

**Ancora sulle vicende interpretative della “pargoletta”**

La parola “pargoletta”, con tale suffisso alterativo e al femminile, ricorre nell'intera opera dantesca soltanto quattro volte: nel capoverso del primo e nel secondo verso del terzo fra i tre componimenti raggruppati da Barbi in modo da formare la sequenza delle cosiddette rime per la pargoletta;<sup>1</sup> nel verso conclusivo della petrosa *Io son venuto al punto della rota*, e dunque fuori del detto microciclo; e infine (sempre fuori del ciclo, il quale, designato appunto con la sineddoche eponima della “pargoletta”, ora si fa oggetto di riferimento metatestuale), nel *Purgatorio XXXI*, 60, dove, messa in bocca a una Beatrice ormai composta dei ricordi della figura celebrata dal prosimetro giovanile e delle perentorie dimensioni allegoriche della teologia, tale pargoletta (“pargoletta”) compare in uno dei discorsi di biasimo che la donna risuscitata (in senso poetico) e divinamente investita di autorevolezza rivolge al pellegrino oltremondano per imporgli una salutare penitenza. La forma diminutiva della pargoletta, che si aggiunge alla già forte nota semantica di piccolezza implicata dalla “pargoletta”, non ha certo reso minore l'attenzione dedicatale dalla critica dantesca. Se è lecito parlare di un effetto dovuto all'impressione della minore età della “pargoletta”, che si estende ai componimenti i quali prendono la loro denominazione collettiva dal termine in questione – e non per la mera ripercussione dei suoi duplici connotati di cosa bisognosa di patrocinio, ma piuttosto in virtù di un generalizzato schema teleologico che regge il modo in cui i dantisti concepiscono ogni rapporto fra i singoli componimenti danteschi e la totalità dell'*opus* di cui questi fanno parte<sup>2</sup> – non sorprende se alla sequenza della

---

<sup>1</sup> I numeri relativi ai tre componimenti sono LXXXVII, LXXXVIII e LXXXIX nell'edizione curata da Barbi (Firenze, Bemporad, 1921); 34, 35 e 36 in quella curata da Contini (Einaudi, Torino, 1995 [1939]); 22, 23 e 24 in quella di De Robertis (Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze, 2002); 31, 32 e 33 nell'edizione curata da Giunta (Mondadori, Milano, 2014).

<sup>2</sup> È il principio proclamato da Teodolinda Barolini nel testo introduttivo all'edizione

pargoletta raramente viene consentita una considerazione almeno relativamente autonoma; al contrario, le due ballate e il sonetto in questione vengono assiduamente letti dalla prospettiva del 'giudizio finale' edenico, intesa come punto d'approdo critico di Dante stesso. Come il viandante purgatoriale, nel suo obbligo di ubbidire la sentenza militante di Beatrice legittimata da "colà dove si puote ciò che si vuole", chi interpreta le rime, e non esclusivamente quelle per la pargoletta, pare vincolato dalle stesse leggi incontrovertibili ad applicare i criteri dell'ideologia in vigore nel "sacrato poema" a tutti gli scritti che da esso vengono commentati, implicitamente o meno.<sup>3</sup>

---

delle *Rime giovanili* e della *Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gragnolati, Rizzoli, Milano, 2009, a p.5. A tale linea di condotta, tuttavia solo in riferimento al commento delle *Rime*, obietta Furio Brugnolo, "Le Rime", in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi. Atti del Convegno-seminario di Roma 25-27 ottobre 2010*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno Ed., Roma, 2012, pp.57-79, cfr. pp.72-73. Stranamente, dopo aver sostenuto la dominante funzionalità delle *Rime* al futuro poema, la stessa Barolini protesta contro l'idea di Picone seguace di Contini, secondo cui i componimenti inclusi in altri due sistemi testuali "organici" e cronologicamente posteriori, che sono la *Vita Nuova* e il *Convivio*, non sarebbero più estrapolabili dalle rispettive raccolte in base alla distinzione binaria "'dentro' vs 'fuori', raccolto/organico vs frammento/estragante", distinzione che comporta una netta preferenza per il primo elemento di ciascuna coppia (cfr. Teodolinda Barolini, *Critical Philology and Dante's "Rime"*, "Philology", I (2015), pp.91-114, a p.95, traduzione mia). Ovviamente, il problema della gerarchia opposizionale citata da Barolini non è facile da sciogliere in maniera univoca, poiché è la stessa studiosa che, nel giro di pochi anni, come appena segnalato, applica tale schema binario sulle *Rime* rispetto al poema, e in un altro cerca di rovesciarlo a favore del "frammento", giustamente, a mio avviso, denunciando l'apocrifia e fantasmatica ipostasi di un presunto "libro delle canzoni di Dante" con cui, sulla scorta dell'edizione derobertisiana del 2002, la dantistica recente si lusinga di poter riscattare la natura "estragante" delle rime non incluse nei due prosimetri (cfr. *ibid.*, p.92 e sgg.).

<sup>3</sup> A differenza della *Vita nova* e del *Convivio*, il commento è strutturalmente integrato al testo del poema, cfr. a proposito Angelo Jacomuzzi ("La 'pargoletta' in 'Purgatorio' (XXXI, 58-60)", in *Id.*, *L'Imago al Cerchio, e altri studi sulla "Divina Commedia"*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp.231-249, a p. 231) e il suo rinvio al *Discorso su Dante* di Osip Mandelstam. Poiché si costruisce autoriflessivamente come allegoria "dei teologi", il discorso della *Commedia* presume la perfetta coincidenza dei giudizi che vi sono espressi con la verità, quindi implicando la piena adesione da parte dell'autore empirico. Chiaramente, è un effetto della performatività che risulta da complesse strategie di legittimazione sottese al testo. A proposito della costruzione dell'autorità

Le rime in cui la “pargoletta” fa la sua prima apparizione, non meno delle altre, pertanto risultano riportate alla coerenza di uno sviluppo unidirezionale della poetica dantesca, le cui stesse deviazioni temporanee servirebbero appunto a favorire l'attualizzazione di quella che John Freccero definisce poetica della conversione.<sup>4</sup> Il processo della conversione etico-religiosa e conoscitiva, destinato a culminare con l'acquisizione dell'assoluta identità fra conoscenza e verità in seguito alla fusione risolutiva fra Dante personaggio approdato al cospetto divino e Dante narratore del Poema, sarebbe dunque esteso, da principio dell'inchiesta finzionale, a cifra globale del percorso poetico ed intellettuale dantesco. Di conseguenza, il verdetto della Beatrice finzionale della *Commedia*, deprecando la figura della “pargoletta” in modo da renderla facilmente associabile alla Medusa, alla “femmina balba” e alle altre “sirene” del poema,<sup>5</sup> sanzionerebbe retrospettivamente una valutazione negativa delle rime ad essa dedicate:

Ben ti dovevi, per lo primo strale  
de le cose fallaci, levar suso  
di retro a me che non era più tale.  
Non ti dovea gravar le penne in giuso  
ad aspettar più colpo, o pargoletta  
o altra novità con sì breve uso.<sup>6</sup> (*Purg.* XXXI, 55–60)

---

autoriale da parte di Dante, cfr. Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, C.U.P., Cambridge, 2008.

<sup>4</sup> Cfr. John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.

<sup>5</sup> Cfr. John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, cit., p.129 e sgg.; Joseph Anthony Mazzeo, *A Note on the “Sirens” of “Purgatorio” XXXI, 45*, “*Studies in Philology*”, LV (1988), 3, pp.457-463; John A. Scott, *Beatrice’s Reproaches in Eden: Which “School” Had Dante Followed?*, “*Dante Studies*”, 109 (1991), pp.1-23; Furio Brugnolo, “... *esta bella pargoletta*”. *L’amore ‘giovane’ nella lirica italiana antica e in Dante*, “*Deutsches Dante-Jahrbuch*”, LXXXIX (2014), 1, pp.55–82; Raffaele Pinto, *Gli anni e la poetica dell’esilio (1302-1307): periodizzazione*, “*Tenzione*”, 16 (2015), pp.31-70, a pp.32, 55, 57.

<sup>6</sup> Ricordo il commento di Chiavacci Leonardi: “la maggioranza dei codici ha *vanità*; e così l’edizione del ’21. Il Petrocchi ha restituito la lezione che gli sembra più autorevole e sicura. *vanità* (cosa vana) ha dalla sua il miglior rapporto con *cose fallaci* che precede e con il *breve uso* (godimento effimero) che segue, oltre al richiamo biblico *vanitas*

Il rimprovero di quanto “Dante” avrebbe dovuto fare gli viene diretto da una posizione di “susò”. Nondimeno, come avrebbe potuto quel Dante terreno elevare le sue “penne” – le sue ali-forze intellettuali; ma anche la diversità della sua scrittura, in cui adoperò, letteralmente, varie “penne”, teso com'era, e come rimane tuttora, a sperimentare “novità” così facilmente squalificabili, dal punto di vista privilegiato dell'ortodossia di Beatrice, come “vanità” – al di sopra della variabile condizione umana (cfr. *De vulgari eloquentia* I, IX, 6) di “giuso” in cui scrisse quei versi, e a cui del resto sarà costretto a ritornare? Contro la tendenza della dantistica a immedesimarsi con la proterva saggezza di Beatrice-ammiraglio e Minerva,<sup>7</sup> vale la pena

