

### **RIME E NON-RIME DELLE *PETROSE*.**

In un articolo reso subito allettante dal titolo («*À rebours*. Il Duecento visto dalla rima»)¹, Andrea AFRIBO ribadisce che la poesia del '200, fino alla *Vita Nova* compresa, è caratterizzata dalla «non specializzazione delle rime», cioè dal loro essere, nel contempo, poco numerose e poco diversificate, perché per lo più categoriali (suffissali o desinenziali), e dunque disponibili per le più diverse situazioni comunicative o espressive. Nella *Vita Nova* come nel cosiddetto dolce stil novo, le classi rimiche più usate (del tipo *-ore* ; *-ile*) costituiscono da sole il 50% del totale, lasciando così poco spazio all'innovazione, alla diversificazione, e quindi anche alla funzione caratterizzante o individualizzante tanto della rima quanto dei rimanti (quali *amore* : *core* ; *gentile* : *umile*). Detto in un altro modo : non è proprio dalla rima che bisogna partire, se si vuole capire quanto abbia di specifico il discorso sull'amore nella *Vita Nova*.

Tutto cambia, invece, con le *petrose*. E se l'importanza delle *petrose* non si limita certo all'aspetto metrico, ciò non toglie che le rime vi acquistino, all'interno del verso come nell'articolazione della struttura

---

¹ Andrea AFRIBO, «*À rebours*. Il Duecento visto dalla rima », in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2004, p. 227-237 (articolo disponibile anche in rete).

metrica, una fisionomia e una rilevanza nuove, che si ripercuotono sull'insieme del linguaggio poetico<sup>2</sup>.

È dunque sul rinnovamento del linguaggio lirico in atto nelle *petrose* che intendo soffermarmi, ma partendo dalle rime: non tanto dalla loro "asprezza", quanto dal loro essere prevalentemente affidate a rimanti bisillabici.

Cominciamo con una rima (*acque* : *piacque*) che, a prima vista, non ha nulla di petroso, benché compaia in una delle strofe più emblematiche dello stile aspro :

Versan le vene le fummifere acque  
per li vapor' che la terra ha nel ventre,  
che d'abisso li tira suso in alto ;  
onde cammino al bel giorno mi piacque  
che ora è fatto rivo, e sarà mentre  
che durerà del verno il grande assalto ;  
e la terra fa un suol che par di smalto,  
e l'acqua morta si converte in vetro  
per la freddura che di fuor la serra (cz 43, str V, v. 53-61)<sup>3</sup>.

Al contrario dell'omogeneità morfologica e semantica che contrassegna i rimanti più frequenti del dolce stile, tra il sostantivo *acque* e il passato remoto *piacque* non sussiste il minimo rapporto – tranne a inventarne uno, e a imporlo mediante la rima<sup>4</sup>. In realtà, non è Dante ad

<sup>2</sup> Rinvio, per le *petrose*, al contributo di 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, Istituto Italiano di Cultura, *Quaderni dell'Hotel de Gallifet*, 2008, p. 27-52, la cui aggiornata rassegna bibliografica mi dispensa dal ripeterla qui.

<sup>3</sup> Mi attengo, per tutte le citazioni, a Dante ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1995 (1939), ma è doveroso il rimando a Dante ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005. Cominciando coll'allineare le 15 canzoni *distese* trascritte da Boccaccio, De Robertis scompagina, come si sa, il 'blocco' delle *petrose*, mettendo al primo posto *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, mentre le altre tre corrispondono, rispettivamente, ai numeri 7 (*Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*), 8 (*Amor, tu vedi ben che questa donna*) e 9 (*Io son venuto al punto della rota*).

<sup>4</sup> Nella *Divina Commedia*, le 10 occorrenze della rima *-acque* ne fanno, in prevalenza, una rima desinenziale del passato remoto. Essa compare dapprima due volte nell'*Inferno* (XIX,

“inventare” tale associazione di rimanti, che possiamo trovare anche in una lauda di Jacopone da Todi<sup>5</sup>, ma è Dante a fare di tale associazione un rapporto dinamico che coinvolge tutta la fronte della quinta strofa: tra le *fummifere acque*, che i vapori caldi rinchiusi nel *ventre* della terra fanno risalire in superficie, e il *rivo*, cui è ora ridotto il *cammino* che prima amava percorrere<sup>6</sup>, trova posto la rima – qui davvero inclusiva – *piacque*, che, convogliando le *acque*, partecipa alla trasformazione in atto (*ora*) del *cammino* in *rivo*.

Per cui questi due morfemi, di per sé sprovvisti di qualsivoglia pregnanza lirica, vengono ad inserirsi, in quanto rimanti, nel *bouillonnement* lessicale con cui la quinta strofa evoca l’insediarsi dell’inverno. Oltre ai vistosi fenomeni fonosimbolici (il ripercuotersi delle sonorità “invernali” che preludono alla comparsa della parola-chiave, *verno*, nell’ultimo verso della fronte), troviamo infatti qui cospicue innovazioni che spaziano dall’adozione di latinismi all’ambito metaforico<sup>7</sup>. Nel primo verso della

---

107, 109, 111, *acque* : *nacque* : *piacque* ; XXVI, 137, 139, 141, *nacque* : *acque* : *piacque*), poi nel I canto del *Purgatorio* (ai v. 131, 133, 135, *nacque* : *piacque* : *rinacque*), con palese rinvio ai versi conclusivi del canto di Ulisse.

