

La «mirabile visione» X

(XL-XLII)

Il finale vero e proprio della *Vita nova* comincia, dopo i capitoli dedicati all'incontro con la «donna gentile» che provvisoriamente consola Dante, con l'apostrofe ai *peregrini*, che passano per una via di Firenze. Questa presenza in un paesaggio legato in maniera indissolubile alla sua memoria ispira a Dante un paragone tra se stesso e i pellegrini; un paragone che inavvertitamente trasporta la scena «dal palcoscenico della via a quello dell'anima...; l'io scopre una sostanziale analogia fra la situazione dei *peregrini* e la sua condizione interiore» (Picone). Dante, in altre parole, capisce di essere stato fino a questo momento della sua vita (e dell'opera che va componendo) un *peregrino*, impegnato in un «viaggio» che è in realtà una difficile ricerca esistenziale: sono quelle persone dirette verso una meta religiosa a fargli capire il senso vero del *transitus* (il passaggio sulla terra) di Beatrice e il senso del proprio possibile viaggio verso Beatrice.

Solo tale scoperta, che sarà sancita dall'ultimo sonetto del libro (al cui v. 8, infatti, il solito *spirito* viene ora definito *peregrino*), gli permette il salto finale *oltre la sfera*: un «viaggio» o appunto un pellegrinaggio, annunciato dalla «mirabile visione» dell'ultimo capitolo, ancora più straordinario di quello raccontato dalla *Vita nova*, e per il quale, almeno per il momento, non esistono parole adeguate. Questo è, allora, il significato dell'interruzione al cap. XLII, allorché Dante, dopo quella «mirabile visione» decide di «non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei»: con ciò «promettendo» un'opera futura che, invece, non affronterà ancora per parecchi anni, e che poi sarà la *Commedia* (in ogni caso, non vanno accettate le ipotesi di chi ha addirittura pensato che l'ultimo capitoletto sia stato aggiunto in un momento successivo alla prima redazione della *Vita nova*, quando Dante aveva già chiaro in mente il disegno della *Commedia*).

Sotto tutti gli aspetti, dunque, l'ultimo episodio della *Vita nova* può essere considerato una prefigurazione della *Commedia*: nella coerenza dell'immagine del poeta come *homo viator* («viaggiatore») medievale (nel *Salmo* 138, al v. 13, la «vita humana» è definita «quædam peregrinatio»), alla continua ricerca di una verità ultima sul senso della propria vita e sul sen-

L'apostrofe ai *peregrini* e il pellegrinaggio di Dante

L'ultimo pellegrinaggio oltre la sfera

La «promessa» della *Commedia*

La linea tesa tra *Vita nova* e *Commedia*

so della forza che – secondo la tradizione cortese nella quale Dante si è formato, ma in un modo tutto nuovo e più profondo – continua incessantemente a modellare e sospingere la vita lungo strade diverse, verso mete sconosciute: la forza dell'Amore (cfr. introduzione a *A ciascun'alma presa e gentil core*, pp. 129-130).

XL. Dopo questa tribolazione¹ avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente², che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna³. Li quali peregrini andavano, secondo che mi parve, molto pensosi; ond'io, pensando a loro, dissi fra me medesimo: «Questi peregrini mi paiono di lontana parte, e non credo che anche udissero parlare di questa donna, e non ne sanno neente⁴; anzi li loro pensieri sono d'altre cose che di queste qui⁵, ché forse pensano de li loro amici lontani, li quali noi non conoscemo». Poi dicea fra me medesimo: «Io so che s'elli fossero di propinquo paese, in alcuna vista⁶ parrebbero turbati passando per lo mezzo de la dolorosa cittade». Poi dicea fra me medesimo: «Se io li potesse tenere alquanto⁷, io li pur farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intendesse». Onde, passati costoro da la mia veduta, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo; e acciò che più paresse pietoso⁸, propuosi di dire come se io avesse parla-

1. Dopo questa tribolazione: «Dopo questa sofferenza» (legata al pentimento per aver desiderato la «donna gentile»): citazione dal Vangelo di Matteo, 25, 29: «Statim autem post tribulationem dierum illorum», «Subito dopo la tribolazione di quei giorni».

2. in quello tempo che ... gloriosamente: la perifrasi designa la settimana santa, nella quale era tradizione recarsi a Roma per venerare il panno utilizzato da Veronica (la donna guarita da Gesù in Matteo, 9, 20-22; Luca, 8, 43-48 e Marco, 5, 25-34) per asciugare il volto del Redentore durante l'ascesa al Calvario, sul quale si sarebbe fissata per esemplo l'impronta de la sua bellissima figura (l'immagine reale del volto di Cristo, invece, può ora essere contemplata direttamente da Beatrice ascisa gloriosamente all'Empireo). Il culto della Veronica (il cui nome era interpretato come vera icona, vera immagine, e vere unica, davvero unica) viene rammentato anche in *Paradiso*, XXXI, 103-

108, e lascerà un'altra traccia nel sonetto petrarchesco *Movesi il vecchierel*, *Canzoniere*, XVI (cfr. pp. 472-474).

3. alquanti peregrini ... donna: l'occasione del sonetto è data dal passaggio dei *romei* – come li chiamerà subito dopo Dante, dei *peregrini* cioè diretti a Roma – per una via centrale di Firenze.

4. neente: niente, forma arcaica, da *neente*.

5. anzi ... queste qui: l'irruzione, in uno scenario consueto per Dante, di persone che non condividono con lui le memorie che su questo scenario si sono col tempo sedimentate, ma che invece si muovono nello scenario «come nulla fosse» – senza cioè essere turbati passando per lo mezzo de la dolorosa cittade – desta in lui un effetto di straniamento (che prelude ad una nuova identificazione).

