifiutarle a priori, magari per *pruderie* – da queste suggestioni analogiche, maliziose e, non lo nego, un po' provocatorie. In fondo stiamo parlando di letteratura e non di documenti di vita vissuta (la letteratura è semmai la »quintessenza« della vita, che è cosa ben diversa), e quello che a me premeva era di illustrare il trattamento poetico del tema: l'invenzione, anzi, di questo particolare e originale dispositivo poetico. Certo è che questo è comunque il percorso compiuto dalla pargoletta dantesca, scesa dal cielo nella prima ballata, suscitatrice di pene, ossessioni e smanie infernali nell'ultima petrosa. Qui, in *Così nel mio parlar*, c'è un'immagine famosissima, di una violenza inaudita, là dove il poeta si augura che anche lei, la sua ninfetta, urla di passione per lui »nel caldo borro«: »Oimè, ché non latra / per me, com'io per lei, nel caldo borro?« (vv. 59–60; nella ballata *Perché ti vedi giovinetta e bella* aveva scritto, più blandamente: »Possi tu spermentar lo suo [di Amore] valore!«). Il »caldo borro«, letteralmente il »caldo fossato«, è un luogo infernale, una voragine attraversata da acque incandescenti, alla cui origine c'è un'immagine biblica, quella dello stagno di fuoco e zolfo in cui saranno gettati i dannati; insomma, detto un po' alla buona, l'*inferno* della passione. Ed è quanto meno singolare (e accattivante) che a distanza di secoli un'immagine analoga – quasi una traduzione – torni nelle confessioni di Humbert Humbert per Lolita: »ero consumato da un'*infernale fornace* di specifica lascivia per ogni ninfetta di passaggio«.⁴⁹

Non voglio però chiudere con questi accostamenti magari stuzzicanti e arguti, ma forse impropri. Terminerò dunque toccando, sia pure sommariamente e a mo' di semplice appendice rispetto a quanto esposto, due questioni »interne« – interne ai testi, intendo, e al discorso amoroso dantesco nel suo specifico sviluppo – e di ben diversa caratura. La prima:⁵⁰ perché Dante introduce nella propria poesia – e in quella italiana antica in generale, e anzi romanza – l'inedito motivo o dispositivo poetico della »giovinezza« (anzi dell'estrema giovinezza) dell'oggetto amato, motivo che, come ha scritto Raffaele Pinto, è da un lato enigmatico

venuto all'età di quarant'anni circa, proposta che non porterebbe il testo lontano dal 1304–1305, termine [...] che darebbe un senso all'insistenza sulla giovane età della donna amata«.

48 L'aggettivo ritorna nel V dell' *Inferno* (»mal perverso«) a definire un altro tipo di amore »folle« e pericoloso, quello adultero e passionale di Paolo e Francesca.

49 Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano 1997, p. 28.

50 Tengo qui conto in particolare dei lavori di Jacomuzzi, Fenzi e di Pinto citati nella nota 1.

(proprio perché nuovo, senza precedenti), dall'altro «essenziale per ricostruire la storia» della poesia dantesca?⁵¹ La risposta è possibile solo inquadrando tale motivo nella complessa riflessione che il Dante lirico torna a compiere, dopo il limite quasi invalicabile (e valicato infatti solo con la *Commedia*) raggiunto dalla *Vita nuova* (e dai capitoli finali in particolare) e dopo l'imperterrita replica cavalcantiana affidata alla canzone *Donna me prega*,⁵² sulla fenomenologia del desiderio amoroso. Questa riflessione, che sfocerà nelle rime petrose ma che ha il suo centro nella grande canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*, costituisce a ben vedere una sorta di ›regresso‹ rispetto alla *Vita nuova*, in quanto Dante, riprendendo un filo interrotto dopo la ›scoperta‹ della nuova *matera* (*Vita nuova* 10, 11), delle «nove rime» (*Purg.* XXIV 50) inaugurate da *Donne ch'avete intelletto d'amore*, torna a confrontarsi con tutta la concezione cortese e stilnovistica dell'onnipotenza di Amore, da un lato (esplicitamente teorizzata in *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*), e della sua ›negatività‹ (o negazione *tout court*) dall'altro, non a caso rappresentata proprio dalla «paura» e dallo smarrimento cui la pargoletta induce fin dalla sua prima apparizione (*I' mi son pargoletta* 21–24, *Chi guarderà giammai* 1–4), di contro alle caratteristiche ›angeliche‹ e (almeno linguisticamente) beatriciane che essa assume, ma che progressivamente trasforma nel loro contrario.⁵³ È, alla lontana, il tema, quanto mai, in sé, tradizionale e sfruttato, del *disdegno*, dell'*amar desamatz* trobadorico, dello scacco perenne e insieme dell'ineluttabilità del desiderio – quello, in definitiva, che Spitzer chiamava il «›paradosso amoroso‹ che è alla base di tutta la poesia trobadorica».⁵⁴ Un tema o un problema che il poeta aveva radicalmente superato con la *Vita nuova* e le «nove» rime per Beatrice, e che ora, in quel suo continuo sforzo di autosuperamento e autorevisione, torna a impostare e anzi a risolvere in modo altrettanto