---

vanitatum omnia vanitas' (Eccl. 1,2). *novità* può essere comunque accolto nel senso di 'nuova esperienza', che attrae il giovane inesperto. Molti, fin dagli antichi, hanno pensato che con questa *altra vanità*, o *novità*, Dante intenda alludere a cosa diversa dagli amori rappresentati dalla *pargoletta*, cioè altre passioni umane, quali quella per la gloria, o la filosofia" (Dante, *Commedia*, vol. II, *Purgatorio*, con il commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1991-1997, *ad loc.*). "L'importanza della *cosa nova* nel *Purgatorio* è tale da giustificare pienamente la scelta di Petrocchi di restituire la lezione 'novità' sostituendola a 'vanità' nel verso 60 del canto XXXI del *Purgatorio* [...]. Formulato così, il rimprovero di Beatrice entra in risonanza con il viaggio della vita, il 'vedere interciso da novo obietto', e ci ricorda che fu lei l'estrema *cosa nova* del pellegrino. [...] *Novità* è un modo temporale – un modo profondamente agostiniano – di dire *vanità*" ecc. (Teodolinda Barolini, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, trad. Roberta Antognini, Feltrinelli, Milano, 2003 [1992], p.147). I due luoghi a cui Barolini rimanda (*Purgatorio* X, 94 e *Paradiso* XXIX, 80 e 79), collegandoli al frammento del canto XXXI del *Purgatorio* citato sopra, mostrano come la nozione del nuovo sia estranea a Dio e agli angeli, mentre contraddistingue la temporalità umana. Infatti, Dio vede tutto in una co-presenza continua e simultanea, e gli angeli vedono unicamente Dio, partecipando così alla sua conoscenza del "vero" (*Paradiso* XXIX, 83) nella sua totalità; negli umani, invece, la visione del vero dipende dal loro "concetto diviso", cioè apprendimento temporalmente dislocato fra la memoria delle cose passate e l'esperienza di quelle nuove, per cui la loro conoscenza, frammentaria e discontinua, è necessariamente retta dall'"amor de l'apparenza" (*Paradiso* XXIX, 87).

<sup>7</sup> Malgrado l'ampiezza dello spazio concesso all'analisi dei peccati e del rimorso di Dante, vi rimane, secondo Dronke, qualche cosa di deliberatamente segreto ed elusivo, cfr. Peter Dronke, *Dante and the Medieval Latin Traditions*, C.U.P., Cambridge-New York, 1988 [1986], p.79. Mentre Dronke è propenso a riconoscere nella "pargoletta" biasimata da Beatrice proprio le tre rime "per la pargoletta" (cfr. *ivi*; è l'antica soluzione contemplata dall'*Ottimo commento*, cfr. Sara Sturm-Maddox, *The*

di ricordare l'avvertenza con cui Angelo Jacomuzzi previene i lettori dell'opportunità di distinguere fra “[l]e *Rime* prima e le *Rime* dopo la *Commedia*”:

[...] e non sarà possibile [...] interpretare, come spesso avviene, il testo del poema, là dove occorrono echi, citazioni o rinvii, alla luce di quelli anteriori; né tanto meno servirsi acriticamente del testo del poema come interpretazione autentica di quel che l'antico testo intendeva dire e significare, sull'asse della continuità e dello sviluppo. Sarà piuttosto necessario prendere atto dei mutamenti di prospettiva e di linguaggio che l'evento della *Commedia* determina e significa, nell'itinerario complessivo di una biografia e di un'opera che sappiamo segnato, già prima del poema, di incertezze e di svolte che sono rivelate dagli stessi aggiustamenti ermeneutici che l'autore, interprete e allegorista di se stesso, ci fornisce.<sup>8</sup>

---

*“Rime Petrose” and the Purgatorial Palinode*, “*Studies in Philology*”, LXXXIV (1987), 2, pp.119-133, a pp.120-121, accolta anche da Andrea Battistini, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in “Io son venuto al punto de la rota”*, “*Lecture Classensi*”, 26 (1997), pp.93-110, a p.97, altri critici sono dell'avviso che la menzione purgatoriale del motivo si riferisca piuttosto alle petrose, richiamando l'ultimo verso di *Io son venuto al punto de la rota* (cfr. Robert M. Durling e Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal. Studies in Dante's “Rime Petrose”*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990, p.5; Marco Veglia, *Beatrice e Medusa dalle ‘petrose’ alla Commedia*, “*Tenzone*” 11 (2010), pp.123-156, a p.138); altri invece, come Marti e Hollander, sostengono che vi sia compresa tutta la gamma di esperienze dello sviamento, da quelle autobiografiche con donne reali, a quelle allegoriche che fanno equivalere la “pargoletta”, la “donna pietra”, la donna gentile e la Filosofia (cfr. Sara Sturm-Maddox, *The “Rime Petrose” ...*, cit., p.121); la stessa Sturm-Maddox condivide tale opinione, insistendo tuttavia sul carattere letterario-poetico e non storico-autobiografico del rinvio (cfr. *ibid.*, p.126).

<sup>8</sup> Angelo Jacomuzzi, “La ‘pargoletta’ in ‘Purgatorio’ (XXXI, 58-60)”, cit., p.232. È da rilevare il fatto che per Jacomuzzi, almeno a livello retorico, non conta l'originale idea dell'autore, bensì “quel che l'antico testo intendeva dire e significare”, concetto antropomorfo affine alla cosiddetta *intentio operis* che Umberto Eco ipotizzava quale struttura “profonda” – e dunque ipoteticamente fissa e indipendente dai contesti di lettura posteriori – del testo (cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Bompiani, 1990). Questa prima avvertenza, “cronologica e insieme ermeneutica” (Jacomuzzi, *ivi*), che “[u]n'indagine sul rapporto tra l'universo mentale e verbale delle *Rime* e quello della *Commedia*” (*ivi*) dovrebbe osservare, è seguita da una seconda, che si riferisce al luogo preciso del *Purgatorio* in cui Dante sostiene la prova del muro di fuoco, oltre la quale il pellegrino si lascia alle spalle il proprio attaccamento all'intera produzione, sua e altrui, della lirica amorosa erotica: “Non solo, dunque, le *Rime* prima o dopo la *Commedia*; ma anche al di qua e al di là del muro di fuoco, prima o

Lo stesso Dante “interprete e allegorista di se stesso” registra – soprattutto nelle *Rime* – i propri travimenti, le proprie contraddizioni e scissioni, che altro non sono se non moltiplicazioni sperimentali dei sensi della scrittura. La tensione costante verso il ritrovamento, o l'invenzione, di una misura universale atta ad assicurare l'unità dei fenomeni disparati e mutevoli, a servire da cardine a un mondo umano instabile e variabile (cfr. *DVE*, I, IX, 9) – un efficace linguaggio comune, “un sole nuovo” (*Convivio* I, XIII, 12), un senso sovrano, Dio, “l'amor che move il sole e le altre stelle” (*Par.* XXXIII, 145), tutti sinonimi di un anelato concetto-perno, che vengono a equivalersi nella straordinaria interpretazione della *Commedia* offerta da Philippe Sollers<sup>9</sup> – non istituisce, almeno per quello che concerne le *Rime* e con grande dispiacere di tanti esegeti, un'istanza affidabile che possa assumere la funzione di interno arbitro categorico sul “vero” statuto delle singole parti dell'*opus* dantesco nell'ambito di un presunto giudizio definitivo che l'autore se ne fosse fatto. Al contrario, la ricerca di un segno unitario che Dante si prefigge è, secondo Sollers, appunto l'indizio dell'eterna circolarità del percorso dantesco fra due poli mitici: l'oscillazione fra l'ansia dell'identità suprema (coincidenza di significante e significato, evento istantaneo la cui “vista nova”, *Par.* XXXIII, 136, prende la forma di “un fulgore” che percuote la mente, *Par.* XXXIII, 140) e lo svanire di quel “perfetto” nel “defettivo” (v. 105) della selva di sensi oscuri; fra lo Stesso (origine e fine, trasparenza assoluta, significato stabilmente adeguato al significante) e l'Altro (movimento inarrestabile, mutamento pluralizzante del significato, opacità assoluta del significante, alterità radicale della scrittura, rischio di illeggibilità). Fra gli appelli al lettore del poema, Sollers indica come emblematico della scrittura dantesca quello che Spitzer segnalava come *unicum* di tono giullaresco:<sup>10</sup> “O tu che leggi, udirai nuovo

---

dopo l'incontro con Beatrice” (*ibid.*, p.234).

<sup>9</sup> Cfr. Philippe Sollers, “Dante et la traversée de l'écriture”, in *Id.*, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 1968, pp.14-47.

<sup>10</sup> Cfr. Leo Spitzer, *The Addresses to the Reader in the “Commedia”*, “Italice” XXXII (1955),

ludo" (*Inf.* XXII, 118). Si tratta di un gioco nuovo, di una partita o messinscena che ricomincia sempre daccapo.

Che il gioco di riletture capricciose delle *Rime* – qui ristretto al piccolo campione di quelle per la pargoletta – sia sotto un certo rispetto affine a quello dei diavoli a cui rinvia l'apostrofe infernale appena citata, lo conferma il rimprovero, degno di Catone, mosso a Dante galeotto nei confronti dei propri lettori (non meno che a questi ultimi) da Claudio Giunta, curatore di una delle edizioni più recenti delle *Rime*:

[...] Dante ha il grave torto di sollecitare le congetture brillanti: è pieno di passaggi oscuri, simboli, allusioni misteriose, crittogrammi che aspettano di essere sciolti e risolti. La *Commedia* è, si sa, la riserva ideale per questo genere di caccia. Ma anche certe poesie di Dante sono o hanno l'aria d'essere degli indovinelli, e così vengono trattati dagli studiosi. [...] Di qui il fatto che un buon numero degli interventi sulle *Rime* sono, in effetti, saggi di enigmistica piuttosto che di storia della letteratura. E l'enigmistica finisce sempre per produrre altri enigmi, o soluzioni più profonde e più vere degli enigmi antichi: e dunque altri saggi, comunicazioni ai congressi, tesi di laurea o di dottorato...<sup>11</sup>

A tale giusta rampogna Dante e Sollers risponderebbero forse che non è colpa loro, né delle *Rime* (né tanto meno della pargoletta), se "l'enigmistica finisce sempre per produrre altri enigmi", ma di un dittatore spietato, Amore, che lo scrittore francese identificava con il linguaggio; direbbero che la "novità con sì breve uso" contro cui si scagliava la Beatrice edenica, qui emulata da Giunta, sarà pure una "vanità" nel contesto sovratemporale e agli occhi delle intelligenze divine, ma che l'interagire coi testi per l'intelletto umano – e quello dantesco non chiede altro che di fare da "esempio [o: essempro] altrui" (*Chi guarderà giammai senza paura* 7) – rappresenta un mistero e una sfida perennemente rinnovabile, per cui anche la novità del libello esordiente continua a vivere una vita sempre nuova. Tale rinnovabilità fa sì che la novità della *Vita Nova* sia, e nel contempo

---

pp.143-165, a pp.146-147.