6. in alcuna vista: in qualcosa del loro aspetto.

7. tenere alquanto: trattenere un po'.

8. pietoso: commovente.

to a loro; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Deh peregrini che pensosi andate*. E dissi "peregrini" secondo la larga significazione del vocabulo; ché peregrini si possono intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto non s'intende peregrino se non chi va verso la casa di sa' Iacopo o riede⁹. E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servizio de l'Altissimo: chiamansi palmieri in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepultura di sa' Iacopo fue piú lontana de la sua patria che d'alcuno altro apostolo; chiamansi romei in quanto vanno a Roma, là ove questi cu' io chiamo peregrini andavano¹⁰. Questo sonetto non divido, però che assai lo manifesta la sua ragione.

9. E dissi "peregrini" ... riede: Dante al significato *stretto* del vocabulo "peregrini" (cioè coloro che si recano al santuario di Santiago de Compostela in Galizia, la casa di sa' Iacopo, di san Giacomo, chi ad essa va o da essa riede, torna) ne sovrappone uno piú largo (è peregrino chiunque è fuori de la sua patria): è il primo passo in direzione di un'«interpretazione» simbolica del pellegrinaggio, quale sarà esplicitata nel capitolo seguente.

10. in tre modi ... peregrini andavano: viene specificata una corretta terminologia tecnica da impiegare per distinguere tre diversi tipi di pellegrini (i quali comunque vanno tutti al servizio de

l'Altissimo, di Dio): i palmieri che si recano in Terrasanta (oltremare), da dove spesso riportano la palma (usanza ricordata anche in *Purgatorio*, XXXIII, 78); i veri e propri peregrini (Santiago è infatti il luogo di pellegrinaggio per eccellenza, in quanto la sepultura di san Giacomo fu piú lontana dalla sua patria di quella di tutti gli altri apostoli [si credeva che il suo corpo avesse affrontato una traslazione miracolosa dalla Palestina a quello che allora era considerato l'estremo Occidente]); e infine i romei (come appunto quelli a cui si rivolge in quest'occasione Dante), cioè quelli che vanno a Roma.

Deh peregrini che pensosi andate

(XL)

Il sonetto non è diretto né a Beatrice né alle donne che di volta in volta l'hanno sostituita nelle sue funzioni: per questa ragione è da accostare ai primi componimenti della *Vita nova*, come *A ciascun'alma presa* (cfr. p. 130). Rivolgendosi ai pellegrini diretti a Roma, Dante «sembra voler diffondere idealmente la notizia della morte di Beatrice in tutto il mondo conosciuto» (Gorni). La memoria di Beatrice viene celebrata moltiplicando l'eco del dolore per la sua morte e trasferendola su di una sfera superiore a quella umana: e il sonetto culmina al v. 12, dove il nome della donna viene dato attraverso l'esplicita dichiarazione del suo significato beatificante e così ricondotto «alle sue funzioni etimologiche» (Contini).

Similitudini con le prime poesie della *Vita nova*

La notizia della morte di Beatrice «affidata» ai peregrini

METRO: sonetto. Quartine: ABBA ABBA; terzine: CDE DCE.

4 Deh peregrini che pensosi andate,
 forse di cosa che non v'è presente,
 venite voi da sí lontana gente,
 com' a la vista voi ne dimostrate,
 che non piangete quando voi passate
 per lo suo mezzo la città dolente,
 8 come quelle persone che neente
 par che 'ntendesser la sua gravitate?
 Se voi restaste per volerlo audire,
 certo lo cor de' sospiri mi dice
 11 che lagrimando n'uscireste pui.
 Ell'ha perduta la sua beatrice;
 e le parole ch'om di lei pò dire
 14 hanno vertú di far piangere altrui.

v. 2. di qualcosa che è lontano da voi.
 vv. 3-8. «voi provenite, come dimostra il vostro aspetto, da un paese cosí lontano, che non piangete nell'attraversare questa città del dolore, quasi foste persone che nulla sappiano (*neente / par che 'ntendesser*) del lutto che l'ha colpita (*la sua gravitate*)?». La domanda rivolta ai *peregrini* riecheggia quella con cui Cleofa apostrofa Cristo sulla via di Emmaus: «Tu solus peregrinus es in Jerusalem, et non cognovisti quæ facta sunt in illa his diebus?», «Tu solo sei pellegrino in Ge-

rusalemme, e non conosci cosa è in essa accaduto in questi giorni?» (*Luca*, 25, 18).

v. 9. *Se voi restaste*: Se vi fermaste.

vv. 10-11. «il cuore sospirando (*de' sospiri*) è complemento di strumento: con i sospiri) mi dice che poi uscirete dalla città piangendo». Notare la rima siciliana *pui / altrui*.

v. 12. «La città ha infatti perduto la donna che ne costituiva la beatitudine». È questa, in effetti, l'unica volta che il significato del nome della donna viene dichiarato in modo esplicito.

XLI. Poi mandaro due donne gentili a me pregando che io mandasse loro di queste mie parole rimate¹; onde io, pensando la loro nobilitade, propuosi di mandare loro e di fare una cosa nuova, la quale io mandasse a loro con esse, acciò che piú onorevolmente adempiesse li loro prieghi². E dissi allora uno sonetto, lo quale narra del mio stato, e manda'lo a loro co lo precedente sonetto accompagnato, e con un altro che comincia: *Venite a intender*³.