<sup>5</sup> Ai versi 96 e 98 della lauda 90, *La Fede e la Speranza* (JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Torino, Einaudi, 1990, p. 332). Vale la pena di citare più ampiamente (v. 93-102), perché risulti chiaro come, nonostante la rima ricca *l’acque* : *placque*, i due rimanti rinviano ciascuno al proprio diverso ambito semantico, nonché, per *placque*, paronomastico :

« O profundato mare,  
altura del to abisso  
m’à cercoscretto a volerme anegare ! ».

Anegat’hone Entelletto enn un quieto  
(per ciò che so’ iacciate tutte l’acque) ;  
de gloria e de pena so’ <e>sbannito,  
vergogna né onor mai non me placque,  
né nulla me desplace, ché la perfetta pace  
me fa l’alma capace  
enn onne loco poterne regnare.

<sup>6</sup> De Robertis preferisce leggere, al v. 56, « ci piacque », precisando, in nota : « esperienza di tutti, non personale » (*Op. cit.*, p. 128).

<sup>7</sup> « Dante *divenne* poeta metaforico », dice Peter BOYDE (*Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979 [trad. it.], p. 189), dopo aver definito « limitatissimo » il ruolo delle metafore nella *Vita Nova*, dove sono inoltre sempre traducibili in linguaggio non figurato. Con le *petrose*, invece (P. Boyde cita la prima strofa della sestina *Al poco giorno*), le metafore non sono più ornamenti « sovrapposti a una base logica ».

strofa si affiancano due latinismi : uno, *fummifere*, direttamente derivato da Virgilio<sup>8</sup> e destinato a rimanere un *hapax* ; l'altro, *vene*, già omologato dalla lingua poetica in questa accezione che riprende le *venæ aquarum* dei latini<sup>9</sup>. Ma con *vene* inizia anche la serie delle metafore volte ad umanizzare le cose, sia facendo di esse dei corpi (e la paronomasia *vene/ventre* contribuisce ad associare il termine poetico e il sostantivo prosastico esposto in rima), sia attribuendo loro, tramite i verbi, una vitalità dinamica, trasformistica e bellicosa<sup>10</sup>, che si concentra nel *grande assalto* con cui l'inverno aggredisce la terra. In questo generale sommovimento, che l'inverno irrigidisce ma senza placarlo (si pensi alle -r- che si sprecano nel verso conclusivo *per la freddura che di fuor la serra*<sup>11</sup>), solo il soggetto lirico è immobile, e volutamente immobile, perché non intende sottrarsi a una guerra d'amore che gli fa sembrare *dolce* persino la prospettiva della morte. E il rimante del distico finale non è certo quanto meno sorprende in quest'aspra strofa invernale che si conclude con un duplice *dolce*.

In quasi tutte le canzoni di Dante, come ben sappiamo, ogni stanza termina con la *combinatio*, cioè con un distico a rime bacciate<sup>12</sup>. Nella cz 43, dove non solo le cinque stanze ma anche il congedo si chiudono con un distico, non possiamo però più parlare di *combinatio* a rime bacciate, né d'altronde di rime e di rimanti, bensì di sei parole-rima che, ripetendosi identiche nel distico finale, formano delle non-rime – anzi sono la negazione stessa della rima, in quanto annullano lo scarto tra l'identità fonetica, parziale, dell'omoteleuto e la disparità dei rimanti, su cui poggia la rima.

<sup>8</sup> « È Virgilio », afferma D. De Robertis (*op.cit.*, p. 128 ; per il riscontro, cf. *Æn*, IX, 522 : « fumiferos infert Mezentius ignis »). Ma è anche, e forse in modo più decisivo, Lucano, che associa l'aggettivo virgiliano allo sgorgare delle acque, prima sotterranee, di un fiume : « Aponus terris ubi fumifer exit » (*Phars*, VII, 193).

<sup>9</sup> Basti il rinvio a Bondie Dietaiuti, *Quando l'aira rischiara e rinserena* : « e l'agua surge chiara de la vena » (v. 3).

<sup>10</sup> *Versan ; li tira suso ; si converte ; di fuor la serra*.

<sup>11</sup> Ma si pensi anche allo spericolato *enjambement* che spezza il sintagma con cui viene introdotta la prospettiva della durata : « mentre / che durerà del verno il grande assalto ».

<sup>12</sup> Questa regola generale conosce due sole eccezioni : le cz 30 e 37. Sulla metrica delle *Rime*, è d'obbligo il rinvio alle singole voci curate da Ignazio BANDELLI nell'*Enciclopedia dantesca*, nonché al consultivo che ne dà il capitolo *Lingua e stile* nel VI vol. di essa. Utili integrazioni in Guglielmo GORNI, « Coscienza metrica di Dante : terzina e altre misure », *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 187-215.

