



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Italianistica
ciclo XXX

Tesi di Ricerca

Il linguaggio figurato di Dante

Riflessioni teoriche e tipologie discorsive

SSD: L-FIL-LET/10

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Tiziano Zanato

Supervisore

ch. prof. Saverio Bellomo

Dottorando

Gaia Tomazzoli

Matricola 956194

Indice

I	Teorie del linguaggio figurato medievali e dantesche	9
1	Grammatica: i tropi come <i>licentia</i>, tra <i>Vita nova</i> e <i>artes poetriae</i>	13
1.1	Il linguaggio figurato nella <i>Vita nova</i>	13
1.2	Il xxv capitolo della <i>Vita Nova</i>	15
1.2.1	Il <i>dubbio</i> sul linguaggio figurato	17
1.2.2	La prosopopea: <i>quando a le cose inanimate si parla</i>	19
1.2.3	La <i>licenza di parlare</i> e il magistero oraziano	21
1.2.4	<i>Dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino</i>	22
1.2.5	<i>La qual cosa, secondo la verità, è falsa</i>	23
1.2.6	<i>Questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente</i>	25
1.2.7	<i>Denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace in- tendimento</i>	26
1.3	Le <i>artes poetriae</i>	28
1.3.1	La diffusione delle <i>artes poetriae</i> e l'educazione di Dante	30
1.3.2	Le <i>doctrinatae poetriae</i>	34
1.3.3	Il linguaggio figurato nelle <i>artes poetriae</i>	36
1.3.3.1	Matteo di Vendôme	40
1.3.3.2	Goffredo di Vinsauf	42
1.3.3.3	Gervasio di Melkley	47
1.3.3.4	Giovanni di Garlandia	49
1.3.3.5	Eberardo Tedesco	51
2	Retorica: l'<i>ornatus</i> tra <i>De vulgari eloquentia</i> e <i>ars dictaminis</i>	53
2.1	Il linguaggio figurato nel <i>De vulgari eloquentia</i>	53
2.2	Tra grammatica e retorica	58
2.3	Il II libro del <i>De vulgari eloquentia</i>	63
2.3.1	Dalla <i>Vita nova</i> al <i>De vulgari eloquentia</i>	65
2.3.2	Un' <i>ars poetica</i> volgare?	67

2.3.3	<i>Fictio rethorica musicaque poita</i>	72
2.3.4	La retorica dell' <i>ornatus</i> come <i>alicuius convenientis additio</i>	77
2.3.5	La <i>constructionis elatio</i> : problemi di sintassi e gerarchie stilistiche	82
2.4	Le <i>artes dictaminis</i>	97
2.4.1	Il linguaggio figurato nell' <i>ars dictaminis</i>	102
2.4.1.1	Boncompagno da Signa	109
2.4.1.2	Bene da Firenze	116
2.4.1.3	Guido Faba	125
2.4.1.4	Brunetto Latini	130
2.4.1.5	Il <i>dictamen</i> siciliano	137
3	Ermeneutica: pluralità dei sensi dal <i>Convivio</i> all'<i>Epistola a Cangrande</i>	140
3.1	Tra grammatica, retorica ed ermeneutica	141
3.2	Il <i>Convivio</i>	145
3.2.1	<i>Convivio, De vulgari eloquentia</i> e <i>Vita nova</i>	147
3.2.2	<i>Quasi commento [...] fatto in vece di servo alle 'nfrascritte canzoni</i>	152
3.2.3	<i>La vivanda di questo convivio</i>	153
3.2.4	Un <i>più alto stilo</i>	156
3.2.5	La <i>vera sentenza</i>	160
3.2.6	<i>Quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate</i>	164
3.2.7	<i>Questa esposizione conviene essere litterale ed allegorica</i>	167
3.3	L' <i>Epistola a Cangrande</i>	171
3.3.1	<i>Ad introductionem oblati operis aliquid sub lectoris officio</i>	172
3.3.2	Il <i>modus tractandi</i> della <i>Commedia</i> e la <i>transumptio</i>	177
3.3.3	<i>Per assumptio metaphorismorum</i>	183
II	Metafore e linguaggio figurato nella <i>Commedia</i>	192
4	Linguistica: per un'identificazione delle metafore dantesche	194
4.1	Metafore linguistiche	195
4.2	L'identificazione delle metafore	199
4.2.1	Il MIP(VU): una procedura per l'identificazione delle metafore	199
4.2.2	Questioni e giudizi dell'interprete	200
4.2.3	Dizionari e strumenti lessicografici	203
4.3	Osservazioni linguistico-grammaticali sulle metafore della <i>Commedia</i>	206
4.3.1	Improprietà	206
4.3.2	Personificazioni	209

4.3.2.1	Neologismi	214
4.3.2.2	Estensioni del significato	215
4.3.3	Contesto	218
4.3.3.1	Il significato nel contesto	219
4.3.3.2	Altri condizionamenti contestuali	223
4.3.3.3	Il contesto dato dal codice	226
4.3.4	Varianti di <i>langue</i>	231
5	Retorica: semantica, effetti, stile	235
5.1	La classificazione delle metafore	236
5.2	Sintassi	237
5.2.1	Tipologia: metafore esplicite e analogie	238
5.2.2	Metafore verbali	245
5.2.3	Metafore nominali e aggettivali	248
5.3	Struttura della proposizione metaforica	255
5.3.1	Metafore multiple, estese, complesse	257
5.3.2	Intrecci tra metafore e altre figure	261
5.4	Semantica	266
5.4.1	Dall'astratto al concreto	267
5.4.2	Metafore miste	271
5.5	Pragmatica: gli effetti delle metafore	276
5.5.1	Connotazione	276
5.5.1.1	Mimesi linguistica e discorso meta-poetici	277
5.5.1.2	Esemplarità e invettive	285
5.5.2	Descrizione	305
5.6	Le metafore e gli stili delle tre cantiche	307
5.6.1	Lo stile dell' <i>Inferno</i>	309
5.6.2	Lo stile del <i>Purgatorio</i>	311
5.6.3	Lo stile del <i>Paradiso</i>	318
6	Struttura: contesto dell'opera ed evoluzione	326
6.1	Le interazioni tra figure e canti	328
6.1.1	Nuclei tematici e <i>imagery</i> : un percorso infernale	328
6.1.2	Variazioni sul tema: sviluppo di immagini nel <i>Purgatorio</i>	333
6.1.3	Oltre il canto: immagini come <i>coblas capfinidas</i> nel <i>Paradiso</i>	336
6.2	Metafore e struttura: tre modelli di lettura	347
6.2.1	Agglomerati metaforici	347
6.2.2	Assi metaforici	352

6.2.3	Nuclei metaforici	354
6.3	Evoluzione nel poema	356
	Tavola delle abbreviazioni bibliografiche	365
	Ringraziamenti	414

Le opere di Dante sono citate, salvo diversa indicazione, dalle seguenti edizioni:

- Per la *Commedia*: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori 1966-7 (rist. Firenze, Le Lettere 1994).
- Per il *Convivio*: *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, in *Le Opere di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Per il *De vulgari eloquentia*: *De Vulgari Eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, Padova, Antenore, 1968.
- Per le *Epistole*: *Epistole*, a cura di E. Pistelli, in *Le Opere di Dante*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960, vol. I.
- Per le *Rime*: *Rime*, a cura di M. Barbi, in *Le Opere di Dante*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960, vol. I.
- Per la *Vita nova*: *La Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad & Figlio, 1932.

Abbreviazioni:

- *Conv.* = *Convivio*
- *Dve* = *De vulgari eloquentia*
- *Ep.* = *Epistole*
- *Inf.* = *Inferno*
- *Mon.* = *Monarchia*
- *Par.* = *Paradiso*
- *Purg.* = *Purgatorio*
- *Vn* = *Vita nova*
- ED = Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-8.
- GDLI = Grande Dizionario della Lingua Italiana, Torino, UTET, 1971.
- DBI = Dizionario biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-ss.
- PL = *Patrologiae cursus completus [...] series latina*, a cura di J. P. Migne, Parigi, 1844-55.
- OVI = Opera Vocabolario Italiana.
- TLIO = Tesoro della Lingua Italiana delle Origini.

Premessa

«Se mi domandassero che cos'è la metafora dantesca risponderci che non lo so, perché è scientificamente provato che si può definire una metafora soltanto metaforicamente».¹ Le perplessità sollevate da un appassionato lettore di Dante come il poeta russo Mandel'stam colgono nel segno: la metafora che il Novecento della neo-retorica e della linguistica cognitiva ha contribuito a delineare è ubiqua e ineludibile; affrontare uno studio sistematico delle occorrenze metaforiche nell'opera di un autore, e di un autore «metaforicissimo» come Dante, sembra un'impresa destinata al fallimento. Eppure, diversi studiosi hanno lamentato l'assenza di uno scavo complessivo sul tema della metafora in Dante,² sebbene la lacuna sia stata parzialmente colmata, negli ultimi anni, da alcune importanti monografie – su tutte, quella di David Gibbons e quella curata da Marco Ariani.

Questa tesi si propone dunque un compito certo ambizioso, che sarà intrapreso in maniera piuttosto esplorativa che esaustiva, attraversando strategie di interpretazione e piani che sono anch'essi metaforici, ma di cui cercherò di mettere in luce la vitalità. La ragione per cui è tanto difficile rispondere alla domanda di Mandel'stam è legata alla complessità della metafora, che coinvolge meccanismi cognitivi e linguistici profondamente radicati nel nostro modo di pensare e di parlare. Per questo l'obiettivo che mi sono posta è non tanto quello di elaborare una gabbia concettuale rigorosa, quanto quello di provare a praticare diversi metodi e percorsi d'indagine, alla ricerca di un equilibrio tra tanti piani di analisi e cioè alternando osservazione empirica, sistematicità, scavo teorico e ricostruzione storico-critica. L'eterogeneità dei fini giustifica l'eterogeneità dei mezzi: con un oggetto di studio le cui sembianze mutano a ogni cambio di prospettiva, è stato inevitabile assumere una strumentazione critica che procede per continue diffrazioni e riordinamenti, e che per ogni svolta o connessione seguita è costretta a

¹MANDEL'STAM, *Discorso su Dante*, p. 172.

²Da ultimo, così si è espresso un grandissimo studioso di retorica dantesca come Andrea Battistini: «manca ancora uno studio sistematico che nell'individuare le figure retoriche della *Commedia* non si accontenti di registrarne le occorrenze e di analizzare gli effetti estetici conseguiti con gli artifici dell'*elocutio*, ma ne colga anche la funzionalità argomentativa, in un tipo di discorso marcatamente conativo. [...] Forse si potrebbe addirittura tentare una tassonomia dei significati morali e spirituali rivestiti dai ruoli dominanti delle singole figure, una volta preso atto che in Dante è la retorica ad animare le verità di fede, a tradurre i sillogismi della logica, a rappresentare per immagini i dogmi. [...] Per non dire poi delle similitudini e delle metafore, che servono alla teatralizzazione dei peccati e delle virtù, disegnando grandiose coreografie nelle quali l'*elocutio* si pone al servizio dell'*actio* e della mnemotecnica» (BATTISTINI, *La retorica*, pp. 14-5).

trascurarne molte altre. L'identificazione e l'ordinamento delle metafore in una base di dati è, per questo, un invito a scegliere altri fili da ripercorrere o riannodare.

Nel misurarmi con la quantità e con la qualità delle metafore della *Commedia*, mi è sembrato imprescindibile cercare di capire cosa potesse voler dire, per Dante, usare una metafora. Che sia un vizio di prospettiva o il risultato di una continuità di pensiero nella cultura occidentale, le varie specole da cui diverse discipline guardavano al linguaggio figurato nel Medioevo assomigliano molto alle possibili impostazioni attraverso le quali la critica contemporanea studia la metafora. I capitoli si sono dunque organizzati, con una qualche spontanea simmetria, in due blocchi di riflessioni parallele: teorico il primo, pratico il secondo.

La prima parte della tesi propone dunque un esame dei problemi e delle teorie del linguaggio figurato che impegnano l'attenzione di Dante nelle opere precedenti alla *Commedia*; ciascuno di questi momenti viene contestualizzato attraverso il riferimento alle discipline medievali che riflettevano sul linguaggio figurato da una prospettiva prossima a quella abbracciata da Dante a quell'altezza. Per evitare di subordinare le opere cosiddette minori – che minori non sono affatto – al poema, ciascuna di queste è stata approfondita nella sua autonomia, con l'obiettivo di cogliere quale fosse in quello specifico testo il problema che Dante si poneva rispetto al linguaggio figurato, e quale la soluzione. Al tempo stesso, le letture dantesche avevano un peso credo fondamentale nell'individuare tali problemi e, soprattutto, nel fornire un ventaglio sempre più ampio e complesso di risposte. Mi sembra perciò naturale che le riflessioni sul linguaggio figurato siano andate guadagnando di complessità lungo il percorso intellettuale di Dante.

La seconda parte si concentra invece sulle metafore della *Commedia*, identificandole, caratterizzandole e cercando di mostrare come funzionano a diversi livelli, dal più minuto al più globale. In questa esplorazione emerge tutta la varietà di connessioni che la parola metaforica riesce a generare: non solo con l'equivalente letterale a cui è stata preferita e con il sistema della *langue* di riferimento, ma con il contesto letterale in cui la traslazione è immersa e, infine, con le altre metafore semanticamente affini dislocate lungo tutto il poema.

Una struttura così costruita genera però una piccola sfasatura terminologica, che è bene esplicitare. Nella prima parte l'indagine si addentra in un sistema di riflessione dove la separazione tra metafora, tropi, *transumptio* e allegoria è spesso oscillante e sfumata; per questa ragione il discorso sul linguaggio figurato è stato affrontato piuttosto come un *continuum* che secondo una rigida tassonomia, che ho semmai cercato di ricostruire in relazione ai singoli autori presi in esame. La seconda parte si occupa invece delle metafore della *Commedia* come fenomeno specifico, e a tal fine adopera strumenti di classificazione più precisi. Non credo che questa scelta implichi una contraddizione: la riflessione teorica è di per sé un universo più mobile ed espanso rispetto all'analisi, e una sistematizzazione eccessiva avrebbe rischiato di impoverirla troppo, specie in relazione a un argomento che, come si vedrà nel corso del lavo-

ro, era affrontato da una grande varietà di punti di vista diversi. Per lo stesso motivo – oltre che per l'abbondanza di materiale – mi è sembrato che invece potesse essere utile elaborare una tipologia della metafora specifica nella seconda parte, che si trova dunque a restringere il campo rispetto all'indagine teorica della prima sezione.

Parte I

Teorie del linguaggio figurato medievali e dantesche

Prima di intraprendere un'indagine analitica sul linguaggio figurato dantesco e per contestualizzarla in un qualche quadro teorico, è fondamentale esaminare i passaggi in cui Dante si occupa esplicitamente di questo argomento. Questi passaggi di commento alla propria prassi poetica o di riflessione sul funzionamento della lingua – che, vale la pena dirlo subito, sono rari e tendenzialmente poco approfonditi – sono disseminati nelle diverse opere del macrotesto dantesco, a tracciare un'evoluzione non solo speculativa, ma disciplinare: nonostante il ruolo della parola sia centrale già a partire dalla *Vita Nova*, nel libello giovanile l'orizzonte entro cui si muove la riflessione di Dante sul linguaggio figurato sembra avvicinarsi soprattutto a quello, piuttosto ristretto, dei trattati di grammatica e di poetica. Opere più mature, come il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio*, e infine l'*Epistola a Cangrande*, testimoniano un allargamento della prospettiva e un arricchimento del bagaglio teorico di Dante, a cui devono aver contribuito nuove e più complesse letture.³ Parallelamente, l'uso parco e tutto sommato canonico di metafore e similitudini si va complicando e stratificando lungo il corso della sua produzione poetica, a dimostrazione di come la crescita di consapevolezza e di complessità a livello teorico si traduca in maggiori libertà e varietà espressive.

L'organizzazione di un materiale tanto vasto non può che essere problematica: privilegiando l'ordine al costo di qualche semplificazione, mi è sembrato utile associare ciascun passaggio teorico con la disciplina che più si avvicina agli specifici problemi che di volta in volta sono in gioco; è evidente, tuttavia, che non esistono separazioni nette tra le diverse dottrine, tanto più nel caso di un intellettuale come Dante. Perciò se la suddivisione della materia è condotta su una struttura di base schematica, cercherò di seguire i numerosi spunti che si irradiano dalle dichiarazioni dantesche – spunti che spesso si trovano già, in potenza o in atto, nelle fonti a cui Dante poteva guardare – per rendere giustizia ai continui sconfinamenti disciplinari che caratterizzano la riflessione sulla metafora e sul linguaggio figurato. In questo modo spero di far emergere diversi percorsi: non solo l'esame dell'evoluzione del pensiero e della prassi dantesca, ma anche la ricostruzione della storia di una teoria cruciale per il Medioevo e, infine, un'esplorazione delle diverse specole da cui si può guardare al funzionamento della metafora.

Nel primo capitolo (§1.2) mi soffermerò dunque sull'idea di linguaggio figurato che si può ricostruire leggendo la *Vita nova*, e in particolare la celebre digressione di poetica del capitolo xxv: il problema che sembra al centro dell'attenzione di Dante in questo passaggio è quello della licenza poetica, ossia del legittimare la presenza, entro un componimento, di enunciati falsi da un punto di vista logico e filosofico, come accade nella figura della prosopopea. In

³Il discorso non vale solo per il linguaggio figurato, ma più in generale per tutto il pensiero linguistico di Dante, se ha ragione Santagata: «le riflessioni sulla lingua nascono, in stretto rapporto con la pratica della poesia in volgare, già negli anni giovanili e non cessano di svilupparsi, intrecciando prassi letteraria, problemi di poetica e questioni più tecnicamente linguistiche, per tutto il corso dell'attività dantesca. Pertanto seguirne il filo consente di verificare, fase per fase, sia i nessi tra l'esperienza personale dello scrittore e l'inquadramento teorico che essa sollecita, sia, nel suo insieme, il continuo allargarsi del suo orizzonte concettuale» (SANTAGATA, *Introduzione*, p. LIII).

questo contesto Dante mette a fuoco le questioni della proprietà/improprietà del linguaggio e della relazione di questo con la verità, e quindi del posizionamento del poeta rispetto al rapporto tra realtà e sua traduzione linguistica: lo stesso problema che i grammatici si ponevano nel commentare gli autori antichi e il loro impiego delle figure, che veniva inquadrato come tollerabile deroga rispetto all'uso proprio e corretto della lingua, da padroneggiare con cura e senza eccessi.

Alla trattatistica grammaticale si ispirava inoltre una nuova tradizione tutta medievale, quella delle *artes poetriae* (§1.3), veri e propri libri di testo per aspiranti poeti che rinnovarono, tra XII e XIII secolo, le prescrizioni dei manuali di grammatica e di retorica della classicità. L'interesse delle *artes poetriae* per lo studio del linguaggio figurato dantesco risiede non solo nella loro prossimità cronologica e culturale, ma anche e soprattutto nel loro sviluppo di una nuova teoria della metafora, che gravita attorno al concetto di *transumptio*; poiché il termine è uno dei rari tecnicismi retorici che Dante adopera, e poiché il concetto ebbe grande sviluppo e diffusione nell'Italia duecentesca, mi è sembrato interessante ricostruire l'insegnamento di queste opere poco studiate ma all'epoca enormemente diffuse. Con il secondo capitolo ampliarò poi la ricognizione sul concetto di *transumptio*, approfondendo un altro momento della sua storia, pertinente alla dottrina dell'*ars dictaminis*.

Il secondo capitolo (§2.3) prende in esame le indicazioni sull'*ornatus* che emergono dalla sezione del *De vulgari eloquentia* in cui Dante enuncia la teoria dei *gradus constructionum* (*Dve* II, vi): sebbene manchi una descrizione analitica delle caratteristiche dei diversi stili, la peculiarità saliente dello stile *sapidus et venustus etiam et excelsus*, tipico dei dittatori illustri, è chiaramente la *transumptio* politica al centro dell'esempio proposto da Dante. Il problema dello stile e dell'ornamento, preoccupazione fondamentale dei trattati di retorica, testimonia un allargamento di prospettiva rispetto all'opposizione binaria tra usi linguistici propri e impropri: pur rimanendo nel solco di una qualche separazione tra forma e contenuto – e dunque in una concezione del linguaggio come qualcosa di esterno rispetto alla realtà che descrive – la retorica si concentra sulla bellezza e sull'effetto del messaggio, sulla costruzione della frase e non sul significato della singola parola, sulla ricerca della raffinatezza oltre la correttezza. Come già nel caso della grammatica, anche la retorica aveva subito un grande rinnovamento nei secoli immediatamente precedenti la vita di Dante, con la nascita della nuova dottrina dell'*ars dictaminis*; anche in questo secondo capitolo, perciò, mi dedicherò a ripercorrere i principali snodi di riflessione offerti da questa tradizione intorno al tema della *transumptio*, che i *dictatores* avevano probabilmente tratto dai manuali di *ars poetriae* per sottoporlo a nuovi sviluppi (§2.4).

Il terzo capitolo esamina un'ulteriore evoluzione nella riflessione dantesca, che coinvolge i diversi livelli di significato attribuibili a o leggibili in uno stesso testo attraverso un uso consapevole del linguaggio figurato. Innanzi tutto mi concentrerò sulla realizzazione del mec-

canismo allegorico nelle poesie morali di Dante, sulla sua relazione con le chiose in prosa che costituiscono la ragion d'essere del *Convivio* e sull'esplicita riflessione sulla differenza tra l'allegoria dei poeti e l'allegoria dei teologi (§3.2). La genesi stessa dell'opera è legata al problema del linguaggio figurato: il trattato mira a correggere le opinioni erranee di chi ha letto nelle canzoni morali di Dante un tradimento dell'amore per Beatrice, non riuscendo a scorgere, sotto il velo dell'allegoria, che la sentenza suonava «in altra guisa», ossia adombrava l'ardente percorso conoscitivo del poeta e il suo amore per la Filosofia. Così concepito, il *Convivio* è un'opera che tenta di riarmonizzare forma e contenuto, bellezza e verità, dispiegando un apparato di commento prima letterale e poi allegorico e fondando tutta la struttura dell'opera su una problematica distinzione tra allegoria dei teologi, che segue la tradizionale esegesi quadripartita delle Scritture, e allegoria dei poeti, caratterizzata dal manifestarsi di una «veritate ascosa sotto bella menzogna». La stessa riflessione sui diversi significati cui si può sottoporre un testo si sviluppa in un passo cruciale dell'Epistola a Cangrande, dove Dante definisce le modalità di lettura del poema (§3.3); a partire dalle nozioni di *assumptio metaphorismorum* – già ampiamente indagata dalla critica – e di polisemia, proporrò alcune considerazioni sulle ragioni di una definizione teorica che voglia caratterizzare fin da subito la *Commedia* come opera leggibile a più livelli.

Capitolo 1

Grammatica: i tropi come *licentia*, tra *Vita nova* e *artes poetriae*

1.1 Il linguaggio figurato nella *Vita nova*

I critici non hanno mancato di notare come la *Vita nova* faccia un uso di metafore e similitudini assai parco e canonico. Non ripeterò qui le osservazioni già mosse dal volume di Boyde¹ e dai commenti di De Robertis e Pirovano, ricchi di informazioni in proposito, e mi limiterò piuttosto a qualche cenno.

La *Vita nova*, come tutti sanno, si apre con la *transumptio* del *libro della memoria*, e in particolare con l'immagine della «rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*» (*Vn* I, 1); come nota Pirovano, quella del libro «è un'immagine topica e particolarmente cara a Dante, che la impiega anche nella quinta stanza di *E' m'incresce di me sì duramente*»² e in vari passi della *Commedia*.³ Come accadrà nel *De vulgari eloquentia* con la metafora della caccia o nella *Commedia* con l'immagine della vita come viaggio, si tratta di una figura che fa da cornice e da struttura all'opera intera o almeno a vaste porzioni di essa. Nonostante sia sviluppata solo nei primi due capitoli della *Vita nova*, la metafora del libro è fondamentale nella costruzione della postura autoriale che Dante intende assumere: facendosi scriba del libro della sua memoria – e scriba attivo, che seleziona quali *parole* saranno da *assemprare* nel *libello* o decide eventualmente di ridurle alla *loro sentenza* – l'autore da un lato difende il valore di verità della propria poesia, dall'altro allude alla consapevole ricerca di un'esemplarità.⁴

¹BOYDE, *Retorica e stile*.

²PIROVANO, *Vn*, *ad loc.*

³Una discussione complessiva delle varie occorrenze e dei loro precedenti in FENZI, *Il libro*. Si veda anche CORTI, *Scritti su Cavalcanti*, pp. 190-2.

⁴Malato accosta questa operazione alla prima conclusione del Vangelo di Giovanni, dove l'autore commenta che «multa quidem et alia signa fecit Iesus in conspectu discipulorum suorum, quae non sunt scripta in libro hoc. Haec autem scripta sunt, ut credatis, quia Iesus est Christus Filius Dei, et ut credentes, vitam habeatis in nomine eius» (*Io.* 20, 30-1; cfr MALATO, *L'incipit*, pp. 99-100).

A questa apertura fortemente metaforica non segue un gran dispiegamento di tropi: quella della *Vita nova* è una poesia che non crea segni, ma che li interpreta, complice non solo la struttura di auto-commento, ma anche l'impostazione data alla vicenda. I componimenti poetici inclusi nel libello erano del resto già in origine piuttosto poveri di similitudini e metafore,⁵ e più legati ai modi figurativi tradizionali dei siciliani e dei predecessori toscani: come si diceva, le similitudini sono assai rare (molto più rare che nella lirica romanza precedente), e anche gli usi metaforici sono per lo più in linea con la tradizione precedente.⁶ Lo stile delle descrizioni è vago e nebuloso, e mancano perciò similitudini e metafore icastiche o connotative; più frequenti le consuete personificazioni degli spiriti della vita, dello spirito animale e dello spirito naturale (*Vn* II, 4-10). Boyde commenta che «virtualmente tutte le metafore usate in queste poesie hanno un carattere tradizionale; e adottando qualche pertinente categoria tra quelle correnti nel Medio Evo, quasi tutte possono essere ordinate sotto tre rubriche»: *ab homine ad inanimatum*; *ab inanimato ad hominem*; verbi di azione violenta usati per descrivere processi psicologici. Ci sono poi espressioni metaforiche più forti, la cui energia deriva «da una sorta di compressione sintattica», e alcune eccezioni notevoli, tra cui, soprattutto, le metafore che esprimono gli effetti e le virtù di Beatrice in termini di luce.⁷

Tra le metafore propriamente dette menzionerei l'immagine medica della *secretissima camera de lo cuore* (II, 4) e la trasfigurazione degli effetti di Amore attraverso canonici traslati bellici e politici: il sentimento che “governa” Dante, “signoreggia” sulla sua anima, “regge” il cuore dell'amante con il consiglio della ragione, le *insegne* d'Amore manifeste sul viso dell'innamorato senza che si possano *ricovrire* (IV, 2). De Robertis segnala poi il particolare ricorso alla metafora in contesti meta-letterari, con valore per lo più tecnico;⁸ il passo dove abbondano i “come se”, non a caso, è il capitolo xxv di cui mi sono occupata ampiamente: gli otto esempi rintracciati dal critico

caratterizzano ed esprimono con speciale intenzione un tipo particolare d'invenzione, il passaggio da senso a figura, il processo metaforico, quanto dire il processo fondamentale del linguaggio poetico, e di una poesia che è un continuo vedere per immagini; rappresentano insomma, la coscienza dell'autonomia e libertà dell'operazione poetica in quanto operazione intellettuale, della sua facoltà di *alterazione* e sostituzione della realtà».⁹

⁵BALDELLI, *Lingua e stile*, p. 67.

⁶Così PIROVANO, *Nota introduttiva*, p. 27; BOYDE, *Retorica e stile*, pp. 175; 370.

⁷BOYDE, *Retorica e stile*, pp. 175-81.

⁸«E intanto, nessun ricorso alla metafora: espressioni come “troppo alta materia” (xviii, 9), “non mi travaglio di più divisioni” (xix, 21) sono eccezionali, o rientrano in un ambito già determinato di personificazioni [...] quando non si tratta di forme metaforiche in accezione tecnica (*colore rettorico, entrata* [de la nuova materia], *luogo, oscurità, persona* grammaticale, *senso largo e stretto, grosso, piano, aprire, conchiudere, opporre, ripigliare, toccare, vedere*) o addirittura di consacrati tecnicismi (*allegare, assegnare, divulgare, dichiarare ecc.*)» (DE ROBERTIS, *Il libro*, pp. 204-5).

⁹Ivi, p. 231.

Nella *Vita nova*, insomma, la metafora ha un ruolo assai limitato: «Dante *divenne* un poeta metaforico, non lo era affatto sin dall'inizio».¹⁰

1.2 Il xxv capitolo della *Vita Nova*

Attraversata brevemente la prassi metaforica della *Vita nova*, più importante è considerare che quest'opera contiene il primo momento di riflessione da parte di Dante sul linguaggio e sulle sue potenzialità. Lo scopo principale dell'operazione intrapresa con il libello è quello di accreditarsi come intellettuale e nuovo poeta d'amore: a tal fine il giovane Dante riorganizza materiale già composto per dar vita a una auto-narrazione consapevole e coerente che gli conferisca una forte identità e una certa autorevolezza. In questo progetto di «autobiografia ideale» – secondo la formula di Gorni¹¹ – è naturale che venga accordata grande importanza ai due problemi della verosimiglianza e dell'interpretazione: se gli episodi al centro della narrazione sono esistenziali e poetici al tempo stesso, ci deve essere solidarietà tra la realtà e la sua rielaborazione letteraria, che consiste non in una creazione, ma in un'interpretazione dei segni che il poeta-amante rintraccia nella storia, a partire dal sonetto sul sogno con cui comincia il libro e la corrispondenza con Cavalcanti, dedicatario dell'opera.¹² Attribuendo all'opera questa impronta di verosimiglianza Dante compie come un salto dalla retorica all'ontologia: già Roncaglia spiegava che la Beatrice della *Vita nova* non è paragonata a un angelo, come accadeva nella lirica volgare dei suoi predecessori, ma si identifica totalmente con una creatura angelica e con Amore stesso.¹³ La svolta delle rime della lode consiste proprio in questo passaggio dal dire come strumento al dire come fine, e dalla poesia come invenzione retorica alla poesia come fedele adesione al dettato di Amore:¹⁴ nel patto narrativo e autoriale che Dante stringe con il lettore, la parola poetica acquisisce una portata ontologica, quella di una poesia necessaria che si pretende vera come la realtà stessa.

In questa autobiografia ideale ogni evento dev'essere interpretato correttamente attraverso la cooperazione tra le poesie, la prosa narrativa e l'auto-esegesi. Le riflessioni meta-letterarie e il commento ai componimenti servono infatti a indirizzare il lettore verso l'esatta comprensione delle vicende narrate e della personalità intellettuale dell'autore; ci sono però diversi livelli di sovrasenso, e dunque di glossa, che coesistono: Dante chiosa con un profluvio di argomentazioni il complesso simbolismo numerico del nove, appiattisce in equivalenze fin troppo dichiarate le allegorie femminili, suddivide le poesie per un'esposizione chiara e scolastica, al

¹⁰BOYDE, *Retorica e stile*, p. 175.

¹¹GORNI, *La Vita Nova*, p. x.

¹²PIROVANO, *Nota introduttiva*, pp. 7-9.

¹³RONCAGLIA, *Precedenti e significati*, p. 21.

¹⁴C'è chi, come Patrick Mula, vede in questa svolta anche il passaggio da una retorica del discorso deliberativo a una retorica del discorso dimostrativo, volta non più a persuadere e sedurre ma a lodare ed esaltare (MULA, «*Modus loquendi*», p. 75).

contempo rivendica l'elitismo di certe conquiste che non possono essere intese da tutti. Alcuni studiosi, tra cui Tateo, hanno sostenuto che nella *Vita nova* Dante sembra schiacciato dal divario – sentito tanto dal poeta, quanto dall'esegeta – tra il livello grammaticale-retorico e il livello concettuale:¹⁵ le figure sono infatti usate con molta parsimonia, e solo quando è necessario, come giustifica l'auto-commento. Del resto, la trattazione di teoria poetica del xxv capitolo è parsa a molti pretestuosa, o quanto meno schiacciata su una legittimazione della poesia volgare in generale e della lirica dantesca in particolare.¹⁶

Vorrei mostrare, invece, che questo momento di riflessione tecnica sul linguaggio figurato non solo è perfettamente coerente con l'operazione del libello, ma contiene un primo e promettente sviluppo di questioni più ampie dell'orizzonte grammaticale che sembra qui dominante. Poiché la poesia, nel sistema medievale di organizzazione delle discipline, apparteneva alla dottrina grammaticale, è normale che a questa rimandino gli elementi principali del discorso elaborato da Dante in questo capitolo. Mi pare però che i dantisti da un lato abbiano mancato di far emergere compiutamente la parentela tra le questioni ivi discusse e la prima *ars* del trivio, e dall'altro abbiano sottovalutato la complessità e la ricchezza che l'insegnamento grammaticale e poetico aveva raggiunto all'altezza della fine del Duecento.

L'idea di figura che viene abbozzata in questo capitolo è elementare, ma il suo ruolo non lo è affatto. L'apprendimento della grammatica solleva infatti dei problemi filosofici più ampi della semplice prassi normativa grazie alla naturale trasformazione dell'analisi letteraria in una qualche teoria del significato: se l'obiettivo principale era la lettura degli *auctores*, la nuova tradizione delle *artes poetriae*, assorbendo caratteristiche della teoria retorica e dell'esegesi biblica, aveva dato nuovo impulso non solo alla riflessione meta-letteraria, ma anche alla composizione. La riflessione di Dante, che è auto-esegesi ma anche auto-ratifica,¹⁷ comprende un canone di autori classici il cui scopo è legittimare la nuova lirica d'amore composta dai poeti del suo circolo, e questa legittimazione non è solo tecnica, ma anche filosofica, imperniata com'è sul problema logico della verità del dettato poetico.

Lo stesso problema – e questo è l'ultimo anello della catena – è al centro dell'ermeneutica biblica, che deve fare spesso i conti con porzioni di testo che non si possono o non si vorrebbero

¹⁵TATEO, *Optima loquela*, pp. 16-7.

¹⁶«Sorprende, di tale questione, innanzitutto il fatto che venga posta. La personificazione è figura retorica comunissima. Quale lettore mai della *Vita Nuova* si sorprenderebbe di vederla utilizzata, se l'autore non gliela facesse notare come una bizzarria? In particolare poi nella lirica, dove è al servizio di una determinata psicografia, la personificazione, principalissima quella di Amore, è quasi inevitabile. Sorprende, anche, al punto da apparire ironica o paradossale, che la riserva sul contenuto di verità della personificazione di Amore venga formulata adducendo principi fissati dal Filosofo: non è certo necessario ricorrere alla fisica aristotelica per sapere che le figure poetiche sono invenzioni, e d'altra parte non è sul piano dell'esattezza scientifica che esse vogliono essere fruite e giudicate» (PINTO, *L'allegorismo dantesco*, p. 109). Anche Santagata ritiene che la digressione, con la sua giustificazione della prosopopea, appaia «motivata da ragioni che, a prima vista, sembrano un po' pretestuose», e che il vero scopo sia piuttosto quello, assai più ambizioso, «di dimostrare che i rimatori in volgare possono essere equiparati ai poeti "litterati"» (SANTAGATA, *Introduzione*, pp. LIV-LV).

¹⁷BARAŃSKI, *Dante poeta*, p. 90.

interpretare come letteralmente vere, e che si avvale perciò degli strumenti elaborati dalle teorie grammaticali e retoriche sui tropi per affrontare la questione della verità delle Scritture. Non sarà forse un caso, allora, se la legittimazione della prosopopea si colloca subito dopo il capitolo più “cristologico” della *Vita nova*, in cui la funzione di Cavalcanti e di Giovanna-Primavera era quella di anticipare Beatrice-Amore.¹⁸

1.2.1 Il dubbio sul linguaggio figurato

Nel capitolo xxiv della *Vita nova* Dante aveva avuto una visione di Amore che, precedendo con volto sorridente il passaggio delle due donne amate dal poeta e dal suo *primo amico*, aveva spiegato il nome di Giovanna-Primavera come doppiamente implicato nell’anticipazione di Beatrice: non solo il suo *senhal* si può interpretare come “prima verrà” rispetto a Beatrice, ma il suo vero nome richiama il ruolo di Giovanni Battista che annuncia la venuta di Cristo: «però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo qual precedette la verace luce, dicendo “Ego vox clamantis in deserto: parate via Domini”» (xxiv, 4). Dopo questo momento altamente simbolico – e che poteva creare non pochi imbarazzi in virtù della riduzione del *primo amico* ad anticipatore della poesia in lode di Beatrice, destinato a essere superato – Dante interrompe la narrazione per rispondere a un’obiezione che aveva già cominciato a sollevare nel xii capitolo, dove Amore era apparso all’innamorato per spiegargli le ragioni del mancato saluto di Beatrice e per invitarlo a comporre una ballata che manifesti la sua dedizione e fughi ogni dubbio circa le vere ragioni delle poesie scritte per le donne dello schermo. Le istruzioni di Amore sono precise e poeticamente avvertite: non solo predispone il contenuto, ma si propone come testimone della fedeltà dell’amante, ricorrendo dunque a un modulo suasorio e, se ha visto bene Gorni nel suo commento, giovanneo. Infine, si premura perfino di istruire il poeta sull’espedito retorico dell’apostrofe alla ballata e sulla forma, soave e armoniosa, più adatta per veicolare il messaggio:¹⁹

Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e non le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere (*Vn* XII, 8).

Seguendo scrupolosamente i consigli ricevuti, Dante compone *Ballata, i’ vo’ che tu ritrovi Amore*: nei primi versi il poeta si rivolge direttamente alla ballata e le chiede di cercare Amore per recarsi insieme a lui da *madonna*, in modo che il suo *segno* possa farsi testimone della *scusa*

¹⁸DE ROBERTIS, *Il libro*, pp. 231-8, ma si vedano anche le note di PIROVANO, *Vn*, pp. 203-7. Roberto Rea ha messo in luce come il ruolo mediatore di Giovanna-Primavera rispetto a Beatrice significhi anche un superamento della poesia di Cavalcanti da parte di Dante: era prassi comune tra i poeti duecenteschi comparare le raffigurazioni delle donne amate per sfidarsi in termini di maniera poetica (REA, «*Avete fatto*»).

¹⁹Sul legame tra musica e lirica amorosa in questo passo, si veda RUSSO, *Saggi*, pp. 65-9.

del poeta e ragionarne con lei. Nella divisione con cui commenta poi la poesia, Dante pone per la prima volta il problema della realtà logica dell'espedito retorico:

Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere che non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo: e però dico che questo dubbio io lo intendo solve e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbiosa; e allora intenda qui chi qui dubita, o chi qui volesse opporre in questo modo (XII, 17).

Sebbene sia uno stratagemma retorico comune, che cosa significa, dal punto di vista logico, rivolgersi alle proprie stesse parole come se fossero un'entità indipendente? Collegando questo passaggio a quello che dichiaratamente lo completa (la *parte più dubbiosa* che viene sviluppata nel capitolo xxv), siamo forse autorizzati a estendere la questione: non si tratta tanto dell'apparente illogicità di un espedito retorico, quanto della legittimità della personificazione stessa di Amore, che si manifesta al poeta per istruirlo su quel che deve scrivere e addirittura su come scriverlo. Fin dalla sua prima opera, Dante si sta accreditando come «un che, quando / Amor lo spira, nota, e a quel modo / ch'e' ditta dentro va significando» (*Purg.* xxiv, 52-4), e dunque come il poeta per eccellenza, che segue fedelmente le suggestioni dello stesso principio che anima la lirica di materia amorosa.

La personificazione allora non è una semplice figura, tanto più che Amore stesso ribadisce che «chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco» (xxiv, 5): implicazioni poetologiche e addirittura teologiche molto impegnative per un semplice tropo. Donato Pirovano, l'ultimo commentatore della *Vita nova*, ritiene che questa dichiarazione stabilisca un'equazione tra Beatrice e Cristo, garantita dal nesso giovanneo «Deus caritas est» (*Io.* 1, 48), con cui Dante implica che «in lei si esprime compiutamente la carità creata, che è dono di Dio agli uomini, e come tale è partecipazione al mistero di Dio, perché è azione di grazia del vero amore sostanziale che è Dio», e che «le ragioni che permettono a Dante di sostenere la coesistenzialità di amore e Beatrice [...] hanno una chiara valenza teologica, non fisica o psico-fisiologica».²⁰

La dimensione cristologica del capitolo è innegabile, eppure ci sono conseguenze anche più immediate sul piano meta-letterario: identificare la donna cantata con l'ipostasi stessa del sentimento amoroso significa garantire che la poesia che la celebra è una poesia in qualche modo universale e necessaria. A ben guardare, Dante sta elevando delle figure retoriche assolutamente comuni a principio ontologico, conducendo sotto traccia un ragionamento teorico sulla metonimia e sulla metafora che le porta alle estreme conseguenze: la ballata «non è altro che queste parole ched io parlo», e dunque rivolgendosi ad essa si significa l'artefice tramite il prodotto, e Beatrice può essere chiamata Amore in virtù di quello stesso meccanismo di analogia che è alla base del procedimento metaforico. Attraverso la metonimia della ballata e la

²⁰PIROVANO, *Vn*, p. 204.

metafora che identifica Beatrice con Amore la *Vita nova* riesce a istituire non solo un nesso strettissimo tra il poeta e la sua poesia, ma anche tra la sua poesia, rappresentata dalla donna amata, e l'Amore che ispira tutta la lirica delle origini. Risolvere il dubbio circa il valore di verità di questi tropi significa che il giovane rimatore non solo maneggia con consapevolezza gli strumenti del mestiere, ma legittima con grande solidità il loro impiego in un progetto autoriale consapevole e innovativo.

1.2.2 La prosopopea: *quando a le cose inanimate si parla*

Il capitolo xxv riprende e sviluppa esplicitamente la questione con una digressione teorica di ambiziosi obiettivi.²¹ Il nodo da sciogliere riguarda il fatto che il componimento precedente parla «d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente, ma sì come fosse sostanza corporale [...] la qual cosa, secondo la verità, è falsa» (xxv, 1). Amore è infatti raffigurato nel suo «venir da lungi» (xxiv, 7, v. 3), «allegro» (v. 4) al punto che «ciascuna parola sua ridea» (v. 6, dove c'è un'ulteriore personificazione perché sono le parole di Amore che ridono), e, dopo l'apparizione delle due donne, Dante racconta che «Amor gli disse» (v. 13). Nel sonetto, insomma, si parla di Amore «come se fosse corpo, ancora sì come se fosse uomo» (xxv, 2).