1. Poi mandaro ... rimate: in seguito due donne gentili mandarono a pregarmi di inviar loro il precedente sonetto.

2. pensando ... li loro prieghi: la nuova iniziativa poetica (*una cosa nuova*) deve essere degna della nobilitade delle donne e render loro onorevolmente omaggio.

3. manda'lo ... Venite a intender: «si tratta

di una piccola antologia poetica, anteriore alla *Vita nova*, e la prima che conosciamo di Dante» (De Robertis), costituita da una terna (naturalmente) di sonetti: *Oltre la spera*, il precedente *Deh peregrini* e *Venite a intender* (che si legge nel cap. XXXII della *Vita nova*, dove era già presentato come testo «su commissione»).

Lo sonetto lo quale io feci allora, comincia: *Oltre la spera*; lo quale ha in sé cinque parti⁴. Ne la prima dico ove va lo mio pensiero, nominandolo per lo nome d'alcuno suo effetto⁵. Ne la seconda dico perché va là suso, cioè chi lo fa così andare. Ne la terza dico quello che vide, cioè una donna onorata là suso; e chiamolo allora "spirito peregrino", acciò che spiritualmente va là suso, e sí come peregrino lo quale è fuori de la sua patria, vi stae⁶. Ne la quarta dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitate⁷, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto no lo puote comprendere⁸; con ciò sia cosa che lo nostro intelletto s'abbia a⁹ quelle benedette anime sí come l'occhio debole a lo sole¹⁰: e ciò dice lo Filosofo nel secondo de la *Metafisica*¹¹. Ne la quinta dico che, avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna¹², però ch'io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero: e nel fine di questa quinta parte dico "donne mie care", a dare ad intendere che sono donne coloro a cui io parlo. La seconda parte comincia quivi: *intelligenza nova*; la terza quivi: *Quand'elli è giunto*; la quarta quivi: *Vedela tal*; la quinta quivi: *So io che parla*. Potrebbe si più sottilmente ancora dividere, e più sottilmente fare intendere; ma puotesi passare con questa divisa¹³, e però non m'intrametto di più dividerlo¹⁴.

4. cinque parti: la *divisione* è più minuziosa del solito.

5. nominandolo ... suo effetto: «chiamandolo con il nome di un suo effetto», cioè, ancora una volta, attraverso la manifestazione sensibile del *sospiro* (come si leggerà nel v. 2 del sonetto).

6. chiamolo allora ... vi stae: nel riallacciarsi all'accezione *larga* della parola *peregrino* (che abbiamo letto nel cap. XL), Dante precisa che la definizione del proprio pensiero/sospiro come *peregrino* va intesa *spiritualmente*, in spirito, proprio per evitare l'accezione *stretta* del vocabolo: esso è tale perché si spinge fuori della sua *patria* terrena, verso la propria patria celeste.

7. in tale qualitate: in tale stato.

8. lo mio pensiero ... comprendere: il mio pensiero s'innalza nella considerazione dello stato di lei ad un grado tale che il mio intelletto non lo può comprendere.

9. con ciò sia cosa ... s'abbia a: poiché il nostro intelletto sta in rapporto con (*s'abbia a* è termine del linguaggio filosofico, dal latino *se habeat ad*).

10. sí come ... a lo sole: paragone consueto della tradizione lirica duecentesca.

11. lo Filosofo ... *Metafisica*: Aristotele, filosofo per antonomasia, nel secondo libro della *Metafisica* (in un passo citato anche nel *Convivio*, II, IV).

12. tutto è ... mia donna: «questo pensiero è interamente rivolto a Beatrice»; cioè: pur non comprendendo esattamente a quali altezze il suo pensiero si fosse spinto, tratto dalla *mirabile qualitate* di madonna, Dante comunque sa una cosa: che quel pensiero era interamente rivolto a lei.

13. puotesi ... divisa: ma può andar bene con questa sola divisione.

14. non ... dividerlo: non mi prendo cura di dividerlo ulteriormente.

Oltre la spera che piú larga gira
(XLI)

Il viaggio
ultraterreno
di un pensiero

Il ritorno
dall'esper-
ienza mistica

L'ultimo sonetto della *Vita nova* racconta «la storia ultraterrena di un pensiero di Dante» (Gorni). Tale pensiero, nato nel cuore sotto la consueta forma di *sospiro* (chiamato anche *peregrino spirito*), finisce per giungere oltre quello che, nel sistema cosmologico di Tolomeo, veniva definito Primo Mobile o cristallino: cioè il cielo (*spera*) che ruota (*gira*) piú velocemente, e che comprende al suo interno (*piú larga*) tutti gli altri cieli (cfr. *Paradiso*, XXVIII, 70-71). Al di là di esso, invece, in perfetta quiete, si trovava l'Empireo, sede di Dio e dei beati. Oltrepassare il Primo Mobile equivale dunque ad ascendere all'Eterno: per cui questa del finale della *Vita nova* è davvero «la prima definizione "fisica", in poesia, del Paradiso» (De Robertis). Come sempre nelle vicende mistiche, al ritorno «deil'esperienza vissuta non si trasmette all'intelletto umano che un tenue ricordo» (Gorni): la memoria di questo pellegrinaggio spirituale, di questo volo attraverso i cieli, si perde in qualcosa di ineffabile e di incomprensibile, ma si fissa nello stesso tempo in una presenza sicura ed assoluta, quella di Beatrice e del suo nome.

METRO: sonetto. Quartine: ABBA ABBA; terzine: CDE DCE.