Prendiamo queste sei parole-rima, che non danno luogo a rime, nell'ordine in cui si susseguono : *petra ; donna ; tempo ; sempre ; dolce ; marmo*. Alle due estremità, le due materie dure (*petra ; marmo*), della stessa consistenza minerale ma di genere diverso : le due parole-emblema di tutto il ciclo. Al centro, i due aspetti del tempo, entità bifronte evocata da due termini, morfologicamente disparati (*tempo ; sempre*), che rinviano all'opposizione tra il *tempo*-stagione, situato all'interno delle alternanze cicliche della natura, indispensabili alla vita, e il *sempre* del tempo rappreso della petrificazione, della perdita di sé nell'amore per la donna dal cuore di pietra : inverno che gli è proprio e sua sola stagione, *punto* immobile, indifferente alle leggi della natura mentre la *rota* dello zodiaco prosegue il suo movimento. Tra queste due posizioni (centro e estremità), *donna* e *dolce*, le due sole parole-rima il cui ripetersi nel distico comporti un'*æquivocatio* : anch'esse morfologicamente disparate, ma abbinata dalla conformità della sillaba iniziale, condensano l'enigma dell'oggetto del desiderio, ossessivo e inafferrabile, e l'enigma del desiderio stesso, della contraddizione insolubile in cui il soggetto lirico è preso e da cui non vuole uscire, ostinandosi ad ardere d'amore nell'inverno della vita.

Su queste sei parole, che si ripetono ciascuna alla fine di ogni segmento metrico, si ripercuotono insomma tutte le tensioni che la cz 43 racchiude all'interno della macrofigura strutturale del cerchio, presente fin dalla *rota* del verso incipitario. Tensioni che poi la canzone dipana, di strofa in strofa, mettendo a confronto l'energia identica che anima due movimenti opposti : da un lato, la natura che si sottomette successivamente, nei suoi diversi regni, alla morsa dell'inverno, la stagione che non è uno stato (una "stazione") ma l'attuarsi violento di un'aggressione ; dall'altro, un soggetto lirico che si definisce solo mediante le frasi negative (*non disgombrava ; non m'abbandona ; non mi son tolti / né mi son dati ; di cor non la mi tragge ; non son però tornato un passo a retro / né vo' tornar*<sup>13</sup>) del suo ostinato persistere, tanto singolare quanto innaturale, perché contrario e opposto alla legge del freddo che governa la natura.

---

<sup>13</sup> Rispettivamente ai versi 10, 25, 37-38, 50, 63-64 : e dunque in ciascuno dei segmenti finali di ogni strofa, laddove l'io si costruisce come soggetto lirico (cf. Claude PERRUS, « Énonciation et construction du sujet dans les *Petrose* », nel n° 7 della rivista « Arzanà », *Dante poète et narrateur*, p. 251-267).

Una volta che si è cercato di capire quale sia la portata semantica di queste sei parole, resta ancora da cogliere la loro peculiarità dal punto di vista metrico : la ragione per cui non solo compaiono come parole-rima, ma non possono comparire se non così, in punta di verso, dove non hanno altra scelta che quella di rimare con se stesse, perché la lingua italiana, che le accoglie come parole, non le tollera come rimanti capaci di abbinarsi agevolmente con altre parole.

Per sincerarsene, e averne la prova più incontestabile, basta riportarsi al rimario della *Divina Commedia*. Non saprei dire quante siano le rime della *Commedia*, ma so che essa costituisce il più abbondante campionario di cui si possa disporre per un tale sondaggio. Se una rima non vi è registrata, vuol dire che era allora del tutto inutilizzabile ; e se vi figura una volta sola, fa press'a poco lo stesso.

Verifichiamo, allineando adesso in disordine le sei parole-rima :

- *marmo* : la rima *-armo* è assente dalla *Divina Commedia*. In italiano, per scovare altre parole che rimino con *marmo*, bisogna ricorrere a *armo* e *disarmo*, rime utilizzate in seguito da Petrarca<sup>14</sup>, ma di cui Dante ha fatto a meno – e avrà avuto senz'altro le sue buone ragioni.

- *petra* : la rima *-etra* compare una sola volta, *Pd* XX, 20, 22, 24, *etra* : *penètra* : *pietra*.

- *sempre* : la rima *-empre* compare una sola volta, *Pg* XXX, 92, 94, 96, *sempre* : *tempre* : *stempres*.

- *tempo* : la rima *-empo* compare una sola volta, *If* XXVI, 8, 10, 12, *tempo* : *tempo* : *attempo*. Rima derivativa, quest'ultima, e verbo creato apposta da Dante : *tempo* può rimare solo con se stesso. Notiamo, *en passant*, che *If* XXVI, 8 « tu sentirai, di qua da picciol tempo » riprende il secondo emistichio del v. 39 della *cz* 43 : « ma donna li mi dà c'ha picciol tempo ».

- *dolce* : la rima *-olce* compare una sola volta, *Pd* XXIII, 128, 130, 132, *dolce* : *soffolce* : *bobolce*. Per trovare due rime a *dolce*, Dante ha dovuto prendere di peso due parole dal latino (e *bobolce* non è certo tra i suoi latinismi più felici ...)