Per giustificare retoricamente un enunciato irricevibile dal punto di vista filosofico, Dante contestualizza il proprio uso della prosopopea all'interno di una teoria della *licenza di parlare* (xxv, 7) che trova fondamento in un canone di *auctores* classici. La prosopopea,²² nei termini qui discussi, è questione piuttosto tecnica, e se è vero che la poesia precedente e coeva aveva reso la *personificatio* d'Amore un fatto consueto, la legittimazione di questa pratica è condotta secondo le linee della norma grammaticale. Il termine 'prosopopea' non viene impiegato in questo passaggio, ma Dante lo usa nel *Convivio* per indicare un espediente simile a quello del capitolo XII della *Vita nova*, ossia l'apostrofe alla canzone:

E però mi volgo a la canzone, e sotto colore d'insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella: ed è una figura questa, quando alle cose inanimate si parla, come si chiama dalli rettorici prosopopea; ed usarla molto spesso li poeti (*Conv.* III, ix 2).

La caratteristica saliente di questa *figura* è dunque il parlare *alle cose inanimate* come se fossero animate: un procedimento del tutto in linea con le classiche distinzioni tra metafore che operano il trasferimento dall'animato all'inanimato o viceversa.²³ La generica metafora, di

²¹Per un'ampia discussione del capitolo nel contesto dell'intera opera si rimanda a TATEO, «*Aprire per prosa*».

²²Per un inquadramento della questione e soprattutto per un regesto delle personificazioni più interessanti nelle opere dantesche rimando a TATEO, *Prosopopea in ED*.

²³«Metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quattuor, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale» (DONATO, *Ars Grammatica*, xx); «Metaphora est

cui la personificazione è una tipologia, rappresenta essenzialmente questo dal punto di vista grammaticale:²⁴ una deroga rispetto alle norme del *recte loqui*, da tollerare purché usata con consapevolezza e parsimonia e la cui esistenza è legittimata soprattutto dall'impiego che ne facevano quegli autori canonici che i maestri di grammatica insegnavano a leggere. Se l'insegnamento grammaticale collocava le figure in fondo, come ultimo e più difficile strumento da padroneggiare, la retorica ne faceva invece degli eleganti ornamenti del discorso, superando l'opposizione binaria tra proprietà e improprietà per concentrarsi piuttosto sul valore estetico e sull'effetto da suscitare nel lettore.²⁵ Queste distinzioni tra discipline non erano ovviamente così nette, ed è possibile che Dante non ne fosse interamente consapevole,²⁶ specie all'altezza della *Vita nova*, ma mi pare interessante mettere in luce, in questo capitolo e nel successivo (§2.4), quali sono i diversi aspetti su cui le rispettive *artes* si interrogavano.

Marco Berisso, in un dettagliato studio sulla prosopopea, fornisce tutti gli elementi della storia di questa figura, suddividendo i diversi trattatisti che se ne sono occupati in due linee di derivazione prevalenti: una prima che segue Quintiliano, e una seconda fondata dalla *Rhetorica ad Herennium*; gli elementi comuni a tutti gli sviluppi sono l'attribuzione di una figura e di una voce all'ente inanimato che viene personificato, l'associazione della figura con contesti emotivamente caricati, la valorizzazione della sua *novitas*, della sua assidua frequentazione da parte dei poeti e del suo contributo nell'ampliamento della materia.²⁷ Come si vede, quasi tutte sono caratteristiche che rientrano nel discorso di Dante: Amore viene dotato di connotati umani e di una sua voce, per giunta assai autorevole, e l'eccedenza dell'ipostasi rispetto all'uso normale del linguaggio genera la sua legittimazione; il canone di *auctores* che viene invocato per fondare la dignità della prosopopea, come il passo del *Convivio* sopra citato, mette l'accento sulla prerogativa dei poeti. Berisso nota però che «Dante, comunque, agiva con un certo

verbi alicuius usurpata translatio, sicut cum dicimus "fluctuare segetes", "gemmae vites", dum in his rebus fluctus et gemmas non invenimus, in quibus haec verba aliunde transferuntur. Sed hac atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intellegenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exerceant, et ne nuda atque in promptu vilescant. Fiunt autem metaphorae modis quattuor: ab animali ad animale [...] Ab inanimati ad inanimale [...] Ab inanimati ad animale [...] Ab animali ad inanimale» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae* I, xxxvii 2-4).

²⁴Si può anche notare una strettissima parentela tra la prosopopea e il sintagma citato come esempio in buona parte delle descrizioni medievali della metafora, il notissimo "prata rident": cfr MAZZOTTA, *The language*, p. 10; su tale sintagma, rimando al bellissimo studio di ROSIER-CATACH, *Prata rident*. Anche le più banali considerazioni logiche sui predicati di verità della metafora non possono che ammettere che «presa alla lettera, una affermazione metaforica sembra affermare perversamente che una cosa è quello che comunemente si sa che non è (e questo fa apparire colui che usa la metafora come un bugiardo o un ingannatore)» (BLACK, *Modelli*, p. 101).

²⁵Quintiliano, ad esempio, insiste particolarmente sugli aspetti più retorici della prosopopea: «In illa vero sententia: "quid autem aliud egimus, tubero, nisi ut quod hic potest nos possemus?" admirabiliter utriusque partis facit bonam causam, sed hoc eum demeretur cuius mala fuerat. Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent si ea locutos finxerimus quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus» (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* IX, ii 29-30).

²⁶Condivido quanto si dice in MEIER, *Dante alle prese*, p. 60.

²⁷BERISSO, *Per una definizione*.

marginale di libertà (libertà rielaborativa) nell'applicazione della prosopopea, rispetto ai modelli teorici che i coevi trattatisti di retorica e quelli classici gli potevano fornire»,²⁸ e aggiungerei che, rispetto alle caratteristiche dominanti nella tradizione, è significativo che Dante passi sotto silenzio l'aspetto più propriamente retorico dell'eleganza o dell'impatto sul lettore. Quel che preme a Dante, in questo passaggio, è soprattutto il discorso grammaticale sulla congruità tra contenuto ed espressione, che si riflette, a livello logico ed ontologico, sulla distinzione tra vero e falso.

1.2.3 La licenza di parlare e il magistero oraziano

Arrivando al cuore dell'argomentazione di Dante, un enunciato falso secondo la filosofia e incongruo secondo la grammatica diventa poeticamente accettabile in virtù di una storia letteraria che salda l'esperienza dei rimatori volgari a quella dei poeti latini, dal momento che «se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li rimatori» (xxv, 7). Rispetto all'uso normale della lingua, a chi compone poesia è concessa una speciale «licenza di parlare»,²⁹ come Dante ribadisce anche altrove: «Vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus» (*Dve* II, x, 5). Nel suo commento, Gorni suggerisce un parallelo tra questa nozione di *licentia* e la celebre formula dell'*Ars poetica* di Orazio in cui si dice che «pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas» (vv. 9-10); una glossa oxoniense del XII secolo, che godette di discreta fortuna, aggiungeva anche che «poeta, licet ficticia inducat, non tamen dissentire ab hominum opinione debet».³⁰

Diversi studiosi, e specialmente Barański, hanno sottolineato infatti come questo capitolo della *Vita nova* sia profondamente debitore nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio e dei suoi commenti medievali:³¹ se nel *De vulgari eloquentia*, come vedremo distesamente a breve (§1.3.2), Dante sostiene che «doctrinatas eorum poetrias emulari oportet» (*Dve* II, iv, 3), la digressione poetica del libello giovanile potrebbe già essere vista come «an *Ars poetica* in minor key», in cui Dante segue il magistero oraziano nell'affrontare i temi fondamentali del capitolo, quali le origini della poesia, l'imitazione della tradizione, il valore etico dell'attività poetica,³² l'opposizione tra buoni e cattivi poeti e il bisogno di correggere gli errori di composizione attraverso precetti stabili.³³ Il precedente di Orazio, in definitiva, è fondamentale

²⁸Ivi, p. 124.

²⁹Sul problema della licenza poetica, rimando alle belle pagine di ZEEMAN, *The Schools*.

³⁰Il commento è pubblicato in FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus*, pp. 44-9; il brano che ho citato si trova a p. 45.

³¹BARAŃSKI, *Notes on Dante*; BARAŃSKI, *Three notes*; BARAŃSKI, *Valentissimo poeta*; BARAŃSKI, *Dante e Orazio*; BARAŃSKI, *Dante poeta*. Su Dante e Orazio, si vedano anche BRUGNOLI, MERCURI, *Orazio*; MERCURI, *Orazio in Dante*; REYNOLDS, «*Orazio satiro*»; VILLA, *Dante lettore*; VAZZANA, *Orazio satiro*. Sulla ricezione medievale di Orazio, si vedano almeno CHENU, *Horace*; MONTEVERDI, *Orazio nel Medio Evo*; VILLA, *Ut poesis pictura*; VILLA, *Per una tipologia*; VILLA, *Tra «fabula»*; REYNOLDS, *Glossing Horace*; REYNOLDS, *Medieval Reading*; FRIIS-JENSEN, *The Reception*; FRIIS-JENSEN, *The Ars Poetica*; FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus*; FRIIS-JENSEN, *Horace*.

³²Sul tema si sono soffermati in particolare FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus* e CHENU, *Horace*.

³³BARAŃSKI, *Valentissimo poeta*, p. 15; ma si veda anche BARAŃSKI, *Dante poeta*, p. 107.

per l'assunzione simultanea dei due ruoli di poeta e di critico, che Dante però stringe in un'unione ancora maggiore non solo facendosi commentatore di se stesso e stravolgendo così la tradizionale separazione dei generi, ma anche estendendo il discorso ai poeti volgari.³⁴ Per inciso, l'importanza di questa doppia iniziativa modellata su Orazio mi rafforza nella convinzione che sia legittimo, e anzi fruttuoso, accostare l'analisi delle metafore della *Commedia* con le riflessioni di poetica del Dante teorico.

Eppure, se l'influenza dell'*Ars poetica* sul xxv capitolo della *Vita nova* è indiscutibile, c'è da constatare che Orazio non offre alcuna indicazione sul tema del linguaggio figurato, che nel passaggio dantesco è invece cruciale. I critici si sono interrogati sulla totale assenza di una riflessione oraziana sulla metafora: se in più di un luogo della sua opera Orazio discute problemi di stile, che dovevano avere una fondamentale importanza per la teoria poetica medievale, è davvero singolare, e dev'essere intenzionale, che non si trovino mai cenni su quello che era considerato il principale ornamento stilistico.³⁵ Questo silenzio credo risponda a una questione importante: Barański ritiene superfluo postulare una conoscenza da parte di Dante delle *artes poetriae*, perché tutto quel che occorre sapere sul tema si poteva trovare nell'*Ars poetica* e nel fortunato commento 'Materia', composto in area francese alla fine del XII secolo.³⁶ Se la dimostrata influenza di queste glosse sui trattati di poetica testimonia della vicinanza tra le due tradizioni dei commenti oraziani e delle *artes poetriae*,³⁷ non basta rivolgersi a Cicerone e Donato per trovare una teoria delle figure che spieghi quel che Dante dice della prosopopea e delle figure in questo capitolo del libello: una nuova temperie di riflessione sul linguaggio figurato si era diffusa nei secoli precedenti grazie ai nuovi trattati di composizione composti tra XII e XIII secolo, e solo da questi Dante, o dalla dottrina del *dictamen*, Dante poteva derivare il termine tecnico 'transumptio', adoperato in altre fasi della sua carriera letteraria, e altri spunti di riflessione totalmente assenti dalla tradizione oraziana.

1.2.4 *Dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino*

Certo, la tradizione delle *artes poetriae* era ancora giovane e lontana dall'autorevolezza garantita agli autori classici. Nell'*excursus* di storia della poesia che Dante elabora per sostenere l'equazione tra poeti regolati latini e rimatori volgari a essere citati sono i grandi *auctores*: la personificazione in particolare è legittimata da una scelta di passi in cui Virgilio, Lucano, Orazio e Ovidio

hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto

³⁴BARAŃSKI, *Valentissimo poeta*.

³⁵INNES, *Metaphor, Simile*, p. 20.

³⁶L'edizione del commento è pubblicata in FRIIS-JENSEN, *The Ars Poetica*.

³⁷GALLO, *The "Poetria Nova"*, pp. 133-223; FRIIS-JENSEN, *Horace*.

hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini (xxv, 8).

Come nota Tavoni, l'equiparazione serviva a giustificare l'uso di *auctoritates* latine per autorizzare uno stratagemma retorico volgare: nella storia della poesia romanza tracciata da Dante nel corso dei paragrafi 3-6 mira dunque a spiegare perché gli esempi addotti appartengono alla tradizione latina e non, in modo più pertinente, a quella volgare.³⁸ Molto è stato detto sul canone qui invocato da Dante, che, come tutti sanno, corrisponde quasi interamente a quello del IV canto dell'*Inferno*.³⁹ Il primo esempio citato, quello di Virgilio, fa riferimento a Giunone che parla a Eolo: non si tratta di una vera e propria prosopopea, poiché le due divinità hanno evidentemente sembianze umane, ma l'esempio interessa a Dante per autorizzare anche gli enunciati in cui si dicono «non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini» (Vn xxv, 8). Il cuore della questione, allora, non è solo il dare voce a entità inanimate, ma anche la possibilità di far parlare *cose non vere* – come a svelare che il Dio d'Amore della lirica delle origini è un dio non vero, un dio d'accidente come Eolo, signore dei venti.

Gli altri passi citati sono più vicini alla classica definizione della prosopopea, perché comprendono casi in cui cose inanimate parlano a entità animate (ancora Virgilio) o in cui entità animate parlano a cose inanimate (i tre esempi di Lucano, Orazio e Ovidio). Mentre Barański ritiene che la parte del leone, all'interno del canone, la faccia Orazio, che è nominato non solo come poeta, ma anche come precettore attraverso il rimando al passo di Omero citato nell'*Ars poetica*,⁴⁰ mi pare abbia invece ragione Picone quando sostiene che il modello definitivo sia piuttosto Ovidio, citato infatti per ultimo:⁴¹ «per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome *Libro di Remedio d'Amore*, quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait*. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello» (Vn xxv, 9). L'esempio di Ovidio, in altre parole, corrisponde perfettamente all'uso che Dante vuole giustificare, poiché si tratta di un passo in cui Amore parla come una persona umana.

1.2.5 *La qual cosa, secondo la verità, è falsa*

Dopo aver visto come funziona la giustificazione di Dante, torniamo al problema profondo che si affronta in questo capitolo, vale a dire quello del rapporto tra enunciati linguistici e verità. La personificazione di Amore appare come qualcosa di filosoficamente ingiustificabile, perché

³⁸TAVONI, *Vita nuova*, p. 29.

³⁹Si veda ad esempio la corrispondenza istituita da Barański tra ciascun autore e gli stili tradizionalmente associatigli: BARAŃSKI, *Valentissimo poeta*, pp. 10-1.

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹PICONE, *La teoria*, p. 184.

la sua natura è piuttosto quella di «accidente in sustanzia» (xxv, 1): questo significa che il parlare figurato crea una frizione con il «verace intendimento» (xxv, 10), con la realtà che si può comprendere attraverso gli strumenti razionali: le categorie aristoteliche di “accidente” e “sostanza”, anziché contrastare con la prassi poetica, devono essere armonizzate con una giustificazione, seppur a posteriori, di un messaggio incongruo rispetto agli usi normali della lingua. La lirica amorosa – i cui esponenti duecenteschi si erano molto interrogati, da un punto di vista teorico, sulla definizione di Amore e avevano fatto largo uso di questa stessa personificazione che Dante sta legittimando – non può essere troppo in conflitto con la verità, poiché il sentimento che la *Vita nova* vuole celebrare «era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione» (II, 9). Per questo, come commenta De Robertis, «la poesia non poteva non rispondere a questa esigenza di verità integrale, di aderenza alla forma proposta all'uomo come specchio della sua perfezione».⁴² Questo non significa che riflessione meta-poetica e scienza dell'uomo siano confuse o saldate, come pure è stato detto,⁴³ ma che la poesia amorosa della *Vita nova* vuole essere legittima anche agli occhi dell'anima razionale, per diventare portatrice di verità, traducendo senza mediazioni o modifiche la realtà.

In questo contesto credo che si collochino le affermazioni di Dante «contra coloro che rimano sopr' altra materia che amorosa» (xxv, 6) e, soprattutto, la complicità nascostamente polemica che Dante intesse in questo capitolo con Guido Cavalcanti.⁴⁴ Quest'ultimo aveva dato grande impulso al rinnovamento della lirica d'amore portato avanti dagli stilnovisti, e una delle caratteristiche salienti di questo rinnovamento consisteva proprio nel nuovo portato gnoseologico che la poesia riceveva dall'interazione con la scienza psicologica. Rivoluzionando una prassi poetica topica e frammentaria attraverso la scelta di un repertorio metrico chiuso, di uno stile piano e di quella stessa esclusività tematica che viene invocata in questo passaggio, Dante rivendica per sé e i suoi anche il «superamento di una scienza poetica concepita esclusivamente come descrizione retorico-grammaticale».⁴⁵ Fare appello alla verità filosofica e all'autorità delle categorie aristoteliche per valutare, sul piano della verità scientifica, l'invenzione poetica veicolata dalle figure retoriche serve dunque a conferire uno statuto di verità speciale alla propria poesia e a quella dei compagni. Il capitolo xxv della *Vita nova*, come è stato notato dalla maggior parte dei commentatori, svolge proprio questo ruolo di parziale bilancio e orgogliosa rivendicazione di novità del gruppo di poeti che orbitavano intorno a Guido, e l'intera opera manifesta una natura dialogica e quasi settaria che risponde a questa

⁴²DE ROBERTIS, *Il libro*, p. 16.

⁴³«Observons d'emblée qu'il n'y a pour Dante aucune différence de nature entre ce savoir méta-poétique, et la science de l'homme, exprimée en termes psycho-naturalistes» (ABRAMÉ-BATTESTI, *Les fonctions*, p. 69).

⁴⁴La questione dei rapporti tra Dante e Guido Cavalcanti è stata distesamente e variamente esplorata dalla critica; si vedano almeno CONTINI, *Cavalcanti in Dante*; NARDI, *Dante e Guido*, CORTI, *Scritti su Cavalcanti*; MALATO, *Dante e Guido*; TANTURLI, *Cavalcanti contro Dante*.

⁴⁵PINTO, *L'allegorismo dantesco*, p. 118.

esigenza.

1.2.6 *Questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente*

Fin dal principio della digressione, infatti, l'autore dichiara di voler rispondere alle eventuali obiezioni di una «persona degna da dichiararle ogni dubitazione» (xxv, 1) – ed è facile intravedere proprio Cavalcanti dietro questo destinatario apparentemente generico, non solo perché l'opera è a lui dedicata e non solo perché le questioni affrontate consumano una divergenza significativa tra i due poeti, ma anche perché la natura stessa del problema e i termini in cui viene posto sono essenzialmente cavalcantiani.⁴⁶ Per corroborare l'ipotesi di un riferimento diretto a Cavalcanti, Gorni ricorda lo scambio di questi con Guido Orlandi, che aveva scritto *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* (Cavalcanti, *Rime La*) accusandolo, tra le varie cose, di «troppa sottiglianza» e di non tenere lo sguardo dritto «al vero» ricercando «pompe», ossia gli eccessivi artifici retorici che si impiegano quando si scrive «non loquendo intero», ossia non riuscendo a formulare concetti di senso compiuto. Il *casus belli* è «ch'Amor sincero – non piange né ride» (v. 7), come Cavalcanti saprebbe se rileggesse Ovidio, «massima autorità in fatto di materia amorosa, dal quale Cavalcanti, con le sue sottigliezze e drammatizzazioni, si sarebbe allontanato».⁴⁷ La risposta di Cavalcanti (*Rime Lb*) è sdegnosa e si concentra piuttosto sulle scarse competenze poetiche dell'Orlandi e sull'orgogliosa rivendicazione di un'esperienza d'amore esclusiva: è vero, amore «non è cosa che si porti in mano» (v. 12), come sa la «gente» che davvero ama, poiché «sol al parlar si vede chi v'è stato» (v. 14); ogni obiezione è rigettata infine con la definizione del proprio fare poetico come un limare ciò che «Amore ha fabricato» (v. 16).⁴⁸

Lo scambio, come si vede, presta moltissimi termini alla questione sviluppata da Dante: mentre Guido Orlandi solleva il problema della falsità logica della personificazione d'Amore, Cavalcanti si fa forte di un'ispirazione più alta ed elitaria e di abilità poetiche raffinate. Non sarà un caso allora che proprio alla fine del xxv capitolo della *Vita nova* Dante ostenta un

⁴⁶ «Se infatti Dante si trova d'accordo con Guido nel definire l'amore come un *accidente in sustanzia* – che è sicuramente un concetto cavalcantiano: e la ripresa può essere un indizio del suo sforzo di adeguarsi alle posizioni teoriche dell'amico, certo ampiamente trattate in chissà quante amichevoli discussioni sul tema –, non è affatto d'accordo con lui riguardo alle “qualità” di questo *accidente*, specificate dagli aggettivi che seguono e che tutto lascia supporre non presenti alla coscienza di Dante con la perentorietà di un testo scritto nel momento in cui vergava quelle righe del suo “libello”» (MALATO, *Dante e Guido*, pp. 25-6).

⁴⁷ CAVALCANTI, *Rime*, nota a p. 265.

⁴⁸ «Ciò che Guido rivendica, contro i vari rimatori da strapazzo (per esempio, secondo lui, Guittone, al quale probabilmente anche Dante allude con la “persona grossa”), è la “razionalità” delle figure poetiche, ossia un dettato filosoficamente consapevole e concettualmente rigoroso, quindi il loro intellettualismo (come in certa misura già aveva fatto, anche lui a proposito di Guittone, Guinizzelli), non certo il loro “razionalismo”, che Dante pratica e teorizza, deducendolo, paradossalmente, proprio da questa “accidentalità” dell'amore sulla quale l'amico fonda il suo radicale individualismo (e anche adducendo i timidi tentativi che nella stessa direzione aveva abbozzato Guinizzelli)» (PINTO, *L'allegorismo dantesco*, pp. 119-20).

affiatamento con Guido, fondato su comuni competenze e valutazioni di poetica, quando dice: «questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente» (xxv, 10), ossia di coloro che non padroneggiano gli strumenti retorici a sufficienza da potersi valere di un «verace intendimento» sotto l'ornamento poetico. Sono profondamente convinta di quanto dice Tateo quando afferma che da questo momento in poi per Dante rimarrà sempre scottante il nodo della distinzione fra verità e rivestimento formale,⁴⁹ che sarà cruciale anche nel *Convivio* e che troverà finalmente una sua armonizzazione nella *Commedia*.

1.2.7 *Denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento*

Questa idea di una separazione tra ciò che il linguaggio dice e il significato reale del messaggio prende corpo nell'immagine della *vesta*, che copre le parole e che il poeta competente deve saper rimuovere, se richiesto, per lasciar emergere il suo vero proposito:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento (*Vn xxv, 10*).

La metafora della veste e della poesia come corpo da denudare è topica – e già ciceroniana; i commentatori notano anche che è particolarmente cara a Dante, perché ricorre almeno in altri due componimenti, senza contare la *Commedia*.⁵⁰ Eppure, nonostante la grande diffusione di questi termini tecnici e metaforici, c'è un passaggio che non è mai stato accostato a questo brano della *Vita nova* e che mi pare significativo: si tratta di una delle ultime prescrizioni che Matteo di Vendôme consegna agli apprendisti poeti che leggono la sua *Ars versificatoria*, di cui parlerò distesamente a breve. Tra i vari vizi da evitare per non incorrere nell'accusa di presunzione, il maestro suggerisce che «Velamen autem debet removeri, ne culpa alicujus in innocentem reflectatur» (*Ars versificatoria* IV, 43).

Il xxv capitolo della *Vita nova*, in definitiva, contiene una riflessione articolata sul tema del linguaggio figurato, che si innesta sulle particolari esigenze dantesche in termini di autorevolezza e di rivendicazione della propria attività poetica e del proprio ruolo di critico –

⁴⁹TATEO, «*Aprire per prosa*», p. 64.

⁵⁰In *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (*Rime* XLVIII, v. 16) la canzone è una «pulcella nuda» che va in giro «vergognosa [...] perch'ella non ha vesta in che si chiuda»; *Per una ghirlandetta* (LVI, vv. 18-21) sviluppa ancora di più l'immagine: «le parolette mie novelle, / che di fiori fatto han ballata, / per leggiadria ci hanno tolt'elle / una vesta ch'altrui fu data». Si sofferma sulla natura retorica di questa metafora FINAZZI, *La metafora*, pp. 80-2.

rivendicazione che si articola da un lato nel confronto con il canone degli *auctores* antichi, dall'altro nella difesa dell'operato del suo gruppo di poeti-sodali, rispetto ai quali però si premura anche di emergere. Faccio mia l'efficace sintesi di Berisso:

Tutto il capitolo è disseminato di spunti che Dante riprenderà lungo l'arco della sua carriera: si pensi, ad esempio, al volgare utilizzato laddove «era malagevole d'intendere li versi latini», che è, in parte, il retroterra progettuale proprio del *Convivio*; come pure l'idea di una retorica giustificabile solo qualora sia possibile «aprire per prosa» il suo movente, una traccia che conduce di nuovo al trattato della maturità, con la sua struttura testo più commento (ma anche, in misura minore, alle “divisioni” della *Vita nuova*), e, magari, alla quadrisemia, pure se solo in nuce e, per dir così, dimezzata. Non manca poi lo spunto polemico (indiretto) contro Guittone e i suoi seguaci («alquanti grossi ebbero fama di sapere dire»), acuito dalla delegittimazione dell'ascendenza occitanica, resa dall'aretino caricatura, e dalla contrapposizione, sull'altra riva e in fine capitolo, con Dante stesso e col suo “primo amico” Cavalcanti («e questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente»). Ci troviamo, insomma, su quel terreno da cui germoglierà il *De vulgari eloquentia*, magari con le opportune rettifiche; così che, se nella *Vita nuova* il campo per i “rimatori” viene circoscritto con forza alla sola lirica amorosa, lo scritto sul volgare allargherà, com'è noto, le pertinenze del nuovo dittare, ed anzi proprio a sé Dante avocherà il primato nella *Virtus*, lasciando a Cino quello nella *Venus*.⁵¹

I termini in cui Dante inquadra il problema della prosopopea e del linguaggio figurato in generale, come spero di aver fatto emergere, sono quelli relativi al contenuto di verità di un linguaggio improprio; Giancarlo Alessio ritiene che nei trattati di grammatica e retorica che affrontano il tema dell'allegoria ci siano solo fuggevoli accenni a questa dimensione ermeneutica della poesia, che pertiene piuttosto all'esegesi.⁵² Grammatica ed ermeneutica si erano certo influenzate molto a vicenda, nel corso della storia, e il terreno di scambio era proprio quello della deviazione dall'uso proprio del linguaggio e della licenza poetica;⁵³ ecco perché è interessante confrontare questa prima incursione di Dante sul tema del linguaggio figurato con la tradizione delle *artes poetriae*, che proprio dall'ermeneutica del testo sacro aveva desunto il concetto di *transumptio*, intorno a cui avrebbe fondato buona parte delle sue maggiori novità.⁵⁴

⁵¹BERISSO, *Per una definizione*, pp. 122-3.

⁵²ALESSIO, *L'allegoria*, pp. 37-8.

⁵³«The notion that it is poetic license to render things obliquely takes the grammatical view of tropes as deviation from the proper and enlarges it to a whole epistemology of fiction as refiguration, “re-presentation”» (COPELAND, SLUITER, *Medieval Grammar*, p. 36).

⁵⁴«Appare estremamente riduttiva, a questo proposito, la glossa apposta, ad esempio da De Robertis, alle parole

1.3 *Le artes poetriae*

A prescindere dall'ipotesi di una vicinanza tra il passaggio di Matteo di Vendôme appena citato e il xxv capitolo della *Vita nova*, varrà dunque la pena indagare sui possibili rapporti tra la dottrina del linguaggio figurato veicolata dalle *artes poetriae* e l'opera di Dante.⁵⁵ Il primo e più scontato confronto sembrerebbe essere quello con il *De vulgari eloquentia* – e in effetti alcuni punti di tangenza emergono facilmente, specie se si prende in esame la breve sezione prescrittiva ultimata prima di abbandonare l'opera.⁵⁶ Al contempo, tuttavia, è innegabile che l'orizzonte dei manuali di poetica è molto più limitato rispetto al progetto di un «trattato linguistico universale»,⁵⁷ e che le somiglianze che si possono tracciare tra la tradizione delle poetrie e il *De vulgari* vengono molto ridimensionate quando si allarga lo sguardo per prendere in considerazione i fini e i fondamenti filosofici dei precetti danteschi. Così Nencioni:

Siamo anche lontani dalla loro [scil. degli autori delle *artes poetriae*] modestia speculativa, la quale raramente oltrepassa un ordinamento di classificazione scolastica della materia, mentre Dante arrischia escursioni nella teologia (affrontando, nel *De vulgari* e nella *Commedia*, il problema dell'origine ed evoluzione del linguaggio, o distinguendo, nel *Convivio*, i quattro sensi delle scritture) e tenta individuazioni areali e comparative che preludono embrionalmente alla moderna dialettologia romanza; senza parlare del nuovo, possente disegno di tutto il *De*

«vesta» e «denudare», intese come metafore «dell'operazione dell'ornamento retorico». In effetti, qui non si tratta di abbellimenti esteriori al testo, bensì di manifestare la ricchezza semantica e ideologica interna al testo stesso. Dal piano retorico siamo cioè passati a quello ermeneutico. La «vesta» serve a coprire una verità che si trova nascosta sotto di essa; verità che può essere fatta affiorare attraverso l'atto del «denudare» o dello svelare. «Vesta» corrisponde dunque alla *factio*, al *sensus litteralis* o *historialis* della scrittura biblica e classica; mentre «denudare» si riferisce all'operazione che porta al ritrovamento e all'evidenziamento da parte del commentatore del *sensus allegoricus*, della verità custodita dentro la finzione poetica» (PICONE, *La teoria*, p. 186).

⁵⁵Su Dante e la retorica, si segnalano in particolare BUCK, *Gli studi*; SCHIAFFINI, *Dante, Retorica*; NENCIONI, *Dante e la retorica*; BATTISTINI, RAIMONDI, *Le figure*, pp. 43-56, MARTINEZ, *Rhetoric, literary theory*. Le pagine che seguono sono state parzialmente pubblicate in TOMAZZOLI, *Nova quaedam*. Per un contributo dossografico sulle similitudini dantesche, si veda MALDINA, *Gli studi*, a cui si possono aggiungere due preziosi contributi, usciti successivamente: MALDINA, *Osservazioni*; SERIANNI, *Sulle similitudini*. Per quanto riguarda gli studi sulle metafore, mi permetto di rinviare alla rassegna critica fornita in TOMAZZOLI, *La metafora*.

⁵⁶«Con buona pace degli zelanti dell'umanesimo di Dante come dei riduttori delle letture sue in quest'epoca a 'pochi classici per le scuole' (Renucci), l'ambiente in cui si muove la cultura retorica dantesca, e si muove con agio, è soprattutto quello della trattatistica medievale recente, rispetto alla quale costituiranno solo uno sfondo ovvio i grandi classici, la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione*, l'*Ars poetica*, magari Isidoro. O, formulando lo stesso concetto in termini metodicamente più precisi: mentre sarebbe difficile sorprendere nel *De vulgari* elementi appartenenti a queste opere, siano verbali o concettuali, che non appartengano anche ai continuatori medievali (banale è il principio che provoca l'unica citazione classica d'ordine retorico, della poetica oraziana a II iv 4, da considerarsi poco più di un blasone abituale), ci si imbatte di continuo in formule e termini tipicamente medievali, alieni da quegli antichi testi. Così appunto il materiale terminologico, il gusto metaforico (spesso di base biblica), la stessa modulazione dei temi (a cominciare dal caso macroscopico della dottrina degli stili, II iv 5-6)» (MENGALDO, *Introduzione*, p. 47). Non mi soffermo qui sulle puntuali riprese di spunti teorici e terminologici già addotte dalla critica, per cui rimando alle introduzioni al *De vulgari eloquentia* di MARIGO e MENGALDO, alle voci dell'*Enciclopedia dantesca* dedicate agli autori delle *artes poetriae*, a NENCIONI, *Dante e la retorica*, a PAZZAGLIA, *Il verso e*, da ultimo, a ALBI, *Dante e Goffredo*.

⁵⁷TAVONI, *Introduzione*, p. 1067.

vulgari, pari alla possente novità del suo fine, la quale archivia l'ornamentale eleganza delle poesie del Vendôme e del Vinsalvo e il disordine centonario di quella del Garlandia.⁵⁸

A queste differenze di magnitudine se ne possono aggiungere altre, non meno rilevanti, che riguardano principalmente la fusione in una stessa figura dei due ruoli del precettore e del poeta. Gli autori delle *artes poetriae* erano in buona sostanza *magistri* che si proponevano di insegnare le tecniche della versificazione, e di una versificazione declamatoria e ornamentale come la poesia dei *praeexercitamina* o *progymnasmata*, concentrata sulla forma e sulla tecnica piuttosto che su un'estetica definita;⁵⁹ ai precetti accostavano brani poetici spesso originali – nel caso della *Poetria nova* e del *Laborintus*, l'intero trattato è composto in versi – affinché l'esempio sostenesse la teoria, oltre ad agevolare la memoria.⁶⁰ Nel percorso di Dante, invece, la poesia nasce prima della riflessione teorica, che a sua volta si radica nell'esperienza concreta del poeta: il *De vulgari eloquentia*, additando come esempi le grandi canzoni della giovane letteratura romanza e, soprattutto, quelle dell'autore e del suo circolo, tenta di fondare un modello di eccellenza poetica universale che non riposa «su criteri oggettivi e prefabbricati, ma sulla dignità dell'esperienza poetante», e così «ancora decisamente la dottrina ai dati viventi di un'attività poetica in persona propria, o di una 'scuola' omogenea e concorde».⁶¹

Senza insistere troppo sulla natura pratica e precettistica delle *artes*, che peraltro nei casi più riusciti poggiano su fondamenta teoriche solide e anche parzialmente innovative,⁶² credo si possa pacificamente sostenere che nel *De vulgari eloquentia* Dante le sfrutta integrandole in un progetto più ampio, e recuperando tra l'altro «l'impegno globale della retorica ciceroniana»,⁶³ che queste opere più tecniche avevano messo a tacere. Del resto Cicerone viveva un momento di grande fortuna nella Firenze duecentesca, testimoniato dai progetti più o meno contemporanei che hanno prodotto il *Fiore di Rettorica* di Bono Giamboni (compendio in volgare italiano del IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, la *Rhetorica nova*) e la *Rettorica* di Brunetto (volgarizzamento dei primi diciassette capitoli del *De inventione*, la *Rhetorica vetus*). Come ha messo in rilievo Sarteschi, Brunetto – insieme a Orazio, come si è già detto – costituisce già all'altezza della *Vita nova* un precedente importante non solo a livello tecnico-lessicale,

⁵⁸NENCIONI, *Dante e la retorica*, p. 114

⁵⁹KELLY, *The arts*, pp. 39-41. Sulla qualità poetica degli esempi creati *ad hoc* dai trattatisti, si veda SEDGWICK, *The style*.

⁶⁰«Pratiquement tous les "poéticiens" de la fin du XIIe et du premier XIIIe siècle sont aussi des praticiens, des poètes. Ils composent indépendamment de leur oeuvre théorique des pièces épiques, élégiaques, panégyriques, satyriques, voire en forme de pamphlets [...] Ce double état de poète et poéticien se justifie d'autant mieux qu'il est dans l'esprit de tous ces auteurs rien ne vaut l'exemple: montrer plutôt qu'expliquer, avec un souci constant d'économie de moyens» (MARGUIN-HAMON, *Ars poétiques*, p. 105).

⁶¹MENGALDO, *Introduzione*, p. 58.

⁶²Dronke, ad esempio, approfondisce il rapporto tra il carattere funzionale delle prescrizioni di Goffredo di Vinsauf e le sue radici teoriche in DRONKE, *Mediaeval Rhetoric*, pp. 317-8; insiste molto su questo aspetto KELLY, *The arts*, pp. 37-8.

⁶³R. Barilli, *La retorica*, Milano, 1979, p. 62.

ma anche e soprattutto «in relazione alla sua natura di commento dalla doppia autorialità [...] che instaura un rapporto di dialogo fra il libro e la sua esposizione» e che permette a Dante di porsi a distanza rispetto alle vicende narrate.⁶⁴

1.3.1 La diffusione delle *artes poetriae* e l'educazione di Dante

Prima di analizzare i riscontri interni, proporrò alcune considerazioni sulla circolazione italiana delle *artes poetriae* e sulle possibili intersezioni con l'educazione di Dante.

I sei trattati che formano il canone fondato da Faral hanno avuto una diffusione assai varia:⁶⁵ se l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è sopravvissuta in soli quattro testimoni,⁶⁶ la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf può vantare una tradizione che supera i duecento manoscritti e che comprende numerosissimi commenti, indipendenti dal testo oppure scritti in forma di glossa.⁶⁷ Decisamente minore la fortuna del *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* dello stesso Goffredo – la cui valutazione è peraltro complicata dalla questione della doppia versione dell'opera: se si escludono dalla tradizione gli undici testimoni del *Tria sunt* (che, secondo il recente lavoro di Camargo, non sarebbe una *recensio longa* del trattato in prosa di Goffredo, ma piuttosto una sorta di commento integrativo posteriore),⁶⁸ rimangono solo cinque codici del *Documentum*. L'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme è trasmessa integralmente da sei manoscritti, per *excerpta* in un altro testimone, e frammentariamente in altri dieci codici.⁶⁹ Conservano il testo intero della *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia quattro manoscritti, a cui si aggiungono nove testimoni che riportano la sola sezione sull'*ars dictaminis* e un testimone della sezione sull'*ars rythmica*.⁷⁰ Il *Laborintus* di Eberardo il Tede-

⁶⁴SARTESCHI, *Uno scaffale*, pp. 172, 179. Sull'importanza della *Rettorica* come fonte della *Vita nova* aveva già messo l'accento DE ROBERTIS, *Il libro*. Sulla *transumptio* nella *Vita nova*, si veda anche ARDIZZONE, *Dante*, in part. pp. 67-115.

⁶⁵Per una rassegna, parziale e non del tutto aggiornata, si veda KELLY, *The arts*, pp. 110-119, che mi propongo qui di integrare; a lavoro concluso, ho potuto confrontare i risultati del mio censimento con quelli forniti da GAGGERO, ZANNI, *Les Arts poétiques*, rassegna di prossima pubblicazione che mi è stata gentilmente messa a disposizione dagli autori.

⁶⁶GERVASIO DI MELKLEY, *Ars poetica*. Il curatore fa riferimento a soli tre codici, uno dei quali è il ms. Glasgow University, Hunterian 511, volume miscellaneo che comprende anche altri trattati retorici e che è stato studiato in FARAL, *Le manuscrit* e in HERBERT, *A thirteenth-century*; a questi tre testimoni dev'essere aggiunto il ms. Douai, Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore (*olim* Bibliothèque Municipale) 764, codice membranaceo del XV secolo, copiato in Inghilterra e contenente l'*Ars poetica* di Gervasio, un compendio già attestato in un altro testimone oxoniense, la *Poetria nova* e il *Tria sunt*.

⁶⁷Un elenco dei testimoni della *Poetria nova* e dei suoi commenti si trova in appendice a WOODS, *Classroom Commentaries*, pp. 289-307.

⁶⁸CAMARGO, *Tria sunt*.

⁶⁹La lista dei testimoni, che aggiorna quella di Faral, si trova in MATTEO DI VENDÔME, *Opera*, vol. III, p. 38; il catalogo dei manoscritti si trova nella stessa opera, vol. I. Un'altra edizione critica, limitata ai paragrafi 1-11 del II libro, è quella di PERUGI, *Saggio*.

⁷⁰La *recensio* dell'editore Lawler (che correggeva quella di PAETOW, *The Arts Course*, p. 126) comprende i sei testimoni su cui si è basata la sua edizione critica, cfr GIOVANNI DI GARLANDIA, *The Parisiana poetria*, pp. xix-xxi; più completa e aggiornata la lista di MARGUIN-HAMON, *Tradition manuscrite*, ma vedi anche BURSILL-HALL, *Johannes de Garlandia*. Il primo editore dell'opera, G. Mari, fondava la sua edizione su due soli testimoni: GIOVANNI DI GARLANDIA, *Poetria Magistri Johannis*.

sco, infine, ha una tradizione considerevole, seppur limitata principalmente all'area tedesca, che comprende cinquantaquattro manoscritti e quattro edizioni a stampa.

Alla tradizione diretta vanno poi aggiunti i numerosi commenti che stanno emergendo all'attenzione della critica negli ultimi anni: in Italia, dove la fortuna della *Poetria nova* è documentata da un significativo numero di manoscritti e edizioni dell'opera, sono stati compilati alcuni commenti organici al trattato, in un lasso di tempo che va dalla fine del XIII secolo alla prima metà del secolo successivo.⁷¹ I primi commenti a noi giunti sono le *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi* di Guizzardo da Bologna,⁷² le esegesi di Pace da Ferrara,⁷³ di Bartolomeo di San Concordio⁷⁴ e di Benedetto da Cividale;⁷⁵ l'ipotesi avanzata da Losappio è che almeno alcuni di questi testi, spia di un'attenta pratica di lettura della *Poetria nova* di Goffredo, siano da collocare a Padova, come dimostrerebbero da un lato la notevole prossimità dei commenti di Pace e di Guizzardo (entrambi verosimilmente attivi nell'area), dall'altro la testimonianza di Bichilino da Spello, docente presso lo *studium* patavino che dichiarava di aver insegnato la teoria del *dictamen* per mezzo del *Candelabrum* e della *Poetria nova*.⁷⁶ Ma l'opera di Goffredo fu usata anche come fonte in opere di autori fiorentini: certi sono i suoi rapporti con il *Candelabrum* di Bene da Firenze⁷⁷ e con la *Rettorica* di Brunetto Latini;⁷⁸ il XIII capitolo del III libro del *Tresor* dello stesso Brunetto parafrasa piuttosto fedelmente, pur senza citarla, un'ampia sezione dell'opera di Goffredo (*Poetria nova*, vv. 219-689).⁷⁹ Nonostante le molte zone d'ombra che ancora oscurano la nostra conoscenza della biografia dantesca, sembra perciò per lo meno verosimile che l'opera di Goffredo, se non quella degli altri trattatisti qui in esame, fosse nota a Dante:

Si Dante n'a pas connu de première main la *Poetria nova* – ce qui semble improbable vu la diffusion de ce texte et son rôle dans les écoles –, il a du moins pu s'imprégner de sa substance à travers l'enseignement de Brunetto Latini; il est possible en outre qu'il ait fréquenté à Bologne maître Guizzardo, qui y enseigna longtemps le trivium et fut le commentateur le plus fin du poème de Geoffroy et

⁷¹WOODS, *Classroom Commentaries*, pp. 94-162.

