
Sotto il vestito, niente?

Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante¹

Furio Brugnolo

Nell'ultima stanza della sestina *Al poco giorno* Dante afferma che sarebbe disposto a subire ogni tipo di patimento e degradazione se solo potesse vedere dove i «panni» della donna amata «fanno ombra»: ²

che mi torrei dormire in pietra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder du' suoi panni fanno ombra [vv. 34-36].

Mi interessa in questa sede solo il v. 36, che è stato generalmente interpretato con riferimento all'ombra che il vestito della donna – ovvero per sineddoche, come comunemente si interpreta, la donna stessa – proietta sul terreno. Ecco una breve rassegna, puramente esemplificativa, di quella che possiamo definire la «vulgata» esegetica, ripresa dai principali commenti (laddove si esprimano: Contini e Mattalia per esempio non dicono niente, tranne che rilevare la forma del locativo):

Barbi-Pernicone: «senza speranza di altra ricompensa che quella di poter vedere i luoghi su cui si proietta l'ombra della sue vesti».

Foster-Boyde: non commentano, ma traducono: «only to see where her dress casts a shadow».

Cudini: «solo per vedere dove le sue vesti fanno ombra».

De Robertis: «per dire il terreno che porta le tracce del suo passaggio, su cui è stampata l'ombra dei suoi panni».

Giunta: «anche solo per vedere il terreno su cui i suoi vestiti stampano la loro ombra».

1. Per ragioni di spazio, e stante la festevole occasione, le note e i riferimenti bibliografici sono ridotti al minimo, e spesso dati per sottintesi. Del resto il festeggiato – che mi perderà anche il tono discorsivo – li conosce benissimo.

2. Si cita (qui e altrove) da ALIGHIERI 2005.

Questa dunque l'interpretazione di gran lunga maggioritaria. Ne esiste però una minoritaria, che è quella cui allude, rigettandola, il commento di Barbi e Pernicone:

Non occorre rilevare l'interpretazione del tutto arbitraria di questo verso e dei due precedenti in senso osceno da parte di critici come l'Imbriani e il Santi [ALIGHIERI 1969, p. 560].

Il rinvio è, se non vado errato, al saggio *Sulle canzoni pietrose di Dante* di Vittorio Imbriani (1882) – che peraltro equivocava, leggendo «dormir su Petra» – e ad alcune pagine del volume di A. Santi, *Il Canzoniere di Dante* (1907, vol. 2, e unico uscito), un po' involute e reticenti per la verità («stare all'ombra delle sue vesti» ecc.), ma riferibili in sostanza a un concetto ben preciso: «quello che i suoi panni nascondevano» (p. 285).

Questo concetto è stato ripreso e sviluppato con ben diversa forza argomentativa – all'interno cioè di una interpretazione complessiva e organica del testo della sestina e della sua strutturazione semantica – dal compianto Michelangelo Picone (1995, p. 106), che a proposito del verso in questione scriveva:

lo scopo è [...] quello di vedere le parti segrete della donna, e quindi di conoscerla carnalmente. Questa mi sembra l'unica interpretazione cogente del verso; pensare, come fanno Barbi e Pernicone, che l'io sia pronto a compiere questi gesti disperati o irrazionali solo per vedere dove si proietta l'ombra della donna mi sembra una patente anticlimax, oltre che una incongruente banalità. La parte dove la veste fa ombra non è altro che l'intimità femminile, il *locus* dell'amore fisico: è questo il desiderato punto di approdo della *quête* erotica della sestina e delle petrose.

L'articolo di Picone (la cui interpretazione era stata peraltro anticipata, ma in forma più sbrigativa, da KLEINHENZ 1991, p. 90) è di quasi vent'anni fa, ma il suo assunto – almeno per il punto in questione – non deve aver convinto i due più recenti commentatori delle *Rime* di Dante, Domenico De Robertis e Claudio Giunta, i quali, pur menzionando il titolo in bibliografia, non ne fanno cenno, nemmeno per controbatterlo (così come discutono invece le soluzioni proposte per i vv. 34-35). Si confronta viceversa apertamente con l'interpretazione di Picone Luciano Formisano, che peraltro resta anch'egli dell'avviso opposto (quello nella fattispecie, da lui approvato in pieno, di De Robertis): «l'interpretazione, tutto sommato *facilior*, che scopo di quell'accucciarsi sia la contemplazione delle parti intime della donna» (FORMISANO 2009, p. 235) va senz'altro rigettata. Qui Formisano forza un po' le cose, mescolando insieme l'e-

segesi derobertisiana del v. 34 - *dormire in pietra* = «essere una bestia accucciata ai suoi piedi [*scil.* della donna]» - e il punto di vista - mi si perdoni il gioco di parole - di Picone: che non credo fosse minimamente sfiorato da un'*imagery* così grottesca. Ma la sostanza non cambia: da un lato l'ombra che gli indumenti della donna, ossia il suo corpo (vestito), proiettano sul terreno, dall'altro ciò che le vesti di colei «coprono d'ombra», o più semplicemente coprono, cioè, di nuovo, il suo corpo (nudo).

