

ENRICO FENZI

DA PETRONILLA A PETRA

L'argomento di questa comunicazione consiste in un semplice e limitato accostamento (dire rapporto sarebbe già troppo) tra le rime petrose di Dante e un lungo poema latino contro le donne scritto più o meno nell'ultimo decennio del '200. Prima di arrivarci, è però utile sostare un momento su quelle rime, per fissare alcuni larghi confini entro i quali tenere il discorso. Nel fare ciò darò molte cose per scontate, cercando soprattutto di offrire qualche piccolo elemento di novità che di volta in volta possa arricchire o precisare meglio la trama, già ampiamente indagata e pure ancora suscettibile di nuove acquisizioni, delle fonti dantesche. Credo tuttavia di dover cominciare da quella che potrei chiamare la discussa consistenza della donna Petra, intesa dai lettori – semplificando molto – ora come donna reale; ora come fantasma poetico nel quale s'incarna una concezione d'amore ridotta alla pura dimensione del desiderio erotico; ora come semplice nome di un'esperienza essenzialmente formale; ora, infine, come allegoria. Ma è Dante, tuttavia, a dirci per primo che cosa essa *non* è.

Nel XXXI del *Purgatorio* Beatrice rimprovera Dante per i comportamenti che costui ha tenuto dopo la sua morte: «Non ti dovea gravar le penne in giuso / ad aspettar più colpo, o pargoletta /o altra vanità [*novità*] con sì breve uso» (vv. 58-60). Sono versi ben noti, che comportano un esplicito rinvio all'esperienza consegnata alle rime per la «pargoletta», prolungata sin entro le petrose, come apertamente proclama l'ultimo verso di *Io son venuto* (v. 72: «se in pargoletta fia per core un marmo»).<sup>1</sup> Al rimprovero di Beatrice segue il pentimento di Dante, il pianto, l'immersione nel Lete ... Quando Beatrice riprende a parlare diffusamente con Dante, nel canto XXXIII, essa conclude il suo discorso con queste parole: «Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto

<sup>1</sup> Ho discusso di questi versi (tra l'altro, difendendo la lezione *vanità* contro la *novità* a testo nell'edizione Petrocchi) in E. FENZI, «*Constanzia de la ragione*» e «*malvagio desiderio*» (V. N. XXXIX, 2): *Dante e la donna pietosa*, in AA.VV., *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the Vita Nuova*, ed. by V. Moleta, Firenze, Olschki-The University of Western Australia 1994, pp. 195-224.

/ fatto di pietra e, impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto / ...», ecc. (vv. 73 sgg.). Non so se quello che voglio ora sottolineare sia già stato osservato: l'immersione nel Lete sta tra due rimproveri, e questi due rimproveri fanno riferimento l'uno alla «pargoletta», l'altro alle petrose, cioè a un momento particolare della vicenda di quello straordinario personaggio-poeta che fu Dante, tra la morte di Beatrice e l'esilio. C'è dunque un forte filo che li lega, ed è questo filo che rende importanti le differenze. Nel primo caso, sembra che il rimprovero sia di carattere più personale, e alluda a una caduta concreta, così come hanno risonanze più personali le parole di una Beatrice direttamente e, ripeto, personalmente offesa (per esempio, XXXI 47-48: «... in contraria parte / mover doviati mia carne sepolta».)<sup>2</sup> Nel secondo, il peccato è più complesso, complicandosi con il rimando a «quella scuola / c'hai seguitata» (XXXIII 85-86), cioè a un atteggiamento intellettuale influenzato dall'aristotelismo radicale, se non proprio dall'averroismo cavalcantiano, fortemente venato di materialismo razionalista, come le parole di Beatrice lasciano ben intendere.<sup>3</sup> Ma certo esso comporta sempre, quale suo nodo centrale, il distacco da Beatrice, tant'è che Dante, con qualche salto logico (potremmo addirittura dire, con una certa rivelatrice coda di paglia) non ribatte sul punto della *scuola* di pensiero, ma tornando dall'ambito dottrinale a quello personale risponde: «Non mi ricorda / ch'i' straniasse me già mai da voi» (ivi 91-92),<sup>4</sup> che stabilisce, di nuovo, un forte legame con l'altro precedente rimprovero. Perché dico questo? Mi pare che siamo messi di fronte al fatto che quell'esperienza che ci viene richiamata con tanta esattezza e pregnanza attraverso le rime per la pargoletta e le petrose è condannata come qualcosa che di per sé allontana da Beatrice: come qualcosa, in altre parole, che non è neppure a posteriori assimilabile all'*iter* che deve riportare a lei; come qualcosa che, a differenza della

<sup>2</sup> Aggiungo, circa la “concretezza”, che m'è occorso di dire, nel saggio citato sopra, che quella *vanità con sì breve uso* indica probabilmente il piacere erotico.

<sup>3</sup> D'accordo dunque con la chiosa della Chiavacci Leonardi, *ad loc.*, che la precisione delle parole di Beatrice («quella scuola / c'hai seguitato») mi sembra escludere le vecchie spiegazioni, che si limitavano a ipotizzare in termini piuttosto generici il contrasto tra la filosofia e la teologia.

<sup>4</sup> Tutte le edizioni, sino al Petrocchi ed oltre, danno: «ch'i' straniasse», che ovviamente va benissimo. Io vorrei però sommessamente osservare che non suonerebbe male neppure un: *chi straniasse*, che per qualche aspetto, personalizzando il rischio corso di perdere Beatrice, può forse corrispondere meglio ad accuse così circostanziate («pargoletta», Pietra o eventuali cattivi maestri, insomma, sono per sempre cancellati dalla mente: “non mi ricordo più di nessuno che mi abbia reso estraneo...” ecc.).

“donna gentile” della *Vita nova*, non è in alcun modo riscattabile, non è interpretabile, non è allegorizzabile. È un'altra cosa, della quale ci si può solo pentire e che, infine, va puramente e semplicemente cancellata, dilavata via dal Lete, come appunto avviene: «Non mi ricorda...».

Per questa via, forse capiamo meglio come mai, in passato, presso un dantismo interessato a scrivere la biografia romanzata del poeta, siano state fatte varie ipotesi circa l'identità di quella non-Beatrice che è la Petra, titolare delle quattro canzoni *Io son venuto*, *Al poco giorno*, *Amor tu vedi ben* e *Così nel mio parlar* (Barbi, C-CIII). A lungo ha avuto corso la notizia che Petra fosse una Pietra degli Scrovegni, della quale Dante si sarebbe innamorato durante un soggiorno a Padova, al tempo dell'esilio, e per la quale avrebbe scritto la canzone *Amor tu vedi ben*: la dà, senza ombra di prova, Anton Maria Amadi nel 1565, e da lui la ripetono Pelli, Arrivabene, Fauriel, Ampère. L'Imbriani, al quale risale la denominazione stessa di petrose, per parte sua è sicuro si tratti di Pietra di Donato di Brunaccio, moglie di Francesco, fratello consanguineo di Dante.<sup>5</sup> Queste spericolate proposte sono ora cadute, com'era naturale, anche perché per un certo periodo è apparso più fondato un approccio diverso, anche se pur esso inteso a scoprire chi mai si possa celare dietro quel *senhal*: molti, infatti, sulla traccia del *Convivio*, interpretando allegoricamente tutte le rime di Dante, hanno voluto che Petra fosse la Filosofia (Dionisi, Witte, Fraticelli, Giuliani, Zingarelli, Federzoni, Biondolillo ..., anche se qualcuno ha fatto eccezione per *Così nel mio parlar*): ma per Valli si tratta della Sapienza divina e, insieme, della Chiesa corrotta, mentre della Chiesa “senza pietà” si tratta per Fletcher; per Caligaris si tratta della Fortuna; per Pascoli di Maria; per Guerri e Filippini, di Firenze. Più cauta, infine, e largamente riassuntiva di tante formulazioni precedenti, l'interpretazione allegorica in Mattalia e Battaglia, il quale ultimo scrive che quelle canzoni sarebbero probabilmente entrate nel *Convivio* ove «avrebbero potuto significare la continuazione della *donna gentile* (la Filosofia) che ora diventava *pietra* a simboleggiare la difficoltà intellettuale affrontata da Dante nel suo tirocinio dottrinario». <sup>6</sup> Ma appunto, Dante stesso, dal Paradiso

<sup>5</sup> Cfr. V. IMBRIANI, *Sulle canzoni pietrose di Dante*, nei suoi *Studi danteschi*, Firenze, Sansoni 1891, pp. 425-528. Qui è anche una lunga vivace confutazione della notizia data dall'Amadi, commentatore della canzone da lui stesso scritta *Ovunque gli occhi e la mia mente giro* (*Annotationi sopra una canzon morale...*, in Padova, per Lorenzo Pasquatto 1565).