⁷²GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste*.

⁷³WOODS, *A Medieval Rhetoric*.

⁷⁴MANACORDA, *Fra Bartolomeo*; WILMART, *L'art poétique*; WOODS, *Classroom commentaries*, pp. 98-104, 269-272.

⁷⁵WOODS, *Classroom commentaries*, pp. 148-151; GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste*, pp. 28-31.

⁷⁶GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste*, pp. 41-63; la testimonianza di Bichilino da Spello, citata da Losappio, si trova in LICITRA, *Il Pomerium rethorice*, p. 3.

⁷⁷BENE DA FIRENZE, *Candelabrum*. Considerazioni sulla dipendenza del VII e dell'VIII libro del *Candelabrum* dalla *Poetria nova* in VECCHI, *Temi e momenti*.

⁷⁸BRUNETTO LATINI, *Rettorica*; sull'importanza della *Rettorica* come fonte dantesca, e in particolare della *Vita Nova*, si veda DE ROBERTIS, *Il libro*, in part. pp. 208-223.

⁷⁹Per i debiti di Brunetto Latini nei confronti di Goffredo di Vinsauf si vedano MARIGO, *Introduzione*, p. xxxvii n. 3; BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Gli smeraldi*, pp. 7-16; CRESPO, *Brunetto Latini*, pp. 97-9; ALESSIO, *Brunetto Latini e Cicerone*.

le plus sensible à sa qualité littéraire.⁸⁰

Queste considerazioni sfortunatamente riguardano esclusivamente la *Poetria nova*, e sono rese per di più problematiche anche dall'incertezza circa la natura della discepolanza di Dante nei confronti di Brunetto.⁸¹ Se è certo che questi conosceva in modo approfondito l'opera di Goffredo, non è però scontato che tale opera circolasse per suo tramite nella Firenze di Dante, tanto più che la *Rettorica* e il *Tresor* sono stati composti, con ogni probabilità, durante l'esilio francese. Quanto alla presenza di Dante a Bologna durante gli anni d'insegnamento di Guizzardo (che andrebbero verosimilmente collocati tra il 1289 e il 1306),⁸² è noto come la cronologia dei viaggi danteschi nella città felsinea sia tutt'altro che definita, per non parlare della sua frequentazione dello *studium* bolognese.⁸³

Per andare più a fondo nella questione, sarebbe allora necessario prendere in esame un tema poco frequentato dagli studi sulla retorica dantesca, vale a dire quello dell'insegnamento grammaticale a Firenze. I lavori storici di Davis e Black hanno ricostruito un contesto didattico fertile e articolato, in cui diverse istituzioni erogavano specifici tipi di insegnamento, dal *curriculum* grammaticale ai livelli più avanzati,⁸⁴ i dantisti si sono invece concentrati soprattutto sui luoghi dell'istruzione superiore dantesca, e quindi sull'individuare le istituzioni a cui si riferisce il discusso passaggio in cui Dante afferma di essersi recato a cercare la Filosofia «nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti» (*Conv.* II, xii, 7).⁸⁵ Eppure, prima di poter approfondire la sua cultura filosofica, Dante era stato capace di leggere le opere di Boezio e di Cicerone, inizialmente dure da penetrare ma poi comprese «quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare» (*Conv.* II, xii, 4). Inoltre, già nei primi capitoli della *Vita nova* il poeta aveva giustificato la propria competenza poetica – insolita per un diciottenne, quale si presentava l'autore di *A ciascun'alma presa* – dichiarando di aver «già veduto per se medesimo l'arte di dire parole per rima» (*Vn* III, 9): affermazione che si è soliti interpretare come riferimento a una sperimentazione personale e diretta, ma che credo potrebbe alludere anche a uno studio, seppur da autodidatta, dell'arte poetica.⁸⁶

Sarebbe cruciale poter illuminare questa prima fase dell'educazione di Dante per comprendere in modo dettagliato e completo la sua dottrina retorico-poetica e risalire alle sue fonti;

⁸⁰TILLIETTE, *Des mots*, p. 177.

⁸¹Secondo Benvenuto da Imola, Brunetto «non solum docebat Dantem, sed alios iuvenes florentinos, unde multos fecit magnos eloquentes et morales» (glossa a *Inf.* xv, 79 ss).

⁸²GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste*, pp. 31-37

⁸³Il più autorevole sostenitore dell'origine bolognese del *De vulgari eloquentia* e della frequentazione, da parte di Dante, dell'ambiente universitario della città felsinea è Mirko Tavoni: si veda da ultimo TAVONI, *Qualche idea*, in part. pp. 96-103, ma anche ID., *Introduzione*, pp. 1113-1116. Per un riassunto dei vari aspetti della questione, si rimanda alle più aggiornate biografie del poeta: INGLESSE, *Vita di Dante*, in part. pp. 37-38; SANTAGATA, *Dante*, in part. p. 85.

⁸⁴DAVIS, *Scuola*; ID., *Education*; BLACK, *Humanism and Education*; ID., *Education and Society* (una recente e aggiornata sintesi è ID., *Education*). Si veda anche il recente lavoro di DELL'OSO, *Per la formazione*.

⁸⁵Si veda da ultimo il rigoroso contributo, comprensivo di bibliografia pregressa, di PEGORETTI, *Filosofanti*.

⁸⁶Così CONTINI, *Letteratura italiana*, p. 310; DE ROBERTIS, *Vn*, p. 40.

purtroppo, però, gli elementi di cui disponiamo non ci permettono ancora una ricostruzione esauriente o stabile. Il livello dell'insegnamento grammaticale a cui potevano accedere il poeta e la generazione precedente è stato a lungo considerato scadente, se Davis arrivava a scrivere che «nella Firenze del Duecento gli studi grammaticali erano in ritardo persino in confronto a centri più piccoli della Toscana».⁸⁷ Da decenni si discute, inoltre, sulla presenza degli autori classici nel curriculum grammaticale dell'Italia duecentesca, che alcuni vogliono più e altri meno declinante.⁸⁸ Un recentissimo studio di Faini propone di rivalutare l'idea che l'educazione letteraria del primo Duecento fiorentino fosse così carente o superficiale, e porta alla luce un doppio binario educativo: grammaticale/retorico da una parte, notarile/cancelleresco dall'altra. La formazione almeno parzialmente fiorentina di due maestri quali Bene da Firenze e Boncompagno da Signa inviterebbe a presupporre una certa conoscenza degli autori antichi negli allievi dell'epoca; a partire da questa considerazione, Faini ipotizza che ci fosse, almeno fino ai primi decenni del Duecento, una scuola di grammatica e retorica piuttosto avanzata e sensibile alle influenze francesi, probabilmente attiva nell'orbita della chiesa di Santa Maria Maggiore e controllata dalla cattedrale e dai suoi canonici, ma aperta almeno parzialmente anche ai laici.⁸⁹ Se così fosse, la figura di Brunetto acquisterebbe un ruolo forse meno preminente e isolato, ma certo più ancorato al contesto fiorentino, nella divulgazione dei valori umanistici e delle novità d'oltralpe – il che può avere dei risvolti importanti anche per quanto riguarda la sua funzione di mediazione tra l'universo grammaticale-retorico francese e quello fiorentino.

In una direzione simile si muove il lavoro di Coccia e Piron, che ha avviato una fase di analisi dettagliata e complessa dell'attività degli intellettuali laici contemporanei di Dante, mettendo in evidenza la compenetrazione tra diverse discipline e la libera circolazione dei saperi che hanno caratterizzato l'Italia a cavallo tra XIII e XIV secolo e strappando il genio dantesco all'isolamento che sembrava caratterizzare il suo percorso.⁹⁰ L'ultimo tassello di questo quadro in movimento è quello relativo alla documentazione che si sta cercando di recuperare per censire il patrimonio librario delle biblioteche virtualmente accessibili a Dante.⁹¹ Quanto a quel che qui ci interessa, lo spoglio degli inventari e dei cataloghi ci fornisce prove solide della scarsa presenza, nella biblioteca di Santa Croce, di opere di grammatica e retorica: vi si trovavano principalmente testi di grammatica molto comuni e dizionari, tra cui alcune opere di Giovanni di Garlandia (ma non la *Parisiana poetria*), di Alessandro di Villedieu, di Eberardo

⁸⁷DAVIS, *Scuola*, p. 106.

⁸⁸Riassume brevemente il dibattito (e rimanda alla bibliografia pertinente) BLACK, *Humanism and Education*, p. 8.

⁸⁹FAINI, *Prima di Brunetto*.

⁹⁰COCCIA, PIRON, *Poesie*.

⁹¹Il progetto di catalogazione e studio critico dei codici facenti parte del fondo antico della biblioteca di Santa Croce, sulla cui importanza si era già soffermato Davis (DAVIS, *The Early Collection*), riunisce oggi un gruppo di specialisti coordinati da Giuseppina Brunetti, Sonia Gentili e Sylvain Piron: cfr BRUNETTI, GENTILI, *Una biblioteca*; GENTILI, PYRON, *La bibliothèque*. Si concentrano invece sull'ambiente bolognese gli studi di Gargan, poi raccolti in GARGAN, *Dante*. Il punto della situazione si può leggere in ZANNI, *Una ricognizione*.

di Béthune, di Prisciano.⁹² In definitiva, poiché lo studio delle fonti retoriche e grammaticali dantesche non può ancora avvalersi di un solido e definitivo sistema di indizi esterni, sarà bene sondare il terreno alla ricerca di prove interne che suggeriscano o smentiscano una conoscenza diretta dei testi di grammatica e di retorica composti tra XII e XIII secolo.

1.3.2 Le *doctrinatae poetria*

Uno studio sulla ricezione dantesca delle *artes poetria*, in assenza di esplicite indicazioni dell'autore, non può che fondarsi sul confronto tra la competenza retorica dimostrata nella sua pratica poetica e le prescrizioni dei trattatisti; come nota Bigi, però, virtualmente «tutti gli artifici formali della *Commedia* possono essere ricondotti agli schemi della retorica medievale, canonizzati nelle *Artes*», senza che questo implichi una perfetta adesione di Dante alla dottrina delle poetrie.⁹³ Prima di dedicarmi a un simile confronto, vorrei dunque soffermarmi su quello che potrebbe essere l'unico segnale esplicito della presenza delle *artes* del XIII secolo tra le fonti d'ispirazione del *De vulgari eloquentia*.

Nel quarto capitolo del secondo trattato, Dante comincia la sua esposizione tecnica sullo stile sublime e, in particolare, sulla forma canzone: in questo passaggio introduttivo ad altissima densità teorica si stabilisce l'equazione tra poeti latini e poeti volgari, cruciale per il programma dantesco, in virtù della fondante definizione di poesia come «*fictio rhetorica musicaque poita*» (*Dve* II, iv, 2). Per colmare il divario tecnico che ancora separa i grandi poeti regolati dai rimatori in volgare, che hanno poetato per lo più a caso, Dante si impegna a intraprendere un'opera tecnica che emuli «*doctrinatas eorum poetrias*» (*Dve* II, iv, 3). Il significato da attribuire a quest'occorrenza del termine «*poetria*» è oggetto di discussione: nell'ultima edizione commentata del trattato, Fenzi accoglie le riserve di Villa sul considerare il passo un riferimento ad opere altre rispetto all'*Ars poetica* di Orazio – che circolava spessissimo con il titolo di *Poetria* e che lo stesso Dante indica come tale in altre quattro occorrenze, una delle quali compare nel paragrafo successivo.⁹⁴ Scrive Villa:

Ho [...] qualche difficoltà ad accettare che con il plurale «*eorum poetrias*» Dante intenda anche le poetiche mediolatine (quindi principalmente Goffredo di

⁹²DAVIS, *The Early Collection*, pp. 410-411; BRUNETTI, GENTILI, *Una biblioteca*, p. 35; rispetto ai manoscritti contenenti opere grammaticali, Brunetti e Gentili commentano: «un altro gruppo rilevante è costituito da alcuni manoscritti di grammatica e retorica: si tratta dei Laurenziani, Plut. xxv sin. 4, xxv sin. 5 e xxvii sin. 5, i primi due *ad usum* di Illuminato e l'ultimo (*Derivazioni* di Uguccione, finito di copiare nel 1236, c. 90r) *ad usum* di frate Bonanno. Il secondo dei manoscritti citati (Plut. xxv sin. 5. ex n. 677) contiene il notissimo *Doctrinale* di Alessandro de Villedieu, alcune opere di Giovanni di Garlandia (*Opus synonymorum* e *De Mysteriis Ecclesiae*) ed altri scritti grammaticali. È in gotichetta del pieno XIII secolo, con apparato fittissimo di glossa interlineare e marginale. Discussa è l'attualità di Giovanni di Garlandia (ma della *Poetria* per Dante [...])» (p. 45).

⁹³BIGI, *Caratteri e funzione*, pp. 185-6.

⁹⁴FENZI, *Dve*, p. 165. Le altre tre occorrenze del termine «*Poetria*» si trovano in *Vn* xxv 9; *Conv.* II xiii 10; *Ep* XIII 29-30. Sulla storia del termine, si veda TILLIETTE, *Des mots*, pp. 43-5.

Vinosalvo e forse Giovanni di Garlandia): perché ai loro autori si adatta con qualche forzatura la formula, perfetta invece per Orazio, di poeti *regulati*, «quia magni sermone et arti regulari poetati sunt»; i “poeti” governano anche quell’«eorum poetrias», attraendo forse il plurale per parallelismo, e con *poetrias* si può intendere sia il manuale di Orazio sia le poetiche di *auctores* classici, produttori di regole e dunque di *artes*».⁹⁵

Favorevoli ad estendere il riferimento alle *artes poetriae* sono invece Marigo, Tavoni e Mengaldo; quest’ultimo rintraccia nel parallelismo tra i poeti regolati latini e i trattatisti più recenti un’ulteriore dimostrazione dello «stretto nesso tra teoria e prassi» che domina l’operazione del *De vulgari*⁹⁶, ritenendo d’altronde che la grande novità del trattato dantesco, orgogliosamente rivendicata in apertura, risiedesse proprio «nell’ampiezza della sua fondazione culturale», che includeva, al di là dei modelli classici (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *Ars poetica*) «le sollecitazioni concettuali e terminologiche» della recente tradizione delle poesie transalpine e delle *artes dictaminis* italiane. Per Mengaldo, in definitiva,

l’assunzione in forza della trattatistica latina per un’opera che fonda l’eloquenza volgare non è semplice acquisizione culturale ma si riflette sulla sua struttura concettuale, e in particolare sulla nozione di convertibilità della prassi e teoria dei latini *regulati*, garantita dal principio di emulazione, in prassi e teoria del volgare.⁹⁷

Questo stratificato rapporto tra teoria e prassi è certamente un aspetto fondamentale del *De vulgari eloquentia*, ed era anche una caratteristica peculiare delle *artes poetriae* che, come vedremo, affrontano in maniera altrettanto complessa sia il rapporto tra normatività ed esemplificazione, sia quello tra *auctoritates* antiche e gusto moderno. Per questo, pur comprendendo le obiezioni di Claudia Villa, mi pare che la presenza del plurale “poetrias”, dato semplice ma ineludibile, sposti l’equilibrio della questione in favore di un significato che includa per lo meno anche la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf.⁹⁸

Innanzitutto, bisogna prendere atto della reticenza – non solo dantesca, ma anche degli autori delle *artes poetriae*, e quindi evidentemente radicata in qualche modo nella sensibilità intellettuale dell’epoca – nel far riferimento ai trattatisti, e della preferenza accordata continuamente alla citazione dell’*auctoritas* oraziana, anche laddove Cicerone, i grammatici o gli autori successivi sembrano essere la fonte più pregnante.⁹⁹ Principalmente, poi, la *Poetria nova*

⁹⁵VILLA, *Dante lettore*, p. 91.

⁹⁶MENGALDO, *Dve*, p. 163, n.

⁹⁷Ivi, pp. 10-1.

⁹⁸Nel Medio Evo l’*Ars poetica* fu anche conosciuta col titolo di *Poetria vetus* per distinguerla dalle *poetriae* più recenti: vd. K. FRIIS-JENSEN, *Horace and the Early Writers of Arts of Poetry*, cit., pp. 361 e 394.

⁹⁹Sull’importanza di Orazio come fonte delle *artes poetriae* si è molto insistito; si veda ad esempio FRIIS-JENSEN, *Horace*; FRIIS-JENSEN, *The Ars Poetica*. Il primo studioso delle *artes poetriae*, Edmond Faral, assegnava una quasi totale preminenza di ispirazione alla *Rhetorica ad Herennium*: Matteo di Vendôme avrebbe tratto ispirazione da

era all'epoca tanto conosciuta da essere difficilmente ignorabile in un progetto, come quello dantesco, che aveva l'ambizione di recepire anche gli sviluppi più recenti della produzione intellettuale europea e di fondare un canone veramente moderno, seppur teoricamente ancorato alla tradizione: il trattato di Goffredo – per la sua stessa natura e fin dalla scelta del titolo – poteva forse apparire agli occhi di Dante come un primo passo in questa direzione. Lo scopo ultimo della *Poetria nova*, come è stato enucleato da Tilliette, sembra essere infatti quello di tradurre le indicazioni di Orazio con l'aiuto delle categorie ciceroniane e, soprattutto, con la mediazione e il supporto degli strumenti intellettuali forniti dalla cultura rinascendo del XII secolo;¹⁰⁰ un'operazione di sintesi e di innovazione a cui Dante non poteva che guardare con qualche interesse.

1.3.3 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*

Gli studiosi hanno sempre riconosciuto al movimento delle *artes poetriae* una certa omogeneità di intenti, tale da dare forma a un genere a sé stante che risulta dalla confluenza tra le prime due discipline del *trivium*: differenziandosi dai tradizionali trattati di grammatica, improntati alla descrizione del fenomeno linguistico e al perfezionamento dell'*ars recte loquendi*, queste opere contengono principalmente consigli concreti, e dunque retorici, per la scrittura poetica, nati dallo studio degli *auctores* antichi e dall'esperienza d'insegnamento.¹⁰¹ Questa uniformità è dovuta in larga parte all'orizzonte teorico comune ai trattatisti, e, nei casi cronologicamente più avanzati, all'imponente influenza esercitata dalle prime *artes poetriae*, su tutte quella di Goffredo di Vinsauf. Pur nella sua originalità, l'operazione di questi autori risulta dall'evoluzione del pensiero medievale intorno ai temi del linguaggio e della poesia: le *artes* del XII e XIII secolo raccolgono l'eredità della dottrina classica ma la rimodulano, nella gerarchia degli argomenti e nel loro sviluppo, alla luce di un gusto più aggiornato. Tra i temi principali, massima importanza assumono la versificazione, la teoria degli stili e i modi dell'ornamento (e in particolare tropi e figure dell'*ornatus difficilis*), che vengono affrontati in maniera spesso originale rispetto all'antichità classica, grazie anche al fecondo scambio con altre dottrine tipicamente medievali come *artes dictaminis* e *artes praedicandi*.

Donato e dalla sua teoria degli schemi e i tropi, mentre tutti gli altri «*dérivent presque exclusivement de la Rhetorica ad Herennium, à laquelle ils empruntent tout ce qu'ils disent et des tropes et des figures de rhétorique*» (FARAL, *Les arts poétiques*, p. 48); ridimensiona il peso del trattato pseudo-ciceroniano Fredborg, che riconosce nelle *artes* una maggiore influenza delle altre opere ciceroniane (FREDBORG, *Ciceronian Rhetoric*, pp. 31-34).

¹⁰⁰TILLIETTE, *Des mots*, pp. 45-67.

¹⁰¹«The works do represent a coherent genre in many important respects, however. All are reliant on both the legacies of grammar and rhetoric, and weave unapologetically the precepts of the various arts into a single body of knowledge. All clearly orient their treatises around the idea of invention, or discovery, of the material of composition. Moreover, they consciously recognize that their ideas are medieval and are suited to their times, rather than the times of the ancients» (PURCELL, *Ars Poetriae*, p. 137). Per una descrizione dello sviluppo del movimento e delle sue caratteristiche principali si vedano FARAL, *Les arts poétiques*, in part. pp. 55-98; MURPHY, *La retorica*, pp. 155-221, e in part. pp. 184-6; BAGNI, *La costituzione* pp. 153-162; DE BRUYNE, *Études*, t. II, pp. 394-419; KELLY, *The arts*; MARGUIN-HAMON, *Arts poétiques*; JAMES-RAOUL, *Les arts poétiques*.

Il tema del linguaggio figurato, oggetto di riflessione privilegiato del pensiero medievale in tutte le sue diramazioni – dalla teologia alla grammatica, dalla logica alla retorica – trova nella teoria dei tropi una delle sue elaborazioni più tecniche, la cui aridità è continuamente compensata dall'integrazione con altri aspetti della questione, quali quelli più squisitamente esegetici – e Agostino, retore e teologo, ha certo avuto un grande merito in questo reciproco bilanciamento, che ha permesso di nobilitare le *artes* più tecniche e di razionalizzare l'ermeneutica delle Scritture.¹⁰² Le *artes poetriae* del XII e XIII secolo sono un caso di studio assai interessante proprio perché realizzano in forma compiuta una fusione tra le diverse nozioni di figura elaborate rispettivamente dalla grammatica e dalla retorica, e così facendo dotano l'aspirante scrittore non solo di un grande inventario di tropi, ma anche di una fertile e ordinata matrice per produrre usi linguistici originali. In questo senso, il linguaggio figurato permette a chi scrive di usare la lingua «not as a community code, but as a personal code. In particular, the tropes allow fixed words to be reexamined for new, more creative, meanings».¹⁰³

Nella sua definizione più generale, il tropo è infatti l'impiego di un termine in un senso diverso da quello proprio, «d'où résulte de la part de l'écrivain un effort d'ingéniosité et d'originalité qui justifie l'épithète de “gravis”», attribuito appunto all'*ornatus* che ne fa uso.¹⁰⁴ In seno all'insegnamento grammaticale, tuttavia, tropi e schemi assumevano piuttosto la sfumatura negativa dell'improprietà: in quanto deviazioni dall'uso normale del linguaggio, si riteneva scadessero facilmente nell'errore e nel vizio, ed erano approfonditi dai trattatisti solo perché era necessario spiegarne l'impiego da parte dei poeti classici, e comunque alla fine del percorso di apprendimento. Le fonti più influenti per queste due diverse posizioni sono da un lato il IV libro della *Rhetorica ad Herennium* (e particolarmente i capitoli XII-LV),¹⁰⁵ dall'altro la sezione finale dell'*Ars Maior* di Donato, che godette di molta fortuna e anche di una circolazione indipendente, sotto il titolo di *Barbarismus*.¹⁰⁶

Nel trattato erenniano, l'originaria distinzione della dottrina stoica tra tropi e figure è indebolita e i primi (detti *exornationes verborum*, *Ad Her.* IV, 42-6) seguono in modo piuttosto

¹⁰² «Conditions in the intellectual life of the twelfth and thirteenth centuries provided a particularly favourable climate for metaphor. Concern for the integrated program of the seven liberal arts, and especially for the first three of these, the artes sermocinales, led to intensified and subtle linguistic exploration. The interest of grammar in the semantic and syntactic relationships of words, and in their modes of signifying; the interest of logic in definition and distinction, in modes of predication and concepts of identity and diversity, and in the complex relation of words to the things they signify; the interest of rhetoric in force and charm of expression – all served to render theorist and poet alike sensitive to the metaphoric potential of language. Later, in a study of philosophy, the medieval student would again encounter the versatile metaphoric process, for it has ramifications of great importance in the disciplines of psychology, epistemology, ontology, and theories of analogy. Most important of all, metaphor finds its ultimate justification for the Middle Ages in its prolific presence on the sacred page, and its ultimate usefulness in theological discourse» (NIMS, *Translatio*, p. 215).

¹⁰³ PURCELL, *Ars Poetriae*, p. 18.

¹⁰⁴ FARAL, *Les arts poétiques*, p. 89.

¹⁰⁵ CAMARGO, *Latin Composition*. Per una panoramica delle teorie classiche sulla metafora, rimando a BOYSTONES, *Metaphor, Allegory*; MC CALL, *Ancient Rhetorical Theories*; sulla loro circolazione in epoca medievale, REEVE, *The Circulation*.

¹⁰⁶ MURPHY, *La retorica*, pp 155-74; COPELAND, SLUITER, *Medieval grammar*, pp. 28-38.

confuso le seconde (*exornationes sententiarum*, iv, 19-42). L'autore, dopo averli illustrati singolarmente, riconnette i dieci tropi a un unico genere: «Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam veunstate oratio conferatur» (iv, 42); è stato notato però che questa definizione delle *exornationes verborum* è sostanzialmente la stessa dell'*abusio* o metafora («abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur», iv, 45).¹⁰⁷ Di conseguenza, tutti i tropi finiscono per essere equiparati, in senso lato, alle metafore: una dottrina delle figure che prelude, pur rimanendo all'interno di una concezione essenzialmente esornativa, alla grande sintesi del linguaggio figurato che si verrà a sviluppare sotto il termine *transumptio*.

I trattati di arte poetica medievali seguono più o meno scrupolosamente la classificazione delle figure della *Rhetorica ad Herennium*, ma alla luce di questa ripresa – osserva Purcell – gli studiosi hanno tanto enfatizzato il legame di continuità con la dottrina classica da oscurare gli aspetti originali, in parte riconducibili alla contaminazione con la tradizione grammaticale.¹⁰⁸ La fondamentale distinzione di Donato tra barbarismi e solecismi da una parte, e figure e metaplasmi dall'altra, presuppone quella tra *vitia* e deliberate distorsioni poetiche rispetto all'uso corrente e proprio.¹⁰⁹ Questa contrapposizione getta un ponte tra la grammaticale correttezza linguistica e il retorico studio dell'ornamento; in aggiunta, produce una facile polarizzazione morale tra deviazioni virtuose, che producono effetti stilistici positivi in termini estetici o perfino conoscitivi, e deviazioni viziose, determinate da una scarsa padronanza della lingua e risultanti in oscurità.¹¹⁰

La rigorosa classificazione delle figure del *Barbarismus* di Donato, a lungo dominante nella tradizione grammaticale, comincia a perdere peso dalla metà del XI secolo, quando la *Rhetorica ad Herennium* torna a essere la fonte principale per l'insegnamento della prima disciplina del *trivium*, e l'oscillante distinzione tra *figurae*, tropi e *schemata* viene sempre più spesso abbandonata in favore del concetto onnicomprensivo di *colores rhetorici*.¹¹¹ A questa categoria si richiamano infatti i numerosi testi che in quel periodo si ispirano al iv libro del trattato erenniano per comporre nuove serie di esempi a illustrazione delle figure classificate: tra i più famosi, i *Rhetorici colores* di Ornulfo di Spira e il *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes, indicati da Tilliette come precoci testimonianze della convergenza tra retorica e poetica, che stabiliscono per la prima volta l'equivalenza tra la qualità poetica di un enunciato e l'impiego

¹⁰⁷ *Cornifici rhetorica*, p. 51.

¹⁰⁸ PURCELL, *Ars Poetriae*, pp. 6-7.

¹⁰⁹ «Barbarismus est una pars orationis uitiosa in communi sermone. In poemata metaplasmus [...] Solecismus in prosa oratione, in poemata schemata nominatur» (HOLTZ, *Donat*, pp. 653; 658. Per la ricostruzione storica delle nozioni di barbarismo e solecismo, si veda l'introduzione di Holtz alle pp. 137-43; metaplasmo e figura alle pp. 170-216).

¹¹⁰ «Celui qui commet des fautes est celui qui n'a pas la maîtrise de la langue, et qui ne parvient pas à exprimer ce qu'il veut comme il le veut; en ce sens, un ornement est une faute calculée; une faute est un ornement inconscient» (ivi, p. 148). Per approfondire la nozione di deviazione grammaticale in termini morali, interessante l'esempio di Alano di Lille citato e brevemente discusso in COPELAND, SLUITER, *Medieval grammar*, p. 31.

¹¹¹ Ivi p. 34, n. 103.

delle figure dell'*elocutio*, introducendo così l'idea di creazione letteraria come risultato di un adattamento dei vecchi schemi linguistici a contenuti nuovi.¹¹² Anche le due grammatiche in versi più famose dell'inizio del XIII secolo, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune e il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, che a prima vista sembrerebbero conformarsi all'ordinamento di Donato, stravolgono in realtà i sistemi di classificazione precedenti, e soprattutto mescolano ulteriormente le categorie di vizio e figura.¹¹³

Questa breve storia dei tropi e del linguaggio figurato andrà poi integrata con un intero altro orizzonte di discorso, quello legato al simbolismo teologico e filosofico del Medioevo:¹¹⁴ come spiega Grévin, la riflessione sui tropi, a partire da Agostino e Donato, è infatti non solo un elemento essenziale della speculazione grammaticale e semiotica, ma anche del pensiero esegetico, e riesce così a gettare un ponte tra la prima *ars* e la teologia – e questo specialmente grazie all'assorbimento, operato dai *dictatores*, del concetto di *transumptio*.¹¹⁵ Il termine sembra raggruppare tutti i procedimenti metaforici che in età classica costituivano le figure di pensiero:¹¹⁶ la sua prima attestazione, per quanto ne sappiamo, risale a Quintiliano, che lo considera troppo equivalente al greco *metalepsis* e ne sconsiglia l'uso (*Inst. Or.* III, vi, 37), ma Forti ritiene che il termine sia giunto al Medioevo per il tramite gli scritti di Boezio, in cui ricorre spesso.¹¹⁷ Se nelle *artes dictaminis* la *transumptio* occupa un posto di primo piano, è anche vero che altrettanto importanti sono le riflessioni più o meno contemporanee provenienti dalle *artes poetriae*, e in particolar modo da quelle composte da Goffredo di Vinsauf e da Gervasio di Melkley.

Poiché il termine *transumptivus* è uno dei rari tecnicismi retorico-grammaticali impiegati da Dante (come si vedrà meglio in §3.3.1), e poiché sembra abbia una certa importanza all'interno del suo progetto poetico e auto-esegetico, mi occuperò nei prossimi paragrafi di ripercorrere i passi delle *artes poetriae* dedicati a questo tema – e al linguaggio figurato in generale, dunque includendo principalmente anche le figure analogiche della similitudine, dell'allegoria e della metafora – nella convinzione che questa rassegna ci permetta di affilare meglio gli strumenti critici che impieghiamo per comprendere la realtà concreta del linguaggio figurato dantesco, oltre che le sue fondamenta teoriche. Spero che da questa rassegna emergano da un lato la vastità e la complessità del meccanismo transuntivo, difficile tanto da afferrare quanto da ancorare al solo ambito grammaticale-retorico, come si vedrà approfondendo più nello specifico

¹¹²TILLIETTE, *Des mots*, pp. 32-33.

¹¹³GRONDEUX, *Les figures*.

¹¹⁴Una bella introduzione si può trovare nei capitoli *La mentalità simbolica* e *La teologia simbolica*, in CHENU, *La teologia* pp. 179-213; 215-35.

¹¹⁵GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*, pp. 200-20; GRÉVIN, *Métaphore et vérité*.

¹¹⁶GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*, p. 200; cfr anche Battistini e Raimondi: «non facile a qualificarsi univocamente, anche dopo una conveniente messa a fuoco di Fiorenzo Forti, la *transumptio* pare riassumere in sé le dieci *exornationes verborum* elencate dalla *Rhetorica ad Herennium*, quantunque poi tenda spesso a identificarsi con la figura di maggiore momento semantico, cioè la *translatio* o metafora» (BATTISTINI, RAIMONDI, *Le figure*, p. 10).

¹¹⁷F. FORTI, *La "transumptio"*, p. 108.

la descrizione che ne danno i trattatisti; dall'altro l'eccessiva semplificazione operata da chi vorrebbe la *transumptio* equivalente a una semplice metafora continuata, poiché tale non è in nessuna delle esposizioni qui prese in esame – né verosimilmente lo era per Dante.

1.3.3.1 Matteo di Vendôme

Il primo autore di *ars poetriae*, Matteo di Vendôme, compone un' *Ars versificatoria* chiaramente diretta agli studenti, come dimostrano, tra l'altro, i vari interventi pedagogici e la schematicità del discorso, spesso disordinato, talvolta estremamente sintetico e in alcuni casi esplicitamente da integrare con altri libri di testo comunemente usati nelle scuole. L'opera è dunque un vero e proprio manuale, diretto a una produzione quasi meccanica di versi-esercizio, che mescola principi e classificazioni provenienti da diverse tradizioni:¹¹⁸ la sua natura precettiva si esplica nella successione di definizioni, prescrizioni e divieti, e trova poi ulteriore illustrazione in disomogenee serie di esempi, spesso originali o attinti da altre opere dell'autore.¹¹⁹

Dopo un primo libro piuttosto innovativo, in cui Matteo elabora una teoria della descrizione concepita sulla poesia in volgare ma fondata sullo pseudo-ciceroniano trattato di logica *De attributis personae et negotio*, il secondo libro dell' *Ars versificatoria* comincia con l'elencaire le tre fonti di eleganza che si possono trovare in un verso, riassunte nel distico «sunt tria que redolent in carmine: verba polita / dicendique color interiorque favus» (II, 9); la pedante trattazione grammaticale che segue si conclude nel segno del biasimo verso coloro che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate, impossibili da armonizzare e incapaci di comunicare.¹²⁰ Il terzo libro affronta invece la qualità del discorso, che secondo l'autore risiede più nel modo dell'espressione che non nella materia in sé;¹²¹ questa sezione include gli *scemata*, i tropi e i colori retorici.

Tra i diciassette *scemata* della tradizione – che, sull' *auctoritas* delle *Etymologiae*, sono considerati equivalenti alle figure¹²² – Matteo seleziona i tredici che possono essere più utili per comporre versi; nella classificazione e nelle definizioni rimane poi nel solco di Isidoro, che

¹¹⁸ «Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria* is a pastiche of grammar, rhetoric, and poetics that were modified and transformed into a system for generating verse. Matthew took Horace as his point of departure and interspersed general sentiments from *Ars poetica* with the *topoi* of classical rhetorical invention; the parts of speech used in antique grammar; and the schemes, tropes and colors of medieval grammar and rhetoric» (PURCELL, *Ars poetriae*, pp. 56-7).

¹¹⁹ Nelle citazioni, faccio riferimento all'edizione di F. Munari: MATTEO DI VENDÔME, *Opera*, vol. III. *Ars versificatoria*. Traduzioni in inglese dell'opera sono GALLO, *Matthew of Vendôme*; MATTHEW OF VENDÔME, *The Art of Versification*; MATTHEW OF VENDÔME, *Ars versificatoria*. Altri riferimenti bibliografici da tenere presente: SEDGWICK, *The Style*; KELLY, *The Scope*; MURPHY, *La retorica*, pp. 186-91; HARBERT, *Matthew of Vendôme*; GRONBECK-TEDESCO, *An application*.

¹²⁰ «Amplius, sunt quidam Trasonite et nugigeruli qui, ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abuntur [...]. Unde ad huiusmodi prevaricationis cautelam et remedium necesse est versificatorem esse exercitatum in verborum significatione, ne dictiones audeat coniungere que propter mutuam significationem repugnantiam ad discidium quasi hanelantes nullo patiuntur copulari matrimonio [...] mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus» (II 42).

¹²¹ «Versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem» (III 1).

¹²² «"Scemata", ut testatur Ysidorus Ethimologiarum, "figure" interpretantur» (III 3).

a sua volta seguiva da presso Donato.¹²³ Anche nel caso dei tropi, che realizzano la dolcezza del discorso anche quando manca la bellezza del contenuto, dei tredici della tradizione se ne selezionano solo i nove più utili al poeta: metafora, antitesi, metonimia, sineddoche, perifrasi, epiteto, metalepsi, allegoria e enigma. L'ordine imporrebbe poi di affrontare i *colores rhetorici*, ma Matteo, anche in questo caso fedele alla tradizione dei grammatici, ne omette la discussione, rimandando ad altri autori. Quanto alle fonti, in breve, l'*Ars versificatoria* dichiara molto spesso i suoi debiti nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio, nonostante sia in realtà più dipendente dalle due retoriche ciceroniane; anche i testi di grammatica rivestono un ruolo importante.¹²⁴

Il quarto e ultimo libro è quello più strettamente didattico, incentrato com'è sull'esecuzione della materia, ossia sul modo di comporre versi su temi già trattati, sfruttando diversi espedienti di variazione come esercizio di composizione. Quando la materia è stata già affrontata da un altro autore, il precetto fondamentale è quello di omettere «quedam collateralia que non sunt de principali propositio» (IV, 3); rientrano in questa categoria le figure e in particolare le similitudini («comparationes et poetice abusiones»), che non sono da escludere in blocco ma che devono essere impiegate con una certa parsimonia dai moderni: gli antichi ne fecero abbondante uso per dare sostanza alla scarsità dei loro argomenti, ma ai moderni non è concesso indugiare in simili ridondanze.¹²⁵ Questo precetto è interessante non solo perché testimonia un'orgogliosa rivendicazione di modernità e un netto mutamento di gusto, ma anche perché si contrappone a quanto Matteo aveva detto sulla metafora (*metaphora*) nel libro precedente: quest'ultima, definita «alicuius verbi usurpata translatio» come in Isidoro, ha al contrario una prerogativa speciale rispetto agli altri tropi, e «maxime a versificatoribus debet frequentari», perché conferisce una particolare eleganza alla modulazione del verso (III, 19-24). L'opposizione tra metafora e similitudine, normalmente considerate come forma implicita e forma esplicita di una stessa predicazione d'analogia, dimostra che l'oggetto dell'*Ars versificatoria* è la composizione in senso stretto, non l'*inventio* di ascendenza retorica: il singolo verso, da variare come esercizio di scuola, e non l'intero poema.

A suggellare quest'impronta pedagogica, l'ultima parte del trattato illustra i doveri del discepolo e quelli del maestro. A colui che apprende spettano tre compiti: confessare l'errore, rimuovere il velame, concedere il rimprovero, poiché la confessione dell'errore attira il perdo-

¹²³La solidarietà tra Donato e Isidoro è stata dimostrata da FONTAINE, *Isidore de Séville*, vol. I, pp. 125-56.

¹²⁴Sulle fonti, si vedano FARAL, *Les arts poétiques*, p. 48; MATTEO DI VENDÔME, *Opera*, t. III, p. 29; PURCELL, *Ars poeticae*, p. 61.

¹²⁵«Amplius, materia de aliquis agere proponet aut erit illibata aut ab aliquo poeta primitus executata. Si executata fuerit, iuxta tenorem poetice narrationis erit procedendum, tali quidem consideratione, ut quedam collateralia que non sunt de principali proposito, scilicet comparationes et poetice abusiones in tempore sillabarum et figurative constructiones, numquam inducantur. Non quia comparationum inductio penitus sit omittenda, sed parcius a modernis debet frequentari; poterit duci, quia scema deviat sine istis, et nunc non erit hic de hiis opus. Antiquis siquidem incumberebat materiam protelare quibusdam diverticulis et collateralibus sententiis, ut materie penuria poetico figmento plenius exuberans in artificiosum luxuriaret incrementum, hoc autem modernis non licet: vetera enim cessare novis supervenientibus» (IV 3-5).

no, la rimozione del velame evita l'arroganza, e l'accettazione del rimprovero spiana la strada alla correzione (iv, 43). Ho già ipotizzato delle parentele tra questo passo e la parte finale del xxv capitolo della *Vita nova* (§1.2.7); Picone nota che in quel capitolo erano presenti «termini estrapolati dalle tecniche medievali della *lectio*, della lettura allegorica sia del testo sacro che di quello profano. Se «figura», «colore rectorico» e «vesta» qualificano il testo poetico dell'*auctor* (di Virgilio o Ovidio), «verace intendimento» e «denudare» caratterizzano invece il commento medievale (di Servio o Arnolfo d'Orléans) che deve accompagnare quel testo poetico».¹²⁶ Aggiungerei però che molti di questi termini rimandano anche alla fase compositiva, e non solo all'ermeneutica, come dimostra il manuale di Matteo. In una prospettiva come quella delle *artes poetriae*, specie per quanto riguarda questa prima elaborazione, i tropi sono ancora visti come abbellimenti esteriori rispetto al messaggio, ma vedremo come le opere più compiute di questa tradizione riescano a elaborare un'idea più complessa dei tropi; se all'altezza del prosimetro giovanile Dante sembra ancora molto vicino a un'opposizione tra *congruitas* e *incongruitas*, alla sua attenzione cominciavano già a porsi problemi di creatività espressiva ben più organici.

Infine, avendo già commentato la precisa opposizione che Matteo instaura tra similitudine e metafora, vorrei segnalare che l'*Ars versificatoria* distingue nettamente anche tra quest'ultima e l'allegoria – definita «*alienum eloquium quando a verborum significatione dissidet intellectus*» (III, 43). In questa prima opera del canone delle *artes*, mancando ancora la *transumptio* – termine e concetto chiave della *Poetria nova* e, a cascata, di molti trattati successivi, come mostrerò nei prossimi paragrafi –, viene a mancare anche quell'ombrello sotto il quale le diverse istanze del linguaggio figurato (tra cui appunto metafora e allegoria) potevano riunirsi per dar vita a una scala di gradazioni. Nelle prime fasi di questa rielaborazione della grammatica e della retorica classiche che sono le *artes poetriae*, dunque, il criterio di rigida classificazione e distinzione prevale ancora su quell'esigenza di una maggior fluidità concettuale che sarà forse la causa dell'adozione in forza della *transumptio*. Mi pare comunque probabile che a ogni altezza di questa storia del linguaggio figurato, nonostante la confluenza di diverse tradizioni, l'allegoria rimaneva qualcosa di ben distinto dalla metafora, e anche da quella forma di metafora continuata che talvolta, erroneamente, si suole chiamare *transumptio*.