Personalmente io condivido appieno l'interpretazione di Picone,³ purché si attenuino un po' le punte più audaci del suo assunto (non tanto l'evo- cazione di quelle «parti segrete», «*locus* dell'amore fisico», che, come scriverà Cervantes, «a la vista humana encubrió la honestad», quanto quel deciso «conoscerla carnalmente» - peraltro non inammissibile nel contesto delle petrose) e si veda molto semplicemente nella studiata perifrasi dantesca il raffinato e insieme energico sviluppo-adattamento di un *topos* ben diffuso nella lirica trobadorica e in generale nella poesia d'amore medievale (e forse di tutti i tempi), quello della visione o contemplazione o godimento, reali o sognati o auspicati, del corpo nudo della donna. Fra tutti gli esempi spicca quello indimenticabile e decisivo di uno dei maestri di Dante, Arnaut Daniel, dove la luce (il *lum de la lampa*) che investe e rivela il corpo nudo della donna anticipa, per contrasto e forse non casuale opposizione, l'*ombra* che invece lo copre e lo nasconde in Dante: «que'l sieu bel cors baisan, risen descobra | e que'l remir contra'l lum de la lampa» (*Doutz braitz e critz*, 39-40, ed. Eusebi).⁴ Ma eccone alcuni altri: «se ja de vos m'es jutgada | honrassa que sotz cobertor | vos tenga nud'embrassada» (Raimbaut d'Aurenga, *No chant per auzel ni per flor*, 18-20, ed. Milone); «Blacaz, tan m'es avinen | qant a mi donz, cui ador, puosc jazer sos cobertor, | ren als no m'es tan plazen | com quant la puosc tenir nuda» (Blacatz-Raimbaut, *En Raimbauz, ses saben*, 25-29, ed. Harvey-Paterson); «Mas en sui tant enveios | de lei vezer cui dezire, | qu'inz en mon cor la remire | e vei sas bellas faichos; | per cho m'auci deziran, | quant la remir en pessan, | c'ades la cuig vezer nuda | enaissi con l'ai veguda» (Ademar lo Negre, *De solatz e de chanzos*, 18-25, ed. Appel; questo interessante per l'insistenza sul «vedere»); e soprattutto, per via delle allusioni a ciò che sta *sotto* il vestito (*sotz la vestidura, deijos, sotz gonella*), Bernart de Ventadorn: «Qui ve sa belas

3. Che mi sembra abbia attecchito nel frattempo anche in rete: nel sito *web* dell'Enciclopedia Treccani, in una parafrasi datata 12/1/2013, il verso è trasposto così: «solo per guardare sotto la sua veste» (http://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/01_12_Alighieri_Dante.html; 2013/07/24).

4. Il componimento è menzionato, in rapporto alla sestina dantesca, anche da FORMISANO 2009, pp. 226-227.

faiossos, | ab que m'a vas se atraih, | pot be saber atrazaih | que sos cors es bel e bos | e blancs sotz la vestidura» (*A! tantas bonas chansos*, 33-37, ed. Appel) e Gausbert de Poicibot: «Quar, se-s viest jen ni s'afaita, | ni'l drap son nou d'escarlata, | dejos non a nien mas la pel legata. | Mais vuoill dar e baratar, entro a la sabata, | per la bella sotz gonella, que nos desbarata» (*Eras, quan l'ivernz nos laissa*, 34-38, ed. Latella); vi aggiungerei, giacché sul piano sintattico corrisponde esattamente al particolare costruito ipotetico dantesco, questo passo di Guiraut de Calanso: «Que paradis | no volgr'aver meillor | *sol que* m'aizis | ab vos sotz cobertor» (*Belh semblan*, 17-20, ed. Ernst).⁵ Anche nei *Minnesänger* si trovano analoghe fantasie o fissazioni voyeristiche: «Non ebbi voglia di dirle: "Rivestiti", quando la vidi nuda. Lei non mi vide, quando mi colpì nel cuore, al punto che ancor oggi come allora sto male, quando penso al caro luogo in cui lei, la pura, uscì dal bagno» (Walther von der Vogelweide, *Si wunderwol gemachet*, 5-10, ed. Wapnewski, trad. mia). Perfino Petrarca si lascerà andare, ma è altra cosa, alla rievocazione delle belle membra di Laura al bagno (*Rerum vulgarium fragmenta*, 126, 1-3).