<sup>11</sup> Claudio Giunta, *Un nuovo commento alle "Rime" di Dante*, "Paragone Letteratura", 81-82-83 (2009), pp.3-26.

non sia, quella stessa della “vista nova” (*Par.* XXXIII, 136) che conclude l'intero opus, o quella del “nuovo ludo” (*Inf.* XXII, 119) a cui si accingono i demoni della bolgia dei barattieri, o quella della “pargoletta bella e nova”; o quella, in ultima analisi, che risulta in “un ammasso di studi per lo più inutili, o perché inutilmente ripetitivi o perché dedicati a questioni irrilevanti o perché, semplicemente, troppo scadenti per servire a qualche cosa”<sup>12</sup> (presumibilmente, è l'elaborazione di quell’“altra novità con sì breve uso” di Beatrice da parte di Giunta), specie quelli costruiti su “un testo, o un verso” isolato in modo irresponsabile, cioè pure “con sì breve uso”, senza curarsi del dovere di “servire a qualche cosa”, cioè alla seria disciplina della “storia della letteratura”, inquadrandovi, per esempio, una coerente “poetica della conversione” sul modello di Freccero, ma guardandosi bene dal convertirla in una poetica della convertibilità.

La sequenza della pargoletta costituisce un perfetto “esempio” del “grave torto” dantesco di proporre al lettore una “disciplina”<sup>13</sup> opposta a quella auspicata da Giunta, a cominciare dagli stessi criteri di delimitazione. Come già accennato, la pargoletta “pargoletta” lega i tre componimenti eponimi alle rime petrose, ma sintagmaticamente soltanto ad una (*Io son venuto al punto della rota* 72). Se i due cicli si riallacciano a vicenda, è motivo di controversia fra gli interpreti che insistono sui motivi della mancata reciprocità amorosa, della tenera età della donna amata<sup>14</sup> e del richiamo alla qualità pietrificante e

---

<sup>12</sup> Ivi, come pure i frammenti virgolettati che seguono.

<sup>13</sup> Mi riferisco all'accezione del termine conferitogli dal *Convivio* IV, VII, 13, come segnala l'articolo di Fernando Salsano dell'*Enciclopedia Dantesca* sul lemma “disciplina”: praticarla significa per Dante farsi “discepolo” e seguire “lo suo maestro” (ivi), vivere come il maestro, poiché “vivere è ne l'uomo ragione usare” (*Convivio*, IV, VII, 11); quindi, leggere (le *Rime* di) Dante può implicare un farsi discepoli del suo “grave torto”.

<sup>14</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *L'Imago al Cerchio*, op. cit., p. 238 e sgg.; Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva: il “Convivio”, le petrose, la “Commedia”, “Dante Studies”, 119 (2001), pp.67-102, a p.85 e sgg.; Raffaele Pinto, La seconda poetica del disdegno e il “Liber de Causis”, in Grupo Tenzzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, a cura di Carlos Lopez Cortezo, “La biblioteca de Tenzzone”, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación*

medusea di questa,<sup>15</sup> condivisi da ambedue le sequenze, ed altri che, con vari argomenti, negano ogni continuità fra queste, rilevando la netta differenza fra lo stile in prevalenza dolce delle rime per la pargoletta e l'asperità programmatica delle petrose,<sup>16</sup> nonché l'incongruenza del registro mediocre delle ballate (contraddistinte dalla frequenza di alterazioni cavalcantianamente diminutive di nomi femminili) rispetto a quello alto delle canzoni.<sup>17</sup> Nel novero dei fautori della continuità fra le rime per la pargoletta e quelle per la Donna Pietra, però, altri fattori motivici e stilistici complicano il rapporto bilaterale, producendo nuove diramazioni intricate: all'indifferenza della pargoletta (almeno nella seconda ballata e nel sonetto) fanno eco *Le dolci rime d'Amor ch'io solia* e *Poscia che Amor del tutto mi ha lasciato*, che contemplano la sostenibilità, rispettivamente, della nobiltà e della leggiadria senza il concorso di Amore.<sup>18</sup> D'altro canto, il motivo di Amore come condizione imprescindibile della virtù e del funzionamento del cosmo in genere, mutuato da Ovidio e Cappellano,<sup>19</sup> che la ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* condivide con *Donne ch'avete intelletto d'Amore* e *Tanto gentile e tanto onesta pare*, sembra mantenere il nesso fra la ballata e la *Vita nuova*, ma questo viene risolutamente reciso dalla componente della potenza talmente terribile di Amore da minacciare di morte l'io lirico, presente tanto nella ballata quanto nelle canzoni *Amor che movi la tua virtù dal cielo*,

---

Complutense de Dantología, Madrid, 2011, pp.61–103, a p.77.

<sup>15</sup> Cfr. ad es. Selene Sarteschi, *Notazioni intorno ad "Amor che movi tua virtù dal cielo" e ad altre rime di Dante*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp.305-332, a p.327; Enrico Fenzi, *Da Petronilla a Petra, "Il Nome nel testo"*, IV (2002), pp.61-81.

<sup>16</sup> Cfr. V. Pernicone in D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Le Monnier, Firenze, 1969, p. 480; il cappello a *I' mi son pargoletta...* di Contini in D. Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1995 [1939], p.113; Mario Pazzaglia, la voce *Perché ti vedi giovinetta e bella* dell'*Enciclopedia Dantesca*; Robert M. Durling e Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal*, op. cit., p.5.

<sup>17</sup> Cfr. Ignazio Baldelli, Raffaello Monterosso, la voce *ballata*, in *Enciclopedia Dantesca*.

<sup>18</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *L'Imago al Cerchio*, op. cit., p.242.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, p.243.

*Io sento sì d'Amor la gran possanza, ma anche Amor, da che convien pur ch'io mi doglia.* La crudeltà rimproverata alla “pargoletta” nella seconda ballata del ciclo, *Perché ti vedi giovinetta e bella*, trova poi riscontro nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore*, la cui “donna disdegnosa” (v. 3) viene identificata con la versione allegorizzata della “donna gentile”-Filosofia nella seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona* 76, come pure, conseguentemente, dal *Convivio* III, IX, 4 e III, XV, 19. Ne risulta quasi una griglia di vicendevoli rimandi<sup>20</sup> che sovverte ogni netta delimitazione fra sequenze di rime e rende futile ogni precisa ricostruzione esperienziale. Se l'amore per la pargoletta o quello per Pietra sono dati autobiografici, si tratta della passione per una stessa fanciulla reale? Oppure per due, o forse più fanciulle, come vorrebbe Ferrucci, il quale, citando le testimonianze sul debole che Dante aveva per il fascino femminile fornite da Pietro Alighieri e da Boccaccio, insinua perfino un sospetto di pedofilia?<sup>21</sup> Se la pargoletta fosse un'unica donna giovane, perché una volta si presenterebbe pienamente consapevole dell'amore che suscita nel soggetto lirico, e un'altra come completamente ignara e aliena all'amore? Se è invece identica alla donna gentile nella (sua) veste allegorica della Filosofia<sup>22</sup> assegnatale dalla palinodia del *Convivio*, come mai può avere altrove (cioè, prima di essere soverchiata, nel poema, dalla Teologia) effetti pietrificanti e distruttivi, e addirittura apparentarsi (sempre in

---

<sup>20</sup> Per le varie linee di connessione fra i componimenti menzionati, oltre alle rispettive voci dell'*Enciclopedia Dantesca* e le varie edizioni delle *Rime*, cfr. ad es. Enrico Fenzi, *La canzone di Dante "Amor che movi tua virtù dal cielo" sulla natura di Amore*, in *Omnia in uno. Hommage à Alain-Philippe Segonds*, a cura di Caroline Noiret e Nuccio Ordine, Les Belles Lettres, Paris, 2012, pp.267-296, a p.272 (*idem*: Grupo Tenzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, a cura di Carlos Lopez Cortezo, “La biblioteca de Tenzone”, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, 2011, pp.15-59).

<sup>21</sup> Cfr. Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva*, cit., p. 86; per congetture affini, cfr. Furio Brugnolo, “... esta bella pargoletta”, cit., pp.76-77.