<sup>6</sup> S. BATTAGLIA, *Le rime “petrose” e la sestina*. Arnaldo Daniello - Dante - Petrarca, Napoli, Liguori 1964, p. 81. Per più precise indicazioni circa le vecchie proposte esegetiche, rimando a E. FENZI, *Le rime per la donna Pietra*, in AA.VV., *Miscellanea di studi danteschi*, a c.

Terrestre, smentisce questa possibilità, alla quale può darsi abbia pensato, e traccia un solco che di fatto isola le rime per la pargoletta e le petrose dal resto del *corpus*, e in particolare dalle rime allegoriche e dalle dottrinali (per usare le distinzioni del Barbi, tanto intelligenti quanto comode) ed esplicitamente, attraverso le parole di Beatrice, le allontana da sé sotto l'aspetto etico e dottrinale (non però sotto quello tecnico, come il *De vulgari eloquentia* insegna).

A questo punto, è chiaro che, se si dovesse dar conto delle varie interpretazioni e di tutti i problemi che esse sollevano, non riusciremmo probabilmente mai a tornare al punto che qui interessa. Si può ancora aggiungere, tuttavia, che le vecchie letture, seppur in versione corretta e aggiornata, hanno una incredibile vitalità, e che forti azzardi sono ancora possibili: Fiorenza Ceragioli ha sostenuto, per esempio, che la Pietra è, letteralmente, una donna di pietra, una statua.<sup>7</sup> Ancora, una variante particolarmente fine e suggestiva dell'interpretazione allegorica, e, per la sua parte, assolutamente inconfutabile, è quella suggerita da Contini, che nel "cappello" della sua edizione ha scritto che «la donna Pietra è semplicemente il legame che unisce le liriche più tecnicistiche di Dante, nelle quali l'energia lessicale e la rarità dei ritmi si trasformano, a norma di "contenuto", nel tema della donna aspra, dell'amore difficile», e proprio lungo questa linea si è mossa Selene Sarteschi, intitolando significativamente il suo recente bel saggio: *Da Beatrice alla Pietra. Il nome come "senhal" e metafora dell'arte poetica*.<sup>8</sup> Quanto all'interpretazione realistica, per dir così, o in generale tematica, intesa a superare i limiti di una lettura esclusivamente formale, ne rappresenta uno sviluppo particolare l'attuale insistenza sui forti contenuti erotici delle immagini dantesche, già sottolineata da Durling e Martinez nel loro fondamentale volume,<sup>9</sup> e poi, in chiave diversa, da Michelangelo Picone,<sup>10</sup> che fa dell'impetramento e della morte l'esito inevitabile di

dell'Istituto di Letteratura italiana dell'Università di Genova, Genova, Bozzi 1966, in particolare nn. 10-1, pp. 60-4.

<sup>7</sup> Cfr. F. CERAGIOLI, *Le rime petrose di Dante*, in AA.Vv., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a c. di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi 1996, pp. 169-92.

<sup>8</sup> Nella «Rassegna europea di letteratura italiana», XII (1998), pp. 37-60.

<sup>9</sup> Cfr. R.M. DURLING-R.L. MARTINEZ, *Time and the Crystal. Studies in Dante's "Rime Petrose"*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press 1990: ma un precedente importante in questo senso mi pare rappresentato dal saggio di A. PULEGA, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura*, ACME, XXXI (1978), pp. 261-328.

<sup>10</sup> Cfr. *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, «Lecture classensi», XXIV (1995), pp. 91-108.

un amore ridotto, cavalcantianamente, al puro meccanismo del desiderio sessuale: e così anche per Andrea Battistini.<sup>11</sup>

Per parte mia, non penso si debba tornare a una lettura solo formale di queste rime, convinto come sono che sia proprio una lettura tematica, per usare ancora questa parola, che può andare più a fondo e cogliere meglio la ricchezza di questo particolare momento dell'esperienza poetica di Dante. Penso, per esempio, che sia costitutivo di queste rime l'aspetto teorico relativo alla natura d'amore, sì che le petrose non possono essere ben intese fuori dal rapporto con il Cavalcanti di *Donna me prega* (accenni espliciti assai precisi in questo senso sono anche in Picone: ma tutto il suo discorso, direi, porta lì); non si può d'altra parte sottovalutare il peso di un vero e proprio apprendistato tecnico, evidente negli aspetti metrico-formali delle canzoni, e delle canzoni-sestine in particolare (è in questa ottica che Dante ricorderà nel *De vulgari eloquentia*, XIII 13, la la sestina doppia *Amor tu vedi ben*); né, cambiando ancora fronte, si può ignorare la dimensione personale, esistenziale e persino psicologica entro la quale vive questo suggestivo mito amoroso. E infine, mutando ancora una volta prospettiva, come ignorare che nel giro di quattro canzoni Dante sembra voler ricapitolare l'intera tradizione della lirica amorosa, sia latina che volgare? Parlare di "ricapitolazione" non è per nulla esagerato, e basterebbe a farne tutti convinti un commento che si limitasse a ritrascrivere tutte le "fonti" e i luoghi paralleli che via via sono stati proposti da una tradizione esegetica ormai più che secolare. Ne risulterebbe un elenco davvero impressionante per almeno tre motivi tra loro strettamente connessi: 1) la quantità di tali luoghi; 2) la qualità, dal momento che – occorre dirlo – si tratta quasi sempre di riscontri che si presentano con un grado altissimo di pertinenza; 3) la varietà, ché davvero si spazia dai testi biblici a quelli classici, ai volgari italiani e provenzali, in un vero e proprio *tour de force* rapace e onnivoro che, per concentrata potenza e capacità di assimilazione, non ha uguali nella nostra letteratura. E trovo che proprio questo, nella considerazione delle petrose, sia un punto fondamentale, che ci aiuta ad arrivare all'obiettivo di questa comunicazione.

Restiamo un attimo sui latini. Mai prima delle petrose, nella nostra tradizione lirica, sono stati utilizzati e perfettamente fusi tanti elementi classici, sì che il valore di queste canzoni è anche sotto questo aspetto

<sup>11</sup> Cfr. A. BATTISTINI, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in "Io son venuto al punto de la rota"*, «Lecture classensi», XXVI (1997), pp. 93-110. Battistini sfrutta assai bene alcune preziose indicazioni di J. FRECCERO, *Medusa: la lettera e lo spirito*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino 1989, pp. 175-93.

assolutamente dirompente. C'è Virgilio, prima di tutto, opportunamente richiamato da Battistini ma già ampiamente discusso da Durling e Martinez (nel loro volume, sia detto una volta per tutte, si troverà il più ampio repertorio possibile degli echi classici nelle petrose, qui ripreso solo in minima parte), con la disperata angoscia di Didone abbandonata, nel IV dell'*Eneide*, sì che, giova aggiungere, l'esplicita citazione che è in *Così nel mio parlar* 35-36: Amore «stammi sopra / con quella spada ond'elli ancise Dido» non è un tassello isolato ma piuttosto il riconoscimento tributato a un modello essenziale (esplicita citazione classica che, notava Renucci, è la prima nella poesia di Dante).<sup>12</sup> C'è, senza dubbio alcuno, Ovidio, per i meccanismi dell'impetramento combinati con gli effetti del freddo glaciale.<sup>13</sup> C'è, altrettanto indubitabilmente, Lucano, *Phars.* IX 447-457, per la seconda strofa di *Io son venuto* (così, già Contini: ma vedi anche *Phars.* II 410 sgg. e IV 72-77, ecc.), e c'è, prima per i venti e le piogge in *Io son venuto*, e poi per la formazione del cristallo nella terza stanza di *Amor tu vedi ben*, il Seneca delle *Naturales quaestiones* (ancora recentissimamente Brugnoli e Stok hanno riconfermato, pur tacendo delle petrose, come Dante conoscesse quest'opera, allegata da Contini nel suo commento).<sup>14</sup> E sempre, ripeto, con corrispondenze tanto suggestive quanto precise. Al proposito, ecco un esempio illuminante, dal valore tutt'affatto esemplare.