---

<sup>14</sup> *Marmo* annovera 10 occorrenze nei *RVF*, ma vi fa da rimante solo nei sn 197 e 304, in rima rispettivamente con *armo* (197, 11 : 14) e con *disarmo* (304, 9 :12).

- *donna* : la rima *-onna* compare tre volte, *Pd* VII, 11, 13, 15, *donna* : *indonna* : *assonna* ; *Pd* XXVI, 68, 70, 72, *donna* : *disonna* : *gonna* ; *Pd* XXXII, 137, 139, 141, *donna* : *assonna* : *gonna*. Fra le quattro parole che Dante fa rimare con *donna*, i tre verbi sono sue creazioni (e tanto *indonna* quanto *disonna* sono anche degli *hapax*). Diverso è il caso di *gonna*, che Dante era già riuscito a far rimare con *donna* (e con *colonna*) nella *cz* 47 (v. 22, 26, 27, *colonna* : *donna* : *gonna*), posteriore alle *petrose*<sup>15</sup>.

Aggiungiamo ora a questa lista le cinque parole-rima della *cz* 45, la cosiddetta « sestina doppia » : *donna* ; *tempo* ; *luce* ; *freddo* ; *petra*. Di *donna*, *tempo* e *petra* si è già detto.

- *freddo* : la rima *-eddo* è assente dalla *Divina Commedia*<sup>16</sup>. Ricordiamo che *freddo* è la sola, tra queste cinque parole-rima, ad annoverare non 13 ma 14 occorrenze, essendo ripetuta, in rima baciata, nel congedo.

- *luce* è evidentemente ben presente nelle rime del *Paradiso*, la cantica della luce (inutile precisare che si trova ancora più spesso all'interno del verso : come d'altronde le altre parole di cui stiamo parlando, ma che consideriamo qui solo in quanto rimanti), dove però rima solo con *duce* (sostantivo) o con verbi derivati (*riluce*, *traluce* ; *conduce*, *riduce*, *produce*)<sup>17</sup>. La rima *-uce* offre dunque più possibilità, ma solo come rima derivativa, formata a partire da due soli etimi.

Che dedurre da questi rilievi ? In primo luogo, che il linguaggio “aspro” delle *petrose* non è solo, né esclusivamente, affidato all'asprezza dei suoni : *donna*, *tempo*, *luce* non hanno nulla di aspro<sup>18</sup>. Inoltre, e

<sup>15</sup> Prima delle *petrose*, troviamo *donna* come rima irrelata nel congedo della *cz* 21, v. 43 (e possiamo aggiungere la rima irrelata *donne* nel congedo della *cz* 20, v. 85).

<sup>16</sup> Anche *freddo* funge da rima irrelata, prima delle *petrose*, nella *cz* 21, v. 22 (canzone che, come sappiamo, ha la particolarità di presentare, ai versi 8 e 11 di ogni stanza, due rime irrelate, che ne inquadrano i due settenari a rima baciata). Nella rassegna delle rime irrelate va incluso anche *altro* (*cz* 43, v. 66 : è il primo verso del congedo), che l'*enjambement* « ne l'altro / dolce tempo novello » contribuisce ad esporre vistosamente in punta di verso (e si confronti con *piove* : *altrove*, v. 67 : 70). Nella *Divina Commedia* la rima *altro* compare solo in *Pg* XXVI, 1, 3, *altro* : *scaltro*.

<sup>17</sup> La rima *-uce* compare 10 volte nella *Divina Commedia* : 2 nell'*If* (VII, 74 : 76 : 78 ; X, 98 : 100 : 102), 2 nel *Pg* (IV, 59 : 61 : 63 ; XXVII, 131 : 133 : 135), 6 nel *Pd* (II, 143 : 145 : 147 ; V, 8 : 10 : 12 ; XIII, 65 : 67 : 69 ; XXI, 26 : 28 : 30 ; XXV, 68 : 70 : 72 ; XXVII, 131 : 133 : 135 ; XXX, 35 : 37 : 39).

<sup>18</sup> Ovvio il rimando a *DVE*, II, vii per la caratterizzazione fonosimbolica dei vocaboli consoni allo stile tragico. Ma in quello che è diventato il penultimo capitolo del *DVE* (II,

soprattutto, che il linguaggio usato per parlare di un amore difficile e violento è anche un linguaggio che fa violenza alla metrica, che impone in rima non-rime: un linguaggio che coinvolge anche la metrica in un'opposizione violenta tra la varietà richiesta dal linguaggio poetico e la fissità delle sue scelte metriche. L'esibizione di questa coesistenza contraddittoria (varietà/fissità) conferisce un carattere ossessivo (col ritorno degli stessi rimanti) a un discorso poetico che rovescia – e in modo sempre diverso, da una *petrosa* all'altra – il rapporto tra diversità e ripetizione, facendo della varietà di rime e rimanti (una delle “regole d'oro” della canzone) lo strumento della ripetizione, del ritorno insistente dello stesso, delle stesse parole-rima.