Fin qui il primo retroterra immaginativo che nutre l'*inventio* dantesca in questo preciso punto e che, secondo me, già da solo autorizza a chiosare il verso nel senso da me proposto: come Arnaut Daniel, anche Dante vorrebbe insomma *descobrir e remirar* il *bel cors* della fanciulla. La differenza è, peraltro, che l'Alighieri usa una singolare perifrasi, una circonlocuzione (non dice insomma, banalmente, e non sarebbe da par suo, «vorrei vederla nuda», né lo stile «tragico» del componimento lo consentirebbe),⁶ e bisogna ammettere che si tratta di una perifrasi un po' ambigua, polivalente, sfumata, e magari anche un po' lambiccata nella sua raffinatezza («là dove» ecc.). Da ciò la plausibilità anche dell'altra, più casta, interpretazione. Ma io credo che siamo qui in presenza di uno di quei non rari casi in cui Dante mette a frutto la sua sublime capacità di dire una cosa dando ad intendere di dirne un'altra - o di dirle entrambe. Il termine tecnico sarebbe anfibologia, ma è riduttivo. Non occorre aver letto il saggio di Borges sul v. 75 del xxxiii dell'*Inferno* per ricordare come spesso l'incertezza o meglio la duplicità o plurivocità

5. Altri esempi - più o meno centrali, ma sempre attinenti il motivo della (desiderata) «contemplation de la dame nue» - in NELLI 1963, p. 136 e soprattutto pp. 196-198. Più in generale, per gli aspetti sensuali della canzone d'amore trobadorica, cfr. GUBBINI 2009.

6. Del resto anche i trovatori usano spesso, per il medesimo assunto, delle circonlocuzioni, del tipo «(essere/vedere) là dove lei si spoglia» (*lai on se despolha, lai on desvestis*), «là dove lei dorme» ecc. (per es. Marcabru, *Estornel, cueill ta volada*, 52-55, ed. Gaunt et al.: «qu'ieu morrai | si no sai | consi jai | nuda ho vestia», cioè, notano i commentatori, «how she looks when naked»; si noti l'apodosi iperbolica, come in Dante). Cfr. NELLI 1963, pp. 136, 197-198.

semantica – l'«oscillante imprecisione» (BORGES 2001, p. 40)⁷ dei significati e delle valenze – faccia parte integrante del disegno espressivo di Dante, genialmente depistante. Prova ne sia che neanche ricorrendo alle imitazioni fatte del nostro verso 36 da parte di poeti coevi o posteriori si riesce a individuare una pista esegetica univoca: come se quel verso avesse particolarmente colpito gli epigoni senza essere però esattamente capito. L'autore della canzone *Amore, i' veggio ben che tua virtute* (sia o no Dino Frescobaldi) scrive, rievocando il primo incontro con la donna sdegnosa di cui è innamorato (vv. 40-42, ed. Marti):

allor ch'ogni valore
mi tolse l'ombra d'una bella roba,
onde venne vestita quella loba,

e qui la dipendenza da Dante è chiara (*roba* «vestito» è l'equivalente di *panni*), ma non è chiaro se l'*ombra* è quella che la *bella roba* proietta sul terreno o invece, come interpreta per esempio Marti, l'«immagine», la visione (di quel vestito), con interferenza, nel meccanismo memoriale, di un altro verso della sestina, il 27, dove *ombra* ha appunto tale accezione: «l'amor ch'io porto pur a la sua ombra». (E il fatto che lo pseudo-Frescobaldi ne riecheggi al v. 32: «sì ch'io per te *la chiesi donna* pui», l'immediato seguito – vv. 28-29: «ond'io *l'ho chiesta* in un bel prato d'erba | innamorata, com'anche fu *donna*» – sembrerebbe essere una conferma del corto circuito).

