

## DONNE

[Gabriele Lavia, 13 Marzo 2008]

Per tutta la sua vita, e per tutta la sua carriera letteraria, Dante si sforza di farci credere che per lui una sola donna ha contato veramente: Beatrice, la “gentilissima”, la “benedetta”, “la gloriosa donna de la mia mente”.

Ma sia nella *Vita Nova*, sia nelle *Rime*, molte altre presenze femminili affiorano, in gara più o meno aperta con Beatrice; sintomo di una curiosità sentimentale, di una sensibilità verso l’universo del femminile che la *Divina Commedia* sigillerà in alcune delle sue figure più memorabili. Ed è a queste donne, a queste ‘altre’ donne presenti nella vita di Dante, che sono dedicate le letture di questa sera.

Le ‘altre’, certo, non hanno vita facile nella poesia dantesca. Entro l’intelaiatura autobiografica della *Vita nova*, che è quanto dire entro l’artificiata ricostruzione di sé in cui consiste ogni autobiografia, Dante disciplina con rigore il rapporto fra la dominanza della “gentilissima” e la seduzione sviante di altre presenze femminili. Non nasconde, anzi, talvolta drammatizza la competizione tra Beatrice e le altre, a patto però di tutto ricondurre con ferma mano al finale trionfo della Donna della salute. Così è, innanzitutto, per le due, successive donne dello schermo: creature che, nel racconto della *Vita nova*, si prestano ignare ad un’azione di utile depistaggio, mantenendo celata l’identità del vero oggetto d’amore di Dante. Tuttavia, non si pecca di malignità se ci si spinge a leggere il celebre episodio come la manipolazione postuma di un’effettiva attrazione di Dante per donne diverse da Beatrice; né si andrà molto lontano dal vero se si vedrà nello sdegno della “gentilissima” per i pettegolezzi che accompagnano la seconda donna dello schermo, non soltanto una delicatezza morale mortalmente offesa, ma anche il dispetto della donna che non tollera, e non concede, distrazioni al suo fedele d’amore. Ancora più vistoso sintomo di tentazione rientrata l’episodio della “donna gentile”, o “donna pietosa” come la si voglia chiamare. Siamo dopo la morte di Beatrice: quando il pianto inconsolabile di Dante attira l’attenzione di una “gentil donna giovane e bella molto”, che, “da una finestra” segue apparentemente con partecipe emozione il “travagliare” del poeta in lutto. È un episodio di finissima grana psicologica: il pianto per la perdita di Beatrice che diventa involontariamente motivo d’interesse per un’altra donna; Dante commosso della di lei commozione; Dante che si accorge, via via con crescente rimorso, che le sue lacrime per la gentilissima ormai non sono più spontanee, ma rischiano di essere sollecitate proprio per attirare l’attenzione pietosa dell’altra donna; sino al franco affacciarsi, come sentiremo nel sonetto *Gentil pensiero che parla di voi*, della possibilità di un altro amore: chiudere la stagione di Beatrice, elaborare il lutto, come diremmo noi oggi, archiviare la giovinezza, inaugurare un nuovo tempo del cuore e dei sentimenti. Come sappiamo, non andrà a finire così. Implacabile Beatrice ritorna in sogno, in una “forte ymaginatione”, come dice Dante, a riconfermare la sua signoria: non a caso ella appare in questa visione finale come la fanciulletta di nove anni, vestita di drappo sanguigno, su cui si era aperta la *Vita Nova*. Il cerchio si chiude, e la nuova stagione che si apre oltre il libello non potrà che riconfermare, su un piano ancora più alto, la devozione di Dante alla sua unica donna; per la quale egli promette, come ricorderemo, di “dicer... quello che mai non fue detto d’alcuna”. Respinta nella marginalità della devianza sentimentale, la donna gentile, o pietosa, dovrà subire una umiliazione ulteriore, come sappiamo, nelle pagine del *Convivio*: quelle celebri pagine in cui il poeta la vorrà interpretare a posteriori come non donna concreta, in carne ed ossa, ma come allegoria della filosofia, in cui egli avrebbe trovato consolazione dopo la perdita di Beatrice.

Fuori dal disegno esigente della *Vita Nova*, le altre donne della poesia di Dante sembrano respirare di libera vita propria. Le *Rime*, libro accumulativo e sperimentale, deposito delle stagioni varie e diverse dello stile e dell’esistenza del poeta, vedono affiorare così volti e profili di donne varie fra di loro e che guardano anche a virtualità di sviluppo letterario diverse dal puro stilnovo. Ecco la ritrosa alpigiana della canzone montanina; ecco la “pargoletta” che si prende per sé almeno