1.3.3.2 Goffredo di Vinsauf

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, pur presentandosi come trattazione sostanzialmente innovativa, presenta molti punti di contatto con l'*Ars versificatoria*, compresa l'attenzione per un pubblico di novizi a cui trasmettere un metodo efficace; ma a differenza dell'orizzonte ristretto, limitato al verso e all'esercizio, di Matteo, l'obiettivo è insegnare a produrre anche

¹²⁶PICONE, *La teoria*, p. 186.

intere opere coerenti e originali.¹²⁷ Per questo Goffredo rifiuta l'alternanza tra versi e prosa, e affianca nello stesso metro passaggi prescrittivi ed esempi poetici; come riconosce Tilliette,

la spécificité de la *Poetria nova* réside dans cette espèce de retournement de l'acte poétique sur lui-même: comme si le meilleur moyen d'expliquer un ornement, c'était de l'exhiber. Les figures productrices de l'effet poétique n'existent pas en soi, dans la pureté froide d'une définition formelle, mais par leur fonctionnalité, contextuellement [...]. Dans ces conditions, les frontières entre le discours théorique et sa réalisation pratique se brouillent et même s'estompent. La stratégie d'écriture élaborée par Geoffroy de Vinsauf a donc pour effet d'assimiler, en un processus que l'on pourrait qualifier d'auto-référentiel, le discours sur la poésie au discours de la poésie.¹²⁸

Il trattato di Goffredo segue la tradizionale partizione retorica: comincia con la *dispositio* – concentrandosi principalmente sull'esordio – e si dilunga poi sui due metodi dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, ossia sulle due strade possibili per affrontare il corpo della composizione¹²⁹. Tra i procedimenti dell'*amplificatio*, ci interessa soprattutto la *collatio*, che è sviluppata in modo assai diverso rispetto all'opposizione tra similitudini e metafore sostenuta da Matteo di Vendôme: come già Aristotele e Quintiliano,¹³⁰ Goffredo considera similitudini e metafore come sotto-categorie della biforme *collatio*, distinte in base alla formulazione sintattica, che rende le prime esplicite (*collatio aperta*) e le seconde implicite (*collatio occulta*). Tra le due, la *collatio occulta* è il metodo più nobile, poiché richiede molta competenza; con versi giustamente diventati celebri, Goffredo la descrive così:

Quae fit in occulto, nullo venit indice signo;
non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam

¹²⁷Faccio riferimento all'edizione critica di Gallo: GALLO, *The Poetria Nova*; altre traduzioni disponibili sono GEOFFREY OF VINSAUF, *Poetria nova*; KOPP, *Geoffrey of Vinsauf*. Gli studi sull'opera sono numerosi: si vedano almeno, oltre a molti di quelli già citati a proposito di Matteo di Vendôme, TILLETTE, *Des mots*; KELLY, *Theory of Composition*; LEUPIN, *Absolute Reflexivity*. Sulla ricezione e sui commenti della *Poetria nova*, fondamentali i molti lavori di M. C. Woods: oltre al già citato WOODS, *Classroom Commentaries*, si vedano almeno WOODS, *An Early Commentary*; WOODS, *Teaching the Tropes*; WOODS, *Using the Poetria Nova*.

¹²⁸TILLETTE, *Des mots*, pp. 16-17; la compenetrazione tra precetti ed esempi poetici è centrale anche nello studio di LEUPIN, *Absolute Reflexivity*, e nell'antico commento alla *Poetria nova* di cui si parla in WOODS, *Teaching the Tropes* e più distesamente in WOODS, *An Early Commentary*.

¹²⁹Per le fonti e le evoluzioni della teoria dell'*amplificatio*, si veda GALLO, *The Poetria nova*, pp. 155-66.

¹³⁰«Anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: “egli balzò come un leone”, questa è una similitudine; qualora dicesse “balzò un leone”, sarebbe una metafora [...] Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto» (ARISTOTELE, *Retorica*, 1406^b 20-5); «in totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est cum dico fecisse quid hominem “ut leonem”, traslatio cum dico de homine “leo est”» (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, VIII vi 4-9). Interessanti osservazioni sulla teoria della metafora in Quintiliano si trovano in NOVOKHATKO, *The linguistic treatment*.

insita mirifice transsumptio, res ubi caute
 sic sedet in serie quasi sit de themate nata:
 sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur
 inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus
 apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus
 et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat.
 (*Poetria nova*, vv. 247-255)

La *collatio occulta*, nel linguaggio immaginoso di Goffredo, maschera la propria natura di comparazione, al punto da apparire come se scaturisse normalmente dal discorso, mentre la sua origine è lontana: cancellando l'artificio del paragone, una metafora così concepita diventa compenetrazione e non semplice accostamento, e desta perciò lo stupore del conoscere. Alla *transsumptio* vera e propria la *Poetria nova* dedica poi un certo numero di versi durante la discussione dell'*ornatus gravis*, il cui insegnamento basilare consiste nell'armonizzare il colore interno e quello esterno, scegliendo gli ornamenti con discrezione per nobilitare l'espressione e ringiovanendo le parole usate con la novità portata dal pellegrinaggio in altre sfere di significato.¹³¹

Il primo e più importante procedimento dell'*ornatus gravis* è infatti la *transsumptio*, una sorta di modo figurato generale che comprende i quattro tropi principali (metafora, allegoria, antonomasia, onomatopea)¹³² e altri cinque tropi (metonimia, iperbole, sineddoche, catacresi, iperbato). Goffredo si impegna a insegnare ai suoi lettori a «transsumere verba decenter» (v. 770): in sintesi, è necessario capire il rivestimento appropriato per un concetto e poi, sfruttando il procedimento analogico, rinnovarlo. Il termine appropriato per la neve, ad esempio, è il bianco, per la rosa il vermiglio; così, si possono usare le espressioni “denti nivei”, “volto di rosa”, e in questo modo si parla di un essere umano in termini simili ma estranei, o viceversa.¹³³

¹³¹ «Ut res ergo sibi pretiosum suma amictum, / si vetus est verbum, sis physicus et veteranum / redde novum. Noli semper concedere verbo / in proprio residere loco: residentia talis / dedecus est ipsi verbo; loca propria vitet / et peregrinetur alibi sedemque placentem / fundet in alterius fundo: sit ibi novus hospes, / et placeat novitate sua. Si conficis istud / antidotum, verbi facies juvenescere vultum (vv. 761-9).

¹³² «Transfero, permuto, pronomino, nomino, verba / haec formant ex se verbalia sunque colorum / nomina, quos omnes recipit transsumptio sola» (vv. 957-9).

¹³³ Purcell sostiene che i precetti della *Poetria nova* – come le altre esposizioni della *transsumptio* in autori quali Quintiliano, Donato, Beda e Alessandro di Villedieu – si basino sui principi del ragionamento sillogistico: «the “transsumption” is achieved [...] through the syllogistic pattern AB, BC, AC (snow white, white teeth, ergo snowy teeth. [...] In *Poetria nova*, *transsumptio* subsumes the tropes of metaphor, allegory, antonomasia, and onomatopoeia. The term “transsumptio” seems to refer to a syllogistic method of connecting words for figurative use. A transsumption is achieved when one word or expression is used to provide a link between the term used and the term it supplants. The mode of reasoning used in transsumption is syllogistic, and *transsumptio* can be equated to the middle term in a syllogism» (PURCELL, *Transsumptio*, pp. 379-80; gli stessi argomenti sono ripresi in PURCELL, *Ars poetriae*, pp. 75-83). L'introduzione del concetto di sillogismo mi pare però superflua: ciascun trasferimento di significato fondato sull'analogia (metafore, similitudini e allegorie) viene generato tramite una proprietà comune ai due termini, quindi non si vede perché la sola *transsumptio* dovrebbe coinvolgere la premessa media di un sillogismo. Per di più, gli esempi successivi, che sono sintatticamente più complessi di “denti nivei” o “volto di rosa” poiché includono verbi e aggettivi, rendono difficoltosa, se non impossibile, l'applicazione del

Goffredo però non si limita a definire la *transsumptio*, ma suggerisce diverse strategie per produrne impiegando le varie parti del discorso (sostantivi, aggettivi, verbi), i cui significati devono essere portati a confliggere per creare la traslazione.¹³⁴ I tecnicismi sintattici, tuttavia, conducono continuamente all'ammirazione per gli effetti semantici di questo nobilissimo modo di parlare, di questa «concors discordia» (v. 848) che rende sapide le parole e permette all'uomo di vedersi come in uno specchio (vv. 801-4), che rende ogni cosa comprensibile agli occhi della mente (vv. 835-7), e che conferisce all'enunciato un tono tanto grave quanto lieve, poiché è difficile trovare l'analogia, ma facile comprenderla (vv. 837-41). Accanto a impieghi tanto elevati, la *transsumptio* può servire anche scopi più semplici, come decorare una frase per renderla più splendente accompagnando un termine che non può stare solo, nella teoria della *determinatio* (v. 1769).

Chiusa la sezione sull'*ornata difficultas*, la *Poetria nova* affronta più concisamente l'*ornata facilitas*, che si esplica nei *verborum flores*, raccolti tutti insieme in una lunga esemplificazione. Secondo Mölk, Goffredo è il primo a stabilire la distinzione secondo cui l'*ornatus gravis* usa i tropi, e l'*ornatus levis* le figure di pensiero e di parola;¹³⁵ sicuramente la nomenclatura non era mai stata fissata in modo stabile, e l'operazione della *Poetria nova* sembra essere proprio quella di rielaborare l'*Ars poetica* – *auctoritas* incontestabile, ma forse sentita come troppo astratta per le considerazioni generiche sull'estetica e al contempo troppo concreta per il suo legame con specifici generi poetici, secondo la bella definizione di Tilliette – con lo schema delle categorie ciceroniane e, se Gallo ha visto bene, di Quintiliano.¹³⁶

Non metterò conto qui di discutere estesamente l'altra opera di Goffredo, il *Documentum de modo et arte versificandi* (nella sola redazione breve, poiché l'attribuzione al maestro inglese della versione lunga, come già dicevo, è stata respinta da Camargo).¹³⁷ Ci sono però un paio di differenze interessanti che vale la pena rilevare. Innanzi tutto, mi sembra che il *Documentum* metta più enfasi sulla necessità di armonizzare forma e contenuto, condannando apertamente gli orpelli gratuiti: se nella *Poetria nova* la raccomandazione era semplicemente quella di far

sillogismo che sfrutta la transitività, poiché chiamano in causa altre, e più complesse, relazioni d'ordine, come è esplicito nell'«artificium transferendi» illustrato nel *Documentum* (II 9-11). Mi pare perciò molto più lucida la messa a fuoco di Nims, che nella procedura suggerita da Goffredo vede piuttosto un tentativo di insegnare a produrre metafore sfruttando le quattro categorie aristoteliche: dalla specie al genere, dal genere alla specie, dalla specie alla specie, per analogia (cfr NIMS, *Translatio*, p. 223).

¹³⁴Nims ritiene che Goffredo sia il primo a discutere analiticamente la sintassi della metafora, distinguendola dalla semantica (ivi, p. 224).

¹³⁵MÖLK, *Trobar clus*, pp. 178-82.

¹³⁶TILLIETTE, *Des mots*, pp. 44-5, dove si discute anche della possibile mediazione tra fonte oraziana e fonte erenniana operata dal commento *Materia*, che è ripreso in maniera ancor più evidente nel *Documentum* di Goffredo. Gallo rintraccia le fonti principali di Goffredo nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De inventione* e nell'*Ars poetica* oraziana, ma riconosce che passaggi paralleli si trovano spesso anche nell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano oppure, in alcuni casi, nei *Rhetores Minores* (GALLO, *The Poetria nova*, p. 133). Sulla circolazione di Quintiliano nel Medioevo, si veda BOSKOFF, *Quintilian*.

¹³⁷Il *Documentum* è stato pubblicato integralmente da FARAL, *Les arts poétiques*, pp. 265-320 ed è stato tradotto in GEOFFREY OF VINSANF, *Documentum*.

procedere di pari passo ornamenti interni ed esterni (*Poetria nova*, vv. 742-4), il trattato in prosa rifiuta in modo ancor più netto la definizione di Matteo di Vendôme per cui «fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem, et sine sententiarum pulchritudine» (*Ars versificatoria*, III 18) – formulazione che aveva portato De Bruyne ad affermare che nelle *artes poetriae* i tropi hanno un valore estetico indipendente¹³⁸ – per sostenere invece che «nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior», poiché «mortua sunt enim verba si non incolumi nitantur sententia, quae quodam modo anima est verbi» (*Documentum* II, 2).

L'altra, maggiore differenza è nella classificazione dei procedimenti dell'*ornata difficultas* e nella discussione della *transsumptio*: *nominatio* e *pronominatio* non sono più sottoclassi di quest'ultima, ma semplici sostituzioni di un sostantivo (rispettivamente proprio o comune) con un altro; la metafora (*translatio*) occorre invece quando un termine subentra a un altro in virtù di una proprietà comune, che può essere espressa tramite un aggettivo o un verbo.¹³⁹ I precetti dell'«artificium transferendi» sono poi piuttosto diversi, poiché si fondano non tanto sulla comparazione tramite proprietà evidenti, quanto sull'astrazione di una relazione d'ordine, che permetta di *transferre* un verbo in ragione della sua maggior specificità: se si considera il verbo 'nascere', che si predica solo degli esseri animati e la cui proprietà essenziale e generale è il 'cominciare a essere', lo si può usare traslatamente per riferirsi a un essere inanimato, come quando si dice che "i fiori nascono" (II, 9-11). Se già nella *Poetria nova* era difficile individuare il confine tra *transsumptio* e *translatio*, la classificazione e l'oscillazione terminologica del *Documentum* rendono la questione ancora più intricata.¹⁴⁰

¹³⁸DE BRUYNE, *Études d'esthétique*, p. 407.

¹³⁹«Per unam proprietatem designamus similem dupliciter: uno modo in nome adjectivo, alio modo in verbo, et utrobique incidit idem color, scilicet translatio» (II 7). Viene così a mancare quella sussunzione dei tropi alla *transsumptio* che gli studiosi hanno considerato caratteristica dell'opera di Goffredo, e che secondo Tilliette, addirittura anticiperebbe l'assorbimento di tutte le figure nell'ambito della metafora, che Genette collocava molto più avanti nel tempo (TILLIETTE, *Des mots*, p. 124). Data l'oscillazione tra i due termini, mi sembra per lo meno imprecisa l'osservazione di Purcell, secondo cui «the *Documentum*'s section on difficult ornaments features what is clearly a discussion concerning metaphor, but the operation to which Geoffrey attributes the production of metaphor is *transsumptio*» (PURCELL, *Ars poetriae*, p. 84).

¹⁴⁰Woods inquadra con precisione il problema e ripropone la soluzione dei più antichi commentatori: «the first problem for modern readers is the transition from *transsumptio*, the generic trope of transsumption, to *translatio*, or metaphor, the first specific trope or kind of *transsumptio* [...] The exact location of the transition is so difficult to pinpoint because: (a) all of the examples that Geoffrey gives of *transsumptio* are of *translatio*; (b) the root meanings of both terms are almost identical: *transsumptio* means 'taking across', whereas *translatio* means 'carrying across'; and (c) Geoffrey (deliberately, I would argue) uses both verbs on which the nouns are based, *transsumo* and *transfero*, to describe what happens in each. Yet, despite the potential confusion, the medieval commentators that I have read so far are in complete agreement about where the transition takes place [...] The imprecision and overlap, however, is recognized by the medieval commentators as an indication that the most important aspect of the relationship between *transsumptio* and *translatio* is their resemblance to each other rather than the differences (or transition) between them. The distinction between *transsumptio* and *translatio*, according to these commentators, is one of degree, not essence» (WOODS, *Teaching the Tropes*, p. 79).

1.3.3.3 Gervasio di Melkley

L'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è quella forse più trascurata dagli studiosi, che, sulla scia di Faral, l'hanno ritenuta sostanzialmente un'opera derivativa, nuova solo per la sua organizzazione sistematica. Il trattato in prosa di Gervasio ha invece molti elementi degni di essere approfonditi: una consapevolezza netta delle distinzioni tra grammatica e retorica e delle relative sfere di competenza; un preciso canone di autori; una classificazione delle figure del tutto nuova, fondata sulle relazioni logiche dell'identità, della somiglianza e del contrario; una teoria della *transsumptio* estesa quanto quella della *Poetria nova*, ma strutturata in modo assai diverso.¹⁴¹

In effetti, i trattati di Matteo e di Goffredo dichiaravano in apertura la loro originalità, mentre Gervasio, mantenendosi nel solco del *topos* di modestia, si limita a proclamare la propria indegnità al cospetto delle *auctoritates*, che sono (in ordine di importanza) Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf e Bernardo Silvestre,¹⁴² e a giustificare la propria verbosità, il cui scopo è giovare anche ai più inesperti («opusculum hoc rudium est», r. 2, p. 2). Gli allievi dovranno affidarsi ai tre autori nominati, con il consiglio di non disprezzare anche altre opere importanti come il *Barbarismus* di Donato, la *Poetria* di Orazio o le Retoriche di Cicerone.

Gervasio specifica poi che si può giungere alla conoscenza direttamente o indirettamente, e che ci sono quattro generi di discorsi sull'*ars*: proibitivo, permissivo, precetti e consigli; le proibizioni consistono nei vizi, i permessi nelle figure – entrambi esposti da Donato – i precetti nella grammatica e i consigli nella retorica;¹⁴³ la confluenza tra grammatica e retorica, che si erano progressivamente intrecciate e scambiate di posto, raggiunge qui una sintesi chiara e consapevole. Gervasio dichiara quindi di essere stato istruito direttamente da Prisciano e da Cicerone, indirettamente da Donato e dal suo trattamento degli errori, e promette di impegnarsi a illustrare ulteriormente tanto le forme di eleganza, quanto i vizi, dimostrando che questi ultimi non sono da eliminare del tutto in poesia, ma da usare con parsimonia e secondo la facoltà di ciascuno. Sarà necessario dunque trattare sia la bellezza retorica, sia i procedimenti di eleganza, che possono essere compresi più pienamente con l'esercizio che non con

¹⁴¹L'edizione critica dell'opera è stata allestita da Gräbener: GERVASIO DI MELKLEY, *Ars poetica*; una serrata critica alla restituzione testuale di Gräbener, corredata di esempi, è in GÄRTNER, *Textkristische Bemerkungen*; qualche postilla in GÄRTNER, *Nachtrag zu Gervasius*. L'unica traduzione disponibile, di difficile reperimento, è GILES, *Gervais of Melkley*; oltre ad alcuni contributi già citati in riferimento agli altri trattatisti, è specificamente dedicato a Gervasio l'articolo di PURCELL, *Identitas, Similitudo*. Su un possibile rapporto tra Dante e Gervasio ho dedicato alcune pagine in TOMAZZOLI, *Enigmistica dantesca*.

¹⁴²«Scripserunt autem hanc artem Matheus Vindocinensis plene, Gaufrui Vinesauf plenius, plenissime vero Bernardus Silvestris, in prosaico psitacus, in metrico philomena» (rr. 9-11, p. 1).

¹⁴³«Dupliciter enim ad rei noticiam pervenimus: directe et indirecte. Verbi gratia: naturam locutionis iv genera circumsistunt. Quaedam sunt prohibitionis, quedam permissionis, quedam precepti, quedam consilii. Prohibitiones consistunt in vitiis, permissiones in figuris, que utraque Donatus exponit, precepta in grammatica, consilia in rhetorica. Igitur circa grammaticae regulas intellectio quid vitium, quid figura, indirecte facilius quid sit consilium elucescet, item in debita, quantum ad grammaticam et venusta quantum ad rethorica assignatione» (rr. 6-16, p. 2).

la teoria, «quippe infinita est venustatis elegantia, et nova cotidie surrepit inventio modernorum» (rr. 18-19, p. 3). Gli ultimi autori citati nel prologo sono Giovanni di Hanville (autore dell'*Architrenius* e maestro di Gervasio), Claudiano, Darete Frigio e Bernardo Silvestre, ma anche i più antichi Lucano, Stazio, Virgilio e Ovidio.

L'esposizione entra poi nel vivo con le regole comuni a ogni tipo di discorso, che occuperanno larga parte dell'opera, seguite poi da due brevi sezioni sulla versificazione e sul *dictamen* e da alcune epistole di esempio. Se l'unità minima nell'*Ars* di Matteo di Vendôme era il verso, per Gervasio è la *clausula*, la cui composizione è determinata dal luogo da cui è tratto l'ornamento: «compositionis clausularum triplex est locus: alius ab eodem, alius a simili, alius a contrario. Idemptitas enim, similitudo et contrarietas, si usui cognitionique tradantur, eloquentiae generant venustatem» (rr. 6-9, p. 6); pertanto tutta la classificazione delle figure seguirà questa tripartizione: figure dell'*idemptitas*, della *similitudo* e della *contrarietas*, che manifestano una progressiva difficoltà. La tassonomia dell'*Ars poetica* è estremamente complessa e dettagliata, quindi mi soffermerò solamente sulle sezioni più interessanti per questo discorso.¹⁴⁴

Si ha *similitudo* negli enunciati in cui si stabilisce implicitamente o esplicitamente un'analogia, il che si può fare per *assumptio*, per *transumptio* o per *omiosis*.¹⁴⁵ L'*assumptio* consiste nel piegare una parola a un nuovo significato in virtù di una somiglianza esterna, come neologismi, forestierismi, e catacresi. La *transumptio* avviene quando il significato proprio di una parola viene sostituito da un significato estraneo per il tramite di una somiglianza fondata sul significato che la parola ha nel suo uso principale;¹⁴⁶ si divide in *transumptio dictionis*, che coinvolge un singolo termine, e *transumptio orationis*, che si estende all'intero enunciato.¹⁴⁷ La *transumptio dictionis*, per esplicita chiosa di Gervasio, equivale alla metafora di Donato; mentre questi la suddivideva in quattro categorie in relazione al criterio animale/non-animale, Gervasio distingue tra *metaphora absoluta* e *metaphora respectiva* in base ai legami con il resto del discorso. Ci sono tre regole per *transumere* due termini: *advocatio*, *proprietas*, *similitudo*, che consistono nei diversi procedimenti logici attraverso cui si può rinvenire una somiglianza. Le più belle *transumptiones* sono quelle in cui la somiglianza è naturale ed entrambe le parti si rimandano a vicenda, facendo riferimento tanto alla persona, con i suoi attributi, quanto alle sue azioni.

¹⁴⁴Il lettore potrà trovare una sintesi del trattato in diversi luoghi: nell'introduzione di Gräbener (GERVASIO DI MELKLEY, *Ars poetica*, pp. xxix-cx), in PURCELL, *Ars poeticae* pp. 99-120; FARAL, *Les arts poétiques*, pp. 328-30; MURPHY, *La retorica*, pp. 198-200.

¹⁴⁵«Similitudo est prolatio vocis aliqua similitudinariam equipollentiam assignantis sive expresse sive inexpresse. Similitudinum alia assumptio, alia transumptio, alia omiosis» (rr. 1-4, p. 89).

¹⁴⁶«Transumptio est translatio vocis a propria significatione ad alienam per similitudinem intransumptam. Intransumpta est similitudo que sumitur a vocis significatione quam habet ex principali institutione» (rr. 1-4, p. 108).

¹⁴⁷«*Transumptio dictionis* involves transferral through the use of a word; *transumptio orationis*, however, requires a phrase to achieve clarity. The abnormal use of words in *transumptio dictionis* requires only subject and verb to be understood. In *transumptio orationis*, the object must be appended to the subject and verb before the abnormal usage becomes apparent» (PURCELL, *Transumptio*, p. 384).

La *transumptio orationis* è il complesso trasferimento di un'espressione dal suo significato ad un significato alieno nella sua interezza, ossia non solo in rispetto alle singole parti;¹⁴⁸ si divide in *antismos* (efflorescenza) ed *enigma*. Gervasio osserva che la *transumptio orationis* viene chiamata allegoria da Donato, ma nella sua classificazione l'allegoria è compresa nella *similitudo* e nella *contrarietas*, ma al tempo stesso ne fuoriesce: tra le sei specie eminenti di allegoria, quella che pertiene alla *similitudo* è l'enigma;¹⁴⁹ le altre cinque fanno parte della *contrarietas* (ironia, antifrasi, *carientismos*, sarcasmo, *paroemia*). La terza parte della *similitudo*, l'*omiosis*, è una dimostrazione di cose meno note attraverso la similitudine di queste con cose più note, e comprende icona, paradigma e paragone:¹⁵⁰ il paradigma si avvale di esempi per insegnare, mentre l'icona accosta cose simili e il paragone cose dissimili, in modo implicito o esplicito. La terza sezione del trattato, dedicata al *locus* della *contrarietas*, discute l'allegoria come enunciato in contraddizione con il contesto: ancora una volta, Gervasio si dimostra innovativo nel riorganizzare la classificazione tradizionale alla luce di categorie logiche fondamentali.

Come già in parte anticipato nella discussione dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (§1.3.3.1), metafora e allegoria rimangono due entità distinte agli occhi dei trattatisti di questo periodo. In Gervasio la familiarità con l'elaborazione della *transumptio* fatta da Goffredo aveva certo sparigliato le carte a livello terminologico: la centralità accordata a questo concetto dal maestro inglese testimonia che una rivisitazione delle classificazioni delle *auctoritates* latine era ormai sentita come necessaria, forse proprio in virtù di quell'insistenza sulla fase compositiva che caratterizza le *artes poetriae*. Se la lettura grammaticale degli autori poteva rendere utile l'esercizio di riconoscere i singoli tropi del testo commentato, un'opera che ambiva al comporre versi avrebbe ragionevolmente enfatizzato piuttosto un generico stile sostenuto, fiorito e creativo, che permettesse di variare materie già sviluppate – come è evidente leggendo soprattutto l'*Ars* di Matteo. All'eccessiva fluidità di Goffredo, però, un sistematizzatore come Gervasio poteva reagire proponendo una nuova classificazione, che desse un preciso ordine alle figure ma anche il dovuto spazio al fortunatissimo concetto di *transumptio*.

1.3.3.4 Giovanni di Garlandia

La *Parisiana Poetria* è solo una delle cinque opere di grammatica e retorica composte dal prolifico Giovanni di Garlandia, ma certamente la più fortunata e la più ambiziosa. Come osserva Lawler, ultimo editore del trattato, l'opera non è tanto originale a livello di singoli precetti, quanto nella sua estensione: sebbene spesso fallisca nel suo intento, «it is the only thorough

¹⁴⁸ «Transumptio orationis est translatio vocis complexe a propria significatione ad alienam secundum se totam, hoc est non habito respectu ad partes» (rr. 1-3, p. 141).

¹⁴⁹ «Supradicta orationis transumptio a Donato appellatur allegoria [...] sed quod ipse dicit per allegoriam aliud significari quam dici solvact theoricus, nos in practica detinemur. Allegoria cum similitudine et contrarietate excedens est et excessa. Preter igitur supradictas eminent allegorie species sex. Una, que ad similitudinem pertinet, est enigma» (r. 21 p. 148; rr. 1-9 p. 149).

¹⁵⁰ «Omyosis est minus note rei per similitudinem eius que magis nota est demonstratio» (rr. 7-8, p. 150).

attempt we have to gather three distinct areas of the medieval arts of discourse (*ars poetica*, *ars rhythmica*, and *ars dictaminis*) under a single series of rules», suddivise secondo le tradizionali ripartizioni della retorica.¹⁵¹ La *Parisiana Poetria* è evidentemente fondata su una ricca esperienza di insegnamento, ed è infatti destinata agli studenti, anche di livello basso; da qui discendono il progetto onnicomprensivo, ma anche le numerose incongruenze di struttura, e la meccanicità un po' superficiale di molti passaggi. Il valore didattico del trattato è ribadito fin dal prologo, in cui Giovanni dichiara che l'opera riposa su tre discipline: «Grammaticae, quia docet congrue loqui; Rethorice, quia docet ornate dicere; Ethice, quia docet siue persuadet ad honestum, quod est genus omnium virtutum secundum Tullium» (intr., 8-11).

Oltre alle fonti classiche (*Rhetorica ad Herennium* e *Ars poetica* in primo luogo), la *Parisiana Poetria* dipende spessissimo dal *Documentum* di Goffredo, che però non viene mai citato, al punto che alcuni prestiti, secondo Lawler, sarebbero riformulati al solo scopo di celarne la provenienza.¹⁵² Non sembra a prima vista partecipare di questa derivazione il precetto sulla *transumpcio uerborum*, inserito nella sezione dedicata all'*inuentio*,¹⁵³ poiché Giovanni ignora l'opposizione di Goffredo tra umano e non umano, celebrando invece quei casi di *transumpcio* in cui «uerbum quod pertinet ad corpus transferatur ad animam, et e contrario» (I 495-6). Nel libro successivo, tuttavia, le somiglianze sono più forti: Giovanni prescrive di scegliere due verbi, uno più comune e uno meno comune, che condividano una qualche porzione di significato; l'esempio che segue non è lo stesso del *Documentum*, ma potrebbe facilmente essere una variazione ideata su quello.¹⁵⁴

Nella discussione dell'*ornatus difficilis*, che secondo Giovanni si esplica in nove modi, troviamo ancora qualche differenza rispetto ai sette tipi del *Documentum*: non solo vengono qui separati procedimenti reciproci che Goffredo teneva uniti (*pars pro toto* e *totum pro parte*) e vengono aggiunti i due modi *genus pro specie et e contrario*, ma, soprattutto, viene rimosso il *significans pro significato*, ossia la *translatio* (II, 44-8). La metafora compare invece nell'elenco dei *colores uerborum et sententiarum*, dove viene definita così: «translatio est quando ispum uerbum transfertur, aliquando ipsa oratio, aliquando nomen» (VI, 305-6). Come si vede, l'attenzione di Giovanni per il linguaggio metaforico tende a disperdersi molto nell'eterogeneità e vastità del suo progetto, per cui possiamo concludere che la *Parisiana Poetria* non offre particolari spunti d'interesse sull'argomento e passare all'ultima opera del canone.

¹⁵¹GIOVANNI DI GARLANDIA, *The Parisiana poetria*, pp. xvi-xix. Per la bibliografia critica su Giovanni di Garlandia si vedano almeno SAIANI, *Studi su Giovanni*; SPERONI, *Proposte*; elementi utili si possono ritrovare nelle edizioni delle altre opere di Giovanni.

¹⁵²LAWLER, *introduzione* a GIOVANNI DI GARLANDIA, *The Parisiana poetria*, pp. xv-xvii.

¹⁵³«Also significant is that John includes *transsumptio* as a category of invention rather than style. This clearly shows a focus on style as a means of initial composition, rather than an "add on"» (PURCELL, *Ars poetriae*, p. 87).

¹⁵⁴«Item de transumptione uerbi talis erit ars assignanda. Eligenda sunt duo uerba, vnum magis commune et aliud minus commune, que se habent aliquo modo secundum similem statum; ut hoc uerbum 'mouere' commune est ad animata et ad inanimata, quantum ad hominem et ad aquam et ad tempus. Hoc uerbum 'currere' est commune ad pedes habencia, et est sub hoc uerbo 'mouere', et proprie potest transumi pro illo, excludendo duram transumptionem» (II 266-73).

1.3.3.5 Eberardo Tedesco

Di Eberardo Tedesco, a lungo confuso con Eberardo di Béthune, conosciamo il solo *Laborintus*, opera in versi dedicata alla fatica del comporre e dell'insegnare (dedicata più probabilmente all'insegnante che ai discepoli),¹⁵⁵ che secondo l'ingeneroso giudizio di Murphy rappresenta lo stadio terminale in cui l'*ars poetriae* «sputacchia quasi cinicamente».¹⁵⁶ Pur avendo ambizioni decisamente inferiori rispetto agli altri testi esaminati, il *Laborintus* non è affatto privo di interesse: la sola parte iniziale, in cui l'autore racconta del proprio misero destino di maestro di grammatica, è così iperbolicamente lamentosa da risultare comica, e contribuisce a creare un quadro molto vivido dell'universo pedagogico medievale. L'opera è costruita sull'allegoria di Filosofia che chiama a sé le arti liberali, sue figlie, affinché istruiscano il *magister*: prima protagonista è Grammatica, che insegna vocali e consonanti, dittonghi, morfologia, sintassi, schemi e tropi, scintille da cui si genera una grande fiamma, poiché la dottrina grammaticale è la soglia iniziale dell'apprendimento, senza la quale gli studenti non possono giungere alle altre arti liberali. Al maestro Grammatica raccomanda il libro di Donato («Donatus recitat quid discipulis prohibebis / et quid permittes: hic decor, error ibi», vv. 207-8) e quello di Prisciano. L'allegoria prosegue con il discorso di Poesia, che spiega il metro, il piede, il ritmo, le differenze fra sillabe lunghe e brevi, la natura e il numero dei piedi negli schemi metrici e le variazioni ammesse, e riconduce i diversi generi al metro giusto.

Cominciano qui le prescrizioni più dettagliate, che seguono abbastanza da vicino l'ordine e la classificazione delle opere di Matteo di Vendôme e di Goffredo di Vinsauf. Con il primo, Eberardo è solidale non solo nell'uso del verso come unità minima, ma anche in molti altri precetti, come nel riconoscere uno scarto tra la *collatio* in uso presso gli antichi e quella dei moderni: «solemnis fuerat quondam collatio multis; / sed nunc, quando venit, rara, modesta venit» (vv. 313-4); la differenza, in questo caso, è però oggetto di semplice descrizione e non di gerarchie né precetti. Nell'affrontare gli ornamenti dello stile, il *Laborintus* seguirebbe invece la teoria della *transsumptio* sviluppata da Goffredo e da Gervasio, secondo l'interpretazione di Purcell:¹⁵⁷ i primi cinque ornamenti riguardano l'uso figurato di nomi e aggettivi, di nomi propri, di verbi, di termini simultaneamente propri e figurati, e infine l'accumulazione di diversi significati traslati, e in effetti, come nella *Poetria nova*, Eberardo usa indifferentemente i termini *transsumo* e *transfero*.¹⁵⁸ Se la somiglianza con il testo di Goffredo mi pare stringente, avrei più dubbi sull'estendere la derivazione all'opera di Gervasio, che, come abbiamo visto, offre

¹⁵⁵KELLY, *The scope*, p. 278, n.

¹⁵⁶MURPHY, *La retorica*, p. 184. L'edizione del *Laborintus* si trova in FARAL, *Les arts poétiques*, pp. 336-77; una traduzione difficilmente reperibile è CARLSON, *Laborintus of Eberhard*; la bibliografia, piuttosto scarna, comprende PURCELL, *Eberhard the German*; MÉOT-BOURQUIN, *Le part*.

¹⁵⁷PURCELL, *Ars poetriae*, pp. 126-7.

¹⁵⁸«Pono commune fixum, vel mobile nomen, / ut sedem proprii vitet utrumque loci» (vv. 365-6); «transumo proprium: probo vel reprobato» (v. 369); «in propria sede si torpet, transfero verbum, / extremaque magis in regione placet (vv. 373-4). «est positum semel improprie, proprieque tenetur / verbum» (vv. 377-8); «vocem non unam, sed plures, transfero verbis» (v. 381).

una tassonomia significativamente diversa della *transumptio*; gli esempi sono però comuni a entrambi.

Dopo gli ultimi cinque tropi dell'*ornatus difficilis*, Eberardo prosegue con l'*ornatus facilis*, che include figure di parola e di pensiero, poiché «est via plana duplex: non floret prima; secunda / rhetoricis opibus deliciosa viget» (vv. 431-2); come già nel caso degli ultimi tropi, i trentasei colori retorici dell'*ornatus levis* (perfettamente sovrapponibili con quelli della *Rhetorica ad Herennium*) non sono definiti né descritti, ma solo esemplificati in un lungo componimento sulla grazia e il peccato. Un altro lungo brano poetico in forma di sermone serve infine a dare saggio degli scemata, che fanno “profumare il volto interno” del discorso; Purcell nota acutamente che la scelta del modello del sermone e l'*exemplum* scritturale sottolineano la pedagogia duplice del precetto e dell'esempio.¹⁵⁹

L'ultima sezione che qui ci interessa è quella in cui Poesia raccomanda agli studenti autori e opere da conoscere: Eberardo si dilunga in una lista di nomi e brevi descrizioni dei pregi che li rendono meritevoli di lettura, includendo, tra gli altri, Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme e Giovanni di Garlandia.¹⁶⁰ Il trattato si conclude con un'esposizione sul metro e con un altro lungo racconto, più puntuale e prosaico, delle disgrazie cui deve far fronte il maestro di grammatica.

Spero siano emersi da questo percorso tra gli autori delle *artes poetriae* il grande interesse e il profondo rinnovamento a cui andò incontro la teoria della versificazione nel periodo a cavallo tra XII e XIII secolo: il parlare figurato, tema cardine della riflessione dantesca sul linguaggio, pur rimanendo radicato nei testi della tradizione classica fu ripensato in varie direzioni, dalla più meccanica descrizione della sintassi metaforica ai possibili effetti conoscitivi apportati dalla traslazione di significato, dalla riflessione sulla differenza tra usi antichi e usi moderni a quella sul rapporto tra forma e contenuto, dalla strutturale distinzione tra tessuto principale e *collateralia* al ruolo del contesto nello scioglimento della polisemia. Al di là del ricco repertorio di esempi, che in molti casi hanno trovato accoglienza nelle sue opere, Dante poteva trarre grandi benefici da questa tradizione, non solo in termini di singoli spunti, ma anche e soprattutto in relazione alla libertà e alla fluidità con cui poter guardare ai rapporti tra le più tecniche *artes sermocinales* e le altre grandi direttrici di pensiero sul linguaggio.

¹⁵⁹PURCELL, *Ars poetriae*, p. 131

¹⁶⁰Può essere di qualche interesse riportare il canone nella sua interezza: i *Disticha Catonis*, l'*Ecloga Theodulii*, Aviano, Esopo, Massimiano, il *Pamphilus*, il *Geta* di Vitale di Blois, il *Ratto di Proserpina* di Claudiano, Stazio, Ovidio, Giovenale, Persio, l'*Architrenius* di Giovanni di Hanville, Virgilio, l'*Alexandris* di Gualtiero di Châtillon, Darete Frigio, Omero, Sidonio Apollinare, il *Solimarius* di Gunther di Parigi, il *Macer Floridus* di Oddone di Meung, Marbodo di Rennes, Pietro Riga, Sedulio, Aratore, Prudenziolo, Alano di Lille, il *Tobias* di Matteo di Vendôme, la *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf, il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune, Prospero d'Aquitania, Giovanni di Garlandia, Marziano Capella, Boezio e Bernardo Silvestre (vv. 599-686).

Capitolo 2

Retorica: l'*ornatus* tra *De vulgari eloquentia* e *ars dictaminis*

2.1 Il linguaggio figurato nel *De vulgari eloquentia*

Rispetto alla *Vita nova*, il trattato linguistico latino esibisce non solo una più articolata riflessione teorica, ma anche una scrittura metaforica più raffinata e diffusa. Lo stile del *De vulgari eloquentia* si mantiene generalmente nel solco della precettistica e della didattica, comprendendo dunque un vocabolario specialistico e un procedere argomentativo di ascendenza filosofico-scolastica. La natura essenzialmente tecnica di molti passaggi non richiede un impiego di quelle analogie che sono spesso necessarie nell'illustrazione di ragionamenti dottrinali più complessi; al contempo, la storia linguistica sviluppata negli episodi edenici e babelici, fondata sulle Scritture e sull'ermeneutica dei Padri, può valersi della vivacità narrativa garantita dal testo biblico, diffuso, commentato e raffigurato forse quanto altri mai. Tuttavia, in un'opera in cui l'immaginario cristiano poteva forse bilanciare a sufficienza l'aridità della tecnica, Dante crea alcuni dei suoi primi, significativi filoni metaforici, e assegna loro, sebbene in maniera ancora imperfetta rispetto a quanto avverrà nella *Commedia*, il compito di sorreggere la struttura del trattato, connettendone le parti, assicurando a queste una maggiore carica icastica – e dunque di persuasione e memorabilità – e, soprattutto, sfruttando la polisemia di alcune associazioni metaforiche per trasmettere un più ampio spettro di significati. Attraverso uno stile che si fa così più sostenuto, Dante poteva configurare la sua opera non solo come trattato, ma anche come manifesto letterario.¹

Ho commentato, nel capitolo precedente, l'apertura della *Vita nova* con la topica metafora del libro della memoria (§1.1). Anche nel *De vulgari* l'esordio è particolarmente interessante dal punto di vista dell'impiego dei tropi: innanzi tutto, Dante paragona i destinatari del trattato

¹BELLOMO, *Filologia e critica*, p. 191 (allo stile del *De vulgari* sono dedicate le pp. 191-4).

a coloro che «tanquam ceci ambulat per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes»² (*Dve* I, i, 1), e descrive il compito educativo intrapreso attraverso la metafora del *lucidare* la discrezione, riprendendo da vicino l'incipit del *Candelabrum* di Bene da Firenze («Presens opus *Candelabrum* nominatur quia populo dudum in tenebris ignorantie ambulanti lucidissimam dictandi peritiam cognoscitur exhibere»). Nell'ultimo periodo del primo paragrafo, in aggiunta, Dante costruisce una sorta di complemento rispetto alla metafora alimentare che sostiene il *Convivio* (dove pure al campo semantico dominante del cibo e della fame³ si affianca quello del dissetare): l'ambiziosa opera che si accinge a comporre è *tantum poculum* da riempire attingendo non solo all'*aqua nostri ingenii*, ma anche *potiora miscentes*, per poter offrire al lettore un *dulcissimum ydromellum*. Il rapporto con i primissimi paragrafi del *Convivio* è molto stretto: il trattato volgare elabora lo stesso intreccio tra topica della cecità intellettuale e metafora alimentare a I, xi, 4, dove si legge che «questo [pane] darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscurità, per lo usato sole che a loro non luce». In modo del tutto parallelo, il *De vulgari* si offre come un dolcissimo idromele che soddisfi la sete di sapere di coloro che ignorano la dottrina dell'eloquenza volgare, mentre il *Convivio* mira a offrire a coloro che non siedono «a quella mensa dove lo pane de li angeli si manuca» almeno delle briciole che possano saziare la loro fame di conoscenza, perché «sempre liberalmente coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata» (*Conv.* I, i, 6-15).⁴

Nonostante la posizione incipitaria e i legami con il *Convivio* accordino alla metafora del vaso e dell'idromele un ruolo significativo, la metafora strutturale certamente più importante del *De vulgari eloquentia* risulta quella della caccia.⁵ Un articolo molto interessante di Phipps approfondisce i microtesti metaforici disseminati nel trattato: questa serie di metafore interconnesse poggia sul terreno comune di alcune immagini condivise, e tali immagini tratteggiano e amplificano le implicazioni ideologiche e filosofiche del testo dantesco.⁶ Nell'analisi che si costruisce a partire da questa ipotesi, lo studioso ipotizza che la metafora primaria secondo cui la ricerca si configura come un cammino (la si incontra per la prima volta in *Dve* I, ix, 1: «per notiora itinera salubrius breviusque transitur») costituisca la radice estetica ed ideologica della struttura di questi microtesti metaforici. Al di là del valore poetico ed evocativo, questa metafora genera delle inferenze allegorico-morali fondate sull'opposizione tra un caos negati-

²In relazione a questo passo i commentatori – da ultimo FENZI, *Dve* – segnalano la ripresa di una clausola delle Lamentazioni di Geremia: «erraverunt caeci in plateis» (*Lam. Jerem.* 4, 14), o quanto meno la prossimità con una topica molto diffusa in vari testi scritturali e patristici quale quella della cecità dell'intelletto.

³Molto è stato scritto sulla metafora alimentare del *Convivio*: si vedano almeno PROTO, *Il proemio*, NARDI, *La «vivanda»*, BIANCHI, «Noli comedere» e il recente MALDINA, *Raccogliendo briciole*.

⁴Interessanti osservazioni sul parallelo tra gli incipit delle due opere e, in particolare, sul loro obiettivo di identificare un lettore ideale, rimando a FERRARA, *La parola*, pp. 59-100.

⁵Sulla semantica della caccia in relazione alla *Commedia* rimando ovviamente a MERCURI, *Semantica di Gerione* e a MERCURI, *Comedia*, pp. 295-9.