Viceversa nel calco vistosissimo operato più tardi da Cecco Nuccoli (o chi per lui) nel sonetto *Se io vivesse, dico, ben mill'anni* sembra di cogliere proprio un riflesso dell'ambiguo brivido erotico di *Al poco giorno*, 36. Ma anche qui l'interpretazione non è limpida:⁸

Se io vivesse, dico, ben mill'anni,
no mi discorda mai cotal vagheggio,
com'io vidde, de donne ad un corteggio
andar nella vigilia in San Giovanni;
ond'io mirando quella cui l'inganni
fatte son sute per fuggir via peggio,
dicendo fra me stesso: – Altro non cheggio,
sol che veder dov'ombra fan tai panni!

7. L'esempio è quello del conte Ugolino, che «nella tenebra della sua Torre della Fame [...] divora e non divora gli amati cadaveri» dei figli.

8. Cfr. MANCINI 1996, pp. 222-223, in cui si propone la seguente parafrasi dei vv. 5-7: «perciò io, ammirando quella donna, da cui le lusinghe sono state messe in opera per scacciar via tentazioni carnali, andavo ripetendo» ecc.

Anche Petrarca vagheggia i luoghi su cui il corpo di Laura, percorrendoli, ha proiettato la sua ombra: «con quanti luoghi sua bella persona | coprì mai d'ombra, o disegnò col piede» (*Rerum vulgarium fragmenta*, 100, 7-8), ma non è detto che qui vi sia necessariamente il ricordo del passo in questione della sestina; e in ogni caso la maggiore *proprietas* e verosimiglianza dell'espressione petrarchesca – dov'è appunto, com'è ovvio, il corpo, la *bella persona*, a «fare ombra», e non i *panni* o le vesti o la *gonna* (ai quali semmai è deputato un «ricoprire» di diversa, e diversamente allusiva, valenza: «herba et fior' che la gonna | leggiadra ricoverse», 126, 7-8) – dovrebbe già da sola indurre a prudenza riguardo all'interpretazione corrente del passo dantesco.⁹

Per decodificare quest'ultimo in maniera meno aleatoria – al di là delle petizioni di principio – bisogna dunque ricorrere ad altri argomenti o riscontri o pezzi d'appoggio: di tipo precisamente letterario, testuale. E qui mi pare che quelli a favore dell'interpretazione erotico-sessuale prevalgano, anche come documentazione di riferimento, sugli altri. A parte quelli legati alla logica, alla verosimiglianza e alla strategia compositiva invocate da Picone (su cui si potrà anche sorridere o dissentire, ma chi direbbe oggi, parlando dell'attrazione che esercita su di lui l'amata, «vorrei vedere dove il suo tailleur / la sua gonna / i suoi jeans fanno ombra», in senso proprio? E come sottacere che il verso in questione è l'ultimo della sestina – prima del congedo –, quello cioè in cui la tensione visionaria accumulata nel corso del componimento giunge strategicamente al suo acme, per sciogliersi poi nei non meno ambigui versi del congedo?), i principali sono a mio parere i seguenti.

1. La polisemia di *ombra* (e delle relative fraseologie), marcatissima ovviamente, dato il gioco sulle parole-rima, nella sestina (dove anzi è proprio *ombra* la più sfruttata delle sei),¹⁰ ma in generale assai variegata in italiano antico, dove *fare ombra* può benissimo significare, e significa, «coprire», «proteggere», «difendere», «riparare», prestandosi dunque a usi figurati o allusivi o emblematici (che dureranno almeno fino al Casa: «Venite all'ombra dei gran gigli d'oro»):¹¹ si ricordi ovviamente il fondante Salmo 17, 8: «*sub umbra alarum tuarum*», che lo stesso Dante traduce in *Paradiso*, VI, 7: «sotto l'ombra de le sacre penne» (formal-

9. Anche in *Purgatorio*, III, 26 è il *corpo* che «fa ombra»: «lo corpo dentro al quale io facea ombra».

10. Per la polivalenza semantica di *ombra*, cfr. da ultima ALLEGRETTI 2002, pp. 31-39.

11. In Tommaso di Giunta *ombrarsi* significa «celarsi»: «che s'ombra | in maestrevole ombra» (*Negl'ignoranti seggi*, 34-35, ed. Pagnotta, che glossa: «che si cela con accorta discrezione»).