<sup>22</sup> Cfr. ad es. Kenelm Foster e Patrick Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, II, Clarendon Press, Oxford, 1967, p.187, come suggerisce Pernicone, la voce *I' mi son pargoletta bella e nuova* dell'*Enciclopedia Dantesca*.

anticipo sulla *Commedia*) alla “femmina balba” (*Purg.* XIX, 7)<sup>23</sup> o alla Medusa, più idonee a raffigurare la concupiscenza, o i falsi beni materiali,<sup>24</sup> o magari forme artistiche ispirate ai soli sensi?<sup>25</sup> A quale titolo sarebbe dunque riprovata da Beatrice nel Paradiso Terrestre? Una volta scartati da Contini i tentativi di identificazione biografica delle donne dantesche<sup>26</sup> (ma non la convinzione della loro origine empirica, tuttora attiva nella formula conciliante di un “autobiografismo allegorico”),<sup>27</sup> rimane il problema della natura allegorica della pargoletta, identica o meno a Pietra, di soluzione non facile e comunque non specificata dall'autore come nel caso della donna gentile-Filosofia. I lettori recenti respingono le interpretazioni allegoriche del ciclo in sé, a patto che non dipendano direttamente dal rimprovero di Beatrice, che situa la “pargoletta” nella già accennata concatenazione delle figure simboliche della sensualità sregolata, o di un più generico “falso bene”, magari riferito alla medusea “morta poesi” in senso lato o, come suggerisce Ciccuto, a un'arte pietrificata perché non animata da “superiori acquisti spirituali”.<sup>28</sup> Se, in ultima analisi, prescindendo da questioni pertinenti tanto all'identificazione storica quanto alle ipotesi allegorizzanti, la “pargoletta” della sequenza eponima viene intesa

---

<sup>23</sup> Cfr. a proposito Teresa Caligiure, *La “femmina balba” e la “dolce serena”, “Rivista di Studi Danteschi”, IV (2004), 2, pp.333-366; Maurizio Palma, Appunti sulla “femmina balba” (Pg. XIX 1-33), “Tenzzone”, 5 (2004), pp.127-144.*

<sup>24</sup> Per i valori simbolici della Medusa in vari commenti storici cfr. il commento Casini-Barbi all'*Inferno IX*, 61, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, I, con il commento di T. Casini. Sesta edizione rinnovata e accresciuta per la cura di S. A. Barbi, Sansoni, Firenze, 1938 [1921]).

<sup>25</sup> Marcello Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l'esperienza delle rime 'petrose'*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, cit., pp.333-340.

<sup>26</sup> Cfr. il cappello a *Io son venuto* nell'edizione continiana delle *Rime*, cit., p.149.

<sup>27</sup> Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva*, cit., p.88.

<sup>28</sup> Marcello Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini*, cit., p.340. Il commento di Pietro Alighieri intende la “pargoletta” del *Purgatorio XXXI*, 59 come poesia (lirica d'amore), e spiega la sua condanna da parte di Beatrice alla luce della tradizione platonica. Poiché tale senso non può comprendere la poesia della *Commedia*, è da presumere che Pietro condividesse l'idea ora avanzata da Ciccuto.

come figura puramente funzionale alla contesa teorico-poetica sul concetto d'amore fra Dante e Cavalcanti, ci si ritrovano di fronte altri effetti del "grave torto" imputato a Dante da Claudio Giunta, in quanto i risvolti cavalcantiani delle rime dantesche si guardano bene dal disperdere definitivamente il vago in cui la polemica dottrinale rimane avvolta, dando avvio ad altri voli dell'immaginazione.<sup>29</sup>

Ricalcando le orme di Contini, vale la pena di ripensare le conseguenze della sua ben nota tesi secondo cui "nell'uso di *pargoletta* sarà da scorgere una semplice preferenza lessicale",<sup>30</sup> volta a liberare la lettura della sequenza da sovrapposizioni ermeneutiche di stampo sia biografico che allegorico, per predisporla ad un apprezzamento della combinatoria stilistico-formale – e implicitamente anche di una sorta di esame autoreferenziale della testualità dantesca – prossima a quell'"atematismo"<sup>31</sup> da Contini intravisto nelle petrose, ma senza poter onorare la serie della *pargoletta*, o "quel momento di 'transito' poetico",<sup>32</sup> della stessa

---

<sup>29</sup> Quella che a Kay sembra una "ricaduta" di Dante, o comunque un segno dell'ambivalenza del poeta nei confronti del "primo amico" (cfr. Tristan Kay, *Dante's Cavalcantian Relapse: The "Pargoletta" Sequence and the Commedia*, "Dante Studies" 131 (2013), pp.73-97, a pp.73 e 92), viene interpretata da Fenzi, con argomenti agonisticamente misticeggianti e vertenti piuttosto su questioni ideologiche che letterarie, come una specie di rivincita neoplatonica da parte di Dante, vittorioso su Cavalcanti e sulla sua "dura analisi fisico-medica del fenomeno amoroso" (Enrico Fenzi, *La canzone di Dante "Amor che movi...", cit.*, p. 295). Dal momento che sarebbe impossibile in questa sede inoltrarsi nella vasta letteratura in merito alle tensioni reali o costruite fra i due poeti, mi limito a segnalare Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la "Vita nuova" e il "disdegno" di Guido*, Salerno Ed., Roma, 2004 [1997]; il capitolo "Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* 5 in Its Lyric and Autobiographical Context", corredato di una rassegna critica di contributi recenti, in Teodolinda Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, New York, 2006, pp.70-101; Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Aracne, Roma, 2009; Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2010.

<sup>30</sup> In *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, cit., p.113.

<sup>31</sup> Cfr. il cappello a *Io son venuto*: "[...] (nel fondo del suo cuore ogni stilista è un atematico) [...]" (*ibid.*, p.150). Nel cappello a *I' mi son pargoletta*, Contini parla del "contenuto astratto" (p.113) della ballata.

<sup>32</sup> G. Contini, "Introduzione", *ibid.*, p. LXV.

ammirazione che nel critico suscitava lo sperimentalismo tecnico inerente al “secondo trovare oscuro”<sup>33</sup> del ciclo aspro. “Così *I’ mi son pargoletta* si converte in una prosopopea trionfante della donna”,<sup>34</sup> dice Contini, prima di respingere l’idea di “qualcuno” sull’“opportunità d’un’interpretazione allegorica secondo la quale la pargoletta sarebbe la Retorica”.<sup>35</sup> Eppure, tale interpretazione di Federzoni, oggi accantonata, oltre alla protesta non tanto infruttuosa contro il bando sull’allegoria, forniva anche un’osservazione giusta circa la natura di quella “prosopopea”:

Sopprimiamo il senso allegorico; e dovremo anche far dire a Dante che Iddio volle accompagnare questa creatura alle altre donne, la qual cosa per Beatrice o per una qualsiasi, non importava certo esprimere, non potendo avere che un senso superfluo, cioè che Iddio l’avesse voluta mettere al mondo fra le altre donne. Gli dovremo anche far dire che le sue bellezze non possono essere conosciute se non da chi le studi per piacere ad altri [*sic*], il qual pensiero non mi pare veramente un pensiero [...].<sup>36</sup> Ma soprattutto dovremo rinunciare a capire come le idee contenute nelle due prime stanze [della ballata *I’ mi son*] fossero state *lette* da lui nella vista della Diva apparsagli [...]. Il fatto poi dell’essere stato qui adoperato il verbo *leggere* non credo neppure che possa considerarsi casuale; credo anzi che Dante lo abbia cercato e voluto ad arte per fare, con l’idea del leggere, accorto ognuno del senso vero di questa sua brava allegoria.<sup>37</sup>

Anche se non sembra rendere palese, come voleva Federzoni, il senso allegorico assegnato con disinvoltura alla “pargoletta” dal critico, il richiamo all’“idea del leggere” certamente mette a fuoco un aspetto importante della prosopopea che domina la ballata: la presentazione di sé da parte della “pargoletta” sembra, di primo acchito, portare in scena un personaggio femminile parlante, ma tale illusione viene poi dispersa dall’avvertimento, nel verso 18, che la

---

<sup>33</sup> G. Contini, cappello a *Io son venuto*, in *Rime*, cit., p.149.

<sup>34</sup> G. Contini, cappello a *I’ mi son pargoletta*, cit., p.113.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp.113-114.

<sup>36</sup> Chiaramente, lo scarso peso di tale pensiero deriva dalla parafrasi dubbiamente logica, ma grammaticalmente possibile (con *piacer* come predicato di una finale implicita), che Federzoni fa del v. 17.

<sup>37</sup> Giovanni Federzoni, *Una ballata di Dante in lode della Retorica*, Seconda edizione, Zanichelli, Bologna, 1905, p.12.

fittizia apparizione della sua persona drammatico-lirica consiste *letteralmente* di segni grafici offerti alla lettura “altrui”. È strano che, pur sottolineando il verbo 'leggere', Federzoni non ne avvalori il senso letterale, bensì lo prenda in senso metaforico, attribuendogli l'accezione di evidenza trasparente: leggendo quelle “parole” nello sguardo della figura femminile, secondo Federzoni, si capirebbe subito la sua identità allegorica con la Retorica. Lo stesso rilievo dato al verbo 'leggere', seguito da un'analogia soppressione del senso letterale a favore della metaforizzazione, questa volta nell'ambito di un'interpretazione del tutto diversa, si riscontra in un saggio recente di Kay.<sup>38</sup> Il critico sottolinea il fatto che le letture precedenti (salvo quella di Federzoni, sfuggitagli) intendono i 17 versi del discorso diretto come pronunciati a voce dalla pargoletta, mentre sono invece letti e cioè, secondo Kay, arbitrariamente proiettati negli occhi della figura femminile dall'io lirico in quanto affetto dalla “patologia lirica” del suo desiderio, in modo da rivestire, erroneamente, la seduttrice “pargoletta” degli attributi che, si presume, spettano solo a Beatrice. In tal caso, la falsità della “pargoletta” come miraggio di angioletta e frutto di fraintendimento da parte di Dante corrisponderebbe più puntualmente al rimprovero purgatoriale di Beatrice; sennonché, la stessa possibilità, insinuata da tale lettura di *I' mi son*, che la rappresentazione dissimuli la vera natura della cosa rappresentata, si ripercuote necessariamente anche sulle valenze di Beatrice. Per Kay, dunque, l'espressione “Queste parole si leggon” indicherebbe metaforicamente l'agnizione fuorviante della giovane donna da parte dell'io lirico, che la scambia per un fantasma della sua mente. Ma la lettera del verso 18 reca una forma passivante, senza specificarne l'io lirico (né tantomeno Dante) quale complemento d'agente; le parole del discorso virgolettato – e quindi segmento esposto a uno scrutinio particolare all'interno della ballata – in effetti “si leggon” tali e quali sempre e da chiunque di noi, compreso Kay. Prima di poter essere attribuite a un personaggio, o a un'allegoria da esso rappresentata, o alla fervida immaginazione di

---

<sup>38</sup> Cfr. Tristan Kay, *Dante's Cavalcantian Relapse*, cit., p.80.





non solo giovane, epiteto già sottinteso dalla mia denominazione, ma inedita, “non mai vista, e quindi da far meraviglia”<sup>42</sup> con “le bellezze” del mio luogo di origine, che è il linguaggio: nel v. 4 lo identificherò col cielo, ma sarebbe da precisare che il cielo da cui provengo è quello di Venere, cioè della Retorica (cfr. *Convivio* II, XIII, 13-14) preposta alla produzione lirica. Sostengo che la mia apparizione ha un fine preciso: mostrare “altrui” – a chi mi legge – le meraviglie soprane del linguaggio che presiede alla poesia.'