La sestina 44 serve appunto ad esprimere tutto questo; e ben più della «sestina doppia» (45), che sfrutta in modo provocantemente paradossale l'artificio della rima nei 12 versi di ciascuna delle sue 5 strofe<sup>19</sup>. Solo nella sestina, invece, non si può davvero più parlare di rima: nei suoi 39 versi ci sono unicamente le non-rime delle parole-rima. E il paradosso, la provocazione, l'inversione di marcia appaiono ancora più vistosi se teniamo conto del fatto che la presenza ripetitiva delle stesse parole-rima, che ritornano, ma in un ordine sempre diverso, nelle sei strofe, crea sì delle rime (per lo più equivoche), ma solo tra le strofe, da una strofa all'altra – contraddicendo quindi ancora una volta, e doppiamente, la “regola d'oro” cui ho appena accennato: che le strofe presentino sempre uno stesso schema metrico, ma rime e rimanti sempre tra loro diversi.

---

xiii), Dante rinvia la trattazione sulle rime alla mai scritta sezione sullo stile *mediocre*, suggerendo in tal modo che, diversamente dagli aspetti metrici già affrontati, non c'è invece adeguazione stretta tra stile elevato (tragico) e rime. L'ultima osservazione del cap. xiii riguarda anzi il fatto che la poesia elevata acquista splendore (*nitescit*) proprio dalla mescolanza di rime aspre e dolci: « lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit », quella *mistura* che si attua appunto nelle *petrose*.

<sup>19</sup> Nello stesso capitolo del *DVE* dedicato alle rime (II. xiii), Dante evoca anche il caso, del tutto eccezionale, costituito dalla «sestina doppia», dove la ripetizione eccessiva della medesima rima, che va normalmente proscritta, si giustifica in quanto *Amor, tu vedi ben che questa donna* è il banco di prova di una nuova militanza poetica: « novum aliquid atque intentatum artis [ ... ] ut nascentis militie dies ». È quella stessa novità assoluta e *baldanzosa* (45, v. 63) che rivendica il congedo di *Amor, tu vedi ben*: « la novità che per tua forma luce / che non fu mai pensata in alcun tempo » (45, v. 65-66), dove il verbo *luce* sembra inoltre anticipare il *nitescit* del *DVE* (cf. il brano citato alla n. 18).



Le sei parole-rima della sestina 44 sono : *ombra* ; *colli* ; *erba* ; *verde* ; *petra* ; *donna*.

Non a caso, le ultime due (*petra* ; *donna*) sono comuni tanto alla cz 43 quanto alla « sestina doppia ». Col loro costante riapparire, confermano che c'è sì ripetizione – eccome che c'è ! –, ma sempre fuori posto, sempre altrove rispetto al suo luogo istituzionale (il ripetersi di uno stesso schema metrico nelle strofe di una stessa canzone) : insorgere ossessivo dello stesso e conflitto sempre attivo tra le due “anime” del linguaggio poetico (varietà/omogeneità), che diventa a sua volta un campo di battaglia tra tensioni opposte.

Diamo un ultimo sguardo al rimario della *Divina Commedia* per cercarvi le altre parole-rima della sestina 44 :

- *ombra* : rima che compare 5 volte, e rimante sempre in rima con se stesso, nel verbo derivato *adombra/s'aombra* o in rima inclusiva, ma pseudoetimologica, con *ingombra/sgombra*. *Ombra* è parola o metafora onnipresente (per ovvie ragioni) nella diegesi di *Inferno* e *Purgatorio*, ma svanisce nella luce del *Paradiso*, per cui le 5 occorrenze in rima sono solo nelle due prime cantiche<sup>20</sup>.

- *verde* : rima e rimante che compaiono 3 volte, e abbinati solo a *perde*<sup>21</sup>.

- *colli* : la rima *-olli* compare 4 volte (mai però nel *Paradiso*), riqualficata, tra l'altro, come rima categoriale (*mosterrolli* ; *riserrolli*)<sup>22</sup>.

- *erba* : rima e rimante che compaiono 5 volte, in rime inclusive che non sono né derivate né pseudoetimologiche (*superba* ; *acerba* ; *serba*, nonché il celeberrimo « trasumanar significar *per verba* » di *Pd I*, 70)<sup>23</sup>.

Non tutte le parole-rima di questa sestina hanno dunque lo stesso statuto di rimanti difficili (anche se, naturalmente, ci sono nella *Divina Commedia*

<sup>20</sup> *If* II, 44, 46, 48, *ombra* : *ingombra* : *ombra* (verbo) ; XXXII, 59, 61, 63, *ombra* : *ombra* : *ingombra* ; *Pg* III, 26, 28, 30, *ombra* : *s'aombra* : *ingombra* ; XXIII, 131, 133 : *ombra* : *sgombra* ; XXXI, 140, 142, 144, *ombra* : *ingombra* : *adombra*.

<sup>21</sup> *If* XV, 122, 124, *verde* : *perde* ; *Pg* III, 131, 133, 135, *Verde* : *perde* : *verde* ; XXIII, 1, 3, *verde* : *perde*. Ricordiamo che nel sn 40a, responsivo al sn 40 di Cino, che aveva proposto, nelle terzine, *perde* : *disperde* : *verde* (40, v. 9, 13, 14), Dante introduce, nell'ultimo verso, una rima guittonianamente franta (*verde* [aggettivo] : *verde* [sostantivo] : *seguer de*).