mente riecheggiato dall'«ombra delle sacre bende» di *Paradiso*, III, 114, dove c'è di nuovo un indumento, il velo, che «fa ombra», cioè copre, ripara); del resto gli usi polivalenti che Dante fa di *ombra* sono infiniti: oltre all'esempio appena citato (che sembrerebbe autorizzare l'equivalenza «fare ombra» = «far velo»), cfr. anche *Purgatorio*, XXXI, 140-141: «sotto l'ombra | sì di Parnaso» ecc. Comunque la si metta, nulla osta a intendere il verso «solo per vedere ciò che si cela sotto l'ombra, cioè dietro il riparo, la difesa, la protezione, delle sue vesti». È interessante notare che questa «piccola» *ombra*, che copre, protegge e nasconde il corpo della donna - e, certo, in primo luogo il suo sesso -, fa riscontro, circolarmente, alla «grande» ombra che copre il mondo all'inizio della sestina.

2. Le connotazioni e i sovrasensi erotico-sessuali che i «panni», cioè le vesti, in quanto indossate da donne (o magari anche da «valletti», come nella satira anticavalcantiana di Lapo degli Uberti, *Guido, quando dicesti*, 13: «ed avea li suo' panni corterelli»), hanno nella poesia medievale, in particolare per l'irresistibile richiamo a ciò che esse coprono, a ciò che c'è «sotto» (*sotz la vestidura, sotz gonela* ecc.). Il motivo è già frequente nella poesia mediolatina: «Qualia sunt, que veste tegis? | Vix mente quiesco, | que palpasse volo, cum subeunt animo» (*Epistulae duorum amantium*, 113, 11, ed. Königsen), «Leviter hanc tanget vestibus ipse super» (*Psuedo Ars Amatoria* 142, ed. Thiel), e nei *Carmina Burana* in modo particolare, da 83, 6: «Vota blando stimulat | lenimine | pubes, que vix pullulat | in virgine | tenui lanugine. | Crus vestitum moderata | tenerum pinguedine | levigatur occultata | nervo cum compagine, | radians candore» (dove il candore è quello verso cui converge anche lo sguardo del già citato Bernart de Ventadorn, in un passo che pure può essere accolto nel nostro dossier: «Las! E viure que m val, | s'eu no vei a jornal | mo fi joi natural | en leih, sotz fenestral, | cors blancs tot atretal | com la neus a nadal», *Lo gens tems de pascor*, 33-38, ed. Appel), al bilingue 185, 9: «Er warf mir ûf daz hemdelin [la camicia, appunto], | corpore detecta», con quel che segue.¹² Dei trovatori s'è già detto; s'aggiunga che la protagonista di *Flamenca* si offre al proprio amante «tota nudeta», ma «en camisa» (v. 6134, ed. Manetti). C'è poi naturalmente tutto il filone licenzioso e parodico dei «panni» sollevati, o da sollevare:

12. Si può forse risalire anche al solito Ovidio, *Ars*, II, 618-620: «parsque sub iniecta veste pudenda latet, | et, si non tenebras, at quiddam nubis opacae | quaerimus atque aliquid luce patente minus». Il contesto specifico è diverso (Ovidio parla della penombra in cui fare l'amore), ma tra il «quiddam nubis opacae», «un riflesso di densa nube», e la nostra *ombra* un rapporto ci potrebbe essere.