Vv. 4-5. 'Sembro un'inviata da Dio ai lettori mortali (“altrui”, v. 2), ma il mio itinerario è decisamente circolare: non ho un messaggio univoco da trasmettere né un compito da assolvere una volta per tutte, bensì sono destinata a tornare nel cielo, dopo aver fatto gustare ai destinatari terreni le meraviglie – plurali – dell'universo linguistico e letterario che li trascende. Quelle meraviglie, di cui io sono esempio, persistono oltre le singole occasioni della mia vicenda fra i lettori storici: non si consumano, magari si arricchiscono di apporti interpretativi. Pertanto tornerò a muovermi nella trascendente zona intertestuale, continuando a procurare godimento, indefinitamente differito, a un altro gruppo di indeterminati destinatari sovrastorici (indicati con lo stesso termine “altrui”, v. 5, anche se non nella stessa posizione-rima) – Dio, angeli, beati; “io”, singola ballata, modifico il quadro della sfera dei codici poetici.'

Vv. 6-7. 'Acconsentire a leggere me, testo letterario, sotto le condizioni specifiche della mia letterarietà, cioè con le mie virgolette invisibili che mi estraggono dal discorso referenziale e pratico (virgolette delle quali quelle visibili, che incorniciano la presente prosopopea di me stessa come testo letterario, sono un'incarnazione grafica), è indispensabile per capire come funzioni il linguaggio, ovvero come le parole producano quello che si intende per realtà o “mondo” (v. 13). È un'esperienza di innamoramento riservata, si sottintende, a quelli predisposti dalla loro gentilezza intellettuale,

---

<sup>42</sup> Giunta accoglie tale modo di intendere di Barbi – Pernicone e De Robertis, cfr. D. Alighieri, *Rime*, ed. commentata a cura di Claudio Giunta, Mondadori, Milano, 2014, p.298.

che pure compie un percorso circolare, dato che una sorta di prescienza “[d]’amor” è richiesta per acquisirne conoscenza: se si trascura la mia materiale superficie visiva di testo per accingersi a carpire un contenuto estraneo all’amore della lettura, si perde l’opportunità di cogliere come l’amore venga generato da se stesso e perché la cosa amata dipenda dalle parole d’amore.’

Vv. 8-10. 'Per avvedersi dunque del rapporto tra parola e mondo, bisogna imparare ad apprezzare il testo letterario per quello che è: cosa non naturale eppure richiesta e voluta dalla Natura, un'aggiunta alla Natura eppure non superflua a questa, elemento non necessario alla Natura ma in grado di contenerla, sdoppiarla, trascenderla. Il mio autore non è semplicemente l'individuo che mi scrisse: come farà spiegare in seguito egli stesso dal suo doppio epico, la sua scrittura ubbidisce al dettato di un ente superiore – Dio, Amore, dio del linguaggio e della scrittura (cfr. *Purg.* XXIV, 52-54). Sono nulla e tutto: creata come un'altra poesia che faccia compagnia alla schiera di donne-poesie preesistenti, e insieme dotata di tutti i loro pregi, senza esserne una tautologia.'

Vv. 11-14. 'Approfondisco la mia disamina di tali pregi, dovuti a spazi e forze che superano ogni occorrenza singola: i miei occhi – la metafora antropomorfica della capacità del mio corpo visivo di testo di agire sulla mente del lettore, facendole costruire la mia anima, cioè il mio senso, a partire dalle parole di cui sono fatta – ricevono costantemente riflessi e impulsi dall'attività del linguaggio e della poesia; per quanto io paia riprendere motivi e formule scontati, le mie qualità sono perennemente “mai viste, eccezionali”,<sup>43</sup> poiché nessuna ripetizione, nel regno dell'amore-linguaggio, produce esiti identici al modello, in quanto con la sua sola comparsa contravviene all'unicità di quest'ultimo. Anzi, nell'ambito del mio stesso discorso diretto di prosopopea, ribadisco sia il carattere plurimo delle “mie bellezze”, sia la loro, e la mia, straordinaria novità – o modernità assoluta, come direbbe Rimbaud<sup>44</sup> – che scaturisce dal mio essere

---

<sup>43</sup> Dal commento di C. Giunta, nell'edizione delle *Rime* da lui curata, cit., p.300.

<sup>44</sup> Cfr. Arthur Rimbaud, *Adieu*, in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Préface de

soggetta a una continua sperimentazione, della quale il merito non spetta interamente ad alcun individuo particolare. Sarò sempre inedita e sorprendente anche perché, malgrado le apparenze, sono e non sono di questo mondo; gli mostro le mie bellezze plurali come se ne facessero parte, ma in fondo non gli appartengo, lo oltrepasso, gli sono altra, e la mia sede si trova al di là della barriera costituita da queste virgolette.'

Vv. 15-18. 'La questione della conoscenza adeguata alla letteratura pare sottintendere, ancora una volta, un moto circolare: al testo letterario ha accesso soltanto chi si lascia pervadere dal dettato dell'Altro – dell'amore-linguaggio-scrittura – qualora si trovi davanti alla bellezza di un artefatto che, senza il suo concorso, non sarebbe potuto entrare a far parte della poesia lirica. All'amore-linguaggio, che agisce attraverso la letteratura, non si può veramente prender parte riconducendo l'operare del testo (di me, pargoletta ballata, che faccio da ponte fra cielo e terra) – operare che sembra mio, ma che è retto da Amore – alla conoscibilità di questo mondo (si ricordi che "Le mie bellezze sono al mondo nove", v. 13, nuove radicalmente, sempre di nuovo) e decidendo in anticipo sull'identità delle cose significate. È richiesta dunque una particolare sensibilità nei confronti dell'Altro, e non soltanto dell'Amore come forza non ridicibile al soggetto conoscente, ma addirittura dell'alterità *altrui* in generale. Il mio riferimento all'altro infatti si ripete qui per la terza volta, senza mai avere un significato identico: il primo "altrui" (v. 2) verteva sui lettori mortali, il secondo "altrui" (v. 5), rimosso dalla posizione di rima, riguarda quelli immortali, e il terzo "altrui" (v. 17), di nuovo in posizione di rima, si riferisce all'oggetto-causa della lettura, il quale irradia una bellezza non esclusivamente propria, oggetto che forse sono io, pargoletta ballata, ma potrebbe esserlo qualsiasi cosa che innesti il moto dell'amore nel soggetto della lettura. La lettura è un processo di rimando continuo all'altro: io, pargoletta-testo, esisto, circolando, rivolgendomi sempre agli altri, a quegli altri che in me, per mezzo di me, cercano altro, diversità,

tramutazione, molteplicità, moto continuo, e non riconferma delle loro preve certezze basate sull'esperienza del "mondo".'

Vv. 18-19. Come già accennato, "[q]ueste parole" appena lette "si leggon" da tutti e sempre nello sguardo dell'enunciatrice – ma anche: nel suo aspetto, in quella sua fisionomia di testo che ci fa vedere. Nei versi chiave che dichiarano *testuale* la natura del discorso diretto della "pargoletta", questa viene definita "angioletta", e la sua udienza determinata come plurale ("ci è apparita", v. 19), in una situazione analoga a quella di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, dove pure la donna è scesa a mostrare miracolo a un destinatario collettivo: la lettura e i suoi esiti non sono, a quanto pare, riservati a uno o più privilegiati. Il testo della ballata qui gioca su un paradosso attinto al potere dell'amore-linguaggio-scrittura: chiuse le virgolette, la prosopopea della ballata sembra conclusa, inducendoci a immaginare che le sue parole fossero state quelle di una viva creatura femminile. Ma è sempre, anche oltre le virgolette, la ballata a parlare di se stessa, salvo che ora lo fa con un'altra voce – voce che è un'altra metafora del testo letto da 'noi', voce che, nel successivo verso 20, verrà ascritta a un io lirico, pure facente parte della ballata.