Nella sestina *Al poco giorno* 20 si legge: «e 'l colpo suo non può sanar per erba», e per concentrato nitore e intensità verbale nulla appare (e in effetti è) più dantesco di questa parola-rima: *erba*, e del *colpo* che l'accompagna. Il verso è lasciato senza riscontri, se ho visto bene, nelle varie edizioni commentate. Ebbene, si tratta di Ovidio, almeno con *Met.* I 523: «Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis», e X 188-189:

<sup>12</sup> Cfr. P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, PUF 1954, p. 31.

<sup>13</sup> Vedi FENZI, *Le rime...*, cit., pp. 18-9. Ma ora si veda anche M. PICONE, *Dante, Ovidio e la poesia dell'esilio*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XIV (1999), pp. 7-23 (in particolare pp. 16-9), che fa risalire all'esclusivo modello dei *Tristia* il lago gelato di Cocito, *Inferno* XXXII; e Contini, ricordiamo, nel "cappello" a *Io son venuto*, scriveva che «il gelo della strofe penultima [...] si rinnoverà nel gelo di Cocito».

<sup>14</sup> Mi riferisco a G. BRUGNOLI, *La lectura Senecae dal Tardo Antico al XIII secolo*, e a F. STOK, *La discreta fortuna delle «Naturales Quaestiones»*, «Giornale italiano di filologia», LII (2000) [*Trasmissione e ricezione del testo di Seneca*], rispettivamente pp. 225-47 e 349-73. In particolare, si veda il volume di G. MEZZADROLI, *Seneca in Dante. Dalla tradizione medievale all'officina dell'autore*, Firenze, Le Lettere 1990 (per le *Naturales quaestiones* in particolare, pp. 87-100). La studiosa tace delle petrose, e ne tace anche E. Pasquini nella sua recente e assai bella messa a punto, *Presenze di Seneca in Dante*, in Aa.Vv., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a c. di I. Dionigi, Milano, Bruno Mondadori 1999, pp. 111-36.

«nunc animam admotis fugientem sustinet herbis: / nil prosunt artes, erat immedicabile vulnus» (Apollo cerca di medicare la ferita inferta a Giacinto), e soprattutto con *Heroides* V 149: «amor non est medicabilis herbis» (vedo però che il rimando al primo delle *Metamorfosi* è nel vol. di Durling-Martinez, p. 120). E da Ovidio deriva, per esempio, il *Roman de la rose*, ove il protagonista, ferito dalla prima delle cinque frecce d'Amore, esclama: «Ne soi que faire ne que dire / ne de ma plaie ou trouver mire, / que par herbe ne par racine / n'en atendoie medecine» (vv. 1720-1723, Strubel).<sup>15</sup> Sì che il passaggio dall'effusa dimensione narrativa di Ovidio alla sintetica ed emblematica di Dante meriterebbe certo una sosta, così come merita che si sottolinei il modo diretto, prepotente, dell'appropriazione, del tutto diverso, per ricordare un caso significativo, dalle cautele petrarchesche nei confronti dell'*imitatio*.

Ma è opportuno procedere velocemente (lasciamo indietro, per non dir altro, la perifrasi astronomica che apre *Io son venuto*), mutando campo, e segnalando forse per la prima volta, ancora per *Io son venuto*, un passaggio di Ambrogio, *Exaameron* II 4, 16 (PL XIV 1-1 col. 165: ma vedi anche, per esempio, III 22), che non sembra si possa facilmente trascurare: «Est etiam ferreum coelum suboscuro aer, pressus atque nebulosus colore ferrugineo, quando rigore frigoris stringitur terra, tunc veluti super caput nostrum humor suspensus videtur, et per momenta imminere. Plerumque etiam glacialibus ventorum flatibus rigentes aquae consolidantur in nivem, et rupto aere nix funditur», ove le parole notate con il corsivo rinviano al v. 61 della canzone: «la freddura che di fuor la serra».

La citazione di Ambrogio ci aiuta ad andare indietro, alla Bibbia: è recente un contributo di Gianni Vinciguerra<sup>16</sup> che punta soprattutto sul *Salmo* CXIII 7, e sulla relativa *Enarratio* di Agostino: qui, la pietra diventa acqua, mentre nelle petrose è l'acqua che diventa pietra (Dio «convertit petram in stagna aquarum / et rupes in fontes aquarum»: ma per Agostino, si vedano ora le indicazioni che Battistini riprende da Mazzotta – per esempio, la citazione da *Conf.* XIII 9: «ignis sursum tendit, deorsum lapis» –, insieme al vecchio rinvio biblico a *Ezechiele* 36, 26, per l'opposizione tra il *cor lapideum* e il *cor carneum*, già fatto da Fletcher nel 1938), mentre un analogo rovesciamento parodico coinvolgerebbe anche *Luca* 23, 31: «si in viridi ligno haec faciunt, in

<sup>15</sup> Per lo stesso motivo in sequenze liriche latine del XII secolo, vedi P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press 1968, pp. 417 e 423.

<sup>16</sup> Cfr. G. VINCIGUERRA, *Petra / Acqua. Della funzionalità di alcuni salmi nella «Commedia»*, «Critica del testo», II (1999), 3, pp. 885-923.



arido quid fiet?»), nei versi 32-33 della sestina *Al poco giorno*: «prima che questo legno molle e verde / s'infiammi». Ma io riferirei la citazione di Luca anche al congedo di *Io son venuto*, pur ritenendo obbligatorio citare, nel caso, soprattutto Agostino, *De civ. Dei* XXII 24, 5: «Quae igitur illa sunt, si tot et talia ac tanta sunt ista?»<sup>17</sup> e Ambrogio ancora, *Hexaemeron* IV 2, ove il motivo è ampiamente sviluppato. Insomma, a me sembra certo che la fonte tematica del congedo sia intimamente biblico-patristica, quasi un'espansione tutta laica e terrena delle parole di Agostino: ma non solo del congedo, in verità, ché le petrose nel loro insieme vivono nell'ipotesi di un "altrove" del quale la situazione presente è l'immagine drammaticamente rovesciata.