Oltre la spera che piú larga gira
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.
4
Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore,
e luce sí, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.
8
Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sí parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.
11
So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sí ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.
14

x. 2. *passa*: penetra.

xx. 3-4. *sua potenza intelletiva nuova*, che prima non aveva, e che l'Amore gli infonde attraverso il dolore, continua a portarlo sempre piú in alto; pur sic. costantemente verso l'alto.

x. 5. *don disira*: dove desidera giungere, dove lo spinge il desiderio.

x. 8. *lo peregrino spirito*: espressione che costituisce il segnale all'incerta *Vita nova*. Per collegamenti ancora alla psicologia di Cavalcanti, il termine *spiro* è qui stratificato dalla valenza mi-

stica che l'aggettivo implica.

vv. 9-11. La vede in tale aspetto, che quando me lo riferisce (una volta tornato), io non riesco a comprenderlo, tanto parla sottilmente al cuore (da cui era partito) che lo fa parlare (per farsi riferire ciò che ha visto).

vv. 12-14. se la lettera di quanto *ridice* lo *spirito* è indecifrabile, non così è la sostanza, o meglio la *sentenza*: che è la visione del trionfo di Beatrice; notare l'opposizione tra *io no lo intendo* del v. 10 e *sí ch'io lo 'ntendo ben* del v. 14 (nella stessa posizione iniziale del verso).

XLII. Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione¹, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei². E di venire a ciò io studio³ quanto posso, sí com'ella sae veracemente. Sí che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono⁴, che la mia vita duri per alquanti anni⁵, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna⁶. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia⁷, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia⁸ di colui *qui est per omnia secula benedictus*⁹.

1. **mirabile visione**: alla visione del precedente sonetto succede un'ulteriore, definitiva visione, che viene raccontata e convince l'autore a mettere provvisoriamente fine ad ogni discorso su Beatrice.

2. **mi fecero ... di lei**: «fecero in modo ch'io mi proponessi di non parlare più di Beatrice fino al momento in cui non fossi in grado di trattare di lei in modo più degno»: il silenzio diviene assoluto, e neppure la lode può più infrangerlo.

3. **studio**: «mi adopero, faccio in modo che», secondo l'etimo latino *studeo*.

4. **se piacere ... vivono**: se piacerà a Dio, designato secondo la formula di Luca, 20, 38 («omnes enim vivunt ei», «tutte le cose vivono per lui»).

5. **che la mia vita ... anni**: eco della *Ecloga IV* di Virgilio (testo amatissimo nel Medioevo), vv. 53-5: «O mihi tum longæ maneat pars ultima vitæ, / spiritus et quantum sat erit tua dicere facta: / non me carminibus vincet...», con il quale si salda «quel collegamento fra cultura classica e cultura cristiana che già Cicerone (e Boezio) avevano permesso sul piano dell'ideologia» (De Robertis) e che è sempre all'opera in Dante.

6. **io spero ... d'alcuna**: in base a questa battuta si è voluto leggere il finale del libello come un chiaro programma della *Commedia*. Ora, non c'è dubbio che,

giunto a questo punto, il «pellegrino» Dante debba compiere una svolta e un salto in avanti, *oltre la spera*: ma non pare che di tale salto Dante abbia già ora in tutto e per tutto chiare le coordinate.

7. **sire de la cortesia**: l'attributo, che fa il paio con quello di Beatrice nel cap. XII (*donna de la cortesia*) può riferirsi tanto ad Amore (come vuole Gorni, che rimanda alla «profezia» del cap. III) che a Dio: molte le discussioni dei critici al riguardo.

8. **la quale ... ne la faccia**: contemplare il volto di Cristo è facoltà degli angeli, ma anche di Beatrice, come già detto nel cap. XL (*la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente*).

9. **qui ... benedictus**: «che è benedetto per tutti i secoli»: citazione presente negli scritti di san Paolo e ricavata dal *Salmo 71, 17* («Sit nomen eius benedictum in sæcula»), che spesso veniva usata dai copisti (come Dante alle prese con il libro *de la memoria*) al termine della loro fatica (si trova anche alla fine della celebre *Epistola XIII* a Cangrande della Scala, cfr. pp. 246-251). «Così questo libro, cominciato con la proposizione del titolo (*Incipit Vita nova*)», si chiude con la formula scrittoria tradizionale di ringraziamento» (De Robertis).

3) Quando la bellezza della donna ha un potere simile a quello di una pietra preziosa; e a questo potere non c'è nessun rimedio naturale: nessun viaggio, nessuno spostamento può cancellare dalla mente del poeta la sua immagine.

5) Quando è vestita di verde, la sua bellezza farebbe innamorare anche una pietra; il poeta la desidera quanto nessun'altra donna lo è mai stata in precedenza.

6) Ma prima che questa donna si innamori del poeta i fiumi scorreranno al contrario; e pensare che egli dormirebbe volentieri sulla pietra, pur di poter vedere solo il luogo al quale le sue vesti fanno ombra.

Congedo: a ogni calar della sera, la donna vestita di verde fa sparire l'ombra avanzante, come l'erba che cresce fa sparire la pietra.

METRO: sestina lirica (sistema metrico inventato da Arnaut Daniel, con la sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*). È una canzone di sei stanze, di sei versi ciascuna (tutti endecasillabi). Ciascun verso termina con una parola (detta «parola-rima») che, dalla seconda stanza in poi, si ripresenta mutando di posizione (per ordine di apparizione nell'ambito della stanza) secondo uno schema prestabilito detto retrogradatio cruciata (sostituendo la prima parola-rima con l'ultima, la terza con la penultima e così via, continuando sino a esaurire le possibili combinazioni: ABCDEF FAEBDC eccetera).

Le parole-rima tra loro non rimano, anche se è possibile in qualche caso associarle a due a due per assonanza (per esempio, in questo caso, *donna-ombra; petra-erba*). Il congedo, di tre versi, ripresenta le sei parole-rima, due per verso.