<sup>22</sup> *If* XXX, 62 : 64 : 66 ; XXXII, 44 : 46 : 48 ; *Pg* XXI, 32 : 34 : 36 ; XXIV, 122 : 124 : 126.

<sup>23</sup> *If* XV, 68 : 70 : 72 ; *Pg* XI, 113 : 115 : 117 ; XXX, 77 : 79 : 81 ; *Pd* I, 68 : 70 : 72 ; XI, 101 : 103 : 105. In tre casi, ricompare, ma in diverso ordine, il trinomio *erba* : *acerba* : *superba* (*Pg* XI e XXX, *Pd* XI).

rime dalle occorrenze di gran lunga superiori); ma tutte contribuiscono ad istaurare uno squilibrio – o forse, meglio, un incessante trasformismo – di echi e suoni, che continua ad agire, nonostante la rigidità della *retrogradatio cruciata*, all'interno di questa struttura metrica che non potrebbe essere più ossessivamente, e più emblematicamente, “chiusa”. I colori squillanti di *verde* e *erba* (che parzialmente consuonano) contrastano con *ombra* (che vi si oppone foneticamente, ma senza distaccarsene totalmente), così come c'è uno scarto netto tra materia minerale (*petra*) e elementi naturali (*erba*, *colli*), colti però, questi, nella loro totale eterogeneità fonetica. Ma le vocali toniche intervengono per imporre altri accostamenti eterogenei (*ombra*; *colli*; *donna* / *erba*; *verde*; *petra*), senza contare gli squilibri morfologici che, con un solo plurale maschile (*colli*) e un aggettivo “neutro” (*verde*), determinano una predominanza del femminile, a sua volta discordante per l'eterogeneità dei suoi ambiti (*ombra*; *erba*; *petra*; *donna*) e insieme foneticamente bipartito (*ombra*; *donna* / *erba*; *petra*).

Si potrebbe certo continuare *ad libitum*, ma l'impressione è già quasi da capogiro: mai la poesia aveva fatto ruotare in modo altrettanto vorticoso, attorno al proprio asse (la *retrogradatio cruciata* delle sei stesse parole), una tale quantità di aspetti del mondo per dire la situazione doppiamente bloccata che oppone, con negazione speculare, « 'l mio disio » che « non cangia il verde » e la « donna [...] gelata [...] come petra », che nulla può « muovere » né « riscaldare »: sempre-primavera del desiderio contro sempre-inverno della donna che si rifiuta; desiderio-pianta, e pianta sempreverde, insensibile « al bianchir de' colli », proprio perché, paradossalmente « barbato in dura petra », affonda le radici nella gelida durezza della pietra-donna.

A dispetto di tutto, e di tutti i vani tentativi di fuga (v. 21), la donna-petra lo riporta sempre alla sua prima apparizione come “donna verde” (v. 25), sulla cui testa di Medusa floreale il verde della ghirlanda si mescola al « cespito giallo » dei biondi capelli ricciuti. Questa anamnesi, che occupa interamente la mente-memoria (v. 14), rilancia il movimento della sestina, che è il movimento stesso del desiderio, la mobile fissità con cui la rincorre e la vuole dovunque, nella natura, fino agli *impossibilia* della strofa 6, mentre le due prime strofe sono bloccate nell'opposizione tra la stagione invernale, la stagione *petrosa* della cz 43, e le due non-stagioni (perché entrambe immobili, non immerse nel movimento ciclico della natura) del desiderio, il cui « verde [ ... ] non si perde » come « lo color ne l'erba », e del suo oggetto, la donna sempre « gelata come neve a l'ombra ». Nelle due

parti in cui si suddivide ciascuna delle due prime strofe, il chiasmo “stagionale” risulta evidenziato anche dall’alternanza di colori e non-colori : v. 1-3, la stagione dell’inverno, regno del non-colore ; v. 4-6, il desiderio verde dell’io ; v. 7-9, la donna, ombra e bianco ; v. 10-12, la stagione primaverile, il cui ritorno ridà colore alla terra (« di bianco in verde »). L’esibizione della parola-rima *verde* attira così, all’interno dei versi<sup>24</sup>, la comparsa di altri colori (il *giallo* del v. 15, il *bianco* del v. 11, anticipato dall’invenzione del verbo *bianchir* al v. 2, la *nera* ombra del v. 37), che, insieme al rosso-fiamma del v. 33, compongono la nuova, più variegata e più complessa tavolozza del desiderio.

Come l’Anteo del mito, la poesia di Dante attinge nuovo vigore dal contatto con un amore terrigno, *barbato* nella pietra : un desiderio che ha nella natura, nel rapporto con la natura, lo scenario naturale del suo contraddittorio manifestarsi. Ne consegue che gli elementi naturali non sono più dotati solo di un valore metaforico, in quanto termini di paragone, più o meno tradizionali, per evocare la donna o l’amore. Basti ricordare, come esempio, due testi emblematici di Guido Guinizzelli :

Io voglio del ver la mia donna laudare  
ed asembrarli la rosa e lo giglio [...].  
Verde river’ a lei rasembro e l’âre,  
tutti color’ di fior’, giano e vermiglio (sn 5, v. 1-2 ; 5-6) ;