In questa velocissima rassegna, basti avere puntato il dito sui testi cristiani, che possono certo offrire molto di più, per passare alla lirica volgare. In prima fila, si sa, c'è Guittone, evocato in maniera persino provocatoria, ché suo è questo *incipit*: «De coralmente amar mai non dimagra / la voglia mia, né di servir s'arrettra, / lei, ver' cui de bellezza ogn'altr'è magra, / per che ciascun ver' me sementa 'n petra», dal quale siamo ulteriormente rinviati a Panuccio, XV 27-30: «quale maggio homo 'n petra» (: *petra*), per ottenere il sistema completo delle rime che è nella prima stanza di *Così nel mio parlar*: *petra, arrettra, inpetra* (ma *s'arrettra / petra* è anche in Monte Andrea, *Ai! come lasso* 12-14, mentre ancora di Panuccio si veda almeno XXI, *Piggioro stimo che morso di capra*, stanza di canzone tutta costruita su rime aspre e difficili: *capra / caprà / s'apra / saprà; becco / secco / istecco / pecco; soperchio / discoperchio; corso / accorso; magra / agra* ...). Si potrebbe fare qualche rimando anche a Guido delle Colonne, per esempio *Amore che lungiamente* 64: «come nave vento in onda» (: *afonda*), per *Così nel mio parlar* 19-20, o a Giacomo da Lentini, per esempio *Dal core mi vene* 145-148: «ca per poco / non m'aucido / de lo strido / ch'io ne gitto», per *Così nel mio parlar* 44 (ma si veda *Aen.* IV 689: «stridit sub pectore vulnus», detto di Didone, citato da Durling-Martinez, p. 408, n. 74), o, infine, a Monte Andrea, che ha rime come: *squattra / atra* (*Tanto m'abonda* 81-82: «Ché tal colpo sì 'l cor de l'ommo squattra, / dir non si puote bene co' tal latra!», che direi indispensabile per *Così nel mio parlar* 54-59), o *erba / serba* (*S'e' convien* 11-14). L'esplorazione dell'universo fono-sim-

<sup>17</sup> Non mi risulta che questa citazione (ma neppure quella di Ambrogio) sia mai stata sin qui allegata, neppure per i versi finali del *Tr. Eternitatis* di Petrarca. Si vedano in ogni caso i numerosi rimandi al motivo ora disponibili nell'ampio commento di Pacca: F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996, p. 538.



bolico del lessico e della rima aspra è insomma una possibilità concretamente offerta dalla vicina tradizione lirica, non un'avventura isolata: che Dante la colga e la sviluppi portandola, possiamo ben dirlo, ai suoi esiti ultimi, pone dunque non una banale questione di fonti, ma piuttosto quella di una vera e propria gara ingaggiata con i predecessori, snidati e superati sul loro terreno dallo stesso poeta che aveva praticamente e teoricamente costruito la propria immagine attorno alla dolcezza dello "stile della loda". E senza questa specifica componente agonistica che dà uno scatto, un senso tutto speciale all'elenco fittissimo dei rapporti intertestuali, direi che le petrose non possano essere completamente capite.

Questo non è, tuttavia, che un piccolo assaggio, se ci volgiamo ai provenzali. Credo di poter tralasciare Arnaldo Daniello, talmente presente in tutte le petrose (a cominciare dalla sua sestina, *Lo ferm voler*, già riecheggiata da vicino da Inghilfredi, nella canzone *Del meo voler dir l'ombra*) da aver forse oscurato quanto Dante debba ad altri. E quel che Dante deve davvero non è poco: in qualche modo, egli è infatti riuscito nella stupefacente impresa di far sì che le più tipiche strofe d'esordio delle canzoni dei provenzali paiano tutte ricapitolate nelle sue petrose (penso in particolare alle prime due: la terza, *Amor tu vedi ben* rappresenta un caso a parte, anche per la sua qualità di canzone filosofica). Non c'è che l'imbarazzo della scelta. Per esempio, ecco un perfetto antecedente di quel *e* «energicamente avversativo» (Contini) che divide in due le stanze di *Io son venuto* (e la prima della sestina *Al poco giorno*), contrapponendo, e però anche sottilmente rapportando lo stato del poeta alla situazione naturale, in questo esordio di Cercamon:

Quant l'aura doussa s'amarzis  
e'l fuelha chai de sus verjan  
e l'auzelh chanjan lor latis,  
*et ieu* de chai sospir e chan  
d'Amor que m te lassat e pres,  
que eu anc non l'aic en poder<sup>18</sup>

(ma vedi un altro esempio dello stesso Cercamon, in *Puois nostre temps comens'a brunezir*). Ma ecco pure Peire d'Alvernha: «Deiosta:ls breus iorns e:ls loncs sers, / quan la blanc'aura brunezis»,<sup>19</sup> e questo, antiteti-

<sup>18</sup> [«Quando l'aria mite si fa pungente e cade la foglia dal ramo e gli uccelli mutano il loro linguaggio, io qui sospiro e canto d'Amore, che mi tiene legato e imprigionato, poiché mai ne fui in possesso»]. Cito il testo e la traduzione da: *Il trovatore Cercamon*, ed. critica a c. di V. Tortoreto, Modena, STEM-Mucchi 1981, pp. 68 e 78.

<sup>19</sup> [«In prossimità dei giorni brevi e delle lunghe sere, quando l'aria chiara s'oscura»]. Il

co, di Guilhelm de Cabestanh: «Ar vey qu'em vengut als jorns loncs». Questi ultimi due riscontri sono anche in Picone, che li conferma, credo giustamente, come presenti a Dante. Nel secondo, interessa soprattutto quel *em vengut* rispetto al quale occorre aggiungere almeno due nuove testimonianze, non più in antitesi con Dante, ma anzi in piena sintonia tematica. Azalais de Porcairagues, la prima: «Ar em al freg temps vengut / e-l gels e-l neus a la faingna, / e-l aucellet estan mut ...», ecc.,<sup>20</sup> ove la stretta affinità tematica è raddoppiata proprio da quel: *siamo venuti*, che è verbo insieme di movimento e di fine del movimento, visto che si è arrivati non già alla primavera, e quindi a un inizio, a un'apertura, come nell'esempio precedente, ma al gelo dell'inverno, e dunque a una fine, a una chiusura: e questo movimento che approda a una situazione bloccata costituisce appunto la specifica "marca" degli *incipit* danteschi: «Io son venuto al punto de la rota ...», e «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra / son giunto ...». Ma non è ancora tutto, ché davvero determinante è Gavaudan (ecco l'altra nuova testimonianza), con questo *incipit* strepitosamente tradotto da Dante: «A la pus longa nuech de l'an / et al menre jorn em vengug», che di per sé potrebbe aprire e chiudere il discorso.<sup>21</sup> Si osservi, per esempio, quanto i due versi di Gavaudan si staccino da altri e prefigurino quelli danteschi in virtù di quella esplicitazione: *de l'an*, che almeno in germe conferisce alla dimensione locale e naturale del *topos* l'ampiezza della dimensione cosmica.

Il punto non è tuttavia quello di stabilire quale testo, tra tanti, Dante avesse effettivamente sott'occhio, e quale abbia consapevolmente imitato: probabilmente, in qualche modo, li aveva tutti presenti, e la sua operazione non è stata quella di imitarne uno, ma di estrarre da tutti quello che direi il loro archetipo tematico e formale, sì da porsi non già come l'epigono, ma come il creatore di quelli. Dante insomma non crea i propri antecedenti nel modo spiegato da Borges (nel modo, cioè, con il quale un autore "sceglie" a quale catena aggiungere un anello, sì da costituirla e da renderla percepibile come tale), ma piuttosto cogliendone ed esaltandone la comune essenza strutturante, l'invariante

testo ora in PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, a c. di A. Fratta, Manziana (Roma), Vecchiarelli 1996, pp. 84-98. PULEGA, *Modelli trobadorici...*, cit., ha analizzato i rapporti tra la sestina dantesca, questo testo e *Er resplan la flors enversa* di Rambaut d'Aurenga (leggibile nell'ampia antologia di M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona, Editorial Planeta 1975, pp. 445-7).

<sup>20</sup> DE RIQUER, *Los trovadores...*, cit., pp. 460-2 (ivi, II, pp. 1069-71, *Ar vey qu'em vengut* di Guilhelm de Cabestanh).