51 Cfr. Pinto, «Poetica del disdegno» (cfr. nota 1), p. 72.

52 S'intende che il sottoscritto si colloca fra i sostenitori della posteriorità di *Donna me prega* rispetto alla *Vita nuova*, della quale sembra costituire a tutti gli effetti una ›risposta‹ polemica, una sottile contestazione (la bibliografia relativa è ormai cospicua, e non è questa la sede per richiamarla: la richiamano comunque, tra gli ultimi interventi, Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova 1999, pp. 9–70, spec. pp. 30–35, e Selene Sarteschi, «*Donna me prega* – *Vita nuova*: la direzione di una polemica», in: Ead., *Per la Commedia e non per essa soltanto*, Roma 2002, pp. 59–96).

53 Di una *paura* indotta non dall'atteggiamento ostile od orgoglioso della donna ›fera‹ (come in *Voi che savete, E' m'incresce, Amor, da che convien*, ecc.), ma dalla visione della sua angelica bellezza Dante parla poi solo nel sonetto *Degli occhi della mia donna si move*.

54 Cfr. Leo Spitzer, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», in: Id., *Romanische Literaturstudien (1936–1956)*, Tübingen 1959, pp. 363–413 (cito dalla parziale traduzione italiana in *Il punto su: I trovatori*, a cura di Mario Mancini, Roma-Bari 1991, pp. 233–48: 233).

radicalmente ›nuovo‹: un'altra delle sfide che Dante compie nei confronti dei capisaldi della tradizione cortese, per riprenderli e insieme superarli definitivamente attraverso una possibile ›nuova‹ teoria dell'amore. Come si concilia dunque l'onnipotenza di Amore come forza trascendentale, »principio ontologico del reale«,⁵⁵ con le aporie e le frustrazioni del desiderio messe in scena, fin dalle lontane origini trobadoriche, dall'intera tradizione lirica cortese (Cavalcanti incluso)? A questa domanda Dante non poteva più rispondere – una volta introiettata ma anche messa, per dir così, tra parentesi la soluzione prospettata dalla *Vita nuova* – incanalandosi nell'alveo di quella tradizione, peraltro mai disconosciuta, e tanto meno ricorrendo alla posizione negativa di Cavalcanti: anche se il punto di partenza è certo il tentativo di tornare ai grandi temi ›cavalcantiani‹ che erano stati superati con la *Vita nuova* per conciliarli con la nuova visione di Amore come forza cosmica – come ›sostanza‹ dunque – delineata in *Amor che movi* e in *Io sento sì d'Amor*. Ecco dunque l'invenzione di un oggetto del desiderio (desiderio di ›vedere‹ all'inizio, di ›possedere‹ alla fine) totalmente refrattario all'amore ›per natura‹ e non per scelta o convenzione, e che può condurre »a morte« non per la sua bellezza, il suo ›orgoglio‹, la sua inconcepibile alterità ecc., ma unicamente per la sua »giovanezza«. Veicolo e mediazione dell'amore ma anche insormontabile ostacolo e negazione di esso non è più, non poteva più essere, in questo contesto, la tradizionale dama cortese, sia pure stilnovisticamente trasfigurata, ma la *nova* »pargoletta«, e infine, coerentemente, la Pietra.

Secondo (e ultimo) punto: il passo di *Purg.* XXXI relativo al ›traviamento‹ di Dante dopo la morte di Beatrice, e i versi in particolare – più sopra citati – in cui Beatrice rimprovera Dante di averla tradita, diciamo così, e dimenticata per una »pargoletta« o per »altra novità« (vv. 55–60). Qui la tradizione manoscritta è, come è noto, bipartita, poiché al posto della lezione »novità« numerosi testimoni recano la variante »vanità«, accettata in passato da vari editori e ancor oggi occasionalmente difesa. Sono convinto che quest'ultima sia in realtà una *lectio facilior* indotta dal contesto moralistico (le rampogne di Beatrice si addicono apparentemente, e superficialmente, più a una ›vanità‹ che a una ›novità‹) e credo che le osservazioni che seguono, che assumono dunque »novità« come lezione genuina,⁵⁶ possano contribuire a rafforzare questa convinzione. Recentemente Marco Santagata, riprendendo anche una riflessione di Guglielmo Gorni, è tornato a sottolineare il fatto che l'accusa di traviamento non riguarda soltanto il piano etico, »e più precisamente erotico-sentimentale«, ma anche quello propriamente