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba:
e 'l mio disio però non cangia il verde,
5 sì è barbato ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna

vv. 1-6. «Sono arrivato ormai, ahimè, al tempo in cui il giorno è breve (*poco*) e la notte lunga (*gran cerchio d'ombra*), il tempo in cui i colli biancheggiano di neve e l'erba perde il suo colore naturale (*si perde lo color ne l'erba*); ma il mio desiderio non perde il suo rigoglio (*il verde*), tanto è radicato (*barbato*) nella dura pietra; questa *pietra* che ha voce e pensiero (*parla e sente*) di donna». Fortissima la caratterizzazione dell'amore del poeta: descritto con un'immagine vigorosamente materiale, come quella delle radici infiltrate nella materia più impenetrabile (appunto *la dura petra*). Al v. 5 si noti la

cesura tra *si* ed *è* (che costituiscono due sillabe separate, con un particolare effetto di durezza e di sforzo). Al v. 6 viene esplicitato, con violenta concentrazione linguistica, che *petra* è il nome fittizio (quello che i provenzali chiamavano *senbal*) della *donna* cui sono dedicate queste rime.

vv. 7-12. «Allo stesso modo (con la stessa persistenza del desiderio del poeta) questa donna strana (*nova*, che è nello stesso tempo "giovane") ha un atteggiamento gelido, simile a quello della neve all'ombra: infatti, non la commuove (*non la move*), se non come può commuovere

10 si sta gelata come neve a l'ombra:
ché non la move, se non come pietra,
il dolce tempo che riscalda i colli,
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.

15 Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna:
perché si mischia ^{DEI CAPELLI} il cespó giallo e 'l verde
sí bel, ch'Amor lí viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
piú forte assai che la calcina pietra.

20 La sua bellezza ha piú vertú che pietra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba:
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

25 Io l'ho veduta già vestita a verde,
sí fatta ch'ella avrebbe messo in pietra ^{TRASMESSO IN UNA PIETRA}
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra:
ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba,
innamorata com'anco fu donna,

una pietra, la nuova stagione che riporta il tepore nei colli e li fa tornare, da bianchi, verdi, coprendoli di vegetazione (*di fioretti e d'erba*). L'immobilità, che nella prima stanza era un carattere del poeta, è ora attribuita anche alla donna che questi medesimi effetti ha causato in lui. vv. 13-18. «Quando porta un'acconciatura a ghirlanda di foglie (e fiori), la sua immagine caccia dalla mia mente quella di qualsiasi altra donna: perché la sua capigliatura bionda e ondulata, cioè i suoi riccioli biondi (*il cespó giallo*), si mescola alle fronde verdi, in modo così bello, che Amore viene a dimorare lí, all'ombra dei capelli, Amore che mi ha imprigionato (*serrato*) tra collinette, assai piú strettamente di quanto la calce non faccia alla pietra». Il luogo in cui il poeta colloca la sua esperienza (*i piccioli colli*) è un *locus amoenus*, in cui dimora Amore, secondo la tradizione; ma il fatto che il poeta vi sia serrato dalla malia della donna-Pietra lo rende una specie di carcere, tutto mentale. vv. 19-24. «La sua bellezza ha piú virtù di una pietra preziosa (secondo le credenze

dei *lapidari* medievali, le pietre avevano capacità di agire sulle facoltà umane), e la ferita che essa procura non può trovare guarigione con nessuna erba medicinale (*l'colpo suo non può sanar per erba*): tanto che io son fuggito per pianure e per colline per trovare scampo da questa donna; dalla sua luce non mi possono riparare (*far ombra*) nessun'altura (*poggio*), nessun muro, nessuna pianta (*fronda verde*). Il motivo della «fuga» del poeta dalle immagini che lo serrano nella morsa d'amore, della sua vana ricerca di «schermi», naturali o artificiali, che lo possano proteggere dalla distruttiva passione amorosa, viene in questi versi portato da Dante a grande intensità: e verrà variamente ripreso nel *Canzoniere* di Petrarca. vv. 25-30. «Io ho visto questa donna vestita di verde, in atteggiamento tale che persino a una pietra si sarebbe trasmesso quell'amore che io porto persino (*pur*) alla sua ombra: tanto che l'ho desiderata (*chesta*, da *chiedere*) in un bel prato erboso, chiuso intorno da alture invalicabili, innamorata come nessun'altra don-

30

e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde

35

s'infiammi, come suol far bella donna,
di me; che mi torrei dormire in pietra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno piú nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparer, com'uom pietra sott'erba.

na». L'innamoramento della donna è solo una fantasia del poeta o piuttosto un suo delirio.

vv. 31-36. «Ma prima che questo legno verde e molle si infiammi per me delle fiamme d'amore, come sogliono fare le belle donne (è l'idea molto diffusa della necessità che i cuori gentili riamino chi di loro è innamorato, a cui si riferisce anche Francesca da Rimini nel canto V dell'*Inferno*), i fiumi scorreranno al contrario verso i colli; e sí che io tollererei (*mi torrei*) per sempre di dormire sulla nuda pietra e di nutrirmi d'erbe, solo per poter vedere i luoghi in cui (*do'*, "dove") le sue vesti fanno ombra (cioè dove ella passa)». L'irrealizzabilità del desiderio espresso ai vv. 28-30 viene evidenziata facendo ricorso a un classico espediente retorico, quello dell'*adynaton* («impossibile»); si equipara l'evento sognato a un fenomeno fisicamente impossibile, appunto come lo scorrere al contrario di un fiume verso la sua sorgente. Il *legno molle e verde* del v. 32 è la stessa donna-Pietra: per un momento la figura presentata con tante immagini di durezza e rigore

viene indicata con una metafora che indica la sua natura femminile (*molle*) e la sua giovinezza (*verde*). Il v. 36 presenta uno struggente spostamento (per metonimia) del desiderio lungo una catena di oggetti sostitutivi: con un procedimento che sarà fatto proprio da Petrarca (come ad esempio in tutta la canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, cfr. pp. 497-502).