⁶PHIPPS, *On the presence*.

vo e un ordine positivo; da questa, inoltre, si diramano i due gruppi metaforici che rimandano alla semantica della caccia e della selva.⁷ Senza scendere troppo nel dettaglio, il serrato esame di Phipps rischia forse di voler tenere insieme ogni istanza metaforica del *De vulgari*, a costo di eccessive sottigliezze, ma ha il grande merito di esplorare le connessioni semantiche istituite dai tropi e di dimostrarne la valenza simbolica.

Vale la pena però di soffermarsi sulla metafora della caccia, che funge da vera e propria spina dorsale del I libro del *De vulgari*. Daniele D'Urso ha esplorato alcune delle fonti, degli sviluppi e delle implicazioni di questa associazione tra l'attività venatoria e la ricerca intellettuale: recuperando un motivo comune nella tradizione scolastica, Dante dipinge la propria ricerca del volgare illustre come una *venatio* per la *silva* dei volgari italiani, alla ricerca di qualcosa che si rivela infine una *panthera* «quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla» (*Dve* I, xvi, 4). Buona parte dell'investigazione del primo libro viene così riassunta:

Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa ut, solerti studio, redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis (I, xvi, 1).

Nota giustamente D'Urso che fino a questo passo l'associazione tra caccia e ricerca intellettuale si è limitata a pochi termini solo debolmente metaforici – come i lessemi *querere*, *sectare*, *investigare*, *percontari* e i loro derivati – ma che è in definitiva la pantera profumata, così esotica e altamente simbolica, «a costituirne il fulcro tematico e a darle un certo spessore di concretezza».⁸ In altre parole, l'immagine della pantera cacciata per valli e monti italiani non serve solo a rendere più icasticamente accattivante quella che è di fatto un'operazione intellettuale fredda e analitica (per quanto vivacizzata dalla concreta presenza delle diverse parlate locali), ma soprattutto a caratterizzare indirettamente – e dunque con una maggior forza evocativa – il termine figurato, cioè il volgare illustre.

Un lettore medievale avrebbe infatti immediatamente riconosciuto nella pantera la caratteristica, descritta da tutti i bestiari, di attirare le prede con il proprio profumo dolcissimo;⁹ questo attributo dell'animale è ciò che interessa a Dante, come diventa chiaro poche righe più avanti, dove si stabilisce un paragone tra questo diffondersi del profumo e l'emanazione di Dio nel creato:

Potest tamen magis in una quam in alia redolere, sicut simplicissima substantiarum, que Deus est, in homine magis redolet quam in bruto, in animali quam in

⁷Ivi, pp. 7-9.

⁸D'URSO, *Il profumo*, p. 147.

⁹Una rassegna dei precedenti più significativi e potenzialmente noti a Dante si trova nelle note di FENZI e MENGALDO *ad locum* e, più distesamente, nella voce *Pantera* dell'*Enciclopedia dantesca* curata dallo stesso Mengaldo e in D'URSO, *Il profumo*.

planta, in hac quam in minera, in hac quam in elemento, in igne quam in terra; et simplicissima quantitas, quod est unum, in impari numero redolet magis quam in pari; et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride redolet (I, xvi, 5).

Per semplice proprietà transitiva, se la pantera è, metaforicamente, il volgare illustre, e se il suo profumare ovunque è esplicitamente paragonato alla presenza di Dio nelle creature, allora anche il volgare illustre risulterà ulteriormente nobilitato. L'associazione, per di più, non è nuova: Tavoni, nel suo commento, propone il riscontro di alcune fonti in cui la pantera è figura di Dio o di Cristo, e Mengaldo aggiunge che alcuni di questi termini – quali il verbo *redolere* e i *tenticulis* del passo citato in precedenza – sono spesso impiegati in riferimento a fatti linguistici e stilistici (nel primo caso) o a sofismi e ragionamenti (nel secondo). Grazie a questa catena di associazioni veicolate dal linguaggio figurato, Dante esalta non solo l'oggetto della sua ricerca, ma l'inchiesta stessa: il principio logico della *reductio ad unum*, messo in luce da Imbach e Rosier-Catach,¹⁰ trova un fondamento ontologico nella cosmologia neoplatonica. Il ruolo del volgare illustre è quello di unità di riferimento a cui gli altri volgari devono tendere, come risulta dalla spiegazione data da Dante rispetto agli aggettivi “curiale” e, soprattutto, “cardinale”, e questo in un sostanziale rispecchiamento della tensione spirituale che porta le creature a volersi riavvicinare all'Uno che le ha create. Con un'importante differenza, però: mentre le creature dall'Uno derivano e all'Uno aspirano a tornare, il volgare illustre non è fonte dei volgari locali, ma una sorta di restaurazione dell'idioma unico scomparso con la *confusio linguarum* babelica.

In aggiunta, dal momento che Nembroth, dalla *Vulgata* in poi, è la figura del cacciatore per antonomasia,¹¹ mi pare condivisibile l'ipotesi, avanzata da D'Urso, che qui Dante si stia indirettamente proponendo come suo rovescio positivo: la sua caccia alla pantera/volgare illustre ha infatti come obiettivo quello di ritrovare l'unità linguistica perduta dopo la punizione della Torre di Babele.¹² Per inciso, Roberto Mercuri ha proposto di scorgere nel primo canto dell'*Inferno* un'opposizione tra Nembroth – per come viene descritto dalle fonti patristiche e soprattutto dalla più autorevole di queste, vale a dire Girolamo¹³ – e Dante, che come il superbo cacciatore si trova per una selva e circondato da bestie, ma che, al contrario di quest'ultimo, si muove verso il monte e vince la tentazione di discendere nel lago del peccato.¹⁴ Se questa connessione con la *Commedia* esiste, non credo che sia da interpretare tanto nel senso di una

¹⁰IMBACH, ROSIER CATACH, *De l'un au multiple*; ROSIER-CATACH, *Présentation*, pp. 50-5.

¹¹MERCURI, *Semantica di Gerione*, pp. 126-9.

¹²«La caccia condotta da Dante ha, a mio avviso, quasi la funzione di esorcizzare, per quanto possibile, la confusione babelica e si propone in qualche modo di seguire un percorso opposto a quello tenuto da Nembròt, esplorando il quale si possa ritrovare nel disordine e nella barbarie dei volgari italiani qualche traccia di una lingua illustre e unica che, nella nuova Babilonia d'Italia, possa finalmente dirsi italiana» (D'URSO, *Il profumo*, p. 154).

¹³*Comm. in Mich.* v, 6 (PL 25, col. 1201).

¹⁴MERCURI, *Semantica di Gerione*, pp. 129-30.

prefigurazione che l'itinerario venatorio del *De vulgari* offrirebbe del percorso oltremondano del poema,¹⁵ ma semmai, al contrario, in quello di una ripresa, nel poema, del ruolo di autore del volgare illustre che Dante si era già attribuito nel trattato latino. In entrambe le opere, ad ogni modo, Dante assume più o meno indirettamente le vesti del *venator* e mette in scena una caccia di natura eminentemente letteraria: una volta trovata, con il *De vulgari eloquentia*, la lingua giusta, la *Commedia* sarà dedicata all'impresa di esprimere in questa lingua un argomento tanto alto e vasto quanto quello di un pellegrinaggio tra i tre regni oltremondani.¹⁶

Già nel *De vulgari*, dunque, la selva assume un significato metaforico fondamentale, per quanto meno polisemo rispetto al poema sacro: è in essa che si svolge la caccia, e nel panorama incolto e confuso delle parlate locali il volgare illustre, come il cardine attorno a cui si muove la porta, come il *pater familias* che governa il gregge, estirpa i frutti e pianta gli arbusti, come un benevolo contadino.¹⁷ La semantica della caccia e quella della selva sono dunque strettamente connesse, ma non del tutto sovrapposte, se il volgare illustre è tanto la pante-
ra quanto l'*agricola*; confrontandosi su questa apparente aporia, Phipps conclude che sia una strategia messa in opera da Dante per mantenere una certa ambiguità di valutazione rispetto alla tradizione cittadina (data la fondamentale opposizione tra *silva* e *civitas*), e per dare così ancora più rilevanza al tema dell'esilio.¹⁸ Per quanto il motivo dell'esilio sia fondamentale in un trattato linguistico che si muove su una linea politica molto forte, come vedremo, credo che questa lettura dimostri le forzature inevitabili per chi si metta alla ricerca di microtesti coerenti e organici in un testo argomentativo prima che narrativo.

Il *De vulgari* invita il lettore a seguire queste associazioni semantiche, a riconnettere diversi passi con altri luoghi del testo e, forse, perfino del macrotesto dantesco, a riconoscere in queste immagini una rappresentazione che allude ad altro e che veicola valori e ideologie; e questo tipo di lavoro critico, che già può essere esteso nello studio del poema sacro, dev'essere pressoché cominciato nel caso delle altre opere di Dante. Allo stesso tempo, però, credo sia importante tenere a mente che le metafore rispondono anche a esigenze più locali: se il contesto rende chiaro al lettore il valore da attribuire all'ispessimento del significato prodotto dai tropi, non è necessario che questo valore rimanga inalterato nel corso di tutta l'opera. La *Commedia* ha certamente troppi fuochi semantici per poter ricondurre tutte le costellazioni di immagini a un ordine coerente; nel caso del *De vulgari*, una volta rilevato che è qui che possiamo trovare le prime manifestazioni della funzione strutturante che le metafore dantesche possono ricoprire

¹⁵Così D'URSO, *Il profumo*, p. 155.

¹⁶Per il valore metaletterario del prologo della *Commedia*, rimando soprattutto a GORNI, *Dante nella selva*; BELLOMO, «Una selva oscura» e, da ultimo, MARCOZZI, *Inferno I*.

¹⁷«Nam sicut totum hostium cardinem sequitur ut, quo cardo vertitur, versetur et ipsum, seu introrsum seu extrorsum flectatur, sic et universus municipalium grex vulgarium vertitur et revertitur, movetur et pausat secundum quod istud, quod quidem vere paterfamilias esse videtur. Nonne cotidie extirpat sentosos frutices de ythalia silva? Nonne cotidie vel plantas inserit vel plantaria plantat? Quid aliud agricole sui satagunt nisi ut amoveant et admoveat, ut dictum est? Quare prorsus tanto decusari vocabulo promeretur» (*Dve I*, xviii, 1).

¹⁸PHIPPS, *On the presence*, p. 11.

rispetto all'intera opera, e che tale funzione strutturante agisce verosimilmente anche a livello di memorabilità del testo, si deve comunque confrontare con un testo tecnico e precettistico, dove, per di più, l'idea di linguaggio figurato che emerge è più semplicemente ornamentale.

2.2 Tra grammatica e retorica

Proprio l'idea di ornamento mi sembra sia al centro della dottrina dei tropi tratteggiata nel *De vulgari eloquentia*. Come è già emerso nel capitolo precedente, l'*ornatus* è uno dei temi principali che le *artes poetriae* assorbivano dalla retorica classica, per fonderlo però con una posizione più strettamente grammaticale sui tropi come deviazioni potenzialmente viziose dal linguaggio proprio. Vorrei tornare di nuovo sul rapporto tra grammatica e retorica per spiegare perché intravedo un'evoluzione nell'idea di linguaggio figurato che emerge dalla *Vita nova* prima e poi dal *De vulgari*, e perché, nonostante le vicinanze di quest'ultimo con la tradizione delle poetrie, mi è sembrato proficuo accostarlo anche e soprattutto all'altra disciplina concorrente, quella delle *artes dictaminis* – fermo restando che della prima si è già parlato nel capitolo precedente (§1.3), e dunque che questo discorso sarà piuttosto da intendersi come integrazione a quello, e non come cambio di paradigma.

A partire da Aristotele, nel pensiero occidentale esistono due arti distinte che dominano il discorso e i fatti linguistici: poetica e retorica, ciascuna delle quali è infatti oggetto di un'opera a sé stante nella produzione dello stagirita. Secondo un efficace riassunto di Barthes, «la *technè rhétorikè* traite d'un art de la communication quotidienne, du discours en public; la *technè poiétikè* traite d'un art de l'évocation imaginaire; dans le premier cas, il s'agit de régler la progression du discours, d'idée en idée; dans le second cas, la progression de l'oeuvre, d'image en image». ¹⁹ Le due arti si avvicinano dapprima in epoca augustea, con Ovidio e Orazio, e poi ancora con Plutarco e Tacito, ma solo nel Medioevo si raggiunge una vera e propria commistione: le arti poetiche sono di fatto trattati di retorica, e i grandi maestri di retorica sono spesso dei poeti. ²⁰

Esemplare, in tal senso, e destinato a grande fortuna, il ritratto allegorico delle due *artes* nel *De nuptiis* di Marziano Capella. Qui la Grammatica viene dipinta come una donna anziana, vestita di un mantello romano e recante in mano «un recipiente tornito, costituito da parti compatte e ben connesse tra loro, che riluceva all'esterno di lieve avorio, da dove, come solerte insegnante di medicina, estraeva i segni delle ferite che andavano curate»; dal contenitore, Grammatica estrae uno stilo con cui recide i difetti della lingua, medicinali aspri e dolci miscelati per eliminare ogni rozzezza e ignoranza, e infine una lima per levigare ogni asperità di parola. ²¹ La Retorica si presenta invece come una donna maestosa e fiera, splendida in volto,

¹⁹BARTHES, *L'ancienne rhétorique*, p. 94.

²⁰Ivi, p. 95.

²¹MARZIANO CAPELLA, *Le nozze*, III, 223-7.

armata regalmente e vestita di un peplo adornato con tutte le figure e di una cintura con i più vivi colori di gemme; il suo eloquio produce ogni effetto desiderato, dalla commozione all'ira, e grazie a esso Retorica controlla i destini politici degli uomini da secoli.²²

Con qualche semplificazione, potremmo dunque dire che la grammatica nel Medioevo si costruisce intorno all'idea di correttezza e intorno all'*expositio auctorum*, facendosi soglia per l'apprendimento del latino e, dunque, per la lettura di ogni testo, compreso quello sacro; è nello studio della grammatica, perciò, che confluiscono insegnamenti linguistici e considerazioni letterarie.²³ Dopo secoli di trasmissione più o meno conservativa delle dottrine grammaticali e retoriche di Roma antica – le quali, nel frattempo, si erano cristallizzate in pura teoria, venendo a mancare il contesto in cui l'oratoria classica si era esercitata, o erano state solo superficialmente aggiornate per essere più inclusive grazie all'equiparazione tra discorso orale e poesia – le *artes poetriae*, come abbiamo visto, testimoniano un nuovo sforzo di elaborazione teorica sulla fase compositiva. Si è già detto che la loro collocazione intermedia tra grammatica e retorica salta immediatamente agli occhi quando si considerano le fonti principali di questi testi: accanto a Prisciano e Donato, i canonici Orazio, Cicerone e Quintiliano. Ma anche la retorica si trova a vivere un periodo di profondo rinnovamento a partire dall'XI secolo, un rinnovamento che prese la forma di una sempre più codificata e fortunata dottrina epistolografica. I rapporti di quest'ultima con la tradizione delle poetrie, che pure era più recente rispetto ai primi sviluppi del *dictamen*, sono strettissimi: prova ne sia che la generazione di dettatori fiorentini e bolognesi attivi nei primi anni del XIII secolo contrasse debiti profondissimi nei confronti della *Poetria nova*.

All'altezza della seconda metà del Duecento un intellettuale come Dante si trovava dunque di fronte a due discipline recenti e segnatamente medievali che si sovrapponevano a un'organizzazione delle *artes* ancora articolata secondo un sistema gerarchico, in cui grammatica e retorica, pur essendo strettamente legate e sconfinando spesso l'una nell'altra, erano distinte.²⁴ Dante aderisce perfettamente a questa sistemazione del sapere, e in aggiunta ne rafforza creativamente il potenziale ordinatore, riprendendo l'assimilazione delle arti ai pianeti già sviluppata da Alano di Lille e da Ristoro d'Arezzo.²⁵ Nella classificazione del *Convivio* la gram-

²²Ivi, v, 426-39.

²³Un utilissimo quadro in REYNOLDS, *Medieval reading*.

²⁴«Grammatica e retorica, che la *divisio scientiarum* del Medioevo congiunge sotto la categoria delle *scientiae sermocinales*, sono entrambe insegnamenti ordinati, nella articolazione didattica della scuola medievale e umanistica, alla progressiva acquisizione di competenza elocutiva («Coniuncta est autem Grammaticae arti Rhetorica. In Grammatica enim scientiam recte loquendi discimus: in Rhetorica vero percipimus qualiter ea, quae didicimus, proferamus»); e tuttavia contrassegnati da assai dissimili vicende. La prima, «scientia gnara recte scribendi et recte loquendi», è consolidata nell'ufficio di offrire una base tecnica alla conoscenza della *lingua regulata*, il latino; la seconda, meglio disponibile a divenire funzione di variabili sociali e culturali, reorienta su quelle, dapprima soprattutto in Italia, materia, fini e tecniche che ad essa erano propri nell'età antica e si impegna, quasi esclusivamente tra XI e XIII, con più frequenti eccezioni nel XIV secolo, nel governo del momento stilistico» (ALESSIO, *I trattati*, p. 421).

²⁵«Dico che per cielo intendo la scienza e per cieli le scienze, per tre similitudini che li cieli hanno con le scienze massimamente; e per l'ordine e numero in che paiono convenire, sì come trattando quello vocabulo, cioè «terzo»,

matica – prima delle scienze, «intrata e fondamento di tutte le liberali arti»²⁶ – corrisponde alla Luna, primo pianeta, in virtù di due analogie: come la Luna ha delle parti in ombra, dove non terminano i raggi del sole, così la grammatica non ha limiti, perché i vocaboli sono infiniti, e dunque «i raggi de la ragione in essa non si terminano»; e ancora, come la Luna ha una luminosità variabile, che si sposta da un lato all'altro in base alla posizione del sole, così la grammatica, in quanto scienza dei vocaboli, è in divenire, poiché molte parole «sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno» (*Conv.* II, xiii, 10).

Entrambe le proprietà che vengono qui attribuite alla grammatica fanno riferimento a una sola parte della disciplina, appunto la scienza dei vocaboli, ma possiamo immaginare che a tale limitazione Dante fosse spinto dalla difficile ricerca di analogie tra l'*ars* e il pianeta;²⁷ in un passo di poco precedente, infatti, il compito assegnato alla grammatica era stato definito in modo più coerente con la tradizionale divisione delle scienze. Separando la sentenza della canzone dalla sua forma esteriore, Dante invitava i lettori a considerare «la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici» (*Conv.* II, xi, 9). Come suggerisce Vasoli, la “costruzione” rimanda all'uso corretto dei vocaboli (declinazioni e coniugazioni, forme sintattiche), mentre “l'ordine del sermone” indica la distribuzione delle parti del discorso; molti di questi motivi torneranno nei passaggi del *De vulgari eloquentia* che analizzerò a breve. Che la grammatica, oltre che scienza dei vocaboli, coincida poi anche con la letteratura stessa, ossia con l'educazione alla lettura del testo letterario, è evidente nel seguente inciso: «e avvegna che duro mi fosse ne la prima entrare ne la loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare» (*Conv.* II, xii, 4).²⁸

si vedrà. La prima similitudine si è la revoluzione de l'uno e de l'altro intorno a uno suo immobile. Ché ciascuno cielo mobile si volge intorno al suo centro, lo quale, quanto per lo suo movimento, non si muove; e così ciascuna scienza si muove intorno al suo subietto, lo quale essa non muove, però che nulla scienza dimostra lo proprio subietto, ma suppone quello. La seconda similitudine si è lo illuminare de l'uno e de l'altro; ché ciascun cielo illumina le cose visibili, e così ciascuna scienza illumina le intelligibili. E la terza similitudine si è lo indurre perfezione ne le disposte cose. De la quale induzione, quanto a la prima perfezione, cioè de la generazione sustanziale, tutti li filosofi concordano che li cieli siano cagione, avvegna che diversamente questo pongano: quali da li motori, sì come Plato, Avicenna e Algazel; quali da esse stelle, spezialmente l'anime umane, sì come Socrate, e anche Plato e Dionisio Academico; e quali da vertude celestiale che è nel calore naturale del seme, sì come Aristotile e li altri Peripatetici. Così de la induzione de la perfezione seconda le scienze sono cagione in noi; per l'abito delle quali potemo la veritade speculare, che è ultima perfezione nostra, sì come dice lo Filosofo nel sesto de l'Etica, quando dice che 'l vero è lo bene de lo intelletto [...] A li sette primi [*scil.* piaenti] rispondono le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, cioè Gramatica, Dialettica, Rettorica, Arismetria, Musica, Geometria e Astrologia.» (*Conv.* II, xiii, 2-8). Sul sistema di corrispondenze di Dante e sulle sue fonti, si vedano in particolare RAJNA, *Le denominazioni* e i commenti *ad loc.* di BUSNELLI-VANDELLI, VASOLI e FIORAVANTI.

²⁶BRUNETTO LATINI, *Rettorica*, p. 34.

²⁷Fioravanti aggiunge che quanto detto qui contrasta apertamente con *Conv.* I, v, 7-8, «dove la mutevolezza dei vocaboli è propria delle lingue volgari, non del latino-grammatica, che è “perpetuo e non corruttibile”», e che colpisce anche che la variabilità qui sia estesa dal solo lessico alle strutture sintattiche, mentre i teorici della grammatica ritenevano queste ultime comuni a tutte le lingue (FIORAVANTI, *Cv*, p. 313).

²⁸Tralascio qui la discussione del significato del termine “gramatica” così come è impiegato nel *De vulgari eloquentia* per designare il latino, lingua immutabile inventata dai dotti, limitandomi a proporre qualche riga scritta

Tornando alla *divisio scientiarum* e alla sua associazione con i pianeti, la Retorica fa coppia con il cielo di Venere – il «terzo cielo» a cui è rivolta la canzone commentata in questo trattato del *Convivio*.

E lo cielo di Venere si può comparare a la Rettorica per due proprietadi: l'una si è la chiarezza del suo aspetto, che è soavissima a vedere più che altra stella; l'altra si è la sua apparenza, or da mane or da sera. E queste due proprietadi sono ne la Rettorica: ché la Rettorica è soavissima di tutte le altre scienze, però che a ciò principalmente intende; e appare da mane, quando dinanzi al viso de l'uditore lo rettorico parla, appare da sera, cioè retro, quando da lettera, per la parte remota, si parla per lo rettorico (*Conv.* II, xiii, 13-4).

Questa definizione mette l'accento su aspetti più tradizionalmente associati alla retorica, ossia la bellezza formale e il suo compito comunicativo e persuasivo – chiamato in causa dal riferimento al *medium* (la voce dell'oratore o la lettera del dettatore)²⁹ e al destinatario. La dolcezza del discorso armonicamente costruito e il potere consolatorio delle opere di Cicerone e Boezio sono dunque il tramite attraverso cui Dante si innamora della donna gentile, la Retorica che conduce alla Filosofia.³⁰

Da questi brevi e sparsi accenni dovrebbe essere emerso che per Dante, come per la maggior parte dei pensatori medievali, grammatica e retorica sono discipline contigue ma differenti: incentrata soprattutto sulla parola e sull'uso corretto della lingua la prima – e dunque, in un certo senso, sugli aspetti paradigmatici del linguaggio, impliciti anche nella definizione di un canone di autori che definisce la letteratura stessa –, sull'articolazione del discorso e sulle sue caratteristiche formali e stilistiche la seconda – più preoccupata di aspetti sintagmatici quali la distribuzione e l'armonizzazione delle parti. Questa mobile differenza di interessi, che già si erano intrecciati più volte nel corso dei secoli,³¹ sembra consolidarsi nel corso del XIII

da Aldo Scaglione: «now *gramatica* means in Dante essentially two things, starting with *De vulgari eloquentia* I, i, 2-3. First, the art of trying and binding speech into rules that will stabilize it, ennoble it so as to raise it to the level of a cultural medium deserving the task of expressing the highest values of the empire or of a nation, hence to fix it so that culture, once achieved, will endure through the ages. Second, and consequently, it means the typical implementation of this process, that is, Latin, the grammatical language *par excellence*, but also the vernacular, starting with Italian, once this new language will have been illustrated to the level of a grammatical medium along with Latin. Language for Dante is the coupling of sensible sign and meaning, which he characteristically refers to as *razionalità*, and grammar is the foundation of a conventional standard, arbitrary and cultural, hence stable, as against the “natural” mobility of positive language (*Dve* I, iii, 2)» (SCAGLIONE, *Dante and the ars*, pp. 28-9).

²⁹Come notano i commentatori, questa distinzione in seno alla retorica era comune, ed è presente, ad esempio, in Brunetto Latini, che nel *Tresor* scrive che «ci devise de .ii. manieres de parler, ou de boche ou per letres» (III, 4).

³⁰Bartuschat giustamente commenta che «Dante conferisce alla retorica un ruolo fondamentale poiché egli è stato iniziato alla filosofia grazie ad essa. Boezio e Cicerone hanno aperto a Dante la via della filosofia con la “dolcezza del loro sermone” [...] Mentre nella tradizione dell'insegnamento medievale la retorica veniva considerata, in quanto arte del *trivium*, un avviamento all'etica nel senso di una propedeutica, in Dante la retorica non è il semplice avviamento alla filosofia, ma la sua forma» (BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione*, pp. 40-1).

³¹Lo sottolinea soprattutto MURPHY, *La retorica*.

secolo: a quest'altezza, ai manuali di retorica, prima rivolti soprattutto alle norme dell'*inventio* e della *dispositio*, viene delegata la descrizione e la classificazione dell'*ornatus* – che pure aveva trovato un momento di felice innovazione nelle *artes poetriae*. Ai grammatici, invece, le figure interessano soprattutto a livello di imparziale definizione e di dominio dello strumento, con aperture certo maggiori, rispetto a quanto non succedesse nel campo retorico, nei confronti di problemi epistemologici e veritativi.³² In relazione ai tropi e al linguaggio figurato, terreno comune alle due dottrine, la diversità dei due sguardi emerge dunque in modo assai preciso. Riprenderò la pregnante sintesi già citata nel capitolo precedente (§1.3.3):

Grammar and rhetoric present different orientations to the role of figurative language: in grammar it is deviation from a proper “norm” of “correctness” and “proper words”, and in rhetoric it is amplification of form and meaning. These orientations carry over, broadly speaking, to each discipline’s perspective on the nature and production of poetic fiction as a whole. [...] grammatical thought provides the terms for theories of what fiction does as a special kind of representation and deviation from truth. Rhetorical theory, on the other hand, is concerned with the form that representation actually takes: the generic and stylistic properties of texts, the artifice and effect of structure. In other words, the grammatical orientation can be said to define what poets do in terms of the standards of what is truth and what is fiction; the rhetorical model presents a complementary vision of how poets accomplish their aims, in a generative sense. We should not see these as merely parallel perspectives: they are mutually reinforcing, along the same lines that grammatical and rhetorical thought continually inform each other. They interact in producing an understanding of fiction as a total enterprise.³³

La reciproca influenza chiamata in causa da Copeland e Sluiter è chiaramente visibile nelle *artes poetriae*, che si situano appunto al crocevia tra grammatica e retorica, e di conseguenza anche nelle *artes dictaminis* del primo Duecento, che attingono a piene mani dalle prime. Poiché nell'opera di Dante manca una netta separazione tra grammatica e retorica e poiché i suoi progetti hanno ambizioni più vaste, naturalmente interdisciplinari e moderne rispetto all'insegnamento tradizionale delle *artes sermocinales* classiche, un'indagine sulla teoria del linguaggio figurato dantesco non può che trarre maggior profitto dal confronto con teorie più aggiornate, che non cancellano il patrimonio classico ma lo rimaneggiano alla luce di nuove esigenze. Circolarmente, questo aggiornamento nato dalla feconda commistione di grammatica e retorica è una delle cause dell'ulteriore compenetrazione tra le due discipline, sicché qua-

³²Così ALESSIO, *L'allegoria*, pp. 22-3.

³³COPELAND, SLUITER, *Medieval grammar*, p. 35; del tutto analogo il ragionamento di REYNOLDS (*Medieval reading*, pp. 19 ss): «what distinguishes the two arts is their approach to figuration, for while grammar offers an explanation of its mechanisms, rhetoric is concerned to harness its effects in the work of persuasion».

lunque organizzazione sistematica di questo materiale ha una funzione pragmatica piuttosto che euristica.

2.3 Il II libro del *De vulgari eloquentia*

Il *De vulgari eloquentia* è un'opera profondamente innovativa nel panorama della cultura due-trecentesca; se non fosse rimasto incompleto, avrebbe probabilmente offerto spunti di altissimo valore per uno studio del linguaggio figurato dantesco, tali da sostenere teoricamente almeno una parte di quello sfaccettato universo che è l'apparato metaforico della *Commedia*. Incompleto com'è, offre purtroppo solo pochi accenni in questa direzione; ma l'approfondimento di questi brevi accenni, insieme a una loro contestualizzazione, può dare qualche informazione circa i problemi affrontati da Dante in questa fase della sua produzione e circa le posizioni linguistiche e retoriche abbracciate. Il trattato latino è stato sempre letto, a ragione, in parallelo con il pressappoco contemporaneo *Convivio*³⁴ – e dunque le considerazioni che proporrò nelle pagine che seguono saranno da integrare con quelle sviluppate nel prossimo capitolo (§3.1 e 3.2); ho scelto di occuparmi del *De vulgari* per primo perché, nonostante la sua composizione sia probabilmente posteriore almeno ai primi tre libri del trattato volgare,³⁵ nell'ottica di un ragionamento sul linguaggio figurato mi sembra si arresti ad uno stadio più tecnico e meno originale.

Di opinione inversa è Fenzi, che ritiene che nel *Convivio* sia ancora in vigore «una tradizionale separazione tra forma e contenuto», in virtù della quale Dante relega gli aspetti formali della poesia ad “accidentali adornezze” che distraggono dalla “sentenza” (*Conv.* II, xi, 9), e che invece nel *De vulgari* tale separazione appaia superata in favore di un tentativo di legare saldamente gli argomenti trattati, la dignità personale del poeta e l'altezza stilistica e formale.³⁶ Una prima obiezione si può muovere già riprendendo gli argomenti di un recente saggio di Bartuschat, al termine del quale si argomenta – in maniera per me persuasiva – che la congiunzione di prosa e poesia e di linguaggio filosofico e poetico realizzata nel *Convivio* (sviluppando al-

³⁴Il tema su cui più evidentemente le due opere dialogano è quello, esploratissimo dalla critica, della preminenza del latino sul volgare e viceversa. Per quanto sia uno snodo fondamentale del pensiero di Dante, non mi soffermerò su questo punto, che aprirebbe una parentesi troppo ampia e che è stato, appunto, già molto studiato. Un'ottima rassegna bibliografica sulla questione si trova in ZANNI, *Il De vulgari*, n. 9 a p. 284.

³⁵Sulla cronologia delle due opere la bibliografia è vastissima; le sintesi più efficaci si possono ritrovare nelle introduzioni ai commenti di MENGALDO, TAVONI, ROSIER-CATACH e FENZI. Argomenta invece per una cronologia diversa un recente articolo di Pinto, che ritiene il *Convivio* sia stato scritto interamente in un intervallo tra la composizione del primo e del secondo libro del *De vulgari*: cfr PINTO, *Il II libro*. Stabilire una cronologia relativa sulla base di sottili evoluzioni interne al testo mi pare particolarmente difficile data la loro prossimità di ispirazione; posso solo suggerire, però, che mi pare inficiato in partenza un ragionamento, quale quello che avanza spesso Pinto, secondo cui la posteriorità di alcuni passaggi rispetto a un'opera o a una parte di essa sarebbe dimostrata dal fatto che Dante non si sente in dovere di definire qualcosa che ha già definito altrove. Ritengo appunto inficiato in partenza un ragionamento di questo tipo per il semplice fatto che le due opere, essendo incomplete, non erano state divulgate.

³⁶FENZI, *Introduzione*, pp. XLVIII-XLIX.

cune innovazioni della *Rettorica* di Brunetto) «permette a Dante di superare una concezione della retorica come *ornatus* e di teorizzare il potere persuasivo della parola come effetto della sua bellezza». ³⁷ Ma più in generale, al di là della cronologia (che non intendo qui mettere in discussione), mi interessa la differenza di oggetti e di approcci delle due opere: è vero che nel *Convivio* si avverte il pericolo che la forma danneggi la corretta comprensione del contenuto, e che, al contrario, nel trattato latino questa ipotesi è respinta o per lo meno sentita come eccezionale, ma credo che ciò dipenda in larga parte non dall'evoluzione del pensiero di Dante, quanto dal diverso obiettivo delle due opere. Per quanto sia stato detto, e in maniera convincente, che anche il *De vulgari* è in qualche modo un auto-commento, le ambizioni di quest'opera non possono che apparire più universali rispetto a quelle del *Convivio*, che si costruisce intorno al commento di alcune canzoni di Dante e che ha lo scopo dichiarato di fornirne la corretta interpretazione, pur prendendo poi spunto da queste per distendersi in articolate digressioni che la rendono di fatto un'opera quasi enciclopedica.

Ciò non toglie che in entrambe le opere Dante prosegua in quell'atteggiamento, già inaugurato con la *Vita nova*, di modellamento della propria figura di autore, coniugando una sempre più forte vocazione teorica con la meditazione sulla propria poesia, da cui derivano corollari dottrinali più universali. ³⁸ Questo si verifica soprattutto nei pochi capitoli superstiti del secondo trattato: dopo aver dedicato il primo a una storia linguistica universale e a una geografia linguistica e poetica italiana – avendo definito la natura del linguaggio e la sua storia, per poi passare dall'approccio diacronico a quello sincronico e dunque alla ricerca empirica del volgare illustre, alla sua definizione razionale e, infine, a una sua dimostrazione sillogistica – il secondo libro si dedica all'esposizione della dottrina poetica. Dante comincia con l'affermare che la poesia funge da modello alla prosa, ³⁹ e passa poi a definire il versificatore ideale per il volgare illustre. Fin dal primo capitolo del secondo trattato, la dottrina viene fondata sulla norma della *convenientia*: data la nobiltà del volgare illustre, esso è degno di essere impiegato solo da uomini eccellenti, e anche da costoro solo nelle occasioni in cui vengano affrontati argomenti eccellenti. ⁴⁰ Per quanto l'ornamento dei versi sia l'obiettivo a cui ciascun versificatore debba tendere secondo le proprie capacità, nell'ammaestramento di Dante non bisogna mai perdere di vista il criterio della convenienza, e questo perché l'*ornatus* non è altro che «alicuius convenientis additio» (II, i, 9).

Stabilito questo criterio generale, Dante passa a definire quali siano gli argomenti che possono essere trattati con il volgare illustre, producendosi nella nota tripartizione dei *magnalia*

³⁷BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione*, p. 41.

³⁸Sono, riassumendo, considerazioni che si ritrovano in MENGALDO, *Introduzione*, p. 3.

³⁹«Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso (que quendam videntur prebere primatum), primo secundum quod metricum est ipsum carminem, ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus.» (*Dve* II, i, 1).

⁴⁰La conclusione è che «sic non omnibus versificantibus optima loquela conveniet, cum plerique sine scientia et ingenio versificentur, et per consequens nec optimum vulgare. Quapropter, si non omnibus competit, non omnes ipsum debent uti, quia inconvenienter agere nullus debet» (II, i, 8).

(*salus, venus, virtus*);⁴¹ all'altezza del III capitolo, la discussione tecnica entra nel vivo con la definizione della forma metrica più alta (la canzone, II, iii) e poi del verso più nobile (l'endecasillabo, II, v). Tra questi due capitoli, è incastonata una digressione in cui Dante si propone di aprire l'«*artis ergasterium*» a beneficio di coloro che hanno poetato «casualiter» (II, iv, 1): in questo passaggio il *De vulgari* affronta il delicato e cruciale compito di stabilire la continuità tra la tradizione latina e la poesia contemporanea, legittimando così quest'ultima. Il problema di questo capitolo, come si vede, è molto vicino a quello che aveva animato la digressione sulla prosopopea nella *Vita nova*, ma la posta in gioco è cambiata; sono cambiati anche gli esiti dell'operazione.

2.3.1 Dalla *Vita nova* al *De vulgari eloquentia*

Il trattato latino sistematizza quelle che nel prosimetro erano poco più che considerazioni di buon senso – non dire per rima quanto non si riesca ad «aprire per prosa», per evitare la vergogna che dovrebbero invece scontare «quelli che così rimano stoltamente» – condivise con il primo amico Cavalcanti; anche il contesto artistico entro cui l'opera si muove e a cui si riferisce appare perciò ampliato: dallo stretto sodalizio toscano alla penisola intera. Il problema grammaticale-filosofico inerente la verità del linguaggio figurato si trasforma nel *De vulgari* in serrato e universale discorso tecnico circa i criteri con cui chi scrive deve misurare gli ornamenti formali con cui rivestire ciascun contenuto. E anche sui contenuti si verifica un'altra grande evoluzione rispetto alla *Vita nova*: se lì l'autore prendeva apertamente posizione «contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa» (*Vn* xxv, 6), nel trattato viene teorizzata, come si diceva, una tripartizione di argomenti fondata sulla psicologia umana, e Dante non si presenta più come poeta d'amore, ma come *cantor rectitudinis*. C'è poi da aggiungere, con Tavoni, che, «l'amore sublime e unico, che aveva aperto alla poesia, al di là del vincolo cieco dell'amore cortese, una proiezione paradisiaca, qui è ridotto alla pulsione erotica (*venus*) comune agli uomini in quanto animali; e la parola beatriciana *salute* è riconvertita a significare l'istinto biologico alla sopravvivenza comune agli uomini in quanto esseri viventi».⁴²

Talmente evidente è la maggiore ampiezza e maturità dimostrata dal *De vulgari* rispetto alla *Vita nova* che, nell'opinione di uno dei principali studiosi del trattato latino, i concetti migrati da un'opera all'altra sarebbero «espressi là con certa docilità di discepolo, qui coll'autorità del

⁴¹Una tradizione secolare aveva distinto i tre stili (sublime, mediano, umile) che qui Dante, con profonda innovazione, associa alle tre potenze dell'anima. La più antica formulazione della teoria dei tre stili risale alla *Rhetorica ad Herennium*, dove la distinzione è fondata sulla dignità delle persone che parlano; Cicerone, invece, mette i tre generi in corrispondenza con gli argomenti; Agostino, con il *De doctrina christiana*, trasmise al Medioevo l'idea che gli stili sono determinati dall'intento che si propone l'oratore. Il precedente probabilmente più significativo per la tripartizione dantesca è però Giovanni di Garlandia, che fa corrispondere ciascuno stile a una categoria di individuo e a un'opera di Virgilio (DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, pp. 318-9).

⁴²TAVONI, *Introduzione*, pp. 1102-3.

maestro che li ha ben meditati e rivissuti».⁴³ Questa sostanziale continuità di argomenti risiede, come si diceva, nell'affermazione dell'equivalenza di poesia regolata latina e poesia volgare, equivalenza che nel libello era semplicemente enunciata e che nel trattato latino viene più solidamente fondata e, soprattutto, messa concretamente in atto con lo sviluppo di una norma poetica e retorica costruita sull'imitazione degli autori classici. Se l'oggetto privilegiato nel primo caso era la dignità del poeta, che proprio con questa prima opera ambiva a costruirsi una statura intellettuale e autoriale e a nobilitare la produzione propria e del proprio circolo, nel caso del *De vulgari* l'operazione di canonizzazione appare a uno stadio più avanzato, e l'attenzione è concentrata non tanto sui poeti, quanto sulla lingua poetica, a cui i primi si devono adeguare dimostrandosene degni:

Exigit ergo istud sibi consimiles viros, quemadmodum alii nostri mores et habitus; exigit enim magnificentia magna potentes, purpura viros nobiles: sic et hoc excellentes ingenio et scientia querit, et alios aspernatur, ut per inferiora patebit
(*Dve* II, i, 5).

Il problema essenzialmente grammaticale dell'appartenenza a un canone di autori – che pure è preoccupazione pressante nel trattato latino – viene affiancato dal tentativo di presentarsi come teorico dell'eloquenza, emulando le poetrie dei classici e, soprattutto, quella del «magister noster Oratius» (*Dve* II, iv, 4). Dante, insomma, rivendica per sé non solo le competenze di *cantor rectitudinis*, ma anche quelle di sublime *dictator*, come dimostrano gli esempi di *suprema constructio* di cui egli è autore.

In altre parole, nel momento in cui il *De vulgari* produce una gerarchia poetica, è evidente che è stato fatto un passo in avanti rispetto alla *Vita nova*: non solo i poeti volgari sono legittimamente equiparati ai latini, ma si può cominciare a produrre teoria sulla loro poesia, a partire da una classificazione gerarchica delle loro opere.⁴⁴ Per questo la prospettiva del libello mi sembra più vicina all'orizzonte grammaticale e quella del trattato latino a quello retorico: perché la prima è essenzialmente normativa, votata all'obiettivo di insegnare la correttezza rispetto a un sistema codificato dai *gramatice positores*;⁴⁵ la retorica, invece, è esercizio del gusto e della scelta, e per questo assegna tanta importanza alla classificazione e alle gerarchie. Perciò è in questa opposizione che individuerei la principale differenza tra *Vita nova* e *De vulgari*: il xxv capitolo del libello giovanile, su cui mi sono soffermata a lungo nel capitolo precedente, testimonia di un'idea di linguaggio figurato come semplice improprietà, come qualcosa di

⁴³MARIGO, *Introduzione*, p. CIII.

⁴⁴«Come mostra il travaglio concettuale del I del *Convivio*, questo del confronto col latino e i latini era veramente il punto di passaggio obbligato. E Dante non si limita solo a mettere sullo stesso piano le due lingue e letterature (con la riserva che l'italiana deve ancora, ma può, darsi le sue regole stabili), ma fa anche un passo ulteriore, nel senso dell'autogestione del volgare» (MENGALDO, *Introduzione*, pp. 10-1).

⁴⁵«Hinc moti sunt inventores gramatice facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singolari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest» (*Dve* I, ix, 11).

falso che si dice rispetto all'uso corretto e proprio della lingua e che si concede per semplice deroga; è assente, o al massimo debole, qualunque tentativo di classificazione nel quadro di una teoria stilistica o pragmatica. Nel *De vulgari eloquentia*, invece, sebbene non si discuta una catalogazione delle figure, il centro del discorso è lo stile, e si riconosce che ci sono diversi gradi di abbellimento, misurati su diversi autori, diversi contenuti e diversi effetti da produrre su chi legge. Il principio della *licentia* ha lasciato il posto a quello della *convenientia*.

La distinzione non è, ovviamente, così netta: tutt'altro. Se i trattati di *ars poetriae* mi erano sembrati la tradizione più adatta a comprendere un primo livello di educazione poetica e di riflessione sul linguaggio figurato, quale poteva dimostrarsi il xxv capitolo della *Vita nova*, è innegabile che ad essi si ispira in larga misura il *De vulgari*, come Dante esplicitamente dichiara quando afferma che obiettivo del trattato è «doctrinatas eorum poetrias emulari» (*Dve* II, iv, 3). Al tempo stesso, però, l'impulso innovatore di Dante è tale che, nello stesso momento in cui abbraccia una tradizione e un genere, lo rivoluziona, lo contamina e lo supera: vorrei dimostrare che il *De vulgari* contiene già i germi di elaborazioni retoriche più avanzate, che integrano l'impostazione delle poetrie con quella delle *artes dictaminis*.