Al cor gentil rimpaira sempre amore  
come l’ausello inselva i lla verdura [...].  
e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
come calore in clarità di foco (cz V, v. 1-2 ; 8-10)<sup>25</sup>,

dove ritroviamo sì gli stessi elementi naturali delle *petrose* (i fiori dai colori variegati, gli uccelli e l’aria, la luce e il calore), ma il loro “spazio” è, appunto, solo quello retorico del paragone (« a lei rasembro », « come »), che non può farsi scenario e luogo di un rapporto “vissuto” con la natura, in essa e contro di essa. Allo stesso modo, *petra* non è metaforico *senhal* della

<sup>24</sup> Contini aveva già detto, a proposito della quarta stanza della cz 43, che essa « si costruisce tutta, per concentrazione mistica, attorno ad un fantasma stagionale, alla parola del “verde” » (*op. cit.*, p. 150). E dal « verde » su cui si conclude la proposta di Cino (sn 40, v. 14) prende anche avvio tutta la risposta di Dante (sn 40a).

<sup>25</sup> Cito da Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 52 e 33-34.

donna, ma è la donna con cui si scontra, ed è la parola-rima che costituisce, nel verso, il limite “concreto” di questo rapporto-scontro<sup>26</sup>.

La costrizione autoimposta delle parole-rima si fa così strumento di invenzione che si rinnova da un verso all’altro e da una strofa all’altra della sestina, dove è stato il *jeu de dés* iniziale (il disporsi delle sei parole-rima nella prima strofa, con la sua drastica concentrazione degli oggetti poetici) a mettere in moto tutto il meccanismo del *gran cerchio* come continuo riproporsi, sotto figure mutate, di un’unica *poursuite*. Ogni verso ha il suo limite obbligato, predeterminato, nella parola-rima, ma, proprio per questo limite prefissato, il verso deve ogni volta aprirsi il proprio spazio, in cui la parola-rima agisce a ritroso, suscitando l’introduzione di parole, cose, immagini inedite. E il rapporto “istituzionale” (istituzionalizzato come “regola d’oro” delle canzoni) tra fissità e varietà si converte allora in una straordinaria capacità innovativa di apertura agli spazi naturali del desiderio: di un desiderio naturale (non culturalmente, aristocraticamente idealizzato), che si radica in natura (*barbato*). Le *petrose* sono così il grande serbatoio di innovazioni lessicali prima della *Divina Commedia* – la quale è un serbatoio di una capacità certo smisurata rispetto alle *petrose*, ma inimmaginabile senza la spinta al rinnovamento e all’apertura, senza la sfida alle capacità del linguaggio poetico che viene da esse.

Pur rimanendo unica (giacché la « sestina doppia », in realtà, non lo è), la sestina impone la sua legge anche al resto delle *Rime*: la legge, che è tutta sua, delle parole bisillabiche. Le quali tendono da allora ad imporsi come la misura metrica che conferisce un nuovo equilibrio – un nuovo ritmo e una nuova densità – al verso stesso: senza limitarsi alla posizione della parola-rima, i bisillabi ne ripercuotono l’effetto accampanandosi all’interno del verso, cui conferiscono un ritmo più martellante (consono all’ispirazione “agonistica” di queste poesie), con una più densa frequenza di accenti metrici, e quindi di parole che riempiono il verso, eliminandone gli spazi vuoti (senza accento ritmico). Come dice ancora Andrea Acri, diversamente dall’« ampio e quasi imbarazzante spazio atono » nel secondo

---

<sup>26</sup> Ancora Contini, seppur non riferendosi direttamente alle *petrose*: « Se l’irradiazione muove dalla rima val quanto dire che il punto di partenza dell’ispirazione è l’ostacolo [ ... ]; e l’ostacolo è il nemico da vincere tutt’i giorni, lo stato permanente di guerra, la coscienza dell’eros pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta » (*op. cit.*, *Introduzione*, p. LVII).

emistichio dei versi della *Vita Nova* (in cui predominano gli accenti sulla 6<sup>a</sup>/7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sillaba metrica), con le *petrose*, e dopo di esse, « praticamente istituzionale diventa la presenza dell'accento di ottava »<sup>27</sup>.

Ovviamente, non tutte le parole diventano da allora bisillabiche (il che trasformerebbe la densità martellante in insopportabile, impoetica monotonia!), ma i bisillabi diventano le parole-emblema della nuova gravidanza del linguaggio poetico, della nuova "economia" dei suoi mezzi, capace di concentrare in due sole sillabe gli elementi del suo nuovo rapporto col reale mediante i nuovi termini che vengono così immessi nel vocabolario lirico: dagli altri bisillabi della sestina 44 (*crespo, piani, poggio, fiumi*<sup>28</sup>) a tutti quelli che si affollano nelle canzoni 43 e 46, ma che sarebbe davvero troppo lungo enumerare.

Con la loro presenza in rima e all'interno del verso, questi bisillabi (dice sempre A. Afribo) hanno, innanzitutto, una funzione di "pulizia" metrica, perché servono a "ripulire" il verso, eliminando l'inerte riaffiorare di una serie di provenzalismi plurisillabici, pesanti e facili nello stesso tempo, cui ricorrere in particolare come rimanti: ne possiamo vedere un bell'esempio nel primo componimento della raccolta, il sonetto di proposta inviato da Dante da Maiano – cui l'Alighieri, fin da allora, risponde evitando scrupolosamente di riprenderne i provenzalismi (sn 1a).