<sup>21</sup> Cfr. S. GUIDA, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, STEM-Mucchi 1979, pp. 396-401.

fondamentale. In questo senso, egli non imita i suoi predecessori ma ne estrae l'intima verità, e li supera e si sostituisce ad essi. Accontentiamoci tuttavia dell'accenno, per dire invece che la presenza dei provenzali non è certo ristretta alla topica dell'esordio invernale. Mi limito a un esempio. Nella sestina Dante ha la forte immagine: «mi torrei ... gir pascendo l'erba» (*Al poco giorno* 34-35). In una canzone d'incerta attribuzione, data con dubbi ora a Giraut de Borneil, ora a Peire d'Alvernha, *Abans qe'il blanc puoi sion vert* [*Prima che i bianchi poggi siano verdi*],<sup>22</sup> la prima stanza presenta il solito quadro invernale con gli uccelletti ammutoliti per freddo, ecc., e in particolare l'accostamento inusuale di *verde* e *bianco* (abbiamo poco avanti anche il *tempo verde*: e Dante, nella sestina, 10-11: «il dolce tempo che riscalda i colli, / e che li fa tornar di bianco in verde»). Ma più avanti, all'inizio della sesta, v. 36, la donna «Ben sap far paisser erba vert»: e questo appunto è il verso che Dante ha fatto suo.<sup>23</sup> Tutto sommato, credo infatti più diretto e pertinente questo rimando, anche in virtù del contesto, rispetto a quello fatto da Picone, nel saggio recente sopra citato. Per lo studioso, infatti, fonte di Dante sarebbe l'episodio della follia di Tristano, nella *Tavola rotonda*, provocata dalla gelosia per Isotta: Tristano non mangia, non beve ...: «la sustanzia della natura gli mancava fortemente, e 'n tutto egli perde' suo senno e suo conoscimento. E a tale si condusse e venne ch'egli pasceva l'erba».<sup>24</sup>

Non è finita. Questa sommaria carrellata, infatti, si è conclusa con la proposta di Picone, che non si limita al caso appena citato, ma investe, in particolare, il verso 34 della sestina, là dove Dante dice che, pur di veder «do' suoi [*della donna*]panni fanno ombra», non solo sarebbe disposto a «gir pascendo l'erba» ma pure a farsi rinchiudere vivo in una tomba («mi torrei dormire in petra»). Di più, Picone spiega in maniera assolutamente convincente, questa volta, come il testo che chiarisce appieno questa oscura allusione, sin qui infatti mal intesa dai commentatori, è l'oitanico *Roma de Merlin*,<sup>25</sup> nel quale il mago Merlino s'inna-

<sup>22</sup> È ora compresa tra le incerte in PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, cit., pp. 158-61.

<sup>23</sup> Per ciò, vedi S. VATTERONI, *Ancora sulle fonti provenzali della sestina di Dante (con una nuova edizione di "Ar es lo mont[ç] vermellç e vertç" di Gaucelm Faidit, BdT 1687, 10)*, «Studi mediolatini e volgari», XXXVII (1991), pp. 169-77.

<sup>24</sup> PICONE, *All'ombra della fanciulla...*, cit., p. 106, con citazione dalla *Tavola rotonda*, in *Prosa del Duecento*, a c. di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi 1959, p. 693 (meno cogente ancora, d'accordo in questo con Picone, il rinvio al sogno di Nabucodonosor, *Dan.* 4, 22-30: «foenum, ut bos, comedit»).

<sup>25</sup> Cfr. PICONE, *All'ombra della fanciulla...*, cit., pp. 105 sgg., con citazioni da *Merlin*.

mora della giovanissima e bellissima damigella Viviana, e finisce appunto sepolto vivo in una tomba magica. Non è il caso di entrare qui nei dettagli del discorso di Picone, il quale vede più in generale in questa vicenda di Merlino «il nucleo narrativo sottostante alla composizione della sestina, che racconta appunto una storia di *fol' amor* che vede coinvolti un maturo poeta, Dante, reincarnazione del mago Merlino, e una fanciulla ancora in fiore, la donna-pietra, reincarnazione di Viviana» (*All'ombra della fanciulla*, cit., p. 103). Preferisco invece, per chiudere con questa parte, ripercorrere a gran velocità almeno una piccola parte delle cose dette. Risentiamo Dante, *Al poco giorno* 31-35:

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
 prima che questo legno molle e verde  
 s'infiammi, come suol far bella donna  
 di me, che mi torrei dormire in pietra  
 tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba  
 .....

e, verso per verso, osserviamo che: 1) la tradizione *dell'adynaton* è tanto ricca, dal Virgilio delle *Ecloghe* ad Arnaldo Daniello, da rendere superflua, in questa sede, ogni sosta; 2) l'evento eccezionale, impossibile e però desiderato, che la donna «legno molle e verde» s'infiammi richiama le citate parole di *Luca* 23, 31: «si in viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet?»;<sup>26</sup> 3) il «dormire in pietra» rinvia al *Roman de Merlin*; 4) il pascersi d'erba rinvia alla canzone provenzale *Abans qe·ill blanc*, e probabilmente, anche se in sottordine, alla *Tavola rotonda*. Insomma, dalla Bibbia alla lirica provenzale ai romanzi arturiani ... e non si tratta che di un esempio assai parziale, il cui spessore semantico è certamente suscettibile di ulteriori integrazioni, magari più pertinenti di quelle sin qui addotte. Ma queste appunto sono le petrose, di cui ancora conosciamo solo in minima parte i segreti, come mostra la mancanza (mi ripeto) di una indagine a tutto campo: e di un'indagine, soprattutto, che investa la più complessa del gruppo, *Amor tu vedi ben*.

Le rapide note precedenti hanno lo scopo di segnalare le dimensioni

*Roman en prose du XIIIe siècle*, publié par G. Paris et J. Ulrich, Paris, Didot 1886, pp. 77, 139-40, 197.

<sup>26</sup> Come vuole Vinciguerra, credo giustamente. Ma per i significati del verso vedi ancora PICONE, *All'ombra della fanciulla...*, cit., pp. 104-5, che rinvia al sonetto di Dante a Cino *I' ho veduto già senza radice* (Barbi XCV). Con *Luca* in ogni caso si citi anche *Ezechiele* 17, 24: «et siccavi lignum viride et frondere feci lignum aridum», e 20, 47: «et conburam in te omne lignum viride et omne lignum aridum».

e la qualità dei rapporti che le petrose intrattengono con una serie amplissima di testi, ricavandone una ricchezza straordinaria di implicazioni e di significati, e presumono anche di far vedere come tali rapporti, dal piano di un possibile disegno generale, finiscano spesso per precipitare in acquisizioni esatte, fulminee: quasi vere e proprie rapine. Su questa strada, che riserverà certo ancora molte sorprese, vorrei ora fare un ulteriore piccolo passo, arrivando finalmente al poema al quale ho accennato all'inizio, le *Lamentationes* di Matheolus. Si tratta del fatto certamente singolare che proprio negli anni medesimi nei quali Dante presumibilmente scriveva le sue rime petrose (1296-1298, secondo l'ipotesi invalsa, alla quale anch'io credo), o pochi anni prima, veniva composto questo lungo poema latino, in distici rimati, di 5614 versi divisi in quattro libri, interamente dedicato a denunciare la durezza e l'insensibilità di una donna che per il suo carattere merita d'essere chiamata non già con il suo vero nome, Petronilla, ma Petra:

Ne vim diminuat Petre, voco versibus illam  
his Petram, quanquam vocet ipsam gens Petronillam.  
(II 2319-2320)

Autore è un certo Matteo (Mathieu, Matheus), nativo di Boulogne-sur-mer (vicinissimo dunque a Wissant, cioè *Guizzante* di *Inf.* XV 4), già avvocato e chierico della cattedrale, del quale si sa che ha partecipato tra i delegati della Piccardia al Concilio di Lione del 1274, convocato da papa Gregorio XI. L'opera, le *Lamentationes*, è stata pubblicata dall'unico codice che sin qui si conosca (Utrecht, Biblioteca dell'Università, *Script. lat.* 65) da A.G. Van Hamel nel 1892,<sup>27</sup> insieme alla assai più letta traduzione francese fatta nella seconda metà del '300 da Jean Le Fèvre, e a una polemica risposta in difesa delle donne, sempre del Le Fèvre, *Le livre de leesce*, testimoniate, quella e questa,