2.3.2 Un'ars poetica volgare?

Definendo l'impostazione complessiva del *De vulgari*, diversi studiosi, come Folena, hanno messo in luce le diverse dottrine che concorrono a nutrire l'impresa dantesca:

il *De vulgari eloquentia* è in primo luogo un'arte del dire in volgare, e particolarmente del dire in rima nel bello stile, lo stile tragico, che Dante delimita e restringe nel supremo modello della canzone: quindi una *rhetorica et poetria Dantis*. Ma questa retorica e questa arte poetica, che noi diremmo oggi stilistica letteraria, hanno profonde radici nell'altra più umile arte del Trivio, la prima, la grammatica. Dante si muove fino a un certo punto da grammatica a retorica, in un circolo che si concentra sempre più intorno a quest'ultima; e questo avere per così dire i piedi nella grammatica e la testa nella retorica, se può confondere talora le idee, costituisce anche l'aspetto più nuovo, suggestivo e problematico dell'opera.⁴⁶

⁴⁶FOLENA, *Dante e la teoria*, p. 200. Cfr anche RICCI, MENGALDO, *De vulgari eloquentia*, in *ED*: «ma è necessario insistere sul fatto che, nel concreto della tematica e della terminologia (spesso costruita su elementi biblici e comunque della tradizione religiosa medievale), il *De vulgari eloquentia* si muove totalmente nell'ambito della cultura retorica recente, mettendone come s'è visto a frutto entrambe le correnti dominanti, quella dell'*ars dictaminis* e quella delle *poetriae*. Alla prima l'opera di Dante è legata dalla sua stessa struttura formale, in una prosa latina elaborata secondo i canoni dettatori (vedi ad esempio il *cursus*), nonché dal progetto di una trattazione pure del volgare prosastico (mentre, come si è accennato sopra, anche allo stato attuale il *De vulgari eloquentia* mostra chiari segni di una problematica retorica che abbraccia insieme poesia e prosa); alla seconda chiede soprattutto una legittimazione del suo programma fondamentale di regolamentazione retorica della poesia, e addirittura poesia volgare, di cui va esattamente valutata l'audacia culturale all'interno di una tradizione retorica come quella italiana che, in quanto strettamente legata al diritto e d'altra parte alla pratica politica comunale, era dominata dall'interesse per la prosa e l'eloquenza civili. Del resto proprio la questione dei rapporti prosa-poesia, e della

In questa compresenza di ispirazioni grammaticali e retoriche, il *De vulgari* è stato spesso accostato alle prime grammatiche volgari composte in ambito provenzale, ossia le *Razos de trobar* di Raimon Vidal e il *Donatz proensals* di Uc Faidit, composte rispettivamente nei primissimi anni e intorno alla metà del XIII secolo – e in effetti le somiglianze sono significative.⁴⁷ Il prologo del trattato dantesco non può non ricordare da vicino quello di Raimon, che si impegna a insegnare ai suoi lettori la «dreicha parladura» e che consiglia all'«homs prims» di conformarsi alla parlata più nobile dell'area gallo-romanza, il Limosino.⁴⁸ Ma imparare la lingua, per questi autori, significa non tanto imparare una dottrina d'eloquenza, quanto la grammatica – e di passaggio possiamo notare che anche in queste opere il concetto di “grammatica” coincide con quello di lingua latina, in opposizione al volgare – soprattutto a livello di fonologia, morfologia e sintassi.⁴⁹

I trattati provenzali non sono composti per tutti, ma principalmente a uso dei poeti, e dunque il modello linguistico a cui tendono è quello della lirica trobadorica e non quello della lingua di tutti i giorni: l'operazione di Raimon Vidal si regge sull'idea che la competenza grammaticale permetta di perseguire l'equilibrio e la bellezza in poesia, e che dunque le licenze linguistiche che servono a facilitare la composizione poetica da parte di chi ha una scarsa padronanza della lingua vadano a detrimento della qualità letteraria.⁵⁰ Tale competenza grammaticale non è meramente tecnica, ma si estende a considerazioni più generiche di proprietà linguistica e buon senso talvolta vicine a quelle che animano il xxv capitolo della *Vita nova*: in un passaggio, ad esempio, Raimon critica Bernart di Ventadorn per essersi contraddetto all'interno della stessa poesia.⁵¹ Ma anche quando commenta i poeti, il catalano si mostra piuttosto estemporaneo che sistematico, e comunque ben lontano dal rigore e dalla razionalità del libello giovanile di Dante, per non parlare del progetto del *De vulgari*: il semplice adattamento delle

relativa gerarchia di merito, già posta nella recente tradizione retorica (da Boncompagno a Bene e a Brunetto), con riflessi anche nella cultura letteraria volgare [...] ha un posto cospicuo nella riflessione di Dante in questi anni».

⁴⁷Le opere sono edite entrambe da MARSHALL (*The “Donatz proensals”*; *The “Razos de trobar”*); uno studio complessivo sulle arti poetiche medievali in volgare è in GÓMEZ REDONDO, *Artes poéticas*. SANTANGELO ha difeso l'ipotesi di una diretta conoscenza delle *Razos de trobar* da parte di Dante, individuando anche un manoscritto che sarebbe stato accessibile all'autore del *De vulgari* durante il suo soggiorno bolognese (*Dante e i trovatori*, pp. 87-115); su somiglianze e differenze tra le opere di Raimon e di Uc e il *De vulgari* si concentra anche SHAPIRO, *De vulgari*, pp. 100-12.

⁴⁸«Tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn, en aisi con vos ai dig en aqest libre; et qe la sapia abreuiar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig, et deu ben gardar qe neguna rima que li aia mestier non la metta fora de sa propietat ni de son cas ni de son genre ni de son nombre ni de sa part ni de son mot ni de son temps ni de sa persona ni de son alongamen ni de son abreuiamen» (MARSHALL, *The “Razos”*, p. 22, rr. 443-50).

⁴⁹L'importanza della morfologia in queste due opere, e il rapporto di questa con la tradizione grammaticale latina, sono oggetto di analisi in SWIGGERS, *Les premières* e in LAUGESEN, *Las Razos*, pp. 87-9 (quest'ultimo articolo propone anche alcuni paralleli tra Raimon Vidal e Dante). L'autonomia dal modello latino si avrà solo alla fine del XIII secolo, con le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, vera e propria grammatica precettiva in volgare dedicata agli aspiranti trovatori.

⁵⁰MARTOS, *La grammatización*, p. 137.

⁵¹SWIGGERS, *Norme et usage*, p. 870.

categorie grammaticali latine al volgare romanzo è operazione nuova in relazione all'oggetto, ma dal punto di vista del metodo e dell'impianto solo passivamente ricalcata sull'insegnamento grammaticale più elementare.

Un secolo dopo le *Razos* di Raimon Vidal – ossia dopo un periodo in cui si percepisce una crisi della poesia che anima tanto la precettistica volgare di quest'ultimo quanto quella latina di Eberardo il Tedesco⁵² – la grande fioritura della lirica italiana fa sì che Dante non avverta questa stessa urgenza di una codifica della norma grammaticale a uso dei poeti, e anzi riconosca come già stabilita una tradizione lirica che ha raggiunto le vette del volgare illustre.⁵³ Per questo, forse, non si preoccupa di mettere mano a una vera e propria grammatica, che pure mancava per l'italiano, ma sceglie di occuparsi principalmente di questioni di poetica (almeno per la parte che ci è rimasta: possiamo supporre che nel piano originale dell'opera, avendo annunciato che si sarebbe dedicato anche ai volgari municipali, sarebbero state incluse anche questioni più semplicemente linguistiche e morfologiche). Le grammatiche provenzali avevano un orizzonte limitato in partenza, incentrate com'erano su un'unica lingua: a Dante doveva essere più congeniale la ricerca di un modello stilistico e letterario universale, che potesse, al contrario, riunire le giovani letterature delle tre lingue romanze.

Se è questo il cuore del progetto del *De vulgari*, si capisce come i due libri del trattato, apparentemente così diversi, siano in realtà profondamente saldati tra loro. Rosier-Catach sottolinea giustamente che se nel primo libro l'attenzione di Dante si concentra, attraverso considerazioni filosofiche e notazioni empiriche, sull'opposizione tra un parlare naturale, variabile e di tutti da un lato, e un modo di espressione regolato, riservato ai letterati e immutabile, il volgare illustre si va configurando come una terza via, appartenente al genere delle parlate volgari ma capace di essere norma universale, sebbene non sfugga alla variazione.⁵⁴ La nuova unità linguistica realizzata dal volgare illustre, restaurazione di quella pre-babelica, non si costruisce dal nulla, ma si fonda sulla prassi poetica dei migliori versificatori della penisola:⁵⁵ la giustificazione filosofica del volgare illustre è inscindibile dalla sua codificazione poetica, perché solo una lingua così nobile merita di essere inquadrata normativamente e, al contempo,

⁵²Così argomenta MARTOS, *La grammatización*, pp. 141-5.

⁵³«Si guardi alle grammatiche e retoriche provenzali, mosse da esigenze affini a quelle dantesche: ciò che le mantiene decisamente al di qua del *De vulgari* non è tanto la frammentazione delle *auctoritates* in altrettanti esempi di correttezza grammaticale e formale – di contro alla globalità etico-stilistica della nozione dantesca di modello letterario –, quanto il carattere storicamente inerte e astratto del canone degli autori. Il fatto è che Dante non si limita a inventariare *post festum* l'eredità di una cultura, ma se ne costituisce parte in causa, elemento dinamico di un suo divenire ancora pienamente in atto, anzi incipiente. Per cui nel *De vulgari* costituzione di un canone, ricostruzione storiografica e atteggiamento critico "militante" si implicano a vicenda. Anche da questo punto di vista il trattato dantesco è veramente la coscienza critica dello Stilnovo» (MENGALDO, *Introduzione*, p. 15).

⁵⁴ROSIER-CATACH, *Présentation*, pp. 12-5.

⁵⁵«Le traité forme bien un tout : le vulgaire illustre se construit à partir des productions poétiques excellentes, qui elles-mêmes s'étaient élevées au-dessus des constructions grossières et des accents paysans (I, xvii, 3)» (Ivi, p. 59)

solo un canone di testi eccellenti può garantire l'esistenza di tale universale linguistico.⁵⁶ Considerazioni simili spingono Pinto a dichiarare che il II libro del *De vulgari* «non è un trattato di “retorica”, ma un trattato di “filosofia della retorica”, che estende alla metrica della poesia lirica le nozioni teoriche circa la ‘nobiltà’ assiomatiche nel IV Trattato del *Convivio*».⁵⁷

Ci troviamo dunque alla confluenza di moltissime, diverse tradizioni: innanzi tutto quella linguistico-grammaticale, che avvicina il *De vulgari* non solo alle grammatiche provenzali, ma anche alla grammatica classica, se è vero che l'incipit è ricalcato su quello delle *Institutiones* di Prisciano, come nota Mengaldo nel suo commento. Ma anche geolinguistica, sociolinguistica e filosofia del linguaggio, insieme alla storia sacra, formano il nocciolo dei riferimenti culturali del I trattato, che potrebbero apparire perciò sproporzionati se confrontati con le questioni di retorica, stile, lessico e tecnica compositiva che animano quel che resta del II libro.⁵⁸ Qui Dante dichiara subito di ispirarsi alla tradizione delle *artes poetriae* e al magistero oraziano: prima enunciando il principio alla base dell'*inventio*, ossia quello di scegliere una materia proporzionata alle proprie capacità, e poi connettendolo con l'*elocutio*, nella forma particolare dell'adeguamento dello stile alla materia scelta. Ma tutte queste questioni pratiche e di tecnica poetica vengono affrontate tralasciando ogni tentativo di una trattazione sistematica e definitoria:⁵⁹ nonostante il principio regolatore sia quello, eminentemente normativo, della *convenientia*, nel momento in cui le regole dell'arte vengono stabilite a partire dall'osservazione dei poeti e per mezzo di esempi viene contemporaneamente concessa un'eventuale *licentia* che gli stessi poeti canonici autorizzano: «vide igitur, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis auctoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum» (*Dve II*, x, 5).⁶⁰

⁵⁶E ha notato MENGALDO che «questa costante integrazione del discorso filosofico al discorso retorico, e quindi della necessità razionale della logica e metafisica all'empiria dei precetti stilistici, non è meno importante per il fatto che ubbidisce a un costume intellettuale abbastanza diffuso nel Medioevo, quale era stato in particolare applicato alla cosiddetta “grammatica speculativa”» (*Introduzione*, p. 13). Ma sull'influenza della grammatica speculativa sul *De vulgari* i critici tendono ormai a essere scettici: i principali argomenti sono riassunti da TAVONI nella sua *Introduzione*.

⁵⁷PINTO, *Il II libro*, p. 56.

⁵⁸Ma «contrairement à ce que soutiennent certaines interprétations, il est clair que cette “doctrine” de l'éloquence en vulgaire ne se réduit pas à une rhétorique : dans le premier livre, le propos est bien plus général et universel, et dans le second les règles relèvent également d'une grammaire (mais de façon très minimale, lorsque Dante aborde le “degré de construction le plus excellent” en II, vi, 5-6 [...]), d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique» (ROSIER-CATACH, *Glossaire*, p. 285).

⁵⁹SCOTT suggerisce che Dante probabilmente dava per scontato che i suoi lettori conoscessero le norme della trattatistica, e che, al tempo stesso, per i suoi più ampi interessi non c'erano modelli a cui guardare: «in the absence of models, Dante sets out to establish an authoritative tradition of his own by illustrating and analyzing the great examples identified by him in the field of the Romance lyric, while at the same time urging his readers to study the Latin tradition – all this, not enclosed in a system of abstract rules, but inspired by the practice of the greatest writers» (*Understanding Dante*, p. 45).

⁶⁰«Tutta la trattazione mostra la consapevolezza che è necessario lasciare la più ampia libertà al poeta per una schietta attuazione della sua arte volgare: libertà però ispirata dalla *ratio*, che si concreta nelle *regulae* generali ritrovate, come per la grammatica, così anche per la retorica e per la poetica, dalla sapienza antica, che per Dante comincia con Aristotele (*Conv.* III, viii, 10), e in quelle particolari risultanti dalla più perfetta tradizione d'arte

Dunque come avveniva nelle poetrie, questa sezione del *De vulgari* si rivolge essenzialmente al poeta e mira a istruirlo in vista della composizione; nel trattato di Dante l'*ars* non viene intesa però come sistema di regole, ma piuttosto come la capacità di realizzare, attraverso una tecnica, quel fine particolare che è la poesia. Per questo le parlate naturali devono essere sottoposte all'arte, in ossequio al modello de poeti regolari latini e dunque abbandonando l'idea di poetare «casualiter» (II, iv, 1), e per questo anche l'opera dottrinale di Dante deve fondarsi sull'imitazione delle poetrie degli *auctores*:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, reclinamus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus; que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita. Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est. Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur. Unde nos doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet (II, iv, 2-3).

Il *De vulgari*, per quanto si ponga l'obiettivo di fornire delle regole universali per la composizione poetica, non ha in realtà una natura veramente didattica, e anzi, è più vicino a una sistemazione storiografica di un'esperienza letteraria personale e di una tradizione di cui egli si sentiva parte e vertice. La maggior parte delle valutazioni sono costruite a posteriori: come giudizio storico del poeta, o perfino come assimilazione di una valutazione culturale preesistente – come ad esempio accade con uno degli argomenti in supporto della superiorità della canzone, che è quello della testimonianza dei manoscritti, che mostrano una maggior cura nel conservare le canzoni rispetto alle altre forme metriche.⁶¹ A questa fondamentale differenza di impostazione si aggiungono varie integrazioni e innovazioni a livello di singoli aspetti della dottrina, complice soprattutto l'apporto dell'*ars dictaminis*; il risultato è un'opera che, nel momento in cui si propone di emulare le «doctrinatas poetrias», le sta già superando a tutta velocità.

In definitiva, mi sembra probabile che la fisionomia del *De vulgari* ci appaia così simile a quella di questi trattati per un inevitabile vizio di prospettiva, perché ci è rimasta solo una piccola parte dell'opera che Dante aveva concepito: da quel che possiamo intuire, l'intenzione era di occuparsi poi anche della prosa, dei linguaggi più bassi e dunque, forse, anche di problemi grammaticali e linguistici, e perfino dei dialetti. La poesia allora ha un ruolo centrale nell'opera solo perché è l'argomento più alto, da cui, in questo procedere argomentativo rigorosamente gerarchico, Dante aveva scelto di cominciare. Perciò nonostante sia innegabile la

volgare. I fondamenti teorici sono pertanto gli stessi della retorica e poetica latina, ma interpretati e adattati allo spirito nuovo delle lingue moderne, con geniale liberalità di poeta» (MARIGO, *Introduzione*, p. CXXI).

⁶¹ «Preterea: que nobilissima sunt carissime conservantur: sed inter ea que cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros» (*Dve* II, iii, 7).

priorità della poesia sulla prosa, come si dice esplicitamente all'inizio del libro,⁶² non si deve dimenticare che il *De vulgari* dedica un'attenzione particolare anche alla prosa, come si vede dalla scelta di includere degli esempi dettatori a fianco a quelli poetici per descrivere i diversi gradi di costruzione. E a ben vedere perfino in merito a questa affermazione di primazia della poesia sulla prosa si possono trovare echi non solo, come sembrerebbe naturale, nelle poesie, ma anche nei trattati di *ars dictaminis*, che pure si concentravano invece sul *dictamen prosaicum*.⁶³

Pagati i debiti con il maestro Orazio e con le poesie che da lui discendevano, Dante ambisce a qualcosa di più di una pedissequa imitazione di una tradizione scolastica: equiparando la poesia alla prosa, il *De vulgari* aspira a rendere la propria dottrina universale, e dunque, nel rispetto della tripartizione del *dictamen* in *prosaicum*, *metricum* e *rithmicum*, a rivolgersi anche ai «cultori di *artes dictandi*: che nella Magna Curia avevano costituito il retroterra della scuola poetica siciliana, e in nessun centro italiano erano così fiorenti come a Bologna, radicati nell'ambiente universitario». ⁶⁴ Vedremo nei prossimi paragrafi quali aspetti del *De vulgari* testimoniano in maniera più evidente questa integrazione della poetica con la retorica, e soprattutto con i precetti dell'*ars dictaminis*.

2.3.3 *Fictio rethorica musicaque poita*

Vale la pena soffermarsi sulla definizione di poesia contenuta nel paragrafo appena citato (II, iv, 2-3), perché è cruciale nella comprensione del pensiero dantesco e perché ha sollevato molte discussioni da parte dei critici. Commentando l'estensione del nome di poeta ai rimatori volgari, Dante difende la razionalità della propria enunciazione («rationabiliter eructare presumpsimus») definendo la poesia come nient'altro che una «*fictio rethorica musicaque poita*». I due ablativi sono chiari, e alludono a due caratteristiche del linguaggio poetico sentite come fondamentali e complementari: da un lato il vincolo metrico, dall'altro l'ornamento retorico; il participio è raffinato calco sul greco e riprende l'etimologia di "poesia", alludendo così anche all'artificio realizzato dalla scrittura. La discussione si è concentrata sul sostantivo "fictio": con qualche soluzione intermedia, le interpretazioni dei critici assegnano al termine un valore totalmente formale, equivalente a quello di 'composizione', oppure, viceversa, una forte connotazione finzionale o allegorica.

⁶² «Sollicitantes iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamum frugi operis redeuntes, ante omnia confitemur latium vulgare illustre tam prosayce quam metrice decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso (que quendam videntur prebere primatum), primo secundum quod metricum est ipsum carminemus, ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus» (*Dve* II, i, 1).

⁶³ Fenzi propone, ad esempio, un riscontro con un passo del *Candelabrum* di Bene da Firenze in cui si dice che il *dictamen metricum*, cioè la poesia, «fuit causa peritorum inventum, quod totam gramaticam valde rectificat et prosaico dictamini multum venustatis contulit et honoris» (BENE DA FIRENZE, *Candelabrum*, p. 91).

⁶⁴ TAVONI, *Introduzione*, pp. 1099-100.

Il primo a intervenire in modo approfondito sulla questione è stato Schiaffini, che, riassumendo, traduce la definizione in questo modo: «la poesia è una finzione (allegorica), ossia *fictio*, elaborata in versi, ossia *poita*, secondo l'arte retorica e musicale».⁶⁵ Contestando radicalmente le argomentazioni di Schiaffini, l'imponente studio di Paparelli propone moltissime tessere che mirano a ricostruire la gamma di significati del termine per suggerire che sia qui impiegato in modo sostanzialmente tecnico, a significare «opera in versi, composizione», e dunque come sinonimo di “poita”.⁶⁶ Mengaldo ha mosso diverse obiezioni alla proposta di Paparelli, tra cui le più interessanti mi sembrano da un lato la denuncia della sostanziale tautologia che si verrebbe a creare tra “*fictio*” e “poita”⁶⁷ – obiezione accolta da Fenzi⁶⁸, che pure è sostanzialmente d'accordo con Paparelli, e respinta invece da Tavoni⁶⁹ –, dall'altro che non solo il termine ha valore prevalentemente contenutistico nella tradizione, ma soprattutto che nel *Convivio* il termine “fittizio” vuol dire inequivocabilmente ‘menzognero, falso’.⁷⁰

Innanzitutto, mi pare che un primo nodo da sciogliere sia relativo all'opposizione tra forma e contenuto: se ha ragione Mengaldo quando dice che la definizione è tutta concentrata sul polo formale – il che ha senso, se consideriamo che qui Dante sta cercando di dare una definizione universale di poesia, dunque di necessità indipendente dal contenuto –, è pur vero che, come segnala Fenzi, il discorso appena concluso sui *magnalia* ha enfatizzato il valore di verità della poesia. Per risolvere l'apparente contraddizione, credo che ci sia da correggere un sostanziale difetto prospettico nella messa a fuoco del concetto di “finzione” e nella sovrapposizione dell'allegoria alle altre tecniche del parlare figurato.

Sostenendo la preponderanza dell'accezione plastica della poesia, che metterebbe in rilievo la sua azione di dare forma a qualcosa che non ne aveva, Paparelli coglie uno degli aspetti della percezione medievale della scrittura, che come tutti sanno tendeva a limitare molto la componente creativa e fantastica: per rendersi conto dello scarto, basta considerare lo iato che corre tra l'*inventio* della retorica classica e medievale e la nostra concezione di “invenzione”, legata

⁶⁵SCHIAFFINI, «*Poesis*» e «*poeta*», p. 380.

⁶⁶«In realtà *fictio* è parola tecnica, di ordine essenzialmente retorico, tendente a definire il processo creativo della poesia in genere – di là da ogni possibile indicazione di contenuti, di atteggiamenti, di tendenze – anzi a risolversi semanticamente in termini di coincidenza con la pura e semplice denominazione di essa» (PAPARELLI, *Fictio*, p. 20). I contenuti principali dell'articolo sono poi confluiti nella voce “*Fictio*” dell'*ED*, curata dallo stesso Paparelli.

⁶⁷Così Paparelli: «“poita”, ripetendo l'etimo di *poesis*, rende ragione del nome; mentre *fictio* ne riprende il valore semantico e, per la sua duplice corrispondenza a *versificari* e *poire*, attesta l'equivalenza tra i due termini della questione. Il senso è che la poesia non è altro che *fictio* (cioè – come preciseremo – opera in versi, composizione) con il concorso della retorica e della musica; epperò anche coloro che compongono («*versificantur*») in volgare possono ben essere detti poeti» (PAPARELLI, *Fictio*, p. 76).

⁶⁸«Neppure essa [*scil.* la nozione puramente formale di “*fictio*” ragionevolmente sostenuta da Paparelli], tuttavia, va troppo irrigidita, sino a fare di *fictio* e di *poita* una perfetta traduzione» (FENZI, *Dve*, n. a p. 164).

⁶⁹«Che Dante definisca la *poesis* come nient'altro che *fictio* pare a me tautologico solo nel senso più positivamente definitorio della parola: cioè Dante dichiara qual è l'essenza della poesia, essendone divenuto consapevole perché ne ha conosciuto l'etimologia greca, col tradurla (o meglio calcarla) in lessico latino» (TAVONI, *Il nome di poeta*, p. 556).

⁷⁰MENGALDO, *Dve*, n. pp. 162-3.

alla fantasia e alla scaturigine di qualcosa di non esistente. Come pure mi sembra pregnante, seppur sottile, distinguere tra il significato che il termine “fingere” assume in riferimento al contenuto e quello che assume in riferimento alla forma: e però non è vero, come sostiene Paparelli, che nel primo caso si tratta di *inventio* e di opposizione tra *res ficta* e *res gesta*, perché l’*inventio* è piuttosto legata alla topica, al ritrovamento di un argomento pertinente, e non è in questo senso opposta all’*elocutio* in quanto operazione plastica e dunque formale.⁷¹ In aggiunta, Paparelli ha gioco facile a contestare Schiaffini quando questi chiama in causa la nozione di allegoria, che è certamente estranea non solo a una definizione generale della poesia, ma anche e soprattutto all’universo concettuale del *De vulgari eloquentia*; nel far questo, tuttavia, incorre nell’errore inverso di esasperare la componente formale e di unire in un unico discorso finzione, allegoria, figure e colori retorici, che invece appartengono a piani distinti.⁷² Può sembrare banale, ma credo che la confusione dell’originaria distinzione tra un discorso ermeneutico o teologico sulla poesia – che riflette su concetti come quelli di allegoria e di finzione – e un discorso retorico o comunque tecnico – che si concentra invece su colori e figure – sia la ragione delle oscillazioni che il termine “fictio” mostra di avere.⁷³

Di conseguenza, esasperando le distinzioni tra piano formale e piano contenutistico ed equivocando la fisionomia dell’*inventio* e dell’allegoria si cade nell’errore di equiparare quest’ultima a ogni discorso finzionale, e ogni discorso finzionale all’invenzione che si esercita tramite un’*elocutio* fondata sulle figure. C’è un’importante conquista nello studio di Paparelli, ed è quella di riconoscere l’urgenza della preoccupazione formale e retorica nella poetica medievale. Questa preoccupazione formale si traduce in una nozione di poesia come qualcosa di estremamente regolato, com’è evidente lungo tutto il II libro del *De vulgari* – a partire, ad esempio, dalla scelta di termini con cui Dante descrive il *modus* in cui *coartare* gli argomenti degni del volgare (*Dve* II, iii, 1). Al tempo stesso, però, lo specifico della poesia risiede anche in

⁷¹PAPARELLI, *Fictio*, pp. 28-30.

⁷²Estraggo un passaggio che mi pare manifesti bene questa confusione di piani: Paparelli, riassumendo una discussione di Tommaso, definisce la poesia come discorso che procede “per similitudines varias et repraesentationes” [...] il che coincide – all’atto pratico – con un problema di retorica, e cioè con l’uso di quelle *figure* e di quei *colores* che sono appunto i mezzi con cui praticamente si realizza (*si finge*, diciamo per cominciare ad intenderci) l’allegoria. E, se volete sapere in qual modo da determinate figure e colori retorici concretamente procedessero le parole “fittizie”, e cioè come il parlare «sotto figura d’altre cose» (*Conv.* II, xii, 8) fosse proprio un parlar per figure retoriche, andate diritti a quel passo della *Vita Nuova* (xxv, 4 ss) in cui Dante [...] giustifica la personificazione» (PAPARELLI, *Fictio*, p. 17). Mi pare evidente che Tommaso, nella sua complessa riflessione sul linguaggio figurato in relazione alle Scritture e alla poesia, ha in mente qualcosa di più complesso di un semplice problema di retorica, ed è altrettanto evidente che anche nell’ambito del pensiero dantesco questi concetti non sono sovrapponibili: la prosopopea della *Vita nova* non ha niente a che fare con l’allegoria, e il parlare «sotto figura» non corrisponde necessariamente all’uso di figure retoriche, dato lo statuto ambiguo ed esorbitante dell’allegoria nella classificazione retorica delle figure.

⁷³Oscillazioni pienamente comprese dalla definizione di Uguccone: «Fingo -gis -xi, idest ornare, componere, facere, formare, plasmare et excogitare, et componere quod verum non est, idest simulare». Sono d’accordo con Fenzi quando dice che «Uguccone non è risolutivo perché lascia aperta l’alternativa tra una traduzione neutra e formale di *fingo*, che corrisponde all’atto creativo in sé considerato e sostanzialmente equivalente a *poio*, e una traduzione caratterizzante che vede nel fingere (come nella seconda accezione delle *Derivationes*) soprattutto il dare forma a qualcosa *quod verum non est*, a un *figmentum*, a una finzione appunto» (FENZI, *Dve*, n. a p. 164).

una trasfigurazione della realtà, che rende la scrittura potenzialmente polisema e portatrice di verità non immediatamente comprensibili, ma visibili per figure. Rivelatrice, in questo senso, la definizione di Isidoro: «officium autem poetae in eo est, ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducant» (*Etym.* VIII, vii, 10).⁷⁴ Tradotto in due bellissime terzine purgatoriali:

S'io potessi ritrar come asonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;
come pintor che con **essempro** pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben **finga**.
(*Purg.* xxxii, 64-9)

Il bilanciamento di questi due elementi è continuo, come dimostra il fatto che esistono scritture retoricamente elaborate ma non poetiche che fanno uso di figure – la prosa dettatoria, che assegna grandissima importanza all'*ornata difficultas* e alla *transumptio* – e opere allegoriche che pure prescindono dalla poesia – è il caso della Bibbia, che impiega l'*allegoria in factis* ma è scritta in *sermo humilis* e impiega tendenzialmente poche figure retoriche. In questo senso sono condivisibili le premesse da cui parte Paparelli, poi tradite nel corso del suo lungo articolo per ricercare una totale valorizzazione dell'aspetto formale a discapito di quello contenutistico: il vero significato etimologico del termine “fictio” è quello del “rappresentare per immagini”, «verbo plastico, figurativo» che «si riferisce non alla fantasia, cioè all'atto dell'immaginare [...], ma all'arte dell'esprimersi, del tradurre in immagini visibili il pensiero, o meglio le cose immaginate».⁷⁵

Il tema dunque non è tanto quello della creazione o dell'invenzione, ma quello della rappresentazione, e lo specifico della rappresentazione poetica è l'uso di figure per esprimere il pensiero o per trasfigurare la realtà – non necessariamente producendo qualcosa di falso, anzi, spesso con un valore di verità anche maggiore della semplice scrittura storica o cronachistica; la *fictio* si caratterizza essenzialmente come prodotto specifico di un autore, la cui visione del mondo e dell'argomento plasma la materia e la cui padronanza degli strumenti retorici e metrici garantisce l'appartenenza formale all'ambito della poesia.⁷⁶ In questo senso, dunque, “poita” non è sinonimo di “fictio”, perché all'operazione fabbrile aggiunge una componente figurativa; e però il legame strettissimo e quasi tautologico tra i due concetti, che pure sono

⁷⁴Riportata da PAPARELLI, *Fictio*, p. 11.

⁷⁵Ivi, p. 3.

⁷⁶Più a fuoco, dunque, la glossa di Scott, che però parte dal concetto non pertinente di “creative imagination” e che esagera lo scopo didattico e la natura veritativa della poesia: «poetry is a product of the creative imagination, which uses the powers of both rhetoric and music in order to lead men and women toward a higher reality or truth that can be perceived through poetry's essentially metaphorical techniques (the *modus transumptivus* of *Ep.* XIII, ix, 27)» (SCOTT, *Understanding Dante*, p. 47).

etimologicamente distinti, è testimoniato dal recupero del primo per connotare il secondo, sì che ogni poesia si caratterizza come una nuova elaborazione rappresentativa: la poesia è dare forma alla materia, ma il dare forma in poesia è sempre per figura – e questo problema di verità e rappresentazione sarà al centro della giustificazione di linguaggio figurato che Dante metterà in bocca a Beatrice nel IV canto del *Paradiso*.

La necessità di stabilire questa equivalenza tra poesia e *fictio*, e di far rientrare la prima in un discorso prevalentemente formale ma anche rappresentativo, mi sembra limpidamente visibile nella definizione con cui si apre un fortunatissimo commento all'*Ars poetica* di Orazio: «incipit liber poetriae id est qui agit de instructione poetarum ad bene componenda sua poemata, siue liber poesys id est fictionis: docet enim conuenienter fingere – poio pois dicebant antiqui, unde et poesys et poeta id est fctor dicitur».⁷⁷ In questo senso, allora, emulare i classici significa aderire alle stesse norme formali e magari riprenderne anche la materia, ma ordinarla e raffigurarla in maniera nuova – ampliandola, ad esempio, il che, secondo i precetti delle *artes poetriae*, si fa normalmente tramite le figure. E in questo senso la rappresentazione è lo specifico della poesia, di contro allo scopo eminentemente pragmatico della prosa epistolare o a quello dimostrativo del discorso scientifico. Mi sembra istruttivo, a tal proposito, un confronto con la definizione di *dictamen* data dal *Candelabrum* di Bene da Firenze:

Dictamen est ad unamquamque rem congrua et decora locutio. 'Ad unamquamque rem' ideo dictum est, quia omnis res proposita ad dicendum, ut ait Boetius, potest esse materia dictatoris. Unde Horatius: «Quidlibet audendi semper fuit equa potestas». 'Congrua' vero dicitur latinitate sermonis, 'decora' verborum compositione pariter et ornatum, quia rectitudo latinitatis et bonitas rei cum pulcritudine utriusque debent dictatoris eloquium insignire (*Candelabrum* I, ii, 1-7).

L'aspetto formale è fondamentale in questa definizione, come dimostra il fatto che Bene ribadisce che si può comporre prosa epistolare su qualunque argomento, ed è dunque ragionevole che lo sia anche in quella di Dante, che, come dicevo, ambisce anch'essa all'universalità. Le due formule sono abbastanza simili, eccezion fatta per l'ovvia mancanza dell'aspetto metrico-musicale: nel passo di Bene è evidente come l'aspetto decorativo si vada ad aggiungere a un *sermo* semplicemente *congruus*, e a sua volta il *decorum* è riconnesso ai due aspetti della *verborum compositio* e all'*ornatus*, di cui mi occuperò a breve in relazione al *De vulgari*. La scelta del sostantivo “fictio” nella definizione del *De vulgari* – di contro alle alternative neutre che sono presenti nell'incipit del *Candelabrum*, come “locutio”, “sermo” o “eloquium” – garantisce, a mio parere, che Dante volesse mettere l'accento sullo specifico della poesia in termini di rappresentazione.

⁷⁷Il commento è quello noto, dal suo incipit, come *Materia*, edito da FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus*, p. 44.

Ricapitolando, il problema al centro della riflessione di Dante è sempre lo stesso: la *Vita nova* usa una prosopopea, una figura di personificazione, per rappresentare Amore, e questa espressione di qualcosa di filosoficamente falso è retoricamente ammissibile perché lo specifico del linguaggio poetico è proprio quello di poter usufruire di una *licentia*; i poeti del *De vulgari*, ormai pacificamente legittimati come tali, devono non solo approfittare di questa *licentia*, ma usare la propria *discretio* per ornare il discorso secondo le norme della *convenientia*.⁷⁸ Il poeta dunque può imprimere la propria idea sulla materia, anche parlando per figure e dunque dicendo qualcosa che, preso alla lettera, è falso: il *De vulgari* parte da questa premessa, conquistata dopo gli imbarazzi della *Vita nova* con lo stabile riconoscimento della legittimità della poesia volgare, e si concentra sugli strumenti retorici e metrici attraverso i quali questa attività plasmatrice si esercita.

2.3.4 La retorica dell'*ornatus* come *alicuius convenientis additio*

Lasciando da parte la teoria metrica e musicale di questo secondo libro del *De vulgari*, mi vorrei concentrare sul versante retorico, e in particolare sulla nozione di *ornatus*, che, come abbiamo visto, Dante aveva già definito come «alicuius convenientis additio» (*Dve* II, i, 9). L'*ornatus* nasce come tecnica e norma stilistica che punta a distinguere il linguaggio letterario da quello comune e viene sviluppato moltissimo dalla retorica medievale, ma l'attenzione che quest'ultima concede a un aspetto così decorativo ha spesso rischiato, nel corso della sua storia, di farne una disciplina inessenziale, schiacciata tra la correttezza d'espressione della grammatica e la correttezza di pensiero della dialettica. La teoria dell'*ornatus* (diviso in *facilis* e *difficilis* o *levis* e *gravis*), include tutte le figure della classificazione proposta dalla *Rhetorica ad Herennium* e poi ripresa da quasi tutti i trattati grammaticali e retorici, di poetria e di *dictamen*;⁷⁹ l'altro

⁷⁸NENCIONI vede il progresso tra le due opere in termini simili: «può sembrare strano che Dante faccia passare sotto il concetto di *ornatus* gli stessi essenziali caratteri della poesia, che la rendono *factio rhetorica musicaque poita*, cioè poesia; mentre già nella *Vita nuova*, xxv, 7, riconoscendo che “a li poete [cioè ai poeti latini] è conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori”, e ammettendo doversi concedere ai “rimatori”, che sono “poete volgari”, “alcuna figura o colore rettorico” concessi ai poeti latini, aveva distinto tra la poesia *qua talis* e l'*additio* dell'*ornatus*» (*Dante e la retorica*, p. 121). Di Capua ha ricostruito una serie di precedenti che giustificano l'uso del termine *discretio* per indicare la scelta, ma anche la moderazione: in particolare in ambito grammaticale si parla di *discretio* in merito a un uso misurato e conveniente delle figure e degli ornamenti di stili, e questa accezione viene ripresa anche da Goffredo di Vinsauf, Guido Faba, Jacques di Dinant e Guidotto da Bologna. Cfr DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, pp. 289-93.

⁷⁹Efficace il riassunto di BOYDE: «i retori classici furono ben consapevoli che certe figure erano adeguate solo a certi contesti, ma evitarono ogni tentativo sistematico di ancorare ciascuna figura ad uno specifico livello stilistico. Di fatto essi riconobbero *tre* livelli stilistici, mentre le figure furono divise secondo un diverso criterio in *due* classi – figure di “pensiero” e figure di “discorso”. Goffredo di Vinsauf e i suoi successori cercarono di regolarizzare tale “anomalia”, e per far ciò essi introdussero una nuova distinzione tra modi “facili” e modi “difficili” di ornamentazione stilistica. L'*ornatus difficilis* o *difficultas ornata* è prodotta dall'uso di parole in senso estensivo o traslato, cioè dall'uso dei tropi, metafora e metonimia. L'*ornatus facilis* o *facilitas ornata* risulta dall'uso delle rimanenti figure di discorso e delle figure di pensiero. Ora, in linea di principio questi due odi potrebbero avere un'esistenza del tutto indipendente dai *tria genera dicendi*. Ma, di fatto, ci fu una marcata tendenza, resa esplicita da Giovanni di Garlandia, ad ancorare l'*ornatus difficilis* al livello di stile più alto, e l'*ornatus facilis* al livello medio» *Retorica e stile*, p. 98).

termine concorrente, quello di *color*, era più spesso associate alle *figurae verborum*, caratteristiche dell'*ornata facilitas* di contro ai tropi pertinenti all'*ornata difficultas*. A proposito di queste due nozioni (quella di *ornatus* e quella di *color*) mi sembra interessante riportare alcune considerazioni di Roland Barthes:

Ces deux mots montrent bien, par leurs connotations mêmes, comment les Anciens concevaient le langage: 1. il y a une base nue, un niveau propre, un état normal de la communication, à partir duquel on peut élaborer une expression plus compliquée, *ornée*, douée d'une *distance* plus ou moins grande par rapport au sol originel [...] la rhétorique c'est fatalement croire à l'existence d'un *écart* entre deux états de langage [...] 2. la couche seconde (rhétorique) a une fonction d'animation: l'état "propre" du langage est inerte, l'état second est "vivant": couleurs, lumières, fleurs (*colores, lumina, flores*); les ornements sont du côté de la passion, du corps; ils rendent la parole désirable; il y a une *venustas* du langage (Cicéron). 3. les *couleurs* sont parfois mises «pour épargner à la pudeur l'embarras d'une exposition trop nue» (Quintilien); autrement dit, comme euphémisme possible, la *couleur* indexe un tabou, celui de la "nudité" du langage: comme la rougeur qui empourpre un visage, la *couleur* expose le désir en cachant l'objet: c'est la dialectique même du vêtement (*schéma* veut dire costume, *figura* apparence).⁸⁰

I due termini, tuttavia, non sono perfettamente sovrapponibili, come ha dimostrato un recente articolo di Franziska Meier,⁸¹ rimandando a quest'ultimo per una discussione del concetto di *color*, mi soffermerò invece sul solo *ornatus*, che tra i due è l'unico impiegato nel *De vulgari* – il che è comprensibile, considerando che è concetto più generico di quello di *color*, e che Dante avrebbe semmai affrontato quest'ultimo trattando degli stili inferiori al *tragicus et sublimis*. Il carattere addizionale dell'*ornatus* messo in rilievo da Barthes è molto accentuato nel trattato dantesco, in ossequio alle prescrizioni della retorica classica e medievale: per quanto si dica che dev'essere intimamente connessa con la nobiltà dei concetti che esprime, e dunque con la nobiltà del poeta che lo forgia, la forma rimane per lo più qualcosa di separato dal contenuto, tanto che questa rigida separazione è alla base della necessità di quella *convenientia* tra poeta e stile che Dante teorizza nel primo capitolo del secondo libro:

Unde cum sententia versificantium semper verbis discretive mixta remaneat,
si non fuerit optima, optimo sociata vulgari non melior sed deterior apparebit,
quemadmodum turpis mulier si auro vel serico vestiatur (*Dve* II, i, 10).

Su questo concetto così importante nel *De vulgari* Mengaldo ha scritto pagine precise e complete per l'*Enciclopedia dantesca*; mi limiterò perciò a riprenderne gli aspetti principali. Innanzi tutto, bisogna ricordare che il principio secondo cui «omnis qui versificatur suos versus

⁸⁰BARTHES, *L'ancienne rhétorique*, p. 156.