Eliminando i provenzalismi, riconoscibili dai loro pesanti suffissi (quali i *donagione: vestigione* del sn 1), i bisillabi invitano alla ricerca di rime difficili: nel senso, in primo luogo, di *non facili*, cioè *non scontate*, non facilmente ripetitive, come possono esserlo, appunto, le rime suffissali, che trascinano con sé l'astrattezza dei loro rimanti plurisillabici. Nel suo abbozzo di storia della poesia lirica « vista dalla rima », A. Afribo giunge così alla conclusione che, tra il '200 e il '300, la soppressione è « spietata » per quanto riguarda le rime suffissali, proprio perché (diversamente da quelle desinenziali) esse sono anche sinonimo di parole astratte. E lo spartiacque è costituito dalle *petrose*: « Il quasi niente di rime suffissali

<sup>27</sup> A. AFRIBO, *op. cit.*, p. 229.

<sup>28</sup> Ma questo scarno elenco dovrebbe allungarsi tenendo anche conto dell'immissione nel linguaggio lirico di vocaboli già presenti nella lingua poetica, ma in altri ambiti (è il caso di *panni*, ben presente nelle poesie di Cecco Angiolieri e di Cenne, da un lato, di Jacopone, dall'altro) o con altro significato (è il caso di *mischia*, usato da Brunetto Latini solo come sostantivo, *Tesoretto*, XVIII, 51 « e dà loco alla mischia »). Inoltre, il « propaginarsi » (per parlare come Contini) dei bisillabi all'interno del verso determina un ritmo binario che conferisce una nuova gravidanza a parole già entrate nel vocabolario lirico, tanto nelle dittologie (« parla e sente ») quanto in abbinamenti quali « cerchio d'ombra ».

nelle ‘petrose’ coincide con il quasi niente di astratti in rima »<sup>29</sup>. Al loro posto si accampano i bisillabi ai quali esige di ricorrere questa storia di un amore « barbato in dura pietra », il cui spazio, naturale e cosmico, si popola di elementi concreti : di “cose” bisillabiche<sup>30</sup>.

Se poi la stagione poetica delle *petrose* è limitata nel tempo, non lo sono invece i suoi effetti, e in particolare gli effetti della presenza delle sue cose bisillabiche in rima, con la drastica riduzione dei rimanti polisillabici che ne consegue. Ne troviamo una riprova nei 107 versi della cz 47, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, dove i polisillabi in rima sono solo 28 : con il che non siamo davvero molto lontani dalle percentuali delle canzoni *petrose*, che (e sarà anche l’ultima citazione da A. Afribo<sup>31</sup>) oscillano tra il 70% di rimanti bisillabici in *Così nel mio parlar* e l’80% in *Io son venuto*.

**Anna Fontes BARATTO**

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

---

<sup>29</sup> AFRIBO prosegue : « e per di più coincide, pensando al *sugo* della storia petrosa e poi a Petrarca, con il mutamento di rotta della poesia d’amore: grossomodo da una poesia che è elucubrazione sugli universali d’amore a una che è *tranche de vie*, storia d’amore ‘vera’, almeno poeticamente vera, di un ‘vero’ personaggio che dice io. Ecco allora che semmai resistono le desinenziali, cioè i verbi, le *azioni* in rima, con il relativo complicarsi della loro dimensione temporale e aspettuale » (*À rebours’ ...*, p. 229).

<sup>30</sup> Che contribuiscono inoltre a ridurre l’astrattezza dell’andamento perifrastico, prevalente nelle poesie precedenti, come ben fa notare De Robertis (ma già Maria Corti aveva parlato di « pensiero perifrastico e astrattista »). Il problema, qui appena accennato, della concretezza del linguaggio petroso meriterebbe, è ovvio, ben altri sviluppi : per i quali è sempre utile avvalersi delle osservazioni di P. Boyde, in particolare sul fatto che l’ampliarsi del vocabolario, nelle *petrose* come poi nei cinque sonetti a Cino, è dovuto all’aggiunta non tanto di nuove parole quanto di nuove classi di parole-cose (*op. cit.*, p. 145).

<sup>31</sup> « Il Duecento, ovvero tutte le canzoni, d’amore e non, di Guittone, chiude il suo verso con un 57% di polisillabi, soprattutto trisillabi, ma quadrisillabi e pentasillabi occupano un non indifferente 12% del totale. Cala ma non troppo la loro presenza in rima nel Duecento stilnovistico, questo a dirci che se la *scientia* del dolce stile è tutta nuova, l’*ars* e l’*ergasterium* non le corrispondono sempre completamente. Tutto cambia con il Dante delle *petrose* e, in breve, il rimante diventa bisillabo. Da poco più del 40% di bisillabi delle canzoni ante *petrose*, si schizza all’80% di *Io son venuto al punto de la rota* o al 70% di *Così nel mio parlar* » (*À rebours’ ...*, p. 227).