<sup>27</sup> Cfr. *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce de Jehan Le Fèvre de Resson (poème français du XIVe siècle)*, éd. critique accompagnée de l'original latin des *Lamentations*, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une Introduction et de deux Glossaires par A.G. Van Hamel, Paris, Bouillon 1892-1905 [*Fasc. 95 de la Bibliothèque de l'École des Hautes Études*]. Nel primo tomo, pp. xxv-315, il testo francese e latino delle *Lamentations*, nel secondo, pp. ccxxvi-266, l'*Introduzione*, il testo di *Le livre de Leesce* e le note alle opere. Nel 1974, in una tesi discussa presso l'Università di Bonn, A. Schmitt ha ripubblicato i primi due libri dell'opera latina: ricavo la notizia da P. STOTZ, «Archivum latinitatis medii aevi», L (1990-1991), p. 155. Lo stesso ha poi pubblicato un breve saggio sul noto motivo di "Aristotele cavalcato" nel poema di Matteo: A. SCHMITT, *Der "geritten Aristoteles". Ein Motiv misogynen Dichtung bei Matheus von Boulogne*, pp. 193-7 della miscellanea di studi *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn...*, a c. di E. Könsgen e con pref. di D. Schaller, Stuttgart, F. Steiner Verlag 1990.

da un discreto numero di manoscritti.<sup>28</sup>

Anticipo subito, in tutta onestà, che non so bene cosa si possa ricavare da questa che prudentemente chiamerei una coincidenza. Un po' più di calma, e una ricerca mirata daranno forse qualche frutto più preciso. Ma parliamo, intanto, della data. L'editore pone l'opera negli anni 1295-1298 (in ogni caso non oltre il 1301, anno della morte del vescovo Giacomo di Boulogne al quale è dedicata). Tra i vari argomenti addotti, quelli davvero vincolanti sono due. Il primo: Matteo dichiara di aver mandato la sua opera in omaggio a Robert le Moiste, fratello del vescovo, abate di Sante-Marie-au-Bois, di Ruisseauville (IV 4702: «abbas du Bosc, Dominis Morinensis carnalis frater»). Poiché sembra che costui ancora nel 1295 fosse prevosto di S. Martino, a Ypres, se ne dovrebbe dedurre, escludendo la possibilità di un cumulo di cariche e prebende, che l'opera sia stata composta dopo questa data (Van Hamel, II, pp. cxxiv: per questo tipo di notizie egli si è affidato alle ricerche di un erudito locale, V.J. Vaillant, che ha pubblicato una piccola *brochure* sull'argomento nel 1894, a Boulogne). Il secondo argomento: Matteo se la prende con i frati, ed elogia «Guillermus Masticonensis, / vir magnus, presul venerabilis Ambianensis, / qui prelatorum jus defendendo diebus / istis excellens nitet in terris quasi Phebus» (I 1312-1315). Guglielmo di Mâcon, vescovo di Amiens dal 1278 alla morte, nel 1308, si distinse negli anni '80 per la parte di primo piano avuta nell'organizzare l'opposizione dei vescovi contro le concessioni fatte agli ordini religiosi nel 1282 da papa Martino IV con la bolla *Ad fructus uberes*, ed è appunto a ciò che Matteo si riferisce. Ebbe inoltre, a partire dal 1295, vari incarichi diplomatici da Bonifacio VIII, e nel 1298 fu in missione presso il re d'Inghilterra: su questa circostanza si basa Van Hamel per spiegare quel «nitet in terris», e riferire il testo al 1298. Ciò non va, tuttavia, senza contraddizioni, ché lo stesso Van Hamel giustamente lega «diebus istis» a «defendendo», e annota: «*diebus*

<sup>28</sup> È la traduzione francese del Le Fèvre che ha offerto più di uno spunto a Machiavelli per la sua novella di Belfagor arcidiavolo, come ha mostrato Luigi Foscolo Benedetto, nella sua *Introduzione* a N. MACHIAVELLI, *Operette satiriche*, Torino, UTET 1920, pp. 4-8, e come hanno poi successivamente confermato gli studiosi (vedi ora F. GRAZZINI, *Machiavelli narratore. Morfologia e ideologia della novella di Belfagor con il testo della "Favola"*, Bari, Laterza 1990, p. 144). La parte che interessa (II 3825-4034 della traduzione) appare infatti come un'inserzione del traduttore, collocata tra i versi 2270 e 2271 dell'originale latino. Devo l'indicazione alla cortesia di Luigi Blasucci, a sua volta editore delle opere letterarie di Machiavelli (Adelphi, Milano 1964: vedi qui p. 376), che ringrazio. Sulla traduzione di Jean Le Fèvre vedi ora R. BLUMENFELD-KOSINSKI, *Jean le Fèvre's «Livre de Leesce»: Praise or Blame of Women*, «Speculum», LXIX (1994), pp. 705-25, che la conferma composta tra il 1380 e il 1387.



*istis*: c'est-à-dire 1282». Ma non è proprio il fatto di “star difendendo” che lo rende così splendente? E del resto, la contesa si chiuse, con la sostanziale sconfitta dei vescovi, alla fine degli anni '80, e infatti Guglielmo a partire dal 1290 non se ne occupò più.<sup>29</sup> Aggiungiamo ancora, pensando a quel «nitet in terris», che Guglielmo condusse la sua battaglia lontano da Amiens: dapprima a Roma, dov'era quando Martino IV emanò la bolla; poi a Parigi, nel 1283, ove si fece promotore del movimento d'opposizione; poi, e soprattutto, a Orléans nel 1286, in occasione di un convegno durato due mesi, gennaio e febbraio, che vide il lungo botta e risposta di Guglielmo e del domenicano Giovanni di Saint Benoît, e infine a Reims nel 1287, ove, per iniziativa dei vescovi, si tenne sull'argomento un concilio provinciale. Insomma, sembra che proprio e solo negli anni 1286-1287 si potesse scrivere che il vescovo «nitet in terris» per la sua difesa dei diritti del clero, tanto più che fa pensare alle ultime fasi della *querelle* l'augurio che Matteo esprime poco avanti, v. 1347: «Lis de qua tetigi, Dominum precor ut cito cesset». I due elementi che Van Hamel ritiene convergenti nel suggerire la data 1295-1298 offrirebbero dunque indicazioni contraddittorie, e ciò richiede quella nuova e compiuta verifica della questione che io non sono in grado di fare. Riesco solo a concludere che mi pare ci sia lo spazio per ridiscuterne le conclusioni, magari riprendendo in considerazione un'ipotesi accennata e però troppo presto rigettata dall'editore: quella cioè che identifica l'opera vera e propria nei primi tre libri, versi 1-3767 (secondo la numerazione unica adottata), e che considera il libro quarto e ultimo come una aggiunta tarda ed occasionale. Così i conti potrebbero tornare: di Guglielmo di Mâcon, infatti, si parla nel l. I, vv. 1312-1315, e di Robert le Moiste nel l. IV, v. 4702. Ma è chiaro che, detta così, la cosa ha tutto l'aspetto di una soluzione di comodo: meglio dunque lasciarla in sospeso, in attesa di nuovi accertamenti da chi abbia competenze specifiche in materia.

Circa il contenuto, il poema entra in tutto e per tutto nell'ampio filone della satira contro le donne, della quale costituisce una specie di

<sup>29</sup> Il lungo silenzio di Guglielmo, dal 1290 al 1295, sarebbe appunto dovuto alla sconfitta delle posizioni da lui rappresentate: questa almeno è la veloce ipotesi di B. Hauréau, autore del più documentato profilo della vita e dell'attività del vescovo e della minuziosa ricostruzione del conflitto al quale costui partecipò in posizione di spicco, nel tomo XXV dell'*Histoire littéraire de la France*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1869, pp. 380-403. Una recente e ricca scheda su Guglielmo, che però sfiora appena la questione che ci interessa, è in *Fasti Ecclesiae Gallicanae. Répertoire... T.I. Diocèse d'Amiens*, par P. Desportes et H. Millet, Brepols 1996, pp. 58-60.