⁸¹MEIER, *Dante alle prese*.

exornare debet in quantum potest» (*Dve* II, i, 2) viene sempre temperato, in Dante come nelle sue fonti, dalla raccomandazione di non abbandonarsi a orpelli gratuiti e superficiali.⁸² Goffredo di Vinsauf, come si è visto nel capitolo precedente (§1.3.3.2), riconosce ai tropi una funzione espressiva essenziale, capace di suscitare meraviglia, di ringiovanire le parole e di veicolare perciò una conoscenza o una percezione nuove – ma sempre a patto che ci sia armonia tra esterno e interno, tra bellezza formale e profondità concettuale.⁸³ Anche Bene da Firenze distingue tra ornamenti interiori ed esteriori, e raccomanda una sapiente miscela dei due: «sicut homo intrinsecus et extrinsecus est ornatus, ita sermo ipsius utroque gaudeat ornamento. Sed quaedam dignitas est verborum, et illa depingit orationem extrinsecus et colorat, et quaedam dignitas medullam tantum sententiarum attingit, quae ornatum intrinsecus operatur. Ubi vero utraque intervenit exornatio, ibi est omnimoda gratiae plenitudo» (*Candelabrum* II, 1, 15). Se a questo passo del *Candelabrum* accostiamo il prologo, citato nel paragrafo precedente, risulta chiaro come Bene, analogamente a quanto pare di capire per Dante, riconosca all'*ornatus* un ruolo essenziale nella definizione della scrittura artistica in sé («'decora' verborum compositione pariter et hornatu, quia rectitudo latinitatis et bonitas rei cum pulcritudine utriusque debent dictatoris eloquium insignire»), attribuendogli dunque una connotazione talmente positiva che l'originaria funzione di strumento estetico viene quasi superata in favore di una ricerca di tale regolato abbellimento come fine in sé («omnis qui versificatur suos versus exornare debet in quantum potest», dice Dante).

Per evitare che l'*ornatus* sia superficiale o gratuito, Dante adotta dunque le raccomandazioni di Goffredo e Bene sull'armonizzazione di forma e sentenza e le formalizza grazie al criterio della *convenientia*: a tal fine rielabora il celeberrimo incipit dell'*Ars poetica* oraziana, in cui si raccomanda di non combinare elementi di diversa provenienza a creare ibridi ridicolo-

⁸²Esistono anche delle eccezioni: notevole che Matteo di Vendôme sostenga invece addirittura la priorità della bellezza formale sulla profondità del contenuto: «versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem» (*Ars versificatoria* III, 1).

⁸³«Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret / intus et exterius, sed discernendo colorem / ordine discreto. Verbi prius inspice mentem / et demum faciem, cuius ne crede colori: / se nisi conformet color intimus exteriori, / sordet ibi ratio: faciem depingere verbi / est pictura luti, res est falsaria, ficta / forma, dealbatus paries et hypocrita verbum / se simulans aliquid, cum sit nihil. Haec sua forma / dissimulat deforme suum: se jactitat extra, / sed nihil intus habet; haec est pictura remota / quae placet, admota quae displicet. Ergo memento / ne sis praeproperus; sed in his quae dixeris esto / argus et argutis oculis circumspice verba / in re proposita. Sententia si sit honesta, / ejus ei servetur honos: ignobile verbum / non inhonestet eam, sed, ut omnia lege regantur, / dives honoretur sententia divite verbo, / ne rubeat matrona potens in paupere panno» (*Poetria nova*, vv. 742-60, dove è da notare anche l'immagine della donna vestita in modo non consono alla sua condizione, ripresa da Dante ma mutata di segno); «nec veniant facie turpi, sed et intus et extra / sit color et pingat manus artis utrumque colorem» (vv. 1886-7). Questi precetti di Goffredo confluiscono poi anche nel *Tresor* di Brunetto Latini: «garde que [ti mot] il n'aportent laidure nulle, mais la bele color soit dedanz et dehors, et la science de rectorique soit en toi peinturiere, qui mete la color en rime et en prose; mais garde toi dou trop peindre, car aucune fois est color à eschiver la color» (III, x, 3); sull'influenza della *Poetria nova* su Brunetto, e in particolare su questo passaggio, si rimanda a CRESPO, *Brunetto Latini*, pp. 97-9; e da ultimo, ALBI, *Dante e Goffredo*, pp. 14-5.

li,⁸⁴ e lo salda con la teoria estetica scolastica della *congruentia partium*.⁸⁵ Tale criterio chiave dell'estetica classicista già dominava la definizione delle relazioni morali e intellettuali tra i poeti e gli argomenti da essi messi in verso, in ossequio all'altro grande principio oraziano del "Sumite materiam", citato esplicitamente da Dante: «Ante omnia ergo dicimus unumquodque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod magister noster Oratius precipit, cum in principio Poetrie "Sumite materiam ..." dicit» (*Dve* II, iv, 4).⁸⁶ È stato rilevato ancora da Mengaldo che nella retorica classica e medievale la nozione di *convenientia* viene applicata tanto all'adeguamento tra livello stilistico e livello sociale, quanto all'adeguamento delle parole rispetto ai contenuti, e che perciò è fondamentale nella dottrina della separazione degli stili; secondo lo studioso, sarebbe soprattutto questo secondo aspetto ad essere presente in Dante, mentre il primo, seppur potenzialmente rivoluzionario, si tradurrebbe in una semplice corrispondenza biunivoca tra volgare illustre e uomini nobili (come si vede in *Dve* II, i, 6).⁸⁷

In aggiunta Quadlbauer, ripreso e sostenuto da Nencioni, evidenzia come Dante manifesti nel *De vulgari eloquentia* «una concezione dello stile non più oggettiva né sociologica, bensì prevalentemente formale», che prevede anche un fondamentale rovesciamento delle priorità all'interno del criterio della *convenientia*: mentre la tradizione precedente prescriveva una lingua e uno stile convenienti ai contenuti, Dante subordina al volgare illustre la scelta degli unici argomenti degni di essere espressi in tale lingua,⁸⁸ affermando che «cum hoc quod dicimus illustre sit optimum aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari» (*Dve* II, ii, 5). Contro questa interpretazione formale si sono espressi diversi critici di area americana, tra cui Took, Scott e Scaglione: il primo, soprattutto, sostiene che al centro del pensiero dantesco sia non l'impersonale *convenientia* delle poetrie, ossia un freddo adeguamento di bellezza formale e profondità sostanziale, ma piuttosto un'idea di forma come coefficiente e principio dell'umanità del poeta stesso; la forma, in quest'ottica, non sarebbe un semplice strumento di elaborazione, ma piuttosto il principio di individualità attraverso il quale il poeta esprime la propria nobiltà morale e intellettuale.⁸⁹

Le risonanze di quest'estetica morale vengono spesso esagerate in chiave anti-formalista, minimizzando l'importanza dei passaggi in cui Dante si allinea alle dottrine tecniche degli ornamenti stilistici: per poterlo celebrare come poeta virtuoso, il *De vulgari* deve puntare ad

⁸⁴ «Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi, risum teneatis, amici?» (ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 1-5).

⁸⁵ Secondo la bella intuizione di NENCIONI, *Dante e la retorica*, p. 120. Alla *convenientia* come principio estetico generale – dunque non semplicemente nel campo della retorica e della poesia – sono dedicate alcune pagine in TOOK, *L'eterno piacer'*, pp. 22-9.

⁸⁶ Ed è da notare che questa è l'unica *auctoritas* poetica o retorica citata nell'intero trattato.

⁸⁷ MENGALDO, s.v. *convenientia*, in *ED*.

⁸⁸ QUADLBAUER, *Die antike Theorie*, pp. 156-7; NENCIONI, *Dante e la retorica*, p. 113.

⁸⁹ TOOK, *L'eterno piacer'*, pp. 68-9.

accreditare il proprio autore come competente nell'*ars*, sebbene questo aspetto sia più nascosto – come sono sempre, in Dante, le professioni di adesione a una dottrina formale rispetto alle formulazioni di nuove riflessioni filosofiche. Quindi, se è fondamentale comprendere che nel *De vulgari* Dante si sforza di andare oltre una semplice classificazione e descrizione dei fenomeni retorici, altrettanto importante sarà ribadire che entro questo orizzonte la sua operazione – volontariamente – si colloca. Prima di rivoluzionare la stilistica medievale, Dante doveva pur mostrarsi esperto nell'arte che intendeva stravolgere: chiamarsene semplicemente fuori non gli avrebbe dato il credito che sperava di ottenere.

A tal proposito, nota giustamente Mengaldo che «la polemica dantesca verso una concezione meramente edonistica dell'*ornatus* non va vista solo nell'ambito di una teoria retorica astratta ma, con ogni probabilità (anche se le filigrane concrete ci sfuggono), pure come polemica militante verso una prassi poetica contemporanea incline a usi inflazionistici, ludici e polivalenti degli ornamenti retorici, senza la necessaria attenzione alla corrispondenza coi contenuti e a un controllo razionale delle figure impiegate»;⁹⁰ la stessa polemica si intravede anche nel xxv capitolo della *Vita nova*, dove Dante chiama in causa Cavalcanti come testimone di «coloro che così rimano stoltamente», ossia senza essere in grado di «aprire per prosa» quanto hanno detto in poesia per figura. Questa militanza critica dell'estetica dantesca può forse essere la chiave per conciliare formalisti e anti-formalisti: difendendo la propria competenza tecnica, Dante in realtà rivendica la perfetta capacità di adeguare la forma al contenuto, rappresentando la propria poesia come fedele adesione a un'ispirazione nobile.

Questa corrispondenza tra forma e contenuto, che pure rimangono separati, viene difesa anche dal *Convivio*: tutti gli studiosi, Mengaldo in testa, hanno notato che nel trattato volgare permane la stessa divisione, e che però in questo si avverte maggiormente il pericolo di un linguaggio raffinato che, mentre decora, rischia di sviare il lettore rispetto alla retta comprensione del messaggio poetico; ma mentre nel *De vulgari l'ornatus*, come dicevamo, viene caratterizzato essenzialmente in positivo e vincolato agli argomenti messi in versi tramite il principio cardine della *convenientia*, il *Convivio* elabora una teoria ermeneutica che punta non a fondere e armonizzare bellezza e verità, ma a rendere possibile una loro coesistenza pacifica. In questo senso mi pare che il trattato latino rappresenti non una fase più avanzata, come vorrebbe Mengaldo, ma piuttosto una soluzione più tradizionale: come vedremo nel prossimo capitolo, abbracciare una teoria di linguaggio figurato che prevede la polisemia permette non solo di comporre poesie che sono naturalmente e originariamente metaforiche o allegoriche, e dunque non più così soggette a una nozione esteriore di ornamento, ma anche di superare la continua tensione tra forma e contenuto riconoscendo a ciascuno dei due livelli una sua dignità e un suo potenziale comunicativo.

⁹⁰MENGALDO, *Ornatus*, in *ED*.

2.3.5 La *constructionis elatio*: problemi di sintassi e gerarchie stilistiche

Dopo aver definito la poesia, abbracciando il «Sumite materiam» oraziano, Dante invita i suoi lettori a scegliere un argomento proporzionato alle proprie capacità e ad adeguare ad esso la forma, poiché si può comporre «tragice, sive comice, sive elegiace» (*Dve* II, iv, 5); a ciascuno di questi tre generi corrisponderà uno stile, e rispettivamente il *vulgare illustre*, da esprimere in forma di canzone, il *mediocre* e l'*humile* (II, iv, 6). Lo stile tragico prevede, tra le sue caratteristiche, la magnificenza dei versi, la sublimità della costruzione e l'eccellenza dei vocaboli, che si devono accordare alla profondità dei concetti: «stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat» (II, iv, 7).⁹¹ Il criterio della *gravitas sententiae* rimanda al discorso sui *magnalia* già sviluppato, ed è pertanto la variabile dominante; ordinatamente, Dante si occupa della *superbia carminum* nel v capitolo, della *constructionis elatio* nel vi, dell'*excellentia vocabulorum* nel vii, per poi dedicarsi più nello specifico alle tecniche di composizione della canzone e alla definizione delle sue parti.

Questa attenzione per la sintassi del periodo e per la lessicografia accosta Dante alle grammatiche volgari, come quelle di Raimon Vidal e Uc Faïdit; ma a testimonianza di quanto l'interesse del *De vulgari* ecceda di molto la semplice dottrina grammaticale, viene totalmente trascurata – almeno nella parte che ci rimane – la morfologia, che invece era al centro dei manuali provenzali.⁹² Per di più lo studio della sintassi nella grammatica classica non coinvolgeva la sintassi del periodo, che è invece l'oggetto su cui Dante si concentra in questo passo:⁹³ secondo i commentatori, Dante definisce la *constructio* come una «regulatam compaginem»⁹⁴

⁹¹MENGALDO e FENZI nei loro commenti segnalano che un punto di riferimento per questo passo è *Ad Her.* IV, 11, dove si considera lo stile elevato (*gravis*) fondato su costruzioni nobili e splendide, vocaboli scelti, pensieri elevati: «sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infuma et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. In gravi consumetur oratio figurae genere, si, quae cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri, sive propria sive extranea, unam quamque rem adcommodabuntur; et si graves sententiae, quae in amplificatione et commiseratione tractantur, eligentur; et si exornationes sententiarum aut verborum, quae gravitatem habebunt, de quibus post dicemus, adhibebuntur». Ma la teoria dei tre stili, pur con qualche modifica, sembra derivare a Dante soprattutto dalla *Parisiense Poetria* di Giovanni di Garlandia; a tal proposito, rimando a FOLENA, *Dante e la teoria*, in part. pp. 219-20.

⁹²L'importanza della morfologia, e il rapporto di questa con la tradizione grammaticale latina, sono oggetto di analisi in SWIGGERS, *Les premières*.

⁹³Nei manuali canonici di Donato e Prisciano la sintassi si ferma a livello dei singoli elementi e della frase minima, composta di nome e verbo, escludendo ogni studio sistematico delle frasi complesse; su questo punto, rimando alla sintesi di TAVONI, CHERSONI, *Ipotesi d'interpretazione*, pp. 137-9, con relativa bibliografia.

⁹⁴Di passaggio, riporto quanto notano Tavoni e Chersoni sul termine: «il termine *compago* potrebbe echeggiare [...] Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* I, 37: “sicut dictiones in compagine constructionis sibi invicem vicinantur”, in un passo rivolto a stigmatizzare la “incongruam partium dispositionem, ne diversarum orationum dictiones implicatae sint et intricatae”, con danno della comprensione, e ad esortare quindi il versificatore a non stravolgere il cosiddetto “ordine naturale” o “diretto” delle parole: “si poterit, versificator in metro sic debet ordi-

dictionum», ispirandosi alla dottrina di Prisciano, ripresa di frequente nel Medioevo,⁹⁵ ma di fatto riferendosi piuttosto a quella che i trattatisti chiamavano *compositio*, cioè struttura della frase. In questa confusione – che mi pare testimoniata anche dal passo del *Convivio* in cui Dante dice che la canzone è bella secondo tre arti: «sì per costruzione, la quale si pertiene e ali gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici» (*Conv.* II, xi, 9) – Di Capua ha visto l'influenza di un passo della *Rhetorica ad Herennium*, ove si legge che «compositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequaliter perpolita» (*Ad Her.* IV, xii, 18).⁹⁶ Su questo passaggio i trattatisti di *ars dictaminis* avevano costruito una fondamentale e complessa teoria di sintassi del periodo: come nota Fenzi, Bene da Firenze (che riprende alla lettera la definizione erenniana in *Candelabrum*, I, xv, 1 e v, vi, 2) definisce la *compositio* anche come «complexio dictionum, per cola, et comata periodosque distincta et a constructionis ordine separata» (v, vi, 2), e aggiunge norme per l'equilibrio delle varie parti del periodo e per le clausole ritmiche; tratta poi «de venustate et ordinatione verborum», dando regole per la trasposizione delle parole secondo l'*ordo artificialis*.⁹⁷

Tornando al *De vulgari*, l'esempio «Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri» contiene «quinque [...] dictiones compacte regulariter» (*Dve* II, vi, 2), che formano cioè una frase corretta ma priva di ornamenti, costruita sull'ordine naturale di soggetto, verbo e complemento. Una volta definito l'oggetto del discorso, Dante specifica che esiste una *constructio congrua* e una *incongrua*, ma che, poiché «sola suprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua, quia nec inferiorem gradum bonitatis promuerit» (II, vi, 3). Già a partire da questo paragrafo si comprende come la gerarchia stilistica dei diversi gradi di costruzione

nare ne vitium quod dicitur cacosinteton incurrat, id est malam verborum dispositionem» (TAVONI, CHERSONI, *Ipotesi d'interpretazione*, p. 132).

⁹⁵«Oratio est ordinatio dictionum congrua, sententiam perfectam demonstrans» (*Institutiones*, II, xv, 1). Su Dante e Prisciano, e sulla fortuna di questi nel Medioevo, si veda PÉZARD, *Dante sous la pluie*, pp. 133-50. Sulla nozione di *constructio* in Prisciano e nella grammatica medievale, e segnatamente modista, rimando alle dettagliatissime pagine di KNEEPKENS, *On medieval syntactic*. Lo studioso chiarisce che tale nozione era talmente presente negli ultimi due libri delle *Institutiones*, che questi venivano spesso indicati, oltre che come *Priscianus minor*, anche con il titolo *De constructionibus*; al tempo stesso, non sembra che l'opera contenga una definizione chiara del termine, che viene usato in modo piuttosto polisemo (ivi, in part. p. 143). È nota la posizione, oggi per lo più rifiutata, di CORTI, secondo cui la *suprema constructio* dantesca si ispira a Boezio di Dacia molto più che a Prisciano (*Dante*, pp. 68-9).

⁹⁶«La “constructio” dantesca è più affine a ciò che i classici indicarono col vocabolo “compositio”, col quale essi si riferiscono all'espressione oratoria che si rivela specialmente nell'armonica disposizione delle parole e nella forma di strofe libera che il periodo assunse nell'eloquenza greca e romana. La sostituzione di “constructio” a “compositio” è probabile che sia dovuta all'influsso di un passo dell'*Auctor ad Herennium* ove si legge “compositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequaliter perpolita”. Dante, in questa definizione, trovò l'addentellato per riunire in un solo vocabolo l'aspetto grammaticale e quello retorico della costruzione. Senonché l'Alighieri considerò la “constructio” anche in relazione al pensiero, perciò ne distinse vari gradi, nei quali, in corrispondenza all'elevarsi del pensiero e all'accendersi della fantasia, anche l'espressione acquista una forma più colorita, più elaborata, più artistica» (DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, pp. 326-7).

⁹⁷Un'estesa trattazione dell'*ordinatio artificiosa* fondata sul ritmo si trova anche nel *Boncompagnus* di Boncompagno, e sulla *venustas* e l'*ordo artificialis* si concentrano parti della *Summa dictaminis* di Guido Faba edita da Gaudenzi.

che verrà sviluppata nei paragrafi successivi si fonda su un discorso sintattico originariamente grammaticale, combinato però soprattutto con considerazioni retoriche tipiche dei trattati di *ars dictaminis*: perciò mi sembra leggermente sovrastimata l'originalità che Scaglione attribuisce a Dante in questo sincretismo disciplinare,⁹⁸ che, come testimonia il passo di Bene già citato, esisteva già nei trattati di prosa epistolare. In questo senso, mi sembra che il II libro del *De vulgari*, pur fondandosi in qualche modo su tale sincretismo di grammatica, retorica e poetica, sia piuttosto teso, con Tavoni e Chersoni, verso un'ottica «retorica, altamente retorica»,⁹⁹ i cui sviluppi teorici e i cui domini di applicazione sono però soprattutto quelli del *dictamen*.

Il criterio della *congruitas* autorizzava questa mobilità tra domini disciplinari diversi: pur essendo un concetto fondamentale nella dottrina grammaticale,¹⁰⁰ poteva investire anche quello retorico, probabilmente grazie alla mediazione dei commenti medievali all'*Ars poetica*, che ne facevano uno dei cardini della dottrina dei sei *vitia*, estrapolati e sistematizzati dai glossatori. Lo sconfinamento nel campo della retorica è testimoniato dall'importanza che le definizioni del *dictamen* assegnavano alla *congruitas*:¹⁰¹ ed è ragionevole che così fosse, dal momento che molti dei precetti della prosa epistolare operano sull'ordine delle parole per ottenere effetti ritmici e semantici raffinati, e presupponevano dunque un ottimo controllo della sintassi del periodo più semplice e corretta. In parole povere, la norma grammaticale della frase congrua è solo il punto di partenza per una gerarchia retorico-stilistica che si sviluppa invece in un crescendo di infrazioni rispetto ad essa: l'evoluzione concettuale è del tutto analoga al caso dei tropi, dove è necessario padroneggiare il grado zero della proprietà linguistica prima di poter fare un uso consapevole delle traslazioni improprie.¹⁰²

⁹⁸ «*Compositio*, however, was not part of grammar, as *constructio* was, but of rhetoric, and precisely a major subdivision of the theory of elocution – usually divided into diction or vocabulary, composition, and *ornatus* (theory of figures). This is characteristic of Dante's original and, to an extent, idiosyncratic way of bringing together traditional *grammatica*, *rhetorica*, and *poetica* or *poetria*. Some degree of syncretism was more frequent than one might think, but it usually involved no more than two disciplines, and in a partial manner. What Dante achieved in the *De vulgari eloquentia* was a bold and unprecedented fusion of these three disciplines, which he, furthermore, applied to both Latin and the vernaculars, both verse and prose» (SCAGLIONE, *Dante and the Rhetorical*, pp. 254-5).

⁹⁹TAVONI, CHERSONI, *Ipotesi d'interpretazione*, p. 139.

¹⁰⁰ «La prima infusione di una regola nel susseguirsi delle parole, nel linguaggio cioè, è data dalla grammatica, perciò Dante divide la costruzione in *congrua* e *incongrua*, intendendo con “*constructio congrua*” un discorso che ubbidisce alle regole grammaticali e con “*constructio incongrua*” un componimento sgrammaticato» (DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, p. 327).

¹⁰¹I commenti al *De vulgari* riportano in particolare la definizione di GIOVANNI DEL VIRGILIO: «*dictamen est de unaquaque materia et congrua et decora locutio*» (KRISTELLER, *Un'“Ars dictaminis”*, p. 193), che riprende da vicino l'incipit del *Candelabrum* citato poco fa.

¹⁰²È per questo motivo che la gerarchia dei *gradus constructionum* è ascendente e non, come la teoria degli stili, discendente. Nota infatti Folena che «le due teorie, quella dei tre stili poetici e quella dei tre diversi gradi retorici di costruzione, sono nel *De vulgari eloquentia* originalmente integrate. Entrambe costituiscono in sostanza un'unica teoria dell'eccellenza linguistica e poetica in base alla scelta dei vocaboli e dei costrutti (*compago verborum*), degli ornamenti e del legame musaico, e ci presentano una concezione pluristilistica rigorosamente verticale; con un movimento che è discendente nel caso degli stili e ascendente nel caso dei costrutti. E si capisce perché: l'ordine degli stili è stabilito deduttivamente dalla gerarchia dei valori, l'ordine dei costrutti invece è riferito alla lingua d'uso, alla più elementare unità sintattica, che corrisponde al “grado zero” dello stile» (FOLENA, *Dante e la teoria*, p. 217).

Procedendo con ulteriori divisioni, Dante specifica che anche tra le costruzioni congrue ci sono diversi gradi di *urbanitas*, e distingue quattro *gradus constructionum*. Ciascuno è individuato da alcuni aggettivi ma non ulteriormente definito se non tramite un esempio latino forgiato da Dante all'occasione, e il procedere dei gradi è un crescendo di raffinatezza sintattica e stilistica; vengono poi allegati ben undici esempi – la catena più lunga del trattato – di canzoni eccellenti composte in lingua d'oc, d'oïl e di sì. Il capitolo si chiude, infine, con una difesa del valore degli esempi sulla teoria e con il suggerimento di frequentare assiduamente i poeti regolati – ma su questo aspetto tornerò più avanti: vediamo ora brevemente i quattro gradi e i rispettivi esempi latini.¹⁰³

Il primo *gradus* è quello *insipidus*, che appartiene ai *rudes*: il pedestre esempio «*Petrus amat multum dominam Bertam*» rappresenta un periodo costruito secondo la norma grammaticale dell'*ordo naturalis*, quasi a imitazione di una conversazione comune e insignificante o di un esercizio scolastico, in cui perfino i nomi propri impiegati sono popolari in maniera antonomastica. Con il secondo grado, definito *sapidus* in opposizione al primo, Dante supera la semplice correttezza grammaticale e comincia a introdurre un modesto ornamento retorico: «*piget me cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum sompnian-do revisunt*». Il periodo è creato per esemplificare la prassi «*rigidorum scolarium vel magistrorum*»,¹⁰⁴ in primo luogo tramite l'*ordo artificialis* che regola la distribuzione dei sintagmi, e in secondo luogo tramite il *cursus* tripartito.¹⁰⁵

Dopo questo primo assaggio di bellezza artificiale, Dante propone per il terzo grado, quello *sapidus et venustus*,¹⁰⁶ il seguente esempio: «*laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua*

¹⁰³Nelle osservazioni che seguono prendo spunto dai commenti al *De vulgari* di MARIGO, MENGALDO, TAVONI e FENZI, da MENGALDO, *Idee dantesche*, oltre che da SCAGLIONE, *Dante and the Rhetorical* e da DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*.

¹⁰⁴Di Capua aggiunge che «*scolaris* nel medioevo fu detto chi, avendo frequentato le scuole universitarie, possedeva una vasta cultura nelle lettere e nelle scienze, nelle dottrine del Trivio e del Quadrivio [...] Non senza ragione Dante aggiunge l'aggettivo *rigidus*, che è da riferire sia a *scolares* sia a *magistri*, perché i dotti usavano lo stile romano quando parlavano o scrivevano con rigida compostezza» (DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, p. 332).

¹⁰⁵La teoria del *cursus* è estremamente interessante e fondamentale per lo sviluppo di norme sulla prosa latina tra XII e XIII secolo, ma non c'è spazio di affrontarla qui; una sintesi utile per i presenti scopi: «l'utilisation systématique du *cursus* sera encore présentée dans les traités rhétoriques du XIV^e siècle comme le shibboleth qui distingue l'écriture en prose libre, à la manière des anciens, de l'écriture en prose ornée des modernes, conditionnée par les préceptes de l'*ars*. Ce changement de perspective théorique a plusieurs implications concernant la perception de l'*ars dictaminis* après 1200. Il contribue à structurer la réflexion sur le statut "poétique" de la prose ornée, en facilitant sa mise en relation avec les formes métriques et rythmiques en tant que langage "artificiel", entendu comme une forme supérieure du discours opposée à l'imperfection du langage naturel. Dans cette logique, il suggère une série de rapprochements conceptuels avec la pensée et l'exécution de la musique [...] L'exaltation de la structure des proses rythmées du *dictamen* aidera ainsi les *dictatores* à inscrire leur discipline dans l'horizon d'une pensée du latin structuré, langue normée, reflétant dans sa complexité et son harmonie l'organisation cosmique du monde, en écho linguistique à la création de la norme juridique» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, pp. 33-4).

¹⁰⁶Per i termini *sapidus* e *venustus*, i commentatori rimandano a QUINTILIANO, *Inst. or.* VI, iii, 18-9: «*venustum esse quod cum gratia quadam et venere dicatur apparet [...]. Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque et a taedio defendit orationem. Sales enim, ut ille in cibis paulo liberalius adpersus, si tamen non sit inmodicus, adfert aliquod propriæ voluptatis, ita hi quoque in dicendo habent quiddam quod nobis faciat audiendi sitim*».

magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum». Come è stato notato, anche in questo caso il periodo si divide in tre membri non isosillabici, formando un *cursus planus, velox* e poi di nuovo *planus*; ci sono altri artifici minori, ma sembra di poter affermare che ciò che lo distingue dall'esempio precedente è soprattutto l'ironia antifrastica con cui si parla di Azzo d'Este, accentuata dal fatto che nel primo libro il marchese era stato oggetto di una feroce invettiva.¹⁰⁷ Dunque la *conversio* che regola l'ordine delle parole, appartenente all'*ornata facilitas*, viene qui integrata dalla figura della *permutatio ex contrario*.¹⁰⁸

L'ultimo grado, infine, è quello «sapidus et venustus etiam et excelsus», degno dei «dictatorum illustrium». L'esempio dispiega tutti gli artifici più raffinati prescritti dai trattati di *ars dictaminis*: «Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit». Sono infatti impiegati l'*abbreviatio* del primo sintagma con l'ablativo assoluto, l'apostrofe, la personificazione, l'iperbole, l'antonomasia, il gioco onomastico e l'allitterazione, la metafora, oltre al *cursus* raffinato (*velox, tardus, tardus, planus*); il lessico è raffinato, le immagini sono intense, la costruzione è virtuosisticamente complessa.¹⁰⁹ In sintesi, con Di Capua:

nel primo grado è l'espressione comune appena regolata dall'accordo grammaticale; nel secondo grado, *sapidus*, l'elemento ritmico e musicale compare nell'ordinare e regolare l'espressione; nel terzo grado, *venustus*, all'elemento fonico s'unisce quello cromatico, che dà colorito e vivezza al linguaggio; nel quarto, *excelsus*, all'elemento fonico e cromatico si accoppia quello fantastico, congiunto a raffinatezze verbali e a simbolismo di concetti, in modo che il pensiero si mostri chiuso e parvente nella luce dell'espressione.¹¹⁰

La progressione restituisce anche una qualche testimonianza del progresso che un discente nelle *artes sermocinales* poteva sperimentare nel corso dei propri studi, tra scuole di grammatica e insegnamenti di retorica e *dictamen*. Perciò la scelta di elaborare gli esempi in latino e in prosa, nonostante l'oggetto privilegiato di questa parte del *De vulgari* sia la poesia volgare, dipende non solo dalla volontà di legare in un nesso ancora più stretto le due forme e le due lingue, ma anche di esaltare la competenza di Dante in entrambe le pratiche di scrittura: la precisa gerarchia dei diversi gradi implica che Dante è in grado di padroneggiarli virtuosamente tutti, ma al tempo stesso il punto d'arrivo è l'ultimo, tant'è che solo a questo si riferiscono gli

¹⁰⁷ «Racha, racha. Quid nunc personat tuba novissimi Frederici, quid tintinabulum secundi Karoli, quid cornua Iohannis et Azonis marchionum potentum, quid aliorum magnatum tibiae, nisi "Venite carnifices, venite altriplices, venite avaritiae sectatores"?» (*Dve* I, xii, 5)

¹⁰⁸ Così definita nella *Rhetorica ad Herennium*: «permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans. Ea dividitur in tres partes: similitudinem, argumentum, contrarium. [...] Ex contrario ducitur sic, ut si quis hominem prodigum et luxuriosum inludens parcum et diligentem appellet» (*Ad Her.* IV, 46).

¹⁰⁹ Analisi più dettagliate si trovano, oltre che nei commenti al *De vulgari*, in SCAGLIONE, *Dante and the Rhetorical*, pp. 262-3; FORTI, *La magnanimità*, pp. 114-6.

¹¹⁰ DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, p. 339.

esempi volgari.¹¹¹ Il ruolo fondamentale accordato alla personalità di Dante, per di più, emerge ulteriormente, anche se sotto traccia, quando si considerano gli argomenti affrontati negli esempi dei tre gradi superiori: il motivo principale è quello politico e dell'esilio, così cruciale nell'esperienza di Dante e declinato in una tensione patetica montante, che Marigo ha definito «un crescere di passione, dalla malinconia allo sdegno e ad un accoramento senza pace».¹¹² Tavoni, sviluppando le stesse considerazioni, propone acutamente di riconnettere i tre diversi esempi ai tre stili elegiaco, comico e tragico,¹¹³ e di individuare in essi un costante appello al pubblico bolognese, dal momento che Bologna è il contesto più vicino agli episodi e ai personaggi nominati.¹¹⁴ In ragione di questa intima risonanza emotiva e personale si possono

¹¹¹Infatti «hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte» (*Dve* II, vi, 5-6). La grande padronanza dimostrata da Dante nel maneggiare i colori retorici gli venne del resto riconosciuta dai lettori contemporanei, come è testimoniato dal commento dell'Ottimo al passo purgatoriale in cui compare Bonagiunta: «Dice qui Bonagiunta all'Autore: Io veggio ora il modo, che tenne legato il notaro Giacomo da Lentino, e Guittone frate Godente d'Arezzo, e me, di quel dolce stile tuo, e di quelli che te seguitano; però che voi ve ne andate stretti dietro al **dittatore, cioè a colui che il dire suo adorna con colori rettorichi e transuntivi, e che osserva le regole, che l'arte di rettorica comanda**; perchè Bonagiunta e li predetti due il più delli altri, che dicono in rima, sono edioti dell'arte rettorica, e non sanno più che la materna lingua, e sono contenti di spremere loro concetto in loro parlare, purchè concordino le rime. Ma il rettorico, il quale sae invenire, disporre, e ornatamente parlare, pronunziare, e persuadere, sae che lo sapere dire stae in tre cose: in natura, in dottrina, in usanza; e che la natura stae nello ingegno, la dottrina nella scienza, l'uso nella continenza; e che li generi delle cause sono tre, deliberativo, dimostrativo, giudiciale; e che le parti della orazione sono IIII, essordio, narrazione, argomento, e conchiusione; e quale essordio è principio, e quale è insinuazione; e quando è da rendere con l'esordio benivolo, e quando atento, quando amaestrato; ed in che modo, e quando è da usare essordio, e quando insinuazione; e quando nè l'uno, nè l'altro; e quando è da incominciare dalla narrazione, e quando da una favola, da una novella, da una cosa sollazzevole; come la narrazione dee essere breve, lucida, e aperta; come li argomenti si prendono di due generi, di 'nduzione e di raziocinazione; come il puro e onesto parlare nullo vizio dee tenere nè in lettere, nè in sentenzie; come si dee ornare di colori di parlare, e di colori di sentenzie. Le quali cose il detto Bonagiunta, e altri sopra nomati dicatori in rima, mostra che non l'avessino in sè, ma sì Dante. E però dice, che chi lauda quelli antichi dicatori, non vede più oltre, ed è ignorante e grosso» (OTTIMO, glossa a *Purg.* XXIV, 55-62).

¹¹²MARIGO, *Introduzione*, p. CXXVII.

¹¹³«Nei tre ultimi esempi c'è un crescendo di complessità insieme stilistica e tematica, su materia politico-biografica [...] Il primo esempio è infatti un generico lamento per la pena dell'esilio («non sine – si direbbe – quodam elegie umbraculo», cfr *Dve* II, xii, 6); il secondo, che potrebbe dirsi comico-satirico, punta a Bologna, e sembra mirato a far scattare nel pubblico bolognese l'indignata identificazione contro il nemico comune; il terzo, tragico, unisce il tema dell'esilio, ma non più espresso in prima persona, a quello dell'attacco politico, nominativo ma dottamente nobilitato, in una testura dantesca condensata» (TAVONI, *Dve, ad locum*). Ma si veda anche l'introduzione dello stesso Tavoni: «in un sapiente crescendo, il secondo esempio, quello appena "saporito" («sapidus»), esprime una generica compassione, si direbbe elegiaca, per chi si trovi a essere esiliato; il terzo, "saporito e aggraziato" («sapidus et venustus»), è una sarcastica aggressione contro Azzo VIII, cioè contro il minaccioso capo dello schieramento guelfo nero, alleato di Firenze, dal quale il regime guelfo bianco bolognese si difendeva con l'aiuto delle signorie ghibelline romagnole; e il quarto, il "saporito e aggraziato ed eccelso, che è dei dettatori illustri" («sapidus et venustus [...] et excelsus, qui est dictatorum illustrium»), riprende il tema dell'esilio ma con un riferimento collettivo ai fiori cacciati dal seno di Firenze, cioè ai Bianchi – che con ogni probabilità si trovavano numerosi a Bologna –, e attacca Carlo di Valois, cioè al tempo stesso il responsabile della disgrazia e dell'esilio di Dante e l'alleato dell'abborrito marchese nella guerra in atto» (TAVONI, *Introduzione*, p. 1101).

¹¹⁴Così anche Fenzi: «il tema dolente dell'esilio e del suo sfondo politico [...] la vince sulla didattica neutralità dell'esempio, e ciò diventa ancora più vero se si considera che l'esempio che sta fra i due contiene un sarcastico attacco al marchese Azzo VIII d'Este, alleato della Firenze nera e dei neri bolognesi [...] Tutto ciò significa, insomma, che questi esempi di *constructio* sono al servizio di un rinnovato e preciso discorso che Dante fa sul proprio esilio, nel quale l'impegno formale di tipo squisitamente retorico depura un tema gravato di tanta passione da ogni "accidentalità" elegiaca e mostra un autore ormai "cittadino del mondo", talmente padrone dei propri

recuperare le ragioni dei critici più anti-formalisti, che mettono in rilievo come nel *De vulgari* lo stile e la forma siano intimamente legate all'individualità e alla moralità del poeta.¹¹⁵

Come ha notato Auerbach, la vittoria della prassi sulla teoria, dello stile vivo e personale sulle definizioni e classificazioni, è segno di una precisa coscienza della dignità letteraria implicita a ogni livello della scrittura artistica;¹¹⁶ in questo senso il *De vulgari* dispiega quella che Mengaldo ha inquadrato come una prospettiva enciclopedica della dottrina stilistica, votata a «concezione possibilistica e orizzontale degli stili, ognuno degno e anzi opportuno nel suo ambito purché siano rispettate le regole del *conveniens*», che coesiste, in una contraddizione non sanata, con una prospettiva «esclusivistica e verticale, per cui solo lo stile sommo e i corrispondenti contenuti sono degni dei *doctores illustres* forniti di *scientia* e *ingenium*, sono adeguati alla loro altezza morale».¹¹⁷ Quanto a quest'ultima prospettiva, la pervasività e la forza della struttura verticale e gerarchica imposta dal criterio della *convenientia* richiamano da vicino gli schemi dei trattati di *ars dictaminis*, che contenevano vastissime esemplificazioni delle diverse componenti di un'epistola da scegliere in conformità con il livello sociale dello scrivente e del destinatario.¹¹⁸

Il criterio di un adeguamento socio-stilistico, e dunque di un rapporto di *convenientia* tra formule e stile da una parte e livello sociale del mittente e del destinatario dall'altro, è fondamentale lungo tutta la storia del *dictamen*: basti pensare che le prime, frammentarie esperienze di formalizzazione di una tecnica di scrittura epistolare, quali la sezione intitolata *De epistolis* nell'*Ars rhetorica* di Giulio Vittore (fine IV secolo) e un breve paragrafo conservato in un manoscritto settecentesco di Monte Cassino, si concentrano proprio su questo aspetto.¹¹⁹ La *Summa de arte dictandi* attribuita a Goffredo di Vinsauf riassume perfettamente questo criterio:

mezzi espressivi da riuscire a modulare e sublimare attraverso di essi la propria vicenda» (FENZI, *Introduzione*, p. XI).

¹¹⁵Così ad esempio Took: «The justification of form lies in its "convenience", in its accountability to, and indeed union with, substance. The idea is already present in the *poetrie*, where the beauty of the one reflects ideally the goodness of the other; but in Dante it assumes an existential intensity, for form is that whereby the poet actually is in a properly human – that is to say self-conscious and reflective – manner. It is the principle of his being as realized in time and space» (TOOK, *L'eterno piacer*, p. 67).

¹¹⁶«The authentic characteristics of the ancient lofty style, namely, loftiness of subject matter and elevation of form, are here for the first time discussed with understanding and true perceptiveness: a feeling had awakened for the levels of dignity implicit in the various meters; and above all the art of the articulated period is discussed in practical terms, entirely on the basis of examples, without recourse to the petrified rhetorical apparatus» (AUERBACH, *Literary Language*, p. 222).

¹¹⁷MENGALDO, *Introduzione*, p. 4.

¹¹⁸Il principio della *convenientia* è attivo a tutti i livelli: «secondo un procedimento comune a quasi tutta la retorica medievale Dante procede dall'alto verso il basso, in una visione gerarchica delle forme e degli stili che rispecchia in ultima analisi l'ordine reale delle cose, secondo il criterio del *conveniens*» (FOLENA, *Dante e la teoria*, p. 206). Al tempo stesso, questa rigidità gerarchica è attenuata dal principio secondo cui ogni autore può disporre di un mezzo appropriato per ogni composizione; Botterill commenta che «what looks at first like a fussily inflexible and dogmatic preoccupation with minute detail in book II frequently turns out, instead, to be a sensitive and tolerant scheme that admits and respects the diversity of both means and ends that exists in the realm of vernacular poetic practice» (BOTTERILL, *Introduction*, p. 25).

¹¹⁹Ne parla MURPHY, *La retorica*, p. 225-ss. Sulla costruzione di queste gerarchie sociali nei trattati di *ars dictaminis* si veda soprattutto CONSTABLE, *The Structure*.

di maestri-scrittori alla dottrina tradizionale – vogliono indirizzare all’emulazione l’autore volgare di prosa e poesia, perché s’ispiri e si conformi ad essi, per quanto le giovani lingue lo consentono, bene distinguendo i gradi di costruito in conformità collo stile.¹²⁵

Dunque non solo Dante allega esempi composti *ad hoc* per dimostrare le proprie competenze e per lasciare un segno personalissimo, ancorché frammentario e nascosto, su una materia di natura tecnica¹²⁶ – qualcosa che, seppur con diverso livello di talento letterario, facevano già molti autori dei manuali di *poetria* e di *dictamen*; ma a questa prassi esemplificativa si aggiunge – e anzi, si potrebbe dire che a questo mira il capitolo – una celebrazione *ex post* della poesia volgare, di cui egli è parte e punto d’arrivo. Perciò se il *De vulgari eloquentia* vuole essere «un’enciclopedia esaustiva degli stili (la *Commedia* lo sarà in atto), ed anzi dei livelli linguistici», si individua una precisa linea di tendenza, che dalla poesia amorosa della loda si sviluppa fino alla lirica matura della *rectitudo*, resa ancora più evidente dall’incompletezza del trattato.¹²⁷

L’impostazione teleologica, implicita in questo livello di evoluzione, rende conto anche della sovrapposizione di latino e volgare e di prosa e poesia. È stato notato da tutti i commentatori, infatti, che c’è una sorta di conflitto di valori tra questo passaggio e altri luoghi del *De vulgari*: nonostante abbia dichiarato la priorità della poesia sulla prosa, che da essa deriva i propri modelli (come è stato detto ad esempio in *Dve* II, i, 1: «*ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso [que quendam videntur prebere primatum]*»), in questo VI capitolo sono le norme prese dall’analisi retorica della prosa che vengono applicate alla valutazione della poesia. A tal proposito Fenzi individua da un lato la disponibilità di un modello trattatistico, quale quello delle *artes dictaminis*, in cui è la prosa latina a fornire i modelli didatticamente più evidenti, e dall’altro la volontà dantesca di «introdurre nel volgare l’alta nobiltà lessicale e sintattica del latino».¹²⁸ Oltre ai propri esempi, a sancire questa osmosi di poesia e prosa Dante costruisce, sul finire del capitolo, un canone di autori latini che comprende tanto i grandi poeti tragici, quanto i grandi prosatori:

Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas,
Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non

¹²⁵MARIGO, *Introduzione*, p. cxxv.

¹²⁶E tuttavia il giudizio dei critici sul latino di Dante in questi esempi è stato per lo più negativo; si veda ad esempio cosa ne scrive Nencioni: «quando scrive in latino, quali che siano i suoi principi e propositi teoricamente enunciati, Dante è molto più sotto l’impero della regola e il peso della disciplina retorica, di quanto non sia nello scrivere volgare; il suo margine di ribellione, di innovazione è incomparabilmente minore della zona di accettazione, di passività» (NENCIONI, *Dante e la retorica*, p. 123).