tre poesie delle *Rime*; ecco Lisetta, che “passa...baldanzosamente” nella mente del poeta; ecco la Fioretta della ballata, che ascolteremo, *Per una ghirlandetta*; ecco Violetta dell’incantevole *Deh Violetta che’n ombra d’Amore*: presenze leggere e vaganti, che incedono a ritmo di danza, talvolta proprio accompagnate dalla notizia dell’intonazione musicale di qualche cantore; presenze che si intrecciano a lievi sfondi floreali, e che impegnano col poeta ridenti schermi amorose; donne, anzi fanciulle – “pargolette” - che guardano verso Lorenzo e il Poliziano e forse, ancora più avanti, verso qualche “adolescente...astata”, imprevedibile nella sua grazia, della poesia novecentesca. Non c’è da stupirsi se Beatrice, al culmine del Purgatorio, nella sua aspra requisitoria delle deviazioni e delle corruzioni morali di Dante, citerà proprio una “pargoletta” quale sua rivale: che davvero la splendida *gravitas* stilnovista di Beatrice non trova, nelle *Rime*, antagoniste più da lei lontane e, quindi, più pericolose.

A parte, in ben diversa e distinta temperie formale e psicologica, sta l’episodio della Donna Pietra: quattro canzoni di stile “aspro”, in cui si versa l’ossessione erotica per una donna refrattaria – una ‘donna-pietra’, appunto – espugnabile solo con la forza. La canzone che sentiremo, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, è la più ardua delle ‘petrose’, incisa in una forma metrica rara, mai più tentata da Dante (qualcuno ha commentato: ‘meno male...’, ovvero che “non è male che rimanesse esemplare unico”) ma di cui il poeta sembra orgoglioso: come si vede nel congedo, quando, rivolgendosi alla canzone stessa, proclama “la novità che per tua forma luce”. E’ una canzone-sestina di cinque strofe, di dodici versi ciascuna, sei più sei; con uno schema di parole-rima che, invece della *retrogradatio* consueta nella sestina ‘classica’, segue un disegno per così dire, ‘addensante’: sei parole rima, anche qui, ma ribaltate e ribattute diversamente nei due tempi della strofe, in modo che stanza per stanza il sistema giri intorno ad una parola-rima dominante: *donna, pietra, freddo, luce, tempo*. Ne risulta non tanto il giro da lanterna magica della sestina classica, quella sorta di ipnosi verbale che stende il suo ritmo incantatorio sull’altra sestina ‘petrosa’ (*Al poco giorno e al gran cerchio ‘ombra*), ma, piuttosto, un martellamento lessicale, un addensarsi soffocante dei lemmi: in ogni strofa, la parola rima dominante torna sei volte, e due volte in coppie consecutive. E’ stato appropriatamente osservato che Dante stesso, nel *De vulgari eloquentia*, ebbe già ad osservare che la “repercussio”, ovvero il ribattere contiguo delle medesime rime, “finisce sempre” – traduco- “col togliere qualcosa al pensiero”; ovvero che l’eccesso di bravura formale può andare a scapito del senso. Pure, non si saprebbe ridurre *Amor tu vedi ben* a puro esercizio di stile. L’immagine della donna crudele, pietra ella stessa, e dotata del potere meduseo d’impietrate l’amante, non si lega qui, come nel linguaggio poetico corrente (e in qualche luogo di queste stesse petrose) al motivo della passione come fuoco, incendio, fiamma divorante; ma a quella del freddo, dell’inverno, del ghiaccio che si fa cristallo, della sottrazione di calore e di vita. Sullo sfondo, certo, la donna del Cavalcanti, che impietra e distrugge ogni valore vitale; ma, in prospettiva, forse, il ghiaccio del Cocito, dove non più soltanto la crudeltà amorosa, ma il disamore assoluto si calerà in un paesaggio di gelido cristallo.

Nella *Divina Commedia*, si è detto, questa folta attenzione per il femminile torna declinata in figure tra le più memorabili e care anche al lettore comune. Poche, tuttavia: non sono molte le donne che nella *Commedia* prendono la parola. All’*Inferno*, Francesca; in *Purgatorio*, Sapia, l’invidiosa, e Pia, Pia de’ Tolomei; in *Paradiso*, Piccarda, Cunizza da Romano.

A guardarle da vicino, le storie di queste donne, o almeno di Francesca, della Pia, di Piccarda, appaiono avvinte da un conturbante motivo conduttore: sono storie di donne violate, di vittime della brutalità o della prepotenza maschile. E’ vero che Francesca, approfittando del breve intervallo della “bufera infernal” (“mentre che’l vento, come fa, si tace”) sembra voler eclissare la trista memoria del fatto di cronaca nera di cui era stata protagonista richiamando le belle leggi dell’amor cortese (“Amor, ch’a cor gentil ratto s’apprende...”); ma la sua autodifesa si apre il varco fra due note di sangue: “noi che tingnemmo il mondo di sanguigno”, al momento dell’autopresentazione; e alla fine “Caina attende chi a vita ci spense”: la menzione dell’uxoricidio, e fratricidio, su cui si era chiusa la sua favola bella. E forse la violenza consumata su Francesca non si ferma qui. Forse, un poco arrischiando, potremmo trovare singolare che, della coppia, sia la donna a parlare,

appropriandosi di un codice amoroso di produzione e di senso così tipicamente maschile: quell'amore cortese in cui la donna non è che proiezione del desiderio dell'amante, in cui la donna non ha, letteralmente, voce; e forse è anche per questo che Francesca quel codice lo cita così male, appiccicando memorie stilnoviste e principi d'arte amatoria ben carnale (quel "piacer", ovvero la seduzione fisica dell'eros, davvero poco stilnovista); come se ripetesse parole non sue, come se citasse un discorso altrui, di cui lei, donna, può appropriarsi solo incautamente, e sbagliando.