*summa*. Il povero Matheolus, infatti, si scaglia con ampia gamma di argomenti e con larghissimo apparato di citazioni contro la durezza, la cattiveria, l'insensibilità, la litigiosità e persino contro le abitudini manesche di Petronilla/Petra, la vedova da lui scioccamente sposata (tant'è che a un italianista la prima cosa che viene in mente è il *Corbaccio*). Scioccamente, per due ordini di motivi: il primo, costituito dal caratteraccio che Petronilla ha finito per rivelare; il secondo, costituito dal fatto che, sposandola, Matteo ha perduto tutti i benefici dello stato clericale. La *Sanctio Gregoriana*, infatti, promulgata in quello stesso concilio di Lione del 1274 al quale egli aveva partecipato, stabiliva che sposare una vedova fosse considerato un atto di bigamia, e fosse del tutto incompatibile con la dignità clericale. Pur sapendolo (v. 3927: «Nunne sciebam ... tunc Lugdunense statutum?»), ed evidentemente sperando in un'applicazione blanda della direttiva, accecato dalla passione Matteo l'aveva fatto, e forse per un certo periodo era riuscito a mascherare la cosa, ma infine aveva perduto tutti i privilegi del chiericato (il diritto di essere giudicato da un tribunale ecclesiastico, la tonsura e l'abito, la possibilità di partecipare alla vita della Chiesa e di ottenere prebende ...). Insomma, un vero disastro, personale e pubblico.

La materia è sostanzialmente contenuta nei primi tre libri, mentre il quarto (3768-5614) riguarda la diffusione del volume, e contiene una serie di appelli a vari personaggi, ai quali Matteo torna brevemente a spiegare la sua situazione. Il primo libro (1-654) contiene i lamenti di tipo personale, la sua vicenda con Petronilla e le considerazioni sulla "bigamia"; il secondo (655-2328) contiene una critica più generale contro l'istituto del matrimonio e contro le donne (le donne sono chiacchierone e litigiose, non amano i mariti, sono ipocrite e disobbedienti, lussuose, avide, attratte dalle pratiche magiche, orgogliose, crudeli, golose, pigre ...); il terzo (2329-3767) racconta un lungo sogno dell'autore, che discute con Dio criticandolo duramente sia per i criteri seguiti nella creazione che per le sue dirette responsabilità nella gestione scellerata delle cose del mondo: e Dio per quanto può controbatte e si difende, ma il suo finale successo non è del tutto convincente (è, questa, una parte curiosa, e per vari aspetti interessante).

Tutta questa tirata è piena di citazioni: dalla Bibbia, da Ovidio, da Giovenale (per la satira VI, contro le donne), dai Padri della Chiesa e segnatamente da sant'Ambrogio, sant'Agostino e san Gerolamo, per il suo *Adversus Jovinianum*, mentre Matteo cita probabilmente attraverso il *Policraticus* di Jean de Salisbury il *De nuptiis* di Teofrasto, e conosce e utilizza il pseudo-ovidiano *De vetula*, e il *De planctu Nature* di Alano

di Lilla. Il suo testo è inoltre ricco di *exempla* di tipo realistico e borghese, tratti da una gran quantità di opere in volgare, tra le quali sta anche il *Roman de la Rose*. Tutto il complesso universo della cultura di Matteo, in verità ben segnalato da Van Hamel, sollecita la nostra attenzione, ma ci porterebbe ora fuori strada. Che cosa, invece, ci porta a Dante? Direi, qualcosa che è tutto suo, per piccolo che sia: l'invenzione del nome, l'equazione Petronilla/Petra, e dunque il nome come luogo della massima concentrazione metaforica, come concrezione materiale, deposito ed emblema dei significati del testo. Subito, alla sua prima apparizione, Petronilla è già Petra, una Medusa mancata, per maggior dolore del poeta:

In laqueos cecidi gemebunde perditionis  
 quando Petram vidi primo gutturque draconis.  
 Obvia cur pridem michi non fuit ipsa Medusa  
 et licet in lapidem convertere visa sit usa?  
 (I 109-112)

Il quale ne elenca minuziosamente le bellezze, pure quali gocce di cristallo, «cristalli guttur» (v. 244), e desidera farle proprie:

Si possem Petre jungi, deus esse deorum  
 credebam, pharetre jaculis percussus amorum.  
 (I 278-279)

A nulla vale il sapere, la filosofia, la ragione, contro la forza irresistibile del desiderio erotico:

Quid Periarmentias, quid Elenchi, quidve Priora  
 prosunt adversus illam, quid Posteriora,  
 totaque quid logica, trivium quid quadriviumque?  
 (I 459-461)

È però il matrimonio che rivela la vera natura di Petra e, con paradosso solo apparente, “gela” le capacità erotiche del povero Matteo, che si trova, a fronte della strapotenza dell'altra, con la faretra vuota, e il giuoco del “tangere” diventa un gioco alla rovescia:

... *vim tactus amisi, tangere Petram*  
 cum semel in mense *nequeam*, sed quippe, pharetram  
 cum vacuum prorsus habeam, tendi meus arcus  
 non possitque, sue prede valitudine parcus.  
*Sed quamvis Petram non possim tangere, tangit*  
*me tamen unguibus ipsa suis, me cum quibus angit*  
*ut tangam, quamvis tangendi nulla facultas*  
*sit michi, cum bursas ego non habeam bene fultas.*

Ha! quociens, quociens lusi! Mea preterit estas,  
 cui succedit hiems, est nulla morosa potestas.  
 Er cur plura feram? Ver brume jam quia cessit,  
 non sum qui fueram, virtus mea tota recessit,  
 olim qui novies uxoris claustra colebam.  
*Factus sum glacies* qui fervidus esse solebam

(I 563-576: corsivi miei)

Meglio sarebbe stato esser fatto pietra da Medusa, dunque, che essere ghiacciato nell'impotenza da Petra, che lo sovrasta con la sua intatta durezza:

Cum Petronilla tanquam petra dura sit illa,  
 dicitur a petra recte, cum sit petra, Petra,  
 immo petra petrior, quia gutta petra cavatur,  
 sed per quam crucior Petra nunquam mollificatur.  
 Cum manibus geminis contra me quando movet se,  
 montibus alpinis vellem vel longius esse.  
 Nil adversus eam michi prosunt ensis et umbo;  
 semper succumbo ...

(II 2321-2328)

Nel gran mare delle *Lamentationes* altre citazioni non mancherebbero, ma non sposterebbero, mi pare, la questione che infine va presa in considerazione, così come non la spostano tutti quegli elementi, assolutamente prevalenti nel testo e che già traspaiono dalle citazioni, che fanno di Petronilla, pur con qualche tratto contraddittorio, una creatura più simile alla *vetula* pseudo-ovidiana che alla splendida e fredda fanciulla oggetto del disperato desiderio di Dante. Dante, infine, ha potuto conoscere quest'opera? La stessa domanda, del resto, la si potrebbe porre per Boccaccio, anche se non ha nulla della Petronilla/Petra la sua Petronilla/Peronella napoletana, in *Decameron* VII 2 (che in questa forma il nome fosse diffuso a Napoli si ricava anche dalla *Caccia di Diana*, ov'è, per due volte, una Peronella d'Arco).<sup>30</sup> Ebbene, non lo so. Posso solo concludere che il fatto in sé – l'esistenza, ripeto, di un intero poema che ha come protagonista una Petra dura e insensibile, per di più scritto proprio negli anni medesimi delle petrose dantesche – merita in ogni caso di essere segnalato, e proprio questo, in essenza, ho voluto fare. Di più, posso aggiungere che la labilissima ipotesi di una qualche azione esercitata dal poema sulle rime di Dante non con-

<sup>30</sup> Per lo spessore allusivo che ha il nome di Peronella del *Decameron* rimando a B. PORCELLI, *Il nome nel racconto. Dal «Novellino» alla «Commedia» ai novellieri del Trecento*, Milano, F. Angeli 1997, pp. 36-7.

trasterebbe affatto, ma sarebbe invece perfettamente congruente con quanto ho cercato di dire nella prima parte di questa comunicazione. In quel fittissimo intreccio di fonti che spazia a tutto campo, insomma, anche le *Lamentationes* ci starebbero bene, visto che, di per sé, l'accoglimento di stimoli verbali precisi e, per contro, l'allusione indiretta, mediata, a universi narrativi complessi, com'è in fondo anche questo ingombrante manuale di antifemminismo, sono elementi assolutamente costitutivi delle petrose.