vv. 37-39. «Ogni volta che (*quandunque*) i colli danno un'ombra piú scura, la giovane donna fa sparire quell'ombra sotto la sua veste verde, come si fa sparire (*uom* è particella impersonale, mentre il verbo è sottinteso) una pietra sotto l'erba». La sestina si chiude con l'immagine ossessiva dello splendore della donna, che con la sua luce annulla persino le ombre della sera. La veste verde (apparsa al v. 25) ricopre addirittura il paesaggio: con una smisurata, delirante amplificazione dell'effetto visivo. L'ultima immagine ripete la prima, quella del v. 5: l'erba mette radici, penetra sottilmente nella pietra, giunge a coprirla. È la raffigurazione emblematica dell'onnipotente desiderio del poeta.

Così nel mio parlar voglio esser aspro X

[da *Rime*, 46 (CIII)]

È questa una vera e propria «canzone-manifesto» (per tale valore «programmatico», piú di un commentatore pensa che sia stata la prima delle «petrose» ad essere composta). Già il verso iniziale mette in evidenza la deliberata ricerca dell'*asprezza*, della violenza espressiva che Dante approfondirà in tanti momenti della *Commedia* (e nel XXXII canto dell'*In-*

Asprezza
program-
matica ed
espressio-
nismo
dantesco

ferno parlerà di «rime aspre e chiocce»); uno stile per cui si può parlare, con un termine che verrà in uso solo nel Novecento, di «espressionismo».

Questa asprezza del *parlar* dipende direttamente dalla severità del sentire del poeta e dalla durezza dell'atteggiamento di madonna nei suoi confronti (come viene subito precisato nel secondo verso). E la canzone conduce all'estremo la violenza delle immagini (come nella vera e propria aggressione inflitta alla donna nei vv. 66 e sgg.): una violenza che si impone con un'ambigua fascinazione, grazie ad un effetto di *vicinanza* fisica, di assoluta immediatezza, e a movimenti di esasperata sensualità.

Rispetto alle altre «petrose», in *Così nel mio parlar* manca l'effetto di immobilità e freddezza, l'ossessione di ostinata ripetizione. Qui si ha una struttura strofica e un'orchestrazione tonale molto mossa, con un trascorrere rapido di immagini e situazioni, lungo lo snodarsi delle stanze (e forse anche per tale motivo la si può ritenere la prima «petrosa» in ordine di scrittura). Ecco i dati tematici che si sviluppano nelle diverse stanze:

1) L'asprezza dell'atteggiamento della donna amata dal poeta, che resta immune dalle ferite d'amore pur continuando ad infierire su di lui con i suoi colpi mortali, sarà da ora in poi la stessa asprezza del linguaggio poetico.

2) È inutile ogni difesa dal potere della donna sulla mente del poeta; tristemente egli contempla la lenta rovina del suo animo in preda al tormento amoroso.

3) Il poeta teme, più della morte, di rivelare il nome della donna che lo tiene in scacco: al punto che ha persino paura di pensare a lei in presenza di altri; Amore lo ha davvero abbattuto, sconfitto: è inutile che egli gridi pietà.

4) Mentre è a terra, Amore lo ferisce dalla parte del cuore: con un colpo tale che, se ripetuto, lo porterebbe senz'altro alla morte.

5) Eppure la morte non sarebbe così sgradita, al poeta, se prima di perire egli potesse avere la soddisfazione di vedere la donna che lo ha vinto soffrire delle stesse sue pene; se fosse lei nella situazione in cui si trova il poeta, questi le offrirebbe soccorso, magari prendendola per i capelli con aggressiva voluttà.

6) Tenendo quelle adorate trecce tra le mani, le stratonerebbe allora con la violenza di un orso selvaggio, con ciò vendicandosi fino a quando, soddisfatto, restituirebbe alla donna, con l'amore, la pace.

Nel congedo, il poeta si rivolge alla canzone e le ordina di recarsi subito dalla donna desiderata e di colpirla con lo stesso dardo con il quale lui è stato ferito: perché la giusta vendetta fa acquistare onore.

METRO: canzone di sei stanze, ciascuna con tredici tra endecasillabi e settenari. La struttura è la seguente: ABbCABbCCDdEE, quindi con fronte regolare, dai piedi identici (ABbC ABbC) e sirma (CDdEE) intrecciata alla fronte (il primo verso della prima volta rima con C, ultimo della fronte). Si noti la forte presenza di rime bacciate (tre distici in successione finale, e un totale di cinque nella stanza). Il congedo di cinque versi, regolare, ripete nella sua interezza la struttura della sirma.