«Tint son *pan* en sor, | et en sus li cor» (Anon., *L'altrier cuidai aber druda*, 17-18, ed. Taylor), «En est mieg, jos sa gonela, | se grata fortmen e brega | lo sieu corcegas malfag: | si-l *pans* no fos del gannag, | paregra-l tota la plega [cioè il sesso]» (Anon., *Mentre per una ribiera*, 18-22, ed. Franchi), «Eu veing vas vos, seingner, fauda levada» (Montan, *Eu veing*, 1, ed. Cluzel). L'ossessione per i «panni», i veli, le vesti, e insomma per ciò che copre, e spesso fa intravedere, il corpo della donna (reale o allegorica non importa), è fortissima in Dante – più che in qualsiasi altro lirico del Duecento (tolto Cino, che dipende da lui) – lungo tutta la sua carriera poetica, dalla risposta a Dante da Maiano, *Provedi, saggio, ad esta visione* (dov'è questione del *vestimento*, cioè della *camiscia* che la donna cede all'amico maianese) e dal giovanile sonetto *A ciascun'alma*, dove Beatrice gli appare in sogno «*involta in un drappo* dormendo» – ossia, come precisa la prosa della *Vita nuova*, «nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente» –, fino ai tardi *Se vedi li occhi miei* («questa vertù che nuda e fredda giace | levala sù *vestita del Tuo velo*») e *I' ho veduto già senza radice*, dove, rispondendo a un quesito di Cino da Pistoia relativo a un suo innamoramento, Dante si concentra sul «periglio grande» che «è in donna sì *vestita*» (v. 12), *vestita* cioè «a verde», esattamente come la protagonista di *Al poco giorno* (v. 25: «Io l'ho veduta già vestita a verde»); e si intensifica proprio nell'ultima delle petrose, dove i «panni» della fanciulla, così invitanti, proprio perché proibiti, nella sestina, si sono ormai trasformati in una corazza di diaspro che ne protegge il corpo: «e *veste* sua persona d'un diaspro | tal che per lui, o perch'ella s'arreta, | non esce di faretra | saetta che già mai la colga ignuda» (*Così nel mio parlar*, vv. 5-8; il diaspro è nel Medioevo emblema di verginità): una *robe* assai più *insoulevable* di quella di Mme Arnoux nell'*Education sentimentale*, e perciò tanto più desiderabile (il riferimento è al cap. 3 della seconda parte del romanzo di Flaubert: «Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable; et précisément à cause de cela son désir redoublait»: passo che, se non fosse per l'anacronismo, potrebbe ben servire da glossa, stante l'interpretazione proposta, al v. 36 di *Al poco giorno*; e spiegare anche perché il poeta sarebbe disposto a tutto pur di sollevarla, quella *robe*, quella *gonna*).¹³

In questo contesto, disceso da quella che ha tutta l'aria di essere una *métaphore obsédante* (che si dissolverà solo nel tripudio cromatico dell'abbigliamento di Beatrice nel xxx del *Purgatorio*), il riscontro più interessante è quello col primo congedo di *Tre donne intorno al cor*, che

13. Per l'equivalenza *panni* = *gonna*, cfr. *Paradiso*, xxxii, 140-141: «come buon sartore | che com'elli ha del panno fa la gonna».

comincia: «Canzon', a' panni tuoi non ponga uom mano | per veder quel che bella donna chiude: | bastin le parti nude» (vv. 91-93), versi che i commentatori si limitano per lo più a citare in nota a *Al poco giorno*, 36, ma che non valorizzano a fini interpretativi. E sì che ci sono invece tutti gli elementi per accostarli a fini ermeneutici – al di là della loro valenza allegorica – al nostro verso: i *panni*, il «vedere», e soprattutto quel «chiudere» che equivale sostanzialmente al nostro controverso «fare ombra». (Mette conto qui notare come Dante, quando parla delle nudità della donna e in particolare delle parti sue più intime – quelle che Saba definirà, beandosene, «intraviste beltà» –, usa sempre e soltanto delle perifrasi «eufemistiche»: «in parte che 'l tacere è bello», «quel che bella donna chiude». È evidentemente anche il caso di *Al poco giorno*, 36).¹⁴

3. La terza argomentazione, di tipo più generale, riguarda l'isotopia semantica, cioè l'ispirazione marcatamente erotico-sessuale che domina l'intera sestina (e le petrose in genere, specie l'ultima): qui è inutile spendere parole su cose che già si sanno *ad abundantiam*, ma di cui non si tiene sempre conto, ed è curioso che ancor oggi critici e commentatori che bene o male devono prendere atto che alla fine di *Così nel mio parlar* Dante fantastichi sulla violenza carnale che vorrebbe perpetrare su una ragazzina – ché tale è la donna-pietra –, poi manifestino una sorta di pudica reticenza ad ammettere che nella sestina il poeta aspiri, sia pure obliquamente, a contemplare il corpo nudo della sua donna, tanto più desiderabile quanto più inaccessibile. Nemmeno vorrei insistere, giacché qui si tocca un altro, più rischioso, livello ermeneutico, sull'equivalenza «piccioli colli» (v. 17) = «seni», invocata da chi vi vede un richiamo al Cantico dei cantici, o sull'altra, ancora più audace, *erba* = «pube». Sono simbologie suggestive, ma insomma, diciamo così, reversibili. Già più interessante è la ghirlanda (v. 13: «Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba»), che come richiamo o metafora sessuale gode nel Medioevo di una certa fortuna,¹⁵ da Walther von der Vogelweide (*Nemt, frouwe, disen kranz*) a Dante da Maiano (nel sonetto più sopra ricordato) allo stesso Alighieri (*Per una ghirlandetta* ecc.). Mi paiono invece decisive – perché, come è noto, è nei dettagli (testuali e intertestuali) che si annida il buon Dio (o il demonio) – le «armoniche» che,

14. Emerge già qui quello che sarà un tratto caratteristico dello stile dantesco «comico» (e precisamente nell'*Inferno*), quello di parlare del cosiddetto «basso corporeo» quasi soltanto attraverso delle perifrasi: «infin dove si trulla» (xxvii, 24), «infin là dove appar vergogna» (xxxii, 34), o anche «quella parte onde prima è preso | nostro alimento» (xxv, 85-86).