55 Pinto, »Poetica del disdegno« (cfr. nota 1), p. 80.

56 La »novità«, si potrebbe dire parafrasando *Par.* X 103–104 (»Li occhi miei, ch'a mirare eran contenti / per veder *novitadi ond'e' son vaghi*«), di cui il poeta, dopo la morte di Beatrice, era stato colpevolmente ›vago‹. Il contesto è infatti quello del *disio* (*Purg.* XXXI 54) male indirizzato.

letterario: in sostanza, l'aver dimenticato Beatrice come ispiratrice poetica a favore di altre donne, obliterando anche la promessa, espressa alla fine della *Vita nuova*, di celebrarla degnamente.⁵⁷ Concordo pienamente con questa interpretazione, magari incrementandola ricordando, con Sarah Sturm-Maddox, che qui il termine *pargoletta* »is not primarily an autobiographical intrusion but a literary one«. ⁵⁸ Ma vorrei andare oltre, proponendo di vedere in quella »altra novità con sì breve uso« precisamente un'allusione al ciclo poetico che, come ho cercato di mostrare, è in consecuzione diretta col ciclo della pargoletta ed è nello stesso tempo quello di cui Dante più ripetutamente e con malcelato compiacimento ha sottolineato l'assoluta, per l'appunto, »novità«: lo afferma a tutte lettere, entro il testo stesso, per la cosiddetta sestina doppia (vv. 64–66): »sì ch'io ardisco a far per questo freddo / la novità che per tua forma luce, / che non fu mai pensata in alcun tempo« (cui fa eloquentemente eco il *novum aliquid atque intentatum artis* di *De vulgari eloquentia* II, XIII, 13), ma vi si intende certo, *pars pro toto*, al di là degli aspetti propriamente tecnici, l'intero insieme delle rime per la Pietra: della cui »novità«, nell'ambito della poesia dantesca ma anche dell'intera tradizione stilnovista, e del cui »breve uso« non si può certo dubitare; così come del suo configurarsi come l'esatto opposto dell'esperienza, tanto sentimentale quanto letteraria, beatriciana.⁵⁹ Memore forse anche del detto agostiniano a commento del Salmo 42: »Iuventus novitatem significat [...]«, ⁶⁰ Dante sottolinea dunque nella terzina purgatoriale non una ma due novità legate al dispositivo poetico che è stato oggetto del presente studio: quella del ciclo della pargoletta (con cui introduce nella lirica italiana il *novum atque intentatum* della giovinezza, nel senso più sopra esaminato) e l'altra novità che a quella consegue: quella delle rime petrose (nel loro complesso e non solo nelle loro punte tecnicamente più

57 Cfr. Santagata, »L'io e il mondo« (cfr. nota 3), pp. 234–41 (il tradimento »non è del personaggio ma dell'autore« Dante); cfr. anche, più concisamente, Corrado Bologna, »Purgatorio XXXI«, in: *Lectura Dantis Turicensis*, II. *Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze 2001, pp. 473–93: 490n.

58 Sturm-Maddox, »The »rime petrose«« (cfr. nota 45), p. 127.

59 Cfr., per questo assunto, anche Bologna, »Purgatorio XXXI« (cfr. nota 57), p. 490, dove si osserva che il richiamo alla »pargoletta sarà senza più alcun dubbio un esatto richiamo letterale, non più solo »ambientale« e contestuale ma fortemente strutturato, quindi intenzionalmente intertestuale, all'esperienza lirico-ermetica delle *petrose*, specialmente ad *Io son venuto al punto della rota*«.

60 Cfr. Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, p. 32. Sulla poetica della *novitas* in Dante, cfr. da ultimo Raffaele Pinto, »Novitas e dialettica del desiderio«, in: *Tenzone* 6 (2005), pp. 193–213. Ma è chiaro che Beatrice accusa Dante di avere stravolto il senso di »novità«.

esposte).⁶¹ Il rimprovero – l'autocritica, e infine il ripudio – è dunque, possiamo ribadirlo, di natura morale (il nesso *pargoletta* – *novità* – *breve uso* allude in prima istanza a un traviamiento di natura amorosa, nel senso, come abbiamo visto, propriamente sessuale)⁶² ma anche di natura letteraria (si veda anche il contorno lessicale della terzina in questione, dove termini ed espressioni come *carco*, *levar suso*, *di retro a me* – rimpiazzo di »di retro al dittator [...]« di *Purg.* XXIV 59 –, *gravar le penne in giuso* mostrano troppe coincidenze con le vivaci discussioni di poetica cui Dante aveva direttamente o indirettamente partecipato per poter essere casuali).⁶³ È Dante stesso, *a posteriori*, a collegare il tema dell'amore »giovane« e colpevole con la tecnica letteraria usata per esprimerlo, e a confermarci lo stretto collegamento delle rime petrose con le rime per la pargoletta. In questo modo ci fornisce allusivamente, come sempre nella *Commedia*, degli elementi decisivi per la ricostruzione della sua stessa poesia, oltre che del suo pensiero.