La violenza della relazione tra poeta e madonna

Il carattere specifico di questa «petrosa»

Temi delle diverse stanze

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 diaspro PIETRA PREZIOSA
 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
 10 né si dilunghi da' colpi mortali,
 che, com'avesser ali,
 giungono altrui e spezzan ciascun'arme:
 sí ch'io non so da lei né posso atarme.
 Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
 né loco che dal suo viso m'asconda:
 15 ché, come fior di fronda,
 cosí de la mia mente tien la cima.
 Cotanto del mio mal par che si prezzí
 quanto legno di mar che non lieva onda;
 20 e 'l peso che m'affonda
 è tal che non potrebbe adeguar rima.

vv. 1-8. «Voglio essere cosí aspro nel mio parlare, cioè voglio scrivere in rime (comune in antico l'uso di *parlare* o *dire* per "scrivere versi") di stile cosí aspro, quale aspra è negli atteggiamenti suoi questa bella donna (indicata ancora con il senhal di petra), che chiúde sempre piú in sé come in una pietra (impetra) la sua durezza d'animo e il suo temperamento refrattario (natura cruda), e si ricopre (veste sua persona) di una pietra preziosa (diaspro), che ha proprietà tali che, per sua virtù (per lui) o perché la donna si tira indietro (s'arretra), non *esce* (viene scoccata) freccia da faretra che riesca a colpirla indifesa (ignuda)». Questo motivo della resistenza assoluta della donna ad ogni colpo d'Amore sarà ripresa nella canzone «montanina», *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (cfr. p. 201, vv. 72-74).

vv. 9-13. al contrario (la congiunzione *ed* ha qui valore avversativo), ella colpisce mortalmente (ella ancide), tanto che non serve che ci si schermi (ch'om si chiuda) o ci si allontani dai suoi colpi mortali, i quali, come volando, giungono a segno (altrui ha valore impersonale) e rompono

qualsiasi corazza (spezzan ciascun'arme), tanto che io da lei non so né posso difendermi (atarme).

vv. 14-21. «Non trovo scudo che ella non spezzi, né luogo che mi ripari dal suo sguardo: poiché questa donna si è impossessata (tien la cima, "occupa il punto piú alto") della mia mente, al modo stesso in cui il fiore occupa la cima dello stelo (fronda). Pare che tanto tenga cura (si prezzí) del mio cruccio, quanto una nave (legno) si cura di un mare tranquillo (che non lieva onda, "che non fa alzare l'onda"); e l'affanno che mi toglie il respiro ('l peso che m'affonda) è tale che nessun verso potrebbe dirlo, rappresentarlo in modo adeguato (non potrebbe adeguar rima: rima è soggetto)». Questa seconda stanza inizia con la ripresa (secondo il sistema della *cobla capfimida*) della metafora militare, con cui si concludeva la stanza precedente, e poi si svolge in un succedersi di nuove metafore, che si generano quasi automaticamente l'una dall'altra (quella del fiore sulla cima dello stelo, quella della nave in mare, quella del peso che affonda, a cui segue al v. 22 la metafora della lima).

Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
25 sí di rodermi il core a scorza a scorza
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

Ché piú mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca
30 lo mio penser di fuor sí che si scopra,
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 vertú, sí che n'allenta l'opra.
35 E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
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 Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida

vv. 22-26. il tormento di questo amore che senza farsi sentire all'esterno (*sordamente*) sta consumando la vita del poeta (*la mia vita scemi*) viene indicato, grazie ad una splendida immagine ricca di concetti, con la metafora della *lima* che non ha ritegno, non si trattiene (*non ti ritemi*) di rodere il core a scorza a scorza. Questa spietatezza è messa a confronto con il ritegno che il poeta, malgrado tutto, conserva nel rifiutarsi di rivelare a qualcun altro (*altrui*) chi sia a dare forza a quella *lima* del delirio amoroso (*chi ti dà forza*): così egli non riferisce l'identità della donna-Pietra.

vv. 27-34. «Poiché (agganciato al periodo precedente) piú tremo (*mi triema il cor*), quando mi accade di pensare a lei in un luogo dove qualcuno mi veda (*in parte ov'altri li occhi induca*), per il timore che il mio pensiero amoroso possa apparire all'esterno (*non traluca / lo mio penser di fuor*, costruzione latina di *temere* + *non*) così da venir scoperto, di quanto io non tremi della morte (*non fo*, riprende il *triema* del v. 27, dove il verbo *fare* sostituisce la ripetizione del primo verbo, come si usava nelle comparazioni), che già mi mangia con i denti d'Amore (*manduca*) ogni facoltà dei sensi: infatti avviene che la potenza dei denti d'Amore (*la lor vertú*)

corrode (*bruca*) il mio intelletto, sino a ridurre la capacità operativa». L'impiego di immagini fisiche, corporee (*triema, traluca, manduca, bruca*), accompagnata dalla splendida immagine dei *denti d'Amor*, dà una forza del tutto nuova al motivo dell'azione logorante dell'amore, tipico del repertorio cortese e stilnovistico.

vv. 35-39. «Amore mi ha abbattuto a terra, e mi sovrasta minacciandomi con la stessa arma con la quale mise a morte Didone: a lui io mi rivolgo chiedendo pietà (*merzé chiamando*), e lo invoco umilmente: ma egli sembra deciso a negare ogni pietà (*d'ogni merzé par messo al niego*)». L'amore di Didone per Enea, cantato nel IV libro dell'*Eneide* di Virgilio, era emblema, per la cultura medievale, di amore irragionevole e lussuoso (e nell'*Inferno*, V, 61, si parlerà di Didone come «colei che s'ancise amorosa»). Inizia già in questi versi, con la figura del poeta fisicamente messo a terra da Amore, una prolungata serie di immagini di grande violenza fisica e di forte carica erotica: il desiderio amoroso si traduce in fantasia di dolore volontariamente inflitto a se stessi oppure all'oggetto della propria passione.

vv. 40-47. «Amore alza di tanto in tanto la mano per colpirmi, e minaccia (*sfiga*)