Un'ultima brevissima coda. Dovrei forse dire alcune cose sul nome Petronilla, ma non ne ho il tempo, né mi pare che ne esca nulla che possa modificare o anche solo abbia attinenza con il discorso fatto sin qui. Il che significa, in poche parole, che non risulta che Dante avesse a disposizione una personale Petronilla, reale o letteraria, da trasformare in Petra. Il nome, a parte le testimonianze in area meridionale nella forma vista nel Boccaccio, non sembra in ogni caso attestato, come dimostrano le occorrenze ormai davvero indispensabili dell'OVI,<sup>31</sup> anche se ciò suona strano, considerato il culto medievale della santa, Aurelia Petronilla, della *gens* Petronia, imparentata con la famiglia imperiale dei Flavi, martire cristiana del IV secolo, che aveva il sepolcro sulla via Ardeatina, nel cimitero di Domitilla. Durante il pontificato di Siricio, 384-399, fu edificata in suo onore una basilica: un affresco dell'epoca, che ne decora un arcosolio, la rappresenta mentre introduce in cielo l'anima di una beata, con l'iscrizione: *Petronella martyr*. Poiché gli apocrifi *Atti di Pietro* (II secolo), come poi quelli di Filippo (IV secolo) parlavano, senza farne il nome, di una figlia di san Pietro colpita da paralisi e guarita dal padre, nacque la leggenda, testimoniata nell'anonima *Passio Nerei et Achillei* (ma si veda soprattutto la versione che ne darà la *Legenda aurea* LXXIII, e Vincenzo di Beauvais, *Spec. hist.* X 38),<sup>32</sup> che identificava la martire romana con la figlia di Pietro, e fu su

<sup>31</sup> Ringrazio per la sua gentilezza Roberto Leporatti che, dalla Crusca, mi ha comunicato i risultati dello spoglio elettronico relativo al nome, che compare solo in relazione al convento senese di cui si dirà poco avanti, e a quanto racconta la *Legenda aurea*.

<sup>32</sup> Nella versione della *Legenda aurea* (cap. LXXIII, *De sancta Petronilla*, nella recente ed. critica a c. di G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 1998, pp. 517-8) Petronilla è a letto ammalata per volontà del padre, Pietro, affinché, bella com'è, possa preservarsi pura. Egli mostra agli amici di essere in grado di guarirla, ma lascia poi che torni ad ammalarsi, sinché non diventa perfetta nell'amore di Dio. A questo punto, chiesta in moglie, Petronilla preferisce lasciarsi morire in tre giorni di digiuni e preghiere. L'esempio torna in D. CAVALCA, *Frutti di lingua*, cap. IX, *Come non dobbiamo domandare sanità né bellezza* (vedilo ora in ID., *Esempi*, a c. di M. Cicuto, in *Racconti esemplari di predicatori del Due*

questa base che il culto della santa si sviluppò. Ad esso contribuì in modo determinante la dinastia carolingia che di lei fece la patrona della Francia (festa il 31 maggio), perché, come Petronilla sarebbe figlia di Pietro, così la Francia sarebbe figlia primogenita della Chiesa. Fu papa Stefano II (752-757) a trasformare l'antico mausoleo teodosiano, che era situato sotto quella che oggi è l'estremità del transetto sinistro della basilica di S. Pietro, in basilica dedicata a santa Petronilla, «*quae praedicto benignissimo Pippino rege in Francia sponderat ut beatæ Petronillae corpus ibidem conlocaret*» (*Liber pontificalis* I, p. 455, Duchesne), e il successore Paolo I (757-767) vi fece subito portare il corpo della santa, chiuso in un sarcofago di marmo sul quale si leggeva: *Aur. Petronillae filiae dulcissimae* (sarcofago riscoperto nel 1474, durante il papato di Sisto IV, che ne scrisse a Luigi XI che pagava le spese del restauro, e poi distrutto, come la chiesa, nel '500).<sup>33</sup> Onde l'8 ottobre 757 poteva scrivere a Pipino di aver collocato il *sabanum*, cioè la sottoveste di lino, di Gisèle, la figlia del re, «*infra aulam sacrati corporis auxiliatricis vestrae beatæ Petronillae, quae pro laude aeterna memoria nominis vestri nunc dedicata dinoscitur*» (*Lib. pont.* I, p. 466 n. 5, Duchesne). Particolare devozione le mostrò poi anche Carlo Magno, mentre è proprio durante il pontificato di Leone III (795-816) che la chiesa dedicata a Petronilla riceve il massimo delle attenzioni e degli abbellimenti, come il *Liber pontificalis* documenta con ampiezza. Da qui certamente deriva la relativa diffusione del nome nell'alta nobiltà francese, specialmente, a quanto ho visto, nei secoli XI e XII: oltre a qualche badessa e contessa, si chiamava Petronilla, per esempio, la figlia di Guglielmo X d'Aquitania, ma anche la figlia di Ramiro I re d'Aragona e sposa di Raimondo Berengario il giovane, conte di Barcellona.

Ma torniamo un po' più vicini a Dante. L'unica cosa che per ora mi sentirei molto debolmente di suggerire è una qualche connessione tra Petronilla/Petra e Siena. Appena fuori Siena esisteva infatti il monastero femminile di S. Petronilla, il cui nome, spesso nella forma

e *Trecento*, a c. di G. Varanini e G. Baldassarri, III, Roma, Salerno ed. 1993, p. 134). Ma, per Petronilla, vedi anche M. CICCUTO, *Tradizione delle opere di Domenico Cavalca. Gli esempi dei trattati morali* (III), «Italianistica», XXIII (1994), p. 420.

<sup>33</sup> Cfr. *Legenda aurea*, LVIII 56 (si tratta del volgarizzamento quattrocentesco di Nicolò Manerbi, edito a c. di V. Marucci nei *Racconti esemplari...*, cit. nella nota precedente, I, p. 667): «Se tranferì el corpo de sancta Petrinella, figliola di sancto Pietro apostolo, nella cui sepultura di marmore con la mano di esso Pietro si legeva essere scripto: – Questa è la sepultura de la aurea Petronilla, dilectissima figliola – come dice Sigilberto» (così infatti già SIGILBERTO DI GEMBLoux, *Chronica*, in *Patr. lat.*, CLX, coll. 143-144): si noti il tradizionale *aurea*, per il corretto: *Aurelia*.



*Petornella*, ricorre più volte in vari documenti del '200-'300, nei *Gesta florentinorum* e nelle *Cronache* di Giovanni Villani, mentre il culto locale per la santa è testimoniato nel corso del '400 dai pittori Sano di Pietro e Bartolo di Fredi che illustrano l'episodio raccontato nella *Legenda aurea* in una predella oggi conservata nella Pinacoteca della città. Ignoro invece se esista un qualche collegamento tra questo culto e l'importante famiglia senese dei Petroni, il cui rappresentante più noto fu il cardinale Riccardo, 1250-1314, sospettato di parteggiare per Filippo il Bello e di aver favorito Musciatto e gli altri cospiratori contro Bonifacio VIII (e senese infine, si ricordi, sarà anche il beato Pietro Petroni, quello che voleva convertire Boccaccio).