Vittima Francesca e vittima la Pia, sia pure chiusa in un pudore che riduce la menzione della violenza a un verso solo – "Siena mi fe', disfecemi Maremma" – che per di più sostituisce al marito carnefice la mera citazione del luogo del suo sacrificio. "Salsi", dice la Pia, ovvero, 'lo sa bene' cosa fu di lei lo sposo responsabile della sua fine; e similmente si esprime, in Paradiso, Piccarda Donati: "Iddio si sa qual poi mia vita fusi". La reticenza consegna in mani altrui, nell'uno e nell'altro caso, la memoria del proprio dolore, ed ogni possibile scoria di risentimento. Ma anche la storia di Piccarda, pur nella luce del primo astro di Paradiso, la luce di perla della Luna, è una storia di violenza e di sopraffazione maschile; anzi, forse la più esplicita delle tre di cui si sta parlando. Piccarda Donati, sorella di Forese, l'amico di Dante, e di Corso Donati, il facinoroso capo di parte Nera, rappresenta il rivolta privato, femminile, della feroce lotta partigiana così spesso evocata nella *Commedia*: nella sua decisione, già giovinetta, di chiudersi nel velo delle clarisse; nel rimpianto della "dolce chiostra", della pace conventuale a cui la strappa la ragion di parte per costringerla ad un matrimonio non voluto, e subito come uno stupro; nella delicata menzione degli "uomini... a mal più ch'a bene usi" che la forzarono a mancare ai suoi voti (ed erano i fratelli, gli uomini della sua famiglia) si legge il disgusto per la vita di sangue e di risse del clan e della città; il rifiuto del mondo maschile, il tentativo di sottrarsi nella sequela luminosa di Santa Chiara; e poi il dover piegare il capo, e il dover rientrare riluttante in quel mondo brutale.

Malmaritate, assassinate, violate, le donne della *Commedia* compongono dunque l'altra faccia del mondo feroce che Dante rivive (ma, più spesso, al maschile) nel suo viaggio oltramondano. Per le donne questa ferocia, par altro, ha un compenso e una sublimazione: in Beatrice, naturalmente, nel cui spirituale dominio sembra riscattarsi il destino sacrificato delle altre donne dantesche; e, finalmente, e definitivamente, in Maria. E' Maria l'ultimo personaggio femminile della *Commedia*, a cui San Bernardo rivolge la celebre preghiera che varrà a Dante l'ultima visione. "Vergine madre, figlia di tuo figlio..." La preghiera del grande filosofo mistico incomincia come una dossologia, una lode che ricapitola per mezzo di ossimori vertiginosi secoli interi di teologia della theotokon, della Madre di Dio; ma l'acme teologico si scioglie subito in una calda e accogliente immagine di maternità: "Nel ventre tuo si raccese l'amore,/ per lo cui caldo...è germinato questo fiore"; e Maria si umanizza in figura di madre benigna, finché la preghiera scende alla raccomandazione individua: "Or questi...supplica a te, per grazia..."

C'è un delicato giuoco delle parti, al culmine del Paradiso, e del poema, fra questa Maria theotokon, ma presto traslata in donna d'affetti e di materne premure, e Beatrice. Da sempre, fino dalla *Vita Nova*, Beatrice è stata il terreno *avatar* di Maria: donna di salvezza, sempre, donna che salva col suo saluto (curioso: Beatrice salva salutando, Maria Annunziata essendo salutata...) E poco prima della preghiera di San Bernardo, il congedo fra Dante e Beatrice aveva visto il poeta rivolgere alla sua donna la sua personale preghiera: "O donna in cui la mia speranza vige [...] Tu m'hai di servo tratto a libertate..."; quasi un'anticipazione di quella del grande mistico a Maria; e Beatrice, nel gesto di ricevere intenta, dall'alto del suo scranno celeste, l'omaggio del suo devoto, per poi rivolgere lo sguardo "a l'eterna fontana" della luce divina, aveva già anticipato la movenza con cui Maria, accolta la preghiera di Bernardo, volgerà i suoi lumi, per intercessione, "a l'eterno lume" di Dio. Beatrice dunque, come figura e anticipazione di Maria; o anche, Maria che invero Beatrice, e perfeziona il rapporto di Dante col femminile, in una luce estatica di Paradiso. Che è quanto dire, più familiarmente, che anche Dante, come tutti gli innamorati, aveva sempre visto, nella sua donna, una Madonna.