45 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
 lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.
 Elli mi fiede sotto il braccio manco
 sí forte che 'l dolor nel cor rimbalza;
 50 allor dico: «S'elli alza
 un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
 prima che 'l colpo sia disceso giuso».
 Cosí vedess'io lui fender per mezzo
 lo core a la crudele che 'l mio squatra;
 55 poi non mi sarebb'atra
 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
 60 per me, com'io per lei, nel caldo borro?

quel poco di vita che mi resta, questo spietato (*perverso*), che mi tiene a terra, disteso a rovescio, incapace d'ogni movimento (*d'ogni guizzo stanco*): allora mi nascono grida, ma solo in immaginazione (*mi surgon ne la mente strida*, cioè gli viene da gridare, ma senza riuscirci); e il sangue, che si diffonde per le vene, accorre fuggendo da esse al cuore, che lo chiama a sé, per cui resto privo di colore, pallido». Si riprende, con maggiore evidenza fisica, il consueto motivo stilnovistico dell'impallidire dell'amante, spiegato (secondo la fisiologia medievale) con l'accorrere del sangue verso il cuore. vv. 48-52. Amore mi ferisce sotto il braccio sinistro (*manco*: cioè dalla parte del cuore) con una tale violenza che il dolore si ripercuote sul cuore; allora mi dico: «Se costui mi colpisce (ripete l'alza, con oggetto *la mano*, del v. 40) di nuovo, porrà fine alla mia vita (*Morte m'avrà chiuso*, "la morte mi avrà separato dal mondo") ancor prima che il colpo mi abbia raggiunto (*sia disceso giuso*)». vv. 53-65. si riallaccia, rovesciandone i termini, alla metafora del colpo e del ferire che ha concluso la stanza precedente, immaginando però che Amore possa ferire

anche la donna: «Se solo potessi vedere Amore ferire allo stesso modo (*Cosí*) in mezzo al cuore questa donna crudele che fa a pezzi (*squatra*, per *squarta*, con spostamento tra *r* e *t*) il mio cuore; dopo (*poi*) non sarebbe per me così cupa (*atra*) questa morte alla quale ora mi affretto a causa della sua bellezza; dato che questa *masnadiera* (*scherana*) violenta e subdola (*latra*, "ladrona") colpisce sia al caldo che al fresco (*rezzo*). Ah, perché questa donna non urla (*latra*), come me nell'abisso infuocato (*caldo borro*)? perché se così facesse allora subito (*tosto*) le griderei: "Arrivo in soccorso", e lo farei volentieri, come quello che metterebbe mano in quei capelli biondi che Amore per distruggermi (*consumarmi*) rende ricci e biondi come l'oro, e sono certo che le piacerei». Il v. 59 segna il punto di svolta dell'immaginazione del poeta, portato dal desiderio ad immaginare un contatto fisico voluttuoso e selvaggio con la donna, quasi spostando su di lei la violenza che l'azione dell'amore ha prodotto su lui stesso. Si noti come la tripla rima in *-atra* (qui anche con la ripetizione di un termine fortemente espressivo come *latra*, con rima equivoca) torni nell'*Inferno*, all'incontro

ché tosto griderei: «Io vi soccorro»;
 e fare'l volentier, sí come quelli
 che ne' biondi capelli
 ch'Amor per consumarmi increspa e dora
 metterei mano, e piacere'le allora.
 65 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 piú di mille.
 Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
 che m'infianno 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.
 Canzon, vattene dritto a quella donna
 che m'ha ferito il core e che m'invola
 80 quello ond'io ho piú gola,
 e dälle per lo cor d'una saetta:
 ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

col mostruoso cane Cerbero (canto VI, vv. 13-18: «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sopra la gente che quivi è sommersa. / Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e 'l ventre largo, e unghiate le mani; / graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra»). Qui lo stesso desiderato contatto con la donna si proietta in un orizzonte infernale, come mostra anche l'immagine del *caldo borro*. vv. 66-78. «Se avessi preso in mano quelle belle trecce che su di me agiscono come scudiscio e frusta (*ferza*), afferrandole dalla mattina (*anzi terza*, prima della *terza*, che corrispondeva alle 9 antimeridiane) arriverei a passare con esse la sera (*vespero* è la penultima delle ore canoniche, a cui segue quando è già buio la compieta, che è qui indicata con *squille*, «i suoni della campana»); e non avrei né pietà né cortesia, anzi mi comporterei come farebbe un orso quando scherza; e insomma, se Amore con esse (*ne*) mi sferza, mi vendicherei con piú (*di piú*, in cui il *di* ha valore strumentale) di mille colpi (il sostantivo è sottinteso). E poi ancora la

guarderei da vicino e fissamente (*presso e fiso*) negli occhi, dai quali escono le fiammelle che mi incendiano il cuore, che io porto ferito a morte (*anciso*), per vendicarmi del suo fuggire (del fuggire che ella mi fa); solo allora le restituirei amore e pace del perdono». L'immaginazione della tortura inflitta alla donna per vendetta è il culmine della canzone, e dell'intero gruppo delle «petrose». La violenza delle immagini comporta lo stravolgimento della tematica «cortese», rivelato in modo netto con il paragone quasi surreale dell'amante con l'orso quando scherza. vv. 79-83. «Canzone, corri dritto da colei che mi ha ferito il cuore e che mi ruba (*invola*) quello di cui ho piú desiderio e colpisca (*dälle*) in mezzo al cuore con una freccia: poiché nel vendicarsi si ottiene grande onore». Questo congedo smentisce quell'ipotesi di pace con cui si chiudeva la stanza precedente: ribadisce un atteggiamento aggressivo e punitivo verso la donna, in deliberato contrasto con gli ideali cortesi, concludendosi con una vera e propria sentenza di tono bellicoso.