15. Soprattutto nelle pastorelle, per cui cfr. FORMISANO 2009, p. 237, e FRANCHI 2006, p. 201.

come direbbe Contini, risuonano nel già menzionato v. 28: «*ond'io l'ho chiesta* in un bel prato d'erba». Apparentemente l'espressione è ordinaria: «l'ho desiderata» (come in genere glossano i commentatori), cioè, aggiungendovi quel che segue, «ho desiderato che s'innamorasse di me» («l'ho chiesta [...] innamorata»). Ma se si risale al diretto ipotesto di questo passo, che è uno dei versi più crudi e spudorati della nostra lirica antica, la sua valenza cambia radicalmente (a partire dal verbo, che una volta di più è anfibio, riferendosi all'aspirazione alla reciprocità non meno che all'esplicita richiesta amorosa, l'invito al congiungimento):¹⁶ giacché non c'è dubbio che qui Dante riecheggi maliziosamente, di nuovo fra un dire e un non dire (ma il suo gioco è quello), il settimo verso del sonetto *Villana donna, non mi ti disdire* di Guittone d'Arezzo (ed. Leonardi): «*ma chesta t'ò volendoti covrire*», dove *covrire* è ovviamente «possedere sessualmente» (ma con una connotazione animalesca che prelude forse alla figurazione dell'orso che «scherza» nell'ultima stanza di *Così nel mio parlar*). Qui l'allusione letteraria orienta chiaramente – si direbbe con ammiccante discrezione – il senso reale da dare al verso e all'intero contesto in cui s'inserisce (e a cui prelude, già con l'occhio al v. 36). S'aggiunga che il «bel prato d'erba» che fa da sfondo alla richiesta è quello in cui quasi sempre avviene (o si vorrebbe avvenisse) la violenza perpetrata sulle pastorelle negli omonimi tipi di testo («*Ia wolde ih an die wisen gan, | flores adunare, | do wolde miche in ungetan | ibi deflorare*», *Carmina Burana*, 185, 8-11): prato che Dante trasforma però genialmente, circondandolo di «altissimi colli», in uno spazio chiuso, in una camera, insomma, una camera «naturale». Credo che non si sarebbe potuto tradurre più plasticamente in immagini poetiche l'idealità segreta della pastorella: «*joi de cambra en pastori*», come cantava Gavaudan, *L'autre dia, per un mati*, 43, «gioia di camera in mezzo a un prato». E che *Al poco giorno* sfrutti anche alcuni tratti costitutivi della pastorella – in chiave probabilmente anticavalcantiana, se si pensa a quell'iper- o meta-pastorella che è *In un boschetto* – è, a mio parere, indubitabile. Del resto solo ricorrendo – e radicalmente trasformandolo – al vetusto modello della pastorella Dante poteva introdurre in una poesia che è pur sempre radicalmente «cortese» il motivo dell'attrazione erotica e della pulsione sessuale e, in *Così nel mio parlar*, della stessa violenza carnale. Affermandolo, naturalmente, e contemporaneamente negandolo, annullandolo.

16. Si tratta di una sorta di zeugma: da una lato «l'ho chiesta innamorata», «l'ho desiderata innamorata», dall'altro «l'ho chiesta in un bel prato d'erba», cioè «l'ho pregata, sollecitata, a concedersi a me in un bel prato d'erba» (nelle pastorelle antico-francesi edite da Rivière la formula corrispondente è «*li pria | k'elle fust ma drue*», «*li pria de s'amor*» ecc.).