Vv. 20-21. Quest'altro 'io' (che cioè non è più quello della pargoletta-ballata) "per veder lei", per poter leggere le parole della pargoletta-ballata (oppure: per averla vista, o vedendola, con valore causale?), la fissò con lo sguardo – come, d'altronde, continuiamo a fare anche 'noi' a cui l'"angioletta [...] è apparita" (v. 19) – e ora si sente minacciato di morte. La causa precisa per cui l'io rischia di perdere la vita rimane incerta: il "ne" (v. 21) si riferisce all'angioletta, o alla sola vista di lei? In tal caso, la provenienza celeste della figura sarebbe stata una menzogna della pargoletta, e la sua designazione come "angioletta" frutto di un'illusione da parte dell'"io". Ma il "ne" potrebbe riferirsi alla proposizione relativa (che cioè andrebbe letta così: 'rischio di perder la vita perché la fissai con lo sguardo per vederla', oppure 'vedendola, nel momento di vederla'), e la morte (dell'"io", ma forse anche di una "vita" più generica, se "perder" si intendesse come transitivo) conseguirebbe appunto dalla fissità dello sguardo con cui l'"io" irrigidirebbe quel libero fluttuare del testo-

pargoletta fra cielo e terra. Ora, chi è questo “io” protagonista dell'esperienza di lettura, fermo a scrutare, fino a immobilizzarla, l'enigmatica angioletta, la quale crea il miraggio di donna che pronunciate parole, mentre queste non possono che essere lette (cfr. v. 18)? Non c'è ragione plausibile che ci imponga di identificare l'“io” con chi scrive (né con chi, tra le virgolette virtuali e all'interno della finzione lirica, 'scrive' sia quelle parole virgolettate che queste in apparenza non virgolettate, né tantomeno con l'autore), poiché la sua attività corrisponde puntualmente alla 'nostra', a quella di chiunque legga “[q]ueste parole”. Anche ammesso che l'“io” che guarda negli occhi (del)la pargoletta-testo venga, come vuole Giunta, identificato con “l'io del poeta-protagonista”<sup>45</sup> – idea su cui poggia l'intera codificazione storico-critica del discorso lirico e che presuppone la rimozione della differenza fra la rappresentazione verbale e l'ente rappresentato – , una volta che il testo è stato scritto e messo in circolazione (nel mondo e, insieme, fra cielo e terra), lo scrivente ne viene escluso e può prendervi parte sotto condizioni uguali per tutti i lettori. Come già accennato, se la pargoletta è la ballata stessa (e lo fa credere il riferimento alle sue parole in quanto lette nei suoi occhi da un agente non specificato né quantificabile),<sup>46</sup> quel mirare attento, quel fissare il suo “viso”, è una condizione imprescindibile della lettura in quanto tale. Allora, se l'“io” è sineddoche esemplare dei lettori debitamente attenti in generale (possibilità accennata da *Perché ti vedi giovinetta e bella*, v. 9, e resa esplicita dal sonetto finale del ciclo, *Chi guarderà già mai senza paura*, vv. 5-11), ogni singolo lettore correrebbe lo stesso rischio di “perder la vita” (propria o del testo, resta da appurare). Ma che cosa comporterebbe tale perdita? È

---

<sup>45</sup> Dal commento di C. Giunta, nell'edizione delle *Rime* da lui curata, cit., p.300.

<sup>46</sup> Senza pretendere di trovarci conferme per la presente ipotesi sul coinvolgimento della prosopopea in un'allegoresi metatestuale, pare tuttavia opportuno rammentare la ben nota insistenza da parte di Contini sul netto distacco fra il vissuto autoriale e la testualità, come marchio non soltanto delle *Rime* dantesche, ma della poetica stilnovista: “[...] l'intera esperienza dello stilnovista è spersonalizzata, si trasferisce in un ordine universale: persa qualsiasi memoria delle occasioni, cristallizza immediatamente” (G. Contini, “Introduzione alle *Rime* di Dante”, in *Id., Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001 [1970], pp.3-20, a p.10 e sgg.).

inutile chiederci se questa sia solo un'iperbole che indichi l'impatto subito dall'io-autore-amante ("poeta-protagonista", per dirla con Giunta), trasformatosi in un io-lettore, a causa della visione-lettura, aumentata dalla perplessità di quello per la travolgente novità<sup>47</sup> della pargoletta-ballata, o un serio pericolo di morte di stampo cavalcantiano; ma nell'ambito di un testo, si tratta pur sempre di una vita di carta, come di carta è lo stesso "io" che si dispera. Comunque, dopo i due punti che chiudono questa sequenza, ci sarebbe da aspettarsi una spiegazione meno ambigua.

Vv. 22-24. La perdita letterale della vita dell'"io" – di quella vita che l'"io" può vivere in un testo – non avviene, ed è appunto la letteralità della sua vita testuale che ne garantisce la sopravvivenza. La "ferita" inflittagli da Amore, dio tremendo e qui non nominato ("un", v. 23), attraverso lo scambio di sguardi fra la "pargoletta"-ballata e l'"io" (il quale fa parte di quella), lascerà quest'ultimo in uno stato permanente di pianto e inquietudine, e quindi tuttora in vita (su carta). Ora i motivi per cui l'io prova angoscia per la "ferita" recatagli da quell'"un" cominciano a profilarsi: ~~in~~ negli occhi della pargoletta, che si presume essere creatura di quell'io (o persona a referente umano-femminile, o personaggio, o semplicemente la serie di "queste parole"), l'io vede delusa la propria convinzione tanto di potersi rispecchiare, trovandosi quanto credeva di averci messo, quanto di immobilizzare la "vita" del testo a forza di "mir[ar]lo fiso". Quello che l'"angioletta" ora mette in mostra non corrisponde più, o non corrisponde affatto, al piano di lavoro pigmalionico che l'io scrivente si era presumibilmente prefissato, e che ora cerca di fissare *après coup*, dato che negli occhi di lei non scorge il proprio riflesso. Vi

---

<sup>47</sup> Pur mettendo in rilievo la "soluzione retorica [...] atipica" e il "contenuto altrettanto originale" (Claudio Giunta, cappello a *I' mi son*, nell'edizione da lui curata delle *Rime*, cit., p.296) della ballata, che userebbe la voce femminile in modo inedito rispetto sia all'eredità del contrasto e della tenzone, sia al genere del *Frauenlied*, Giunta non mette in rapporto tali aspetti del componimento con il motivo della novità che vi ricorre due volte (vv. 1 e 13) e che, nella presente proposta, si legge come autoreferenziale; stranamente, al contrario, il critico li considera innovativi per il fatto che al convenzionale "*personaggio*" di donna sostituirebbero "una persona" femminile (*ibid.*), ma non precisa quale sarebbe la differenza fra i rispettivi concetti.

vede al contrario “un” altro, Amore, che gli fa desiderare il possesso di quanto non ha mai potuto possedere in maniera esclusiva – del senso della ballata, letteralmente venuto da altrove e destinato a dirigersi altrove, governato da “un” altro. Poiché il presunto “poeta-protagonista” – preteso autore della “pargoletta”, delle cui “parole” è irrimediabilmente, sin dal momento della stesura, diventato lettore, pari a tutti noi a cui “è apparsa” – vede usurpato il “viso” della ballata dalla forza trascendente della scrittura sottrattasi al suo controllo, la mancata appropriazione, o destituzione percepita come “ferita”, non è una mera offesa casuale alla vanità autoriale: è una frattura che spacca il soggetto – scrivente o leggente, ad ogni modo aspirante a identità e integrità umane – in modo da farlo differire dalla parola che lo rappresenta, “io”, facendogli affrontare così non la prospettiva di morte definitiva, ma addirittura di una morte senza fine, permanentemente in atto. Il segno “io” è ormai la tomba<sup>48</sup> di chi voleva riconoscersi: respinto alla fine della ballata (ridotto a “una specie di didascalia dell'autore-amante”)<sup>49</sup> dalla prosopopea prepotente del testo, sdoppiato in persona bandita dal componimento e in un “io” che non le somiglia, anzi duplicato dall’“io” del testo, non può che continuare a rammaricarsene di continuo, senza mai appagare il desiderio suscitato da quell’“un” che lo soppianta. Ma la tensione fra il soggetto lirico-grammaticale che si lamenta e la sua morte non porterà mai a un evento tragico, né il soggetto è da deplorare: sono sempre “parole” che “si leggon” (v. 18) in modo da “mostrare altrui” (v. 2) “bellezze” (vv. 8 e 13) “al mondo nove” (v. 13), “per piacer altrui” (v. 17).<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Per i concetti relativi alla scomparsa del soggetto nella scrittura/lettura, associati dalla presente interpretazione metatestuale ai motivi della ballata, mi limito a rimandare a Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, pp.100-101; Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven (CT), 1979, p.36 e sgg.; *passim*.

<sup>49</sup> C. Giunta, cappello a *I mi son*, in *Rime*, cit., p.295.

<sup>50</sup> Con quest'ultima citazione, conformemente alle interpretazioni autorizzate dai commenti recenti, intendo 'in virtù della bella forma della pargoletta-ballata'; nondimeno, il modo in cui queste “parole [...] si leggon” da Federzoni (“le sue bellezze non possono essere conosciute se non da chi le studi per piacere ad altri”, *Una*

La specularità asimmetrica che in *I' mi son pargoletta bella e nova* complica i rapporti fra l'io e se stesso, fra l'io che guarda (cioè l'io dell'ultima stanza) e l'io che si guarda (cioè l'io della pargoletta-ballata delle prime tre stanze), fra la prosopopea virgolettata della ballata e quella sottintesa della sua totalità,<sup>51</sup> fra il proprio e l'altrui, fra scrittura e lettura, si protrae quasi di necessità: la seconda ballata del piccolo ciclo, *Perché ti vedi giovinetta e bella*, come doppio di *I' mi son*, si fa interpellare in seconda persona, forma speculare per eccellenza, dall'io del presunto "poeta-protagonista", che nel testo riesce a presentarsi soltanto in casi obliqui e come riflesso menomato del testo.

Perché ti vedi giovinetta e bella,  
Tanto che svegli ne la mente Amore,  
Pres'hai orgoglio e durezza nel core.  
Orgogliosa se' fatta e per me dura,  
Po' che d'ancider me, lasso, ti prove: 5  
Credo che 'l facci per esser sicura  
Se la virtù d'Amore a morte move.  
Ma perché preso più ch'altro mi trove,  
Non hai rispetto alcun del mi' dolore.  
Possi tu spermentar lo suo valore. 10

La seconda persona singolare prosegue dunque il gioco dello specchio infranto: il "tu" a cui si rivolge l'io ad un tempo è e non è quella stessa pargoletta della ballata precedente. Da un canto, che sia identica con quella, lo suggerisce la denominazione del gruppo delle "rime per la pargoletta", denominazione ovviamente "altrui",

---

*ballata di Dante*, cit., p.12) procura un esempio di come la ripetizione dello stesso lessema ("altrui"), con cui la pargoletta paradossalmente designa se stessa, produca un'alterità inarrestabile, tentando il lettore ad intendere il sintagma, qui estratto dal contesto originale, diversamente, ad es.: 'a seconda di quanto piaccia ad Amore / a Dio / al linguaggio / alla scrittura'; 'per il puro piacere di alterità'; 'per dar piacere ad altri di letture eterodosse'; 'per amore dei testi letterari che ci tentano a reinterpretarli'; ecc.