61 Cfr. Selene Sarteschi, »Notazioni intorno ad *Amor che movi tua virtù dal cielo* e ad altre rime di Dante«, in: *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di Studi, Padova-Monselice, 10–12 maggio 2002, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, pp. 305–32: 331: »Se poi era determinante, ai fini del poema, ricongiungere tanto la »novità della materia« quanto »la novità« della »forma«, non dobbiamo dimenticare che Dante non perderà l'occasione di farsi aspramente rimproverare da Beatrice nel canto XXXI del *Purgatorio* nel nome di un tradimento che riconduce direttamente al contenuto semantico delle petrose«.

62 Anche per Fenzi, »Da Petronilla a Petra« (cfr. nota 45), che pure opta per la lezione *vanità*, ciò cui si fa riferimento è »probabilmente il piacere erotico«; Selene Sarteschi, »Purgatorio XXXI«, in: *Versi controversi. Letture dantesche*, a cura di Domenico Cofano e Sebastiano Valerio, Foggia 2008, pp. 247–90: 268, parla a sua volta di »un ennesimo, concreto e doloroso evento di valenza erotica«; e si potrebbe continuare. Quanto al »breve uso« e alla sua possibile risonanza sessuale, basti il rinvio – qualunque sia la loro esatta interpretazione – ai vv. 15–16 di un sonetto inviato da Guido Orlandi a Guido Cavalcanti, *Amico, i' sacco ben*: »Io per lung'uso disusai lo primo / amor carnale: non tangio nel limo«; è interessante la correlazione antonimica *con breve uso* – *per lung'uso* (che in sé risale addirittura a Giacomo da Lentini).

63 Cfr., per queste discussioni e i loro riflessi, nonché le immagini di cui si avvalgono, Furio Brugnolo, »Cino (e Onesto) dentro e fuori la *Commedia*«, in: *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, pp. 369–86; Id., »Appendice a Cino (e Onesto) dentro e fuori la *Commedia*. Ancora sull'inter-testo di *Purgatorio* xxiv, 49–63«, in: *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna 2003, pp. 153–70; Id., »Il »nodo« di Bonagiunta e il »modo« di Dante. Per un'interpretazione di *Purgatorio*, XXIV«, in: *Rivista di studi danteschi* 9 (2009), pp. 3–28. Immediatamente prima della »rimenata« di Beatrice di *Purg.* XXXI c'è una rima, *arco*: *carco*: *varco* (vv. 17–21) che sembra presa di peso dal sonetto *Bernardo, quel gentil che porta l'arco* con cui Cino da Pistoia esalta polemicamente Dante e la sua poetica contro gli attacchi di Onesto da Bologna.

Edizioni di riferimento

Tutte le citazioni dalle *Rime* e dalla *Vita nuova* di Dante provengono da Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano 2011 (il testo critico delle *Rime* adottato da Giunta è, con minimi ritocchi, quello fissato da De Robertis: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze 2002, 3 voll. in 5 tomi); quelle dal *Convivio* da Dante Alighieri, *Opere minori*, Tomo I, Parte II, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, Milano-Napoli 1988; quelle dalla *Commedia* da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano 1966–68, 4 voll. (poi, come »Seconda ristampa riveduta«, Firenze 1994). I principali commenti alle *Rime* di Dante più volte richiamati o citati in forma compendiosa nel presente saggio sono, oltre a quello di Giunta di cui sopra, quelli di Barbi-Pernicone (Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze 1969), di Foster-Boyde (*Dante's Lyric Poetry*, edited and translated by Kenelm Foster and Patrick Boyde, I. *The Poems. Text and translation*; II. *Commentary*, Oxford 1967) e di De Robertis (Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze 2005).

Le citazioni dagli altri poeti provengono dalle seguenti edizioni: *I Poeti della Scuola Siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, Edizione critica diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, Edizione critica diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008; Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino 1994; Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino 1986; *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto »Amico di Dante«*, a cura di Irene Maffia Scariati, Roma-Padova 2002; *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze 1969 (per Lapo Gianni e Cino da Pistoia); Cecco Angiolieri, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma 1990; Dino Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino 1984; Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari 1952; Francesco Petrarca, *Canzoniere. »Rerum vulgarium fragmenta«*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino 2005, 2 voll. Per i trovatori, mi avvalgo dell'antologia di Martín De Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, II, Barcelona 1975 (tranne che per Gavaudan, da Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979).