Il dossier a sostegno dell'interpretazione Picone del verso 36 di *Al poco giorno* - e che mi piacerebbe ormai chiamare Picone-Brugnolo, ma peccerei di presunzione - è, comunque lo si voglia giudicare, piuttosto consistente, e senz'altro passibile di incrementi. Potrebbe l'altra interpretazione, quella vulgata, contrapporne uno altrettanto ricco? Si attendono controdeduzioni, ma di morbose e inverosimili attrazioni per l'ombra proiettata sul terreno dalla donna amata, e anzi dai suoi «panni», non mi pare si trovi traccia anteriormente a Dante. Certo, si potrebbe dire, questa è, a partire dalla polisemia di *ombra*, un'originale invenzione dantesca, tutta giocata sull'iperbolica sproporzione fra le condizioni terribili cui il poeta si sottoporrebbe e la modesta soddisfazione che ne ricaverebbe (laddove lungo tutto il componimento il poeta mostra che la contemplazione della donna in carne ed ossa e dei suoi ornamenti - ghirlanda, abito verde - non gli è affatto preclusa). Ma Dante, il Dante lirico intendo, non s'«inventa» mai niente, in senso letterale. Dante parte sempre - né potrebbe essere diversamente nell'età della lirica cortese - da elementi o motivi o dispositivi poetici tradizionali, attestati, codificati e li cambia radicalmente, li manipola, li rinnova: e così, superandoli, li conserva (in tedesco si dice *Aufhebung*, pratica di cui l'Alighieri è uno dei più abili maestri rispetto alla tradizione lirica romanza). A ciò s'aggiunge quel perfido gusto dell'anfibologia o della compresenza di significati e usi figurati cui s'accennava all'inizio. A questo proposito si potrebbe perfino arrivare, proprio a partire dal nostro vessato verso, a rivalutare l'interpretazione allegorica delle petrose, e della sestina in questo caso. La metafora dell'ombra e il lessico connesso (*obumbrare*, «umbriferi prefazi» ecc.) costituiscono nel Medioevo la tipica segnaletica dei sovrasensi che s'intende conferire ad enunciati o a segni di per sé ordinari, corrispettivi degli *integumenta* che è necessario rimuovere per giungere alla verità, o a qualcosa che le assomigli; e la triade progressiva *umbra - imago - veritas* è, da Origene a Tommaso, quasi un luogo comune dell'esegesi scritturale. I panni che «fanno ombra», che «obumbrano» il luogo, il centro, verso cui si tende, non sono dunque anch'essi un *integumentum*, un *velame* (*Inferno*, IX, 63), una *scorza* (come direbbe Petrarca),¹⁷ per giungere alla cui rimozione o «sollevamento» il poeta sarebbe disposto a tutto (altro che stare a guardare ombre sul terreno)? E che cosa c'è, allora, sotto la scorza, «sotto il vestito»? Ma qui mi fermo, titubante. «Forse altri canterà con miglior plettro», mostrando magari che proprio partendo da qui si potrà arrivare a una retta interpretazione anche del senso dell'enigmatica tornada.

17. I «panni» che «fanno ombra» sarebbero infatti equiparabili alla «dolce leggiadretta scorza | che ricopria le pargolette membra» di *Rerum vulgarium fragmenta*, 127, 35-36 (che per i commentatori è ora la «pelle», ora, più verosimilmente, la «veste»).

Bibliografia

- ALIGHIERI 1969 = DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi e V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969.
- ALIGHIERI 2005 = DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- ALLEGRETTI 2002 = P. ALLEGRETTI, *Il mestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore» (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, «Studi danteschi», 67, 2002, pp. 11-55.
- BORGES 2001 = J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001.
- FORMISANO 2009 = L. FORMISANO, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ambra*, in DANTE ALIGHIERI, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*, 1, 1-7, Lecce, Pensa Multimedia, 2009, pp. 213-229.
- FRANCHI 2006 = C. FRANCHI, «*Trobei pastora*». *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- GUBBINI 2009 = G. GUBBINI, «*Tactus, osculum, factum*». *Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.
- KLEINHENZ 1991 = C. KLEINHENZ, *Texts, Naked and Thinly Veiled: Erotic Elements in Medieval Italian Literature*, in J.E. SALISBURY (ed.), *Sex in Middle Ages. A Book of Essays*, New York - London, Garland, 1991, pp. 83-109.
- MANCINI 1996 = F. MANCINI (a cura di), *Poeti perugini del trecento (codice Vat. Barb. Lat. 4036)*, 1, Marino Ceccoli, Cecco Nuccoli e altri rimatori in tenzone, con la collaborazione di L.M. Reale, Perugia, Guerra, 1996.
- NELLI 1963 = R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privât, 1963.
- PICONE 1995 = M. PICONE, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, in *Lecture classensi*, 24, *Le «Rime» di Dante*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 91-108.