<sup>51</sup> Tengo a ribadire il presupposto secondo cui ogni testo letterario, e non soltanto nell'ambito della letteratura immaginativa, enuncia tra virgolette invisibili, sicché il suo intero enunciato è pertanto da ritenere prosopopea di tale testo, cioè discorso scritto di un ente inanimato che si presenta in veste antropomorfica.

posteriore alla redazione, e desunta dalla vicinanza semantica e morfologica (“giovinetta” al posto della “pargoletta” assente); ma, dall'altro, è un'altra ballata, distinta da quella e notevolmente diversa. Questa “pargoletta”, almeno in apparenza, non emette personalmente parole da leggere, ma sembra capitalizzare tacitamente i pregi dell'autopresentazione della consorella, traendone motivo di alterigia, per cui perde ogni attributo angelico; inoltre, non va dimenticato che “[q]ueste parole [...] si leggon” (*I' mi son* 18) e quindi sono sempre della ballata (che ci permettiamo di qualificare come prosopopea implicita del testo), seppur travestite dal “tu” speculare che la ballata si fa rivolgere dall'io limitato a soli casi obliqui. A differenza della pargoletta-angioletta, poi, oltre a essersi montata la testa, questa “pargoletta” non è un medium passivo che presti il suo “viso” (occhi o aspetto) ad Amore, ma viene presentata come sperimentatrice spassionata e implacabile, in grado di manipolare la potenza d'Amore; pertanto, il rischio di morte che grava sull'io, che nella prima ballata emanava (forse) anche dalla fissità dello sguardo con cui cercava di bloccare il moto e la vita della pargoletta, o più esplicitamente dalla forza impersonale di “un” – Amore – che si ripercuoteva sulla forma passivante del verbo chiave (“si leggon”), ora emana da un altro avversario, questa volta impersonato dalla pargoletta (in quanto “giovinetta” unisce “pargoletta” e “nova”) orgogliosa e dura.

Vv. 1-3. 'Tu, pargoletta-ballata, hai assunto – almeno ai miei occhi, che questa volta costituiscono l'unica testimonianza di come tu sia – una tale autoconsapevolezza (a te attribuita da me che ti antropomorfizzo) delle “bellezze” e del “piacer” che ti rendono veicolo privilegiato di Amore, da resistere, nel tuo “core” – sede dell'anima-senso – ad ogni tentativo mio o altrui di penetrare in quella che presumo essere la tua essenza (“core”).'

Vv. 4-5. 'Ho l'impressione che tu sia diventata dura “per me” – impenetrabile da me, ma anche tale, presuntuosa e crudele, secondo me; sei tu personalmente (nella persona che io attribuisco alla tua natura testuale) che deliberatamente cerchi di provocare la mia morte.'

Vv. 6-7. 'Credo – immagino; sono convinto – che tu abbia un disegno, un'intenzione, un progetto da laboratorio (da me inventati: un testo non può averne)<sup>52</sup> in cui io sia tua cavia, e tu padrona di Amore, non più suo mezzo o sua mediatrice.'

Vv. 8-10. 'Ancora: ti attribuisco ("Credo", v. 6) un'indifferenza crudele, quasi una volontà spietatamente compiaciuta (anche se tu, testo, non sei veramente una persona viva che possa avere una volontà) di deludere la mia speranza – sì, proprio mia, di lettore singolo, essendo io la tua vittima suprema – di rispecchiarmi, con i miei sentimenti umani, in te come persona viva, nonché di farmeli ricambiare da te. Possa tu provare la mia stessa esperienza di dolore, o patire l'altrui indifferenza, o vederti frustrata per l'altrui impenetrabilità, o morire pietrificata per amore – come a dire: possa tu divenire una donna in carne ed ossa (auspicio non poco allettante ai tanti critici curiosi di ricostruire l'identità referenziale della pargoletta). Ma il mio malaugurio rasenta il ridicolo. Per quanto il soggetto scrivente o leggente si accanisca a piegare il testo al proprio bisogno di comunicazione e scambio interumano, il testo letterario non è suscettibile di sensazioni umane, né è disposto ad arrendere il contenuto del proprio "core" di fronte all'assedio del lettore, eppure conserva un fascino di seduzione quasi umano, anzi quasi femminile, che gli permette di attrarre e respingere il desiderio inappagabile di interpretarne il "viso" (*I' mi son* 18) per svelarne il "core" (*Perché ti vedi* 3).'

Il carattere meduseo del "mirar fiso" (*I' mi son* 20), proiettato sulla "pargoletta" della prima ballata, pare ora riversarsi su questa illusione di dialogo, che col testo-giovinetta disumana intrattiene l'"io", il quale, come già accennato, non appare mai in tale forma-soggetto all'interno della presente ballata *Perché ti vedi giovinetta...*, come a segnalare la perdita di ogni individuale umana sostanza

---

<sup>52</sup> Nel commento di Giunta, l'inizio del v. 6 si intende come "formula asseverativa, senza sfumatura di dubbio: cioè non 'ipotizzo che', 'forse (lo fa) perché', bensì 'ritengo che', 'certo (lo fa) perché', come altrove in Dante [...] e, prima, in provenzale" (in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.304): ma le certezze filologiche sul significato esatto di parole in casi precedenti non precludono ribaltamenti interpretativi.

attiva ("vita", *I' mi son* 21), ormai alienata, scissa e ridotta, in seguito allo scambio di ruoli, a pronome-oggetto vicariale. Duro nei confronti del soggetto umano, il testo non soltanto opera la sua menomazione appropriandosi questa volta delle 'micidiali' capacità di Amore-Dio-linguaggio-scrittura, ma si assume addirittura le azioni e i meriti che riguardano la sperimentazione, la quale, invece che opera del soggetto scrivente, diviene prerogativa della ballata. Letteralmente intenta a verificare la dottrina cavalcantiana ("Se la virtù d'Amore a morte move", v. 7),<sup>53</sup> la "giovinetta" è "nova" (v. 1), cioè sperimentatrice, sia sul piano tecnico-formale, mettendo a prova la forma speculare del tu<sup>54</sup> (pronome parimenti implicito e relegato a casi obliqui) con cui si fa apostrofare, sia su quello delle risorse motiviche dello Stilnovo, permettendosi di avviare la metamorfosi di un'"angioletta" mediatrice divina in agente superba e calcolatrice ("germe pallido d'una petrosa")<sup>55</sup> e la conseguente incertezza circa il ruolo e la portata di Amore: se previamente era Amore a farsi gioco della vita del soggetto tramite le bellezze e gli occhi della fanciulla innocente, ora è la "giovinetta" ad acquistare superiorità perfino rispetto ad Amore, le cui risorse usa a piacimento. Quest'ultimo suo intervento, nei termini della presente lettura che osa portare avanti congetture ricavate dal meccanismo di trasformazione messo in atto dallo stesso autore, la pargoletta-giovinetta, che si "cristallizza"<sup>56</sup> identificandosi con la ballata, sperimenta la difesa della propria incolumità di testo contro l'agguato dell'avidio lettore, approfittando della natura di Amore per farsi dura, chiusa e restia a mostrargli il presunto fondo o "core" del suo senso. Paradossalmente, proprio in tal modo contraddice l'accusa implicita di essere pietra pietrificante e

---

<sup>53</sup> Cfr. ad es. il commento di Giunta a *Chi guarderà giammai senza paura*, in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.306 e p.308.

<sup>54</sup> Il procedimento con cui il componimento personificato si fa dare del tu dall'io lirico-autoriale è già stato sperimentato nel sonetto a Meuccio, a cui si è accennato come a uno dei precedenti che paiono autorizzare la lettura presente (cfr. il cappello a *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato*, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p.53).

<sup>55</sup> Dal cappello di Contini, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p. 117, cit. anche in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.303.

<sup>56</sup> G. Contini, "Introduzione alle *Rime* di Dante", cit., p.10.

riesce a resistere alla pietrificazione.

Uno statuto di lirica davvero “paradossale e quasi blasfema”, anzi di “*unicum* all'interno del repertorio poetico duecentesco”,<sup>57</sup> spetterebbe invece, secondo Giunta, al sonetto conclusivo del ciclo, *Chi guarderà giammai senza paura*, caso di straordinaria “contaminazione tra sacro e profano”,<sup>58</sup> con cui il motivo del soggetto morente per amore profano esibisce, alquanto scandalosamente, un'analogia con il supplizio del Redentore. Poiché tale gesto audace, certamente più audace della metamorfosi della donna in testo poetico ipotizzato in questa sede, è inequivocabilmente una consapevole trovata di Dante, ci si trova portati a dubitare della preta serietà, aliena da ogni uso giocoso o “nuovo ludo”, incline a coltivare la memoria pietrificata di esperienze poetiche proprie e altrui, che all'autore, almeno quello della *Vita Nuova*, attribuiva Contini.<sup>59</sup> Se il legame fra amore e morte serba un ricordo cavalcantiano così forte, non di meno è dovuto al modello di Cavalcanti un possibile “esercizio di parodia scritturale”,<sup>60</sup> che forse si cela dietro il sonetto sulla pargoletta:

---

<sup>57</sup> Cappello a *Chi guarderà giammai* in *Rime*, a c. di C. Giunta, cit., p.306 e p.307.

<sup>58</sup> Ivi, p.307. Come avverte il commentatore, come fonti dell'accostamento alla Passione del sacrificio dell'io-“esempio” (così l'edizione di Giunta) vengono individuati i Vangeli di Giovanni e di Luca da Franco Mancini, *Saggi e sondaggi. Letteratura Italiana e Cultura Religiosa*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993, pp.121-122.

<sup>59</sup> “Mai in lui un sospetto di scetticismo. Ci sono scherzi anche nella sua opera, ma remotissimi dai centri dell'ispirazione. In fondo, una serietà terribile: tutte le ‘imitazioni’ sono lasciate depositare fino all'ultimo, giungono alle estreme conseguenze (alcuni frutti della lettura dei Siciliani dureranno indelebili nelle *Rime*), ma non deviano mai verso l'amplificazione un po' cinica da cui può uscire la parodia. In realtà, la tecnica è in lui una cosa dell'ordine sacrale, è la via del suo esercizio ascetico, indistinguibile dall'ansia di perfezione” (G. Contini, “Introduzione alle *Rime* di Dante”, cit., p.6). Come fa notare Maurizio Perugi, Contini limita il registro comico di Dante ai soli componimenti giovanili, precedenti il prosimetro (cfr. M. Perugi, “Un'idea delle *Rime* di Dante”, in D. A., *Rime*, a cura di G. Contini, cit., pp.VI-LI, a p. XXVII), opinione non condivisa da Perugi: “In generale, l'abbondanza di riscontri sembra alludere a un rapporto di contemporaneità [...] e insomma a una simultanea gestione, in separate sedi, di stile comico e stile tragico, cioè immanente al capitolo stilnovistico” (*ibid.*, p.XII).

<sup>60</sup> Maurizio Perugi, “Un'idea delle *Rime* di Dante”, cit., p.XIV.

Chi guarderà già mai senza paura  
 Ne li occhi d'esta bella pargoletta,  
 Che m'hanno concio sì che non s'aspetta  
 Per me se non la morte, che m'è dura?

5

Vedete quanto è forte mia ventura,  
 Che fu tra l'altre la mia vita eletta  
 Per dare essempro altrui ch'uom non si metta  
 In rischio di mirar la sua figura.

Destinata mi fu questa finita,  
 Da ch'un uom convenia esser disfatto,

10

Perch'altri fosse di pericol tratto;  
 E però, lasso, fu' io così ratto  
 In trarre a me 'l contrario de la vita  
 Come virtù di stella margherita.

Vv. 1-4. 'Chi oserà mai più mirar "fiso" il "viso" di un testo letterario personificato, ballata o sonetto che sia, chi correrà il mio stesso rischio di lasciarsi ammaliare dalle sue bellezze, dalle varie novità completamente inattese, e senza poter impadronirsi di qualsiasi certezza sul contenuto del suo "core", una volta che avrà capito in che stato pietoso di disumanizzazione, in pratica di morte, quel testo ha ridotto il suo stesso autore che, rileggendolo, se ne trova scacciato e sprovvisto di ogni potere (cosa dura da sopportare per uno che ha fatto di tutto al fine di dar vita a quella creatura ingrata e ribelle)? Chi? La mia sembra una domanda retorica che sottintende per risposta *nessuno*; ma come immaginare dei lettori tanto saggi da arrendersi davanti a tale presunto pericolo prima di aver soddisfatto la loro curiosità e magari i loro appetiti analitici? Chiaramente, la risposta non può essere che *tutti*, tutti i lettori, poeti o critici, dilettanti o professionisti.'

Vv. 5-8. 'Cari lettori, compiangete la mia sorte infelice, il tragico destino della morte dell'autore (che non perde l'occasione di presentarsi come eletto), prescelto, come Cristo, a perire (ma implicitamente, anche predestinato a risorgere) per redimere in anticipo il vostro peccato, la vostra follia di prestare attenzione al bel corpo del testo. Vi domanderete però in che cosa consista precisamente la mia sofferenza, il mio supplizio, quale male mi abbia

effettivamente procurato l'aver scrutato la figura della pargoletta-testo? È un male simbolico, perché nulla nel testo vive in carne ed ossa. Perché allora tanti lamenti e tanta autocommiserazione se il suo autore con la sua autorità – o il lettore che vuole rispecchiarsi o vedersi rispecchiata la bramata realtà – vi resta sepolto sotto i ruderi di un pronome personale che può designare chiunque; se viene eliminato dal testo per dare via libera ad Amore, o agli esperimenti che la figura del testo allestirà nei suoi incontri con gli occhi di altri lettori?'

Vv. 9-11. 'La scomparsa mia, o di un soggetto umano qualunque, dal testo letterario è predestinata; continuo a recitare la parte di martire in modo magari un po' sacrilego, ma questa autoironia – perché è a mio danno che si insinua qui il paragone col Salvatore – ha per scopo, forse, di farvi ridimensionare, sorridendo, il dramma immaginario della morte dell'autore, la minaccia del linguaggio che ci parla, il vizio di voler ad ogni costo carpire il segreto del "core" del testo.'

Vv. 12-14. 'Povero me (vi faccio ridere forse con questa mia autocompassione travestita da Passione; e forse lo faccio apposta), sono giustamente punito. Avevo tentato, come ogni autore o lettore avrebbe fatto, di pietrificare il testo, usandolo come una perla per attrarre su di me la forza delle stelle, ma ho conseguito proprio il contrario: ben mi sta il destino di pietrificato a mia volta.'

Contini sottolineava che *Perché ti vedi* e *Chi guarderà* condividono "il punto di vista [...] soggettivo, in cui il poeta constata la durezza della donna".<sup>61</sup> Quello che cambia nel passaggio dalla ballata al sonetto è l'interlocutore apostrofato: la "donna" insensibile e capricciosa, che non può e non vuole esaudire le pretese dell'io, cede il posto a un voi, che siamo noi – noi a cui ("ci", *I' mi son* 19) la "pargoletta" appare tuttora con la sua enigmatica "figura" (*Chi guarderà* 8) – che l'io cerca di commuovere, sempre in vano, e quasi indurre ad adorarlo come un Messia, immolatosi per proteggerci dall'arrischiarci a leggere i testi letterari e sperimentare quanto siano

---

<sup>61</sup> Dal cappello a *Perché ti vedi*, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p.117.

duri da capire, impenetrabili alla nostra brama di possederne il senso e irriducibili alla nostra immagine. Dopo le variazioni sul tema della morte per amore delle due ballate, ora i lamenti ripetuti, l'allargamento dell'udienza apostrofata, l'incommensurabilità e il narcisismo del paragone citazionale del sonetto, nel loro accumularsi, basterebbero a destare il sospetto di parodia. Parodia di che cosa? Covata dall'autore, o inventata dalla presente lettura? Quand'anche fosse possibile stabilire quanta parte avesse potuto averci Dante autore, la "pargoletta" dura e testarda, complice della forza d'Amore, non ci permetterebbe di determinare se la sua meta fosse la poetica di Cavalcanti, o la sua "polemica antifigurativa",<sup>62</sup> o lo stesso Stilnovo compresa la produzione di Dante, o il soggetto lirico dello stesso Dante; se il suo 'vero' intento fosse una contestazione polemica delle idee rivali o uno svago ludico sul proprio conto. Negatoci il "core" del testo, ci resta il "rischio di mirar la sua figura"; e se di tale "figura" qualcosa chiede di esser preso sul serio, è la lettera che, senza darci la chiave del senso 'giusto' né infonderci "vertù di stella", ci si pone davanti come specchio sperimentale, "viso" che ricambia la pietrificazione operata dal nostro modo di "mirar". Nell'esperimento presente, l'"un" che abbiamo visto nelle "parole [che] si leggon" a seconda di come il nostro sguardo si rifrangano contro la loro superficie quasi minerale, mette in scena la parodia della vigente resistenza a un tipo di lettura ritenuta troppo disumana.

---

MORANA ČALE

### **Ancora sulle vicende interpretative della "pargoletta"**

#### **– Riassunto –**

Oltre ai vari scritti danteschi, dai prosimetri alle epistole, i quali, data la loro natura di autoriferimenti metatestuali, vanno considerati autocommenti a pieno titolo, seppure tendenti a fornire ai posteri

---

<sup>62</sup> Cfr. Mauro Scarabelli, *"Una figura della donna mia". Un episodio di polemica antifigurativa nelle "Rime" di Guido Cavalcanti*, *Italianistica*, XXXVIII (2009), 2, pp.21-37.

ulteriori fonti di problemi esegetici piuttosto che appianare la via d'accesso alla «vera sentenza», tale statuto va, sotto un certo rispetto, assegnato pure al cospicuo gruppo di occorrenze autocitazionali, spesso con enigmatici effetti palinodici, nell'ambito dell'opera dantesca. L'intervento intende contribuire al dibattito intorno alle dimensioni autoriflessive – in senso lato, cioè relative sia alla mutevole “persona” di Dante autore, soggetto discorsivo e personaggio, sia all'autoreferenzialità dei testi danteschi – dell'insistente ricomparsa della «pargoletta», interrogando le numerose interpretazioni delle due ballate e del sonetto che formano il cosiddetto ciclo delle rime per la pargoletta. Per lo più esaminato alla luce dei vv. 55-60 del *Purgatorio* XXXI, il ciclo in questione si presta a due prevalenti modi di lettura, uno imperniato su congetture riguardo al referente biografico del personaggio della pargoletta, e l'altro in chiave allegorica. La proposta qui avanzata esamina invece la possibilità di considerare il ciclo per la pargoletta come uno degli esempi di testi lirici danteschi che presuppongono la propria leggibilità metatestuale, quale variante performativa, equiparata, o magari opposta, sia alle interpretazioni biografiche, sia a quelle allegorico-constative.