¹²⁷MENGALDO, *Introduzione*, p. 4.

¹²⁸FENZI, *Dve*, n. a p. 182.

alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat (*Dve* II, vi, 7).

Il canone di autori qui allegato è problematico: non solo per l'accostamento di poesia e prosa, ma anche per il ruolo incomparabilmente minore che i prosatori – e specialmente Frontino e Orosio – avevano nello studio degli *auctores* classici.¹²⁹ Si è discusso poi sull'impiego di quell'avverbio, «fortassis», che secondo Mengaldo invita a una frequentazione che solo qui assume caratteri non perentori: Tavoni ritiene che si riferisca soprattutto ai prosatori, di cui Dante avrebbe recentemente cominciato a leggere le opere, custodite all'epoca quasi esclusivamente nella Capitolare di Verona;¹³⁰ Fenzi ritiene invece che la sfumatura dubitativa implichi che la lettura di questi autori per Dante sia solo un primo passo nella giusta direzione, che però non garantisce automaticamente né dell'approfondimento necessario, né dell'esito.

Ma per comprendere bene il valore di questo canone di esempi latini, bisogna considerare anche quello ancor più sorprendente che lo precede. Dopo aver esemplificato lo stile *sapidus et venustus etiam et excelsus*, Dante specifica che «hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est», e che «hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte» (*Dve* II, vi, 6). A questa affermazione segue una catena di undici canzoni, su cui la critica si è interrogata a lungo. Prima di riflettere sulle ragioni della scelta del canone – su cui Dante tace completamente – mi pare interessante notare l'evolversi dell'argomentazione dantesca in questo capitolo.

I primi paragrafi sono contraddistinti da una prassi normativa rigorosa, in cui ciascun elemento viene prima definito, poi diviso in ulteriori sotto-categorie ed esemplificato; questa parte prescrittiva culmina in un secondo momento di natura interpretativa, in cui Dante, secondo la bella intuizione di Abramé-Battesti, giustifica a posteriori qualcosa che non può essere oggetto di una norma stabilita a priori, facendo dell'auto-esegesi sulla propria poesia e sulla tradizione in cui questa si colloca.¹³¹ La consapevolezza critica che il poeta ha della propria scrittura ambisce dunque a costruirsi come tecnica: in breve, «si potrebbe dire che Dante nel *De vulgari eloquentia* teorizza quella che fu la propria esperienza artistica».¹³² In questo modo la suddivisione dei manuali di *ars dictaminis*, che prevedevano generalmente una giustapposizione tra una prima parte prescrittiva e una *summa* di epistole esemplari, viene impiegata

¹²⁹Riprende la questione, offrendo qualche ulteriore notizia documentaria relativa ai fondi manoscritti di Santa Croce, BRUNETTI, *Le lecture*, pp. 248-51.

¹³⁰Così TAVONI, *Dve, ad locum*, e GARGAN, *La biblioteca*, pp. 176 ss.

¹³¹«Plus qu'une démarche réflexive, le *De vulgari eloquentia* propose un discours normatif sur les conditions de production du texte poétique: celui-ci n'est recevable que s'il est fondé sur la *dottrina*, c'est-à-dire l'indispensable savoir grammatical et rhétorique, qui distingue le bon poète de "ceux qui riment stupidement" [...] Il semble que Dante envisage en fait une alternative que l'on pourrait résumer en ces termes: tout ce qui ne peut être édicté *a priori* par un discours normatif, une *grammatica*, doit être justifié *a posteriori* par un discours herméneutique. En d'autres termes, là où un choix poétique n'est pas justiciable, en amont, d'une norme préétablie, il doit faire l'objet, en aval, d'une démarche d'auto-déchiffrement» (ABRAMÉ-BATTESTI, *Les fonctions*, pp. 69-71).

¹³²DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, p. 348.

in un progetto intellettuale molto più ambizioso e sofisticato, che non si limita a includere la tradizione volgare nel quadro di una serie di norme tecniche, ma che ambisce a farsi critica militante.¹³³

Allo stesso modo che la dignità e autonomia del volgare si trova garantita *d'émblée* nel proemio dalla proclamazione della sua maggiore “nobiltà”, così la dignità della rispettiva letteratura si fonda sull'autorità stessa dell'esperienza che essa ha già compiuto. Non sfugga l'importanza del passo relativo alla *supprema constructio* in II, vi: dopo aver foggato un *exemplum fictum* latino, Dante suggerisce i caratteri dell'altissimo periodare attraverso un elenco di canzoni volgari che non per nulla è il più lungo del trattato, avvertendo il lettore che solo con tanti “huiusmodi exempla” può indicare cosa esso sia (e i poeti volgari vi sono chiamati, si badi, *autores*); soltanto a questo punto viene raccomandata, ma come facoltativa (*fortassis*), la lettura di poeti e prosatori *regulati*. È un passo paradigmatico del legame di Dante con la tradizione retorica, ma nello stesso tempo del suo superamento: vi sono presenti entrambi gli elementi portanti che ne costituivano la precettistica, cioè gli *exempla ficta* e il ricorso ai classici, ma vi è in più, e in posizione predominante, il richiamo ai modelli volgari. Così ancora in II, x, 5 il *largum arbitrium*, la *licentia* che l'uso concede ai poeti di canzoni sono fondati sulla dignità dei poeti volgari che costituiscono modello (*autoritatis dignitate*). Più in genere, questa è una delle novità fondamentali del trattato: se, come vuole la *mens* medievale, esso è uno sviluppo di principi e norme garantiti dal continuo appello ad *auctoritates*, nel momento che si entra nel vivo dell'eloquenza in volgare l'*auctoritas* fondamentale diviene la stessa tradizione letteraria dei volgari, quale culmina poi nell'esperienza di Dante medesimo.¹³⁴

Quanto al versante italiano del canone volgare, gli aspetti più evidenti notati da Fenzi nella sua Introduzione sono la conferma di un poeta meno noto come Guido delle Colonne, favorito sul

¹³³Su questo aspetto insistono molto MENGALDO e RICCI nella voce *De vulgari eloquentia* dell'*ED*: «ma il *De vulgari eloquentia* è soprattutto l'opera di un letterato impegnato in una sua poetica e politica culturale. Di qui una delle maggiori novità dell'opera rispetto alla trattatistica medievale congenere, e una delle ragioni fondamentali del suo valore istituzionale nella storia della nostra cultura letteraria: cioè il fatto che il momento della normatività linguistica e stilistica scaturisce da un'impostazione di critica e storia letteraria, non solo italiana ma romanza, mordente e di ampio respiro. Il *De vulgari eloquentia* è il primo e forse il più grande esempio di critica militante di uno scrittore italiano [...]; nello stesso tempo, per la capacità di obbiettivarsi e di risolvere in universali i dati della propria esperienza, che appartiene in sommo grado a Dante, l'opera sa fornire, come più tardi le pagine “letterarie” della *Commedia*, un quadro storiografico concreto della civiltà letteraria e soprattutto poetica che l'ha preceduta di straordinaria ricchezza e di sostanziale verità. Così da un lato l'enunciazione delle norme è sempre saldamente fondata su precisi giudizi di valore, stilistico ed etico-intellettuale, dei poeti che le esemplificano, dall'altro la polemica letteraria (tipicamente quella contro Guittone), che pur continua le *querelles* tra scuole poetiche vivacissime nello scorcio del '200 italiano (polemica Bonagiunta-Guinizzelli, critica di Cavalcanti a Guittone, rapporti tra Onesto bolognese e Cino), trae forza e si direbbe ineluttabilità dall'ampiezza e oggettività della ricostruzione storiografica in cui s'inserisce».

¹³⁴MENGALDO, *Introduzione*, pp. 11-2.

più celebre Giacomo da Lentini, e la riproposizione della coppia Cino-Dante, che domina il *De vulgari* in netto contrasto con il ruolo di primo piano attribuito a Cavalcanti nella *Vita nova*. Per giustificare questa netta presa di distanza dal «primo amico», i critici hanno ipotizzato da un lato una crescente divergenza in merito alla concezione d'amore e alla necessità di frequentare la cultura latina,¹³⁵ dall'altro una necessità di ordine politico: se il *De vulgari* appare legato, in forme più o meno pronunciate, all'ambiente bolognese, ragioni di opportunità potevano spingere Dante a esibire la sua amicizia con un altro poeta esiliato, che godeva di grande prestigio ed era molto ben inserito nella città felsinea.

Più in generale, i criteri di selezione del canone volgare sono assai difficili da stabilire: Tavoni e Chersoni, confermando le analisi più impressionistiche di Pazzaglia e Di Capua,¹³⁶ hanno condotto un'analisi linguistica sulla sintassi di questi componimenti, contestando almeno in parte la lettura di Forti, secondo cui il carattere comune a questi componimenti sarebbe il consistente ricorso alla *transumptio*.¹³⁷ I risultati sembrano indicare che a questa scelta Dante fosse spinto dalla propria preferenza nei confronti di una struttura del periodo organizzata per «nessi argomentativi ben distribuiti [...], effetto di una visione razionale, programmata, dominata, dell'argomentazione», in opposizione a una struttura, attestata nei componimenti di Guittone, «associabile a un accumulo incontrollato di aggiunte che prende il sopravvento sullo scrivente»,¹³⁸ e in generale dalla celebrazione di una poesia più equilibrata a livello sintattico.

Come già era avvenuto nella *Vita nova*, infatti, il nuovo canone volgare che Dante intende stabilire si fonda anche sull'esplicitazione degli esclusi. Il bersaglio principale è Guittone d'Arezzo, insieme ai suoi seguaci, accusati di non essersi mai liberati di scorie plebee, tanto a livello di lessico, quanto a livello di costruzione del periodo: «substant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (*Dve* II, vi, 8). Ma una virulenta invettiva era stata già formulata in merito alla *constructio incongrua*, laddove Dante esclamava: «pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem» (II, vi, 3), alludendo alla presunzione di coloro che osano comporre nella forma metrica più elevata – la canzone – senza dominare nemmeno il livello

¹³⁵Così MENGALDO, *Introduzione*, p. 17. Fenzi aggiunge che lo scontro trova uno dei suoi punti di massima evidenza nella scelta di consacrare Cino, e non Guido, come cantore della *venus*, e ritiene che una spia di questa implicita polemica nei confronti della concezione dell'amore cavalcantiana risieda nel fatto che entrambe le citazioni di *Donna me prega*, canzone manifesto dell'amore *accidens* e mortifero, sono immediatamente accostate a canzoni di Dante, «quasi a sterilizzarne i contenuti mediante testi così esemplari di una diversa concezione d'amore» (FENZI, *Introduzione*, p. LV).

¹³⁶DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*; PAZZAGLIA, *L'arte*.

¹³⁷«L'*ornatus difficilis*, la *suprema constructio* di tali canzoni non può consistere nella divisione clausolata, che non ha luogo nel verso, e neppure nei *colores* propri dell'*amplificatio* e della *breviatio*, che non specificano l'alta poesia, ma nella *transumptio*, cioè nell'intreccio dei tropi, maggiori e minori, in che si distingue analiticamente quel procedimento, nel *modus* che caratterizza lo stile più alto, quello che governa la canzone del poeta stesso citata a suggello di tutti gli esempi precedenti, "Amor che ne la mente mi ragiona", la canzone per la donna gentile, in cui all'ordito allegorico corrisponde una fitta trama metaforica» (FORTI, *La magnanimità*, pp. 115-6).

¹³⁸TAVONI, CHERSONI, *Ipotesi d'interpretazione*, (cit. a p. 151).

più semplice di costruzione sintattica. L'accusa, come hanno notato alcuni dei commentatori, richiama quella mossa da Cavalcanti allo stesso Guittone: «nel profferer che cade 'n barbarismo / difetto di saver ti dà cagione» (*Rime* XLVII, 5-6). Agli occhi di Dante, dunque, il poeta aretino e i suoi imitatori esibiscono due gravi difetti: da un lato la scarsa padronanza della forma espressiva più alta, che degenera in oscurità e vacuità, e dall'altro, sembra di intuire, la scarsa frequentazione degli *auctores* classici, che li rende ignoranti; secondo Di Capua, questo equivale a dire che, nell'ottica dantesca, Guittone e i guittoniani non riescono a raggiungere quella solida identità di contenuto e forma che il *De vulgari* aveva celebrato come massimo obiettivo del poeta.¹³⁹

Attaccando Guittone, Dante sembra voler creare un paradigma storico-critico in cui gli autori appartenenti alla propria cerchia, eliminata la mediazione dei cosiddetti siculo-toscani, sono direttamente legati ai poeti della corte fredericiana, così celebrata nel primo libro tanto a livello artistico, quanto a livello politico, e «questo, non certo nel senso di una dipendenza o subalternità, ma piuttosto in quello, semmai contrario e non importa quanto realmente attivo, dell'appropriazione di un blasone tanto illustre quanto culturalmente e persino politicamente legittimante».¹⁴⁰ Ecco dunque un altro filo che lega questo capitolo del *De vulgari* al mondo del *dictamen*, che presso la corte siciliana aveva conosciuto un momento di grandissimo sviluppo e che aveva contribuito in maniera fondamentale a connettere concettualmente il dominio di un codice letterario sofisticato al prestigio culturale e politico – come si dirà meglio nella seconda parte di questo capitolo.

Su questo punto però le opinioni degli ultimi due commentatori del *De vulgari* divergono: mentre Tavoni assegna al pubblico bolognese un primato assoluto nella composizione del trattato, e ancora dunque l'orizzonte della sua ricezione allo *Studium* felsineo e ai cultori di *ars dictaminis* che intorno a esso orbitavano,¹⁴¹ Fenzi, confutando gli argomenti di Tavoni, propende invece per una lettura eminentemente ghibellina e sovra-municipale del trattato.¹⁴² Se ragioni di ordine biografico rendono plausibile che al soggiorno bolognese possa essere legata buona parte della composizione dell'opera, e se Bologna e i poeti locali ricevono certo un trattamento di favore nel corso del primo libro, mi sembrano molto persuasive le osservazioni di Fenzi sull'impostazione gerarchica e anti-municipale del trattato:

In pieno accordo con l'impostazione rigidamente gerarchica e “ghibellina”, gran parte dello schema argomentativo di questo secondo libro riposa infatti sulla opportunità, o meglio sulla vera e propria necessità di una catena di “eccellenze” tra loro intimamente collegate e congruenti: al volgare illustre convengono solo gli argomenti più elevati, i *magnalia*, espressi nello stile retorico più alto e nella for-

¹³⁹DI CAPUA, *Insegnamenti retorici*, p. 312.

¹⁴⁰FENZI, *Introduzione*, p. LII.

¹⁴¹Si vedano in particolare TAVONI, *Introduzione*, pp. 1113-6 e ID., *Qualche idea*, pp. 96-103.

¹⁴²FENZI, *Introduzione*, pp. XXIII-XXIV.

ma poetica più nobile, la canzone, a sua volta fondata su scelte lessicali elette e su schemi metrici della più alta scuola; e tutto ciò ha il proprio polo di riferimento in una ristrettissima cerchia di individui, i poeti *excellentissimi*, ai quali convengono quegli stessi aggettivi: illustre, cardinale, regale, curiale.¹⁴³

Anche Tavoni riconosce che all'origine del disegno generale, «politico sia in senso lato sia in senso contingente», che isola i poeti volgari che si sono distaccati dal volgare municipale, si trovi la poesia della scuola siciliana, che aveva fondato la tradizione illustre italiana e vi aveva impresso il sigillo imperiale: per questo «è precisamente lo scopo del trattato dimostrare che la lingua dei poeti, il *vulgare illustre*, è la prefigurazione di quella che sarà la lingua degli italiani, il *vulgare latium* nella sua piena esplicazione civile: ciò che fa appunto dei poeti «le membra [...] unite dal divino lume della ragione (I, xviii, 5: “membra [...] gratioso lumine rationis unita”) della futura Curia».¹⁴⁴ Ma se è innegabile che nel *De vulgari* si colgano i primi segni di quella polemica anti-fiorentina che animerà tutta la scrittura del Dante in esilio, Fenzi mette in primo piano il netto distacco rispetto all'universo comunale e brunettiano – che ancora dominava le canzoni dottrinali –, fino a ritenere che «l'ampiezza della visione che Dante dispiega nel *De vulgari eloquentia*, insomma, è consustanziale all'esilio che ha fatto del mondo la sua patria attivando in una luce nuova l'intero patrimonio del suo sapere, conferendogli la straordinaria forza giudicante che fa di lui il *cantor rectitudinis* per eccellenza e aprendogli gli orizzonti di una idealità politica che cancellava di colpo le malefiche gabbie del municipalismo comunale con le quali egli ormai identificava il guelfismo».¹⁴⁵

A me pare che a queste considerazioni, e a quelle emerse nel corso delle pagine precedenti circa l'importanza che l'ordinamento gerarchico e il principio della *convenientia* assumono nel trattato, se ne possano aggiungere anche altre. Innanzi tutto, credo che dietro al grande impegno filosofico del I libro si possa intravedere un'influenza di quell'avvicinamento tra poesia e scienza naturale che aveva contraddistinto lo sviluppo culturale della corte di Federico II: rispetto alla *Vita nova*, dove sembrava interessato a forgiarsi un'identità intellettuale strettamente letteraria, elitaria e principalmente fiorentina, il Dante del *De vulgari* si muove in una dimensione più ampia, in cui punta ad accreditarsi come teorico, oltre che come poeta, e a fondare scientificamente la produzione artistica sua e dei sodali, collocandola all'apice di un processo storico e stilistico e dunque inserendola in una rigida gerarchia di valori. L'adesione al modello offerto dagli *auctores* classici sembra non essere più sufficiente nel trattato, dal momento che Dante va alla ricerca di un modello di evoluzione linguistica e letteraria radicato in una storia linguistica universale e sistematizzato da criteri consustanziali all'umano (come nel caso dei *magnalia*, giustificati con il riferimento alle tre potenze dell'anima) o comunque da una precisa catena di ragionamento.

¹⁴³FENZI, *Introduzione*, p. xxxv.

¹⁴⁴TAVONI, *Introduzione*, pp. 1092-9.

¹⁴⁵FENZI, *Introduzione*, pp. xxii-xxiii.

All'interno di questo progetto, la cultura dettatoria è un terreno di riferimento privilegiato proprio per il doppio filo bolognese e siciliano: quale che sia l'importanza che si vuole attribuire ai due contesti – e se il primo è certo imprescindibile, credo che anche il secondo debba essere tenuto in considerazione –, in entrambi Dante poteva trovare elementi congeniali a questa fase della sua biografia personale, politica e artistica. Negli anni di composizione del *De vulgari*, Dante doveva verosimilmente maturare quella padronanza della tecnica epistolare, che gli avrebbe procurato, in quegli anni e in quelli successivi, gli incarichi cancellereschi con cui i critici ritengono che si sarebbe garantito sostentamento e protezione. L'ambiente felsineo era l'ideale per approfondire il versante teorico dell'*ars dictaminis*, dato che i maggiori rappresentanti della stagione primo-duecentesca avevano gravitato attorno a Bologna e che qui ancora si leggevano e trasmettevano le loro opere.

Questa teoria del *dictamen* aveva molto da offrire a un intellettuale come Dante: innanzi tutto una rivisitazione della retorica classica, finalmente aggiornata quanto a evoluzione linguistica, gusto letterario e retroterra sociale. Lo sviluppo della dottrina del *cursus*, infatti, rappresentava un adattamento prosodico (legato al passaggio da un sistema quantitativo a uno ritmico) e sintattico (dovuto alla sempre maggior influenza della sintassi volgare su quella latina); il definitivo abbandono degli aspetti più legati alla dimensione oratoria della retorica classica, quali i momenti della *memoria* e dell'*actio*, in favore di una casistica dell'*exordium* e della *petitio* sanciva l'importanza assunta dal discorso scritto sull'orale, e al tempo stesso garantiva un terreno ideale per la confluenza di poetica e retorica, già avviata dalle poetrie. Ponendosi sotto l'*auctoritas* delle opere ciceroniane, ampiamente riprese ma riadattate al contesto municipale, i teorici del *dictamen* ridimensionavano però al contempo il peso degli autori classici, introducendo sempre di più esempi biblici e patristici che testimoniavano non solo la consuetudine ormai secolare con le Scritture, ma un vero e proprio aggiornamento del gusto letterario. Infine, l'enorme spazio accordato agli esempi, e all'interno di questi all'adeguamento della scrittura alla condizione sociale dello scrivente e del destinatario, vale come preziosa testimonianza di una diffrazione stilistico-sociale sempre maggiore, sempre più consapevole e sempre più codificata, ma anche, più in generale, come spia della progressiva professionalizzazione della scrittura e della creazione di un ceto culturale.

La corte siciliana, d'altra parte, aveva tradotto in atto queste potenzialità teoriche e le aveva sommate con altre peculiarità. L'esperienza della scuola poetica siciliana aveva consacrato l'importanza di un esclusivo ceto di giuristi e poeti, che tramite un'eccellente competenza scientifica e letteraria garantivano a se stessi e alla propria corte un prestigio culturale che mirava a consolidare quello politico. Il corpus di testi dettatori e poetici prodotti presso la cancelleria fredericiana manteneva ancora la fama, decenni dopo, di uno splendore letterario e filosofico non più replicato; la poesia, la scienza e la lingua della politica erano state ed erano ancora fortemente influenzate da questi testi. A questo periodo così rigoglioso da un pun-

to di vista culturale e politico Dante guardava con una certa nostalgia negli anni delle aspre lotte comunali, della vacanza imperiale e della sempre maggior compromissione dell'autorità papale. Per questo l'idea di una precisa gerarchia sociale e letteraria e di una lingua sovramunicipale raffinata, canonizzata e sottratta alla variabilità diatopica, diacronica e diastratica doveva permettergli di sognare che i poeti che tale lingua adoperavano potessero costituirsi come membri di un'élite dispersa, ricreando letterariamente e culturalmente quello che le evoluzioni politiche e sociali degli ultimi decenni avevano distrutto.

2.4 Le artes dictaminis

La tradizione dell'epistolografia medievale ha ricevuto negli ultimi decenni crescente attenzione da parte degli studiosi, alcuni dei quali sono giunti a considerarla una disciplina con aspirazioni egemoniche, soprattutto nell'arco del XIII secolo.¹⁴⁶ Per riassumere brevissimamente lo sviluppo di questa tradizione, si può affermare che la prassi epistolare ebbe un peso fondamentale per la comunicazione personale e istituzionale lungo tutto il Medioevo, ma a partire dalla fine dell'XI secolo la creazione e l'espansione degli stati nazionali diede un nuovo impulso alla fondazione di cancellerie che ne gestissero gli interessi politici e amministrativi, e che permettessero ai diversi organi governativi di comunicare tra di loro per esercitare ciascuno la propria influenza. Si creò di conseguenza l'esigenza di una figura che riunisse in sé competenze giuridiche e una buona padronanza della scrittura in bello stile; dati i vantaggi pratici di questa formazione, il *dictamen* riuscì a dominare, seppure a fasi alterne, sugli altri aspetti della formazione retorica.¹⁴⁷

Ma le epistole e i manifesti erano state per secoli lo strumento di comunicazione tra le istituzioni maggiori dell'epoca, e su tutte Chiesa e Impero, e la popolazione; in quanto tali,

¹⁴⁶Così si intitola un contributo recente: GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*. Un regesto completo di studi ed edizioni di testi dettatori si trova in GRÉVIN, *Bibliographie*; per un catalogo dei manoscritti latini di trattati di *ars dictaminis*, si veda FELISI, TURCAN-VERKERK, *Les artes*. Si segnalano i titoli più significativi e utili ai fini di questa ricerca: MURPHY, *La retorica*, pp. 223-304; CAMARGO, *Ars dictaminis*; CONSTABLE, *Letters*; MORENZONI, *Epistolografia*; HARTMANN, *Ars dictaminis*; GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*; WITT, *Medieval Ars*; WIERUSZOWSKI, *Ars dictaminis*; ARTIFONI, *Retorica e organizzazione*; GRÉVIN, *L'ars dictaminis, entre*; GRÉVIN, *Les mystères*; HARTMANN, *Il dictamen*; DELLE DONNE, *Le dictamen*; BROSER, *Les règles*.

¹⁴⁷Grazie all'assorbimento della retorica ciceroniana (di cui discute CAMARGO, *Ars dictaminis*, in part. p. 19), il *dictamen* nel XIII secolo sembra arrivasse a identificarsi con la retorica *tout court*, come argomenta WITT, *Medieval Ars*, in part. pp. 24-5. Ma si veda quanto affermato da Grévin: «sous ses dehors techniques, le terme d'*ars dictaminis* renvoie à un problème central de l'histoire du Moyen Âge. Cette discipline, dont le nom évoque l'idée de composition (*dictamen*), est née de la volonté d'actualiser les cadres de la rhétorique cicéronienne aux besoins communicationnels de la société médiévale (lettre, acte, discours politique...) à partir de la fin du XI^e siècle. À son apogée (1180-1320), l'*ars dictaminis* s'identifiait programmatiquement avec la rhétorique, dont elle proposait une variante fonctionnelle, adaptable à la majeure partie des formes de la communication politique latine. Quoique se rattachant symboliquement à l'autorité des modèles cicéroniens ou pseudo-cicéroniens, cet avatar médiéval de la rhétorique avait en effet développé un ensemble de propriétés (ornementation rythmique, techniques de salutation, de métaphorisation, d'amplification...) et une idéologie (liée à l'expansion du notariat et des études juridiques) qui l'autonomisaient par rapport à ses précédents» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis entre*, p. 177).

dovevano essere efficaci, sia da un punto di vista persuasivo che da un punto di vista propriamente pragmatico, e dunque impiegare le dottrine retoriche per costruire bene gli argomenti e organizzare il discorso con eleganza, al fine di garantire l'autenticità del messaggio e così ottenere la fiducia del destinatario. Lettere efficaci permettevano alle istituzioni che le emanavano di influenzare l'opinione pubblica, un fattore a cui fu riconosciuta grande importanza a partire dalla lotta per le investiture; la cancelleria papale per prima comprese le potenzialità di una rinascita della retorica, contaminata con le sviluppate tecniche sermocinali della predicazione, che potevano essere facilmente piegate a fini politici; la rivale cancelleria imperiale non poté che adattarsi ed elaborare una propria scuola.¹⁴⁸ Da questa differente storia, semplificando molto, si produsse poi la distinzione tra la scuola capuana e quella bolognese: più attenta a impressionare, a sacralizzare il discorso la prima, più concentrata sulla chiarezza e l'immediatezza della comunicazione la seconda.

Per secoli la codifica della scrittura epistolare – e più in generale dei documenti ufficiali – si era mantenuta nel solco di un'implicita imitazione di modelli (su tutti le *Variae* di Cassiodoro), oppure era rimasta confinata al livello dell'insegnamento orale; a quanto sappiamo, fu solo sul finire dell'XI secolo, in Italia centrale, che si produsse una prima elaborazione scritta di tali norme. La figura chiave di questa fase iniziale è Alberico da Monte Cassino, a lungo considerato come una sorta di inventore del genere;¹⁴⁹ a lui si succedettero altri autori attivi in area bolognese a partire dalla seconda decade del XII secolo, come Adalberto Samaritano, Ugo da Bologna ed Enrico Francigena. Attorno al 1150, gli insegnamenti bolognesi varcarono le Alpi e produssero una grande influenza sulla scuola francese di Orléans, che se ne distingueva però per la minore importanza accordata alle competenze legali e per una maggiore adesione alla tradizione grammaticale e ciceroniana, che spingeva i maestri di *dictamen* verso forme di espressione più classicamente letterarie. All'inizio del XIII secolo il cuore del movimento fu ancora lo Studio di Bologna, dove si sviluppò un'accesa disputa tra *dictatores antiqui*, che seguivano da presso le dottrine classiche, e *moderni*, che sostenevano un uso più aggiornato e pragmatico della composizione epistolare. Il più agguerrito e originale di questi ultimi fu Boncompagno, che difese una retorica nuova, orgogliosamente indipendente dall'eredità classica e soprattutto da Cicerone; i due successori di Boncompagno, Guido Faba e Bene da Firenze, riuscirono per lo più a conciliare gli aspetti pratici difesi dai moderni con la ripresa di elementi francesi e classici, come le dottrine sulle parti dell'epistola, sui diversi tipi di *salutatio* e sul *cursus*. Ma parallelamente, sempre nella prima metà del XIII secolo, anche nel Sud Italia il *dictamen* conobbe grande sviluppo all'interno delle cancellerie della Curia pontificia e della corte siciliana di Federico II: la costituzione delle grandi raccolte epistolari poste sotto il nome di Tommaso da Capua e di Pier della Vigna, avvenuta intorno al 1270, segnò il momento di

¹⁴⁸Il tema è approfondito da RUBINSTEIN, *Political rhetoric*, in part. pp. 28-ss.

¹⁴⁹Il dibattito è riassunto nell'introduzione dell'editore Bognini al *Breviarium*: ALBERICO DA MONTE CASSINO, *Breviarium*, in part. pp. xxx-xxxv; sulle origini del *dictamen*, si veda anche TURCAN-VERKERK, *L'art épistolaire*.

massima espansione della corrente dettatoria della penisola, che si diffuse nelle cancellerie di tutta Europa.

Diversi aspetti poterono concorrere all'egemonia assunta dal *dictamen*:¹⁵⁰ innanzi tutto, insieme al diritto e alla teologia, era uno dei tre corsi di studio che permettevano l'accesso a una carica, ed era perciò insegnato diffusamente in scuole cattedrali e monastiche, oltre che nelle università. Non possediamo informazioni sempre precise sulle modalità e i luoghi di insegnamento di tale disciplina, ma la ricostruzione più probabile è che fosse insegnata come corso propedeutico rispetto a un'attività notarile e giuridica, complementare dunque rispetto all'insegnamento di diritto; dopo un certo numero di oscillazioni quanto valore e riconoscimento istituzionale nelle diverse fasi e nei diversi luoghi del suo sviluppo, però, si raggiunse un apice alla fine del XIII secolo, periodo in cui l'*ars dictaminis* era insegnata presso l'Università di Bologna, in *studia* particolari, nonché come prolungamento delle scuole di grammatica e come insegnamento privato a livello locale.¹⁵¹

In secondo luogo la cultura dettatoria assunse presto un peso importante nell'elaborazione delle pratiche politiche e nello sviluppo della civiltà comunale: in quegli anni, «interrogarsi su come andava scritta un'epistola significava interrogarsi su un luogo strategico di elaborazione della politica e dell'immagine comunale».¹⁵² Gli studi di Artifoni, in particolare, hanno messo in luce alcuni aspetti di questo fenomeno, evidenziando, ad esempio, l'emergere di due tendenze distinte ma spesso compresenti: da un lato la società duecentesca si trovò a riflettere intensamente sulle conseguenze morali e sociali della parola, attribuendo un valore positivo alla comunicazione e allo scambio sociale; dall'altro gli esperti delle *artes sermocinales*, e del *dictamen* soprattutto, puntarono a esibire le proprie capacità attraverso rigide codifiche teoriche da un lato, e raffinatissime pratiche scritte dall'altro, fino a presentarsi come un gruppo esclusivo e insostituibile di professionisti e sapienti.¹⁵³ Attraverso l'*ars dictaminis*, così legata fin dalle sue origini all'universo diplomatico e legale, la politica riusciva così a derivare dalla retorica «una forte carica di autorità e un andamento che si può definire sapienziale»;¹⁵⁴ nel corso del Duecento l'importanza sempre maggiore assunta da questi risvolti politici del *dictamen* contribuì alla progressiva creazione di due branche che si resero infine autonome, ossia l'*ars arengandi* o *concionandi*, che si occupava delle pratiche oratorie, e l'*ars notariae*, incentrata sugli aspetti più strettamente giuridici e diplomatici.

Questo fenomeno tuttavia non fu diffuso egualmente ovunque: contro questa sacralizzazio-

¹⁵⁰Secondo Grévin, in sintesi, «à la faveur de la croissance des appareils administratifs et en liaison avec le développement de la société urbaine, des nouvelles formes d'encadrement religieux, ainsi qu'avec la renaissance de l'État, l'*ars* acquiert au cours d'un long XII^e siècle (1080-1200) une cohérence et un prestige qui en font au XIII^e siècle un puissant instrument d'ascension professionnelle et de reconnaissance sociale» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis*, *discipline*, p. 18).

¹⁵¹GRÉVIN, *L'ars dictaminis entre*, pp. 181-8.

¹⁵²ARTIFONI, *Una politica*, p. 7.

¹⁵³ARTIFONI, *Retorica e organizzazione*, in part. pp. 159-66.

¹⁵⁴Ivi, p. 175; un'analisi di questa carica autoritativa, evidente a livello lessicale e di immagini, alle pp. 174-82.

ne del *dictamen*, esperienze comunali come quella della Firenze di metà Duecento si fondarono su una spinta divulgativa che dava alla retorica il primato tra le discipline politiche. Il valore etico profondo della disciplina, riconosciuto lungo tutto il Medioevo,¹⁵⁵ trovò una nuova declinazione nel recupero dell'antropologia politica di Aristotele: l'enorme importanza dell'oratoria e dell'epistolografia politiche e civili, insieme alla riflessione su tale importanza, portò a vedere gli intellettuali come divulgatori di un sapere utile, piuttosto che come detentori di un sapere elitario.¹⁵⁶ I principali esponenti di questa concezione della retorica furono gli intellettuali della generazione successiva ai maestri bolognesi, ossia Brunetto Latini e Bono Giamboni, che più o meno negli stessi anni si occuparono di promuovere le Retoriche ciceroniane presso un pubblico vasto, che non padroneggiava il latino. La *Rettorica* e il *Tresor* del maestro di Dante, con la loro celebrazione di Cicerone e della Roma repubblicana, offrono un'alternativa nettamente diversa rispetto alle ideologie pontificie e imperiali, ed è facile vedere quanta importanza questi insegnamenti dovevano avere per Dante.¹⁵⁷

In terzo luogo, come causa e conseguenza di tale egemonia, il *dictamen* riuscì ad assorbire diverse tradizioni, sintetizzandole in una disciplina che contemperava prassi e teoria. Innanzi tutto, i trattati di arte epistolare si costruirono sugli sviluppi di raccolte di epistole e pamphlet politici, che venivano spesso copiati e commentati non tanto per il loro contenuto, ma perché ritenuti modelli di bello stile. Accanto a questa tradizione, i manuali di grammatica fornirono a quelli di *ars dictaminis* molte nozioni, soprattutto in merito alla sintassi, ai tropi e al commento degli *auctores*, e furono a loro volta integrati da questi ultimi, che ne ampliarono le carenti discussioni sulla *compositio*; anche le *artes poetriae* furono in larga parte riassorbite dai manuali di *dictamen*, grazie alla distinzione tra *dictamen metricum*, *prosaicum* e *rithmicum*. Infine, un peso notevole ebbero gli insegnamenti giuridici, perché chi si formava in diritto doveva padroneggiare la scrittura epistolare, ma anche perché la carriera legale prevedeva una capacità esegetica complementare rispetto a quella richiesta per leggere gli *auctores*, da esercitare sui testi canonici; se il diritto aveva già legami stretti con la retorica, grazie all'attenzione accordata da entrambe le discipline alla persuasione, la retorica rimase il terreno principale su cui si costruirono le teorie dettatorie, come dimostra l'ampio uso che i *dictatores* fecero delle *Retoriche* ciceroniane.¹⁵⁸

¹⁵⁵ «La définition de la rhétorique comme science politique prolonge l'idée, très répandue au Moyen Age, de la finalité éthique de la rhétorique. Bornons-nous à rappeler la définition d'Isidore de Séville (*Etymologiae* II, i, 1), canonique au Moyen Age: "Rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quæstionibus (eloquentia copia) ad persuadendum iusta et bona". Cette pensée acquiert une grande actualité dans l'Italie communale où l'activité des orateurs a une place toujours plus importante dans la vie politique de la ville. Chez Brunetto cette finalité de la rhétorique a un sens encore plus concrètement politique: la rhétorique est considérée comme l'instrument par excellence pour résoudre les conflits, pour mener à bien les affaires publiques» (BARTUSCHAT, *la Rettorica*, p. 39).

¹⁵⁶ ARTIFONI, *Una politica*, p. 21.

¹⁵⁷ Sull'impronta politica, e segnatamente comunale, del progetto di Brunetto Latini, cfr MABBOUX-SUTTON, *Etre auteur*.

¹⁵⁸ Sulle tradizioni confluenti nel *dictamen*, un utile riassunto si trova in PATT, *The early*, in part. pp. 148-53; ma

Grazie a questi fattori, la pratica dell'arte epistolare e la padronanza dei suoi codici furono elevati a ideologia stilistica, e perciò coltivati come strumenti di legittimazione e di riconoscimento reciproco all'interno di una cultura che esaltava la scrittura non solo come strumento del linguaggio dell'autorità giuridica o politica, ma anche come valore in sé.¹⁵⁹ Questa cultura non poteva riuscire estranea a Dante, fiero sostenitore del ruolo politico e sociale della parola e autore sempre desideroso di esibire le proprie capacità di scrittura; inoltre, gli incarichi politici, diplomatici e cancellereschi che fu chiamato a svolgere nel corso della sua vita rendevano certamente necessaria una formazione in *ars dictaminis*, che è infatti testimoniata tanto dagli esempi dettatori inseriti nel *De vulgari*, quanto dall'adesione alle regole della disciplina nelle *Epistole*. Già Marigo dava per certa tale formazione, che riteneva cominciata a Firenze in gioventù e approfondita a Bologna nei primi anni dell'esilio;¹⁶⁰ gli studi sistematici di Pazzaglia e Di Capua hanno ulteriormente corroborato questa ipotesi, abbracciata senza eccezione da tutti gli studiosi e commentatori del *De vulgari*.

Negli ultimi anni le indagini sulla formazione intellettuale dantesca, come già ricordavo nel primo capitolo, si sono andate infittendo, e risultano oggi riassunte e sistematizzate da un ottimo studio di Giuseppina Brunetti. Ai nostri fini è particolarmente interessante cominciare da un'osservazione, proposta da Tanturli, circa la celebre epistola XXI (15) di Petrarca, in cui Dante viene accostato al padre Petracco in termini di sorte, di studi e d'ingegno («similem fortunam, studiorum et ingenii multa similitudo», 22);¹⁶¹ ne conclude Brunetti che «Petracco e Dante sono guardati come due esuli che hanno avuto in comune la parte iniziale degli studi notarili, ossia la fase preparatoria che ha permesso loro di sviluppare uno stile epistolare somigliante, il quale era peraltro comune a quasi tutti coloro che seguivano in quell'epoca studi notarili o giuridici».¹⁶² L'ipotesi più verosimile è dunque che Dante abbia ricevuto a Firenze un'istruzione elementare in ambito di grammatica, retorica e arte notaria, e che a quest'ultima fosse introdotto anche da Brunetto Latini;¹⁶³ in aggiunta, Bologna pare avesse contribuito già alla formazione di Brunetto,¹⁶⁴ perciò sembra del tutto naturale che lo scambio tra le due città proseguisse anche durante gli anni dell'esilio di Dante, e che questi nella città emiliana potesse approfondire ulteriormente i propri studi.

cfr anche GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*.

¹⁵⁹Ivi, p. 18.

¹⁶⁰MARIGO, *Introduzione*, p. xxxviii.

¹⁶¹TANTURLI, *Il disprezzo*, p. 201; BRUNETTI, *Le letture*, pp. 228-31.

¹⁶²Ivi, p. 229.

¹⁶³Riassume così INGLESE: «si deve presumere che Dante durante l'adolescenza, abbia studiato presso un *doctor gramatice* le arti del Trivio; per il resto, il sistema scolastico fiorentino era modesto, persino nel confronto con Pistoia, che aveva una scuola di diritto [. . .] Brunetto non era un maestro di scuola, né un professore universitario. Di alto livello, a Firenze, era solo l'insegnamento teologico negli Studia di alcuni ordini religiosi» (*Vita di Dante*, p. 82).

¹⁶⁴Come sostiene ALESSIO, *Brunetto Latini*, in part. pp. 16-7.

2.4.1 Il linguaggio figurato nell'*ars dictaminis*

Una volta stabilite le linee generali dello sviluppo del *dictamen* e la sua probabilissima intersezione con la formazione dantesca, vediamo quali insegnamenti potevano essere veicolati da questa tradizione in tema di metafora e di linguaggio figurato. In quanto tecnica di scrittura latina, imparentata quando non coincidente con la retorica, l'*ars dictaminis* assegnava ampio spazio al trattamento delle figure, come già avveniva nella tradizione delle *artes poetriae*. I punti di intersezione tra le due discipline sono molti, specialmente all'altezza di quella generazione di *dictatores* che Grévin considera l'apogeo teorico del *dictamen*, vale a dire quelli attivi a Bologna intorno al 1230.

I maestri di questa generazione furono profondamente influenzati dai trattatisti francesi, che dopo essersi formati nelle scuole di Orléans vennero spesso a esercitare la professione nell'ambito della cancelleria papale, comunicando fittamente anche con lo Studio di Bologna. Da questi i *dictatores* italiani, che erano spesso maestri di grammatica come i loro colleghi d'Oltralpe, derivarono alcune innovazioni fondamentali come il trattamento del *cursus*, ma anche il grande sviluppo delle teorie dell'ornamento stilistico, che i francesi derivavano da un dialogo mai interrotto con la retorica classica e segnatamente ciceroniana.¹⁶⁵ Al tempo stesso, i bolognesi si mossero anche in reazione rispetto ai colleghi di Orléans, schierandosi contro l'uso eccessivo di autori pagani, contro la preferenza per un lessico eccessivamente ricercato, contro un linguaggio sentito come troppo spostato sul versante figurativo; Bene da Firenze e Guido Faba, in particolare, caldeggiarono uno stile più semplice e diretto, modellato sui bisogni pratici della classe a cui insegnavano (composta da chierici che lavoravano nelle cancellerie, da scribi e da notai), mentre Boncompagno da Signa difese l'autonomia e anzi l'egemonia del *dictamen* sulla retorica e sulla grammatica.¹⁶⁶ Il progressivo avvicinamento dell'*ars dictaminis* alla retorica metteva in secondo piano la qualità artistica dell'epistola, e dunque la permeabilità con il territorio della poesia, per dare spazio a esigenze pratiche, non dimentiche però di preoccupazioni relative all'*elocutio* e alla ricerca dell'eleganza: questo perché a Bologna i principali cultori del *dictamen* erano gli studenti di diritto, a cui era richiesto, dal 1246, di saper «latinare et dictare» correttamente per essere ammessi alla corporazione dei notai.¹⁶⁷

¹⁶⁵ «Tra l'estremo XII secolo ed i primi decenni del XIII nei manuali, pressoché esclusivamente diretti a fissare i criteri tecnici per la composizione dell'epistola, si insinua, dapprima con esitazioni e rudezze, poi acquisendo spazi e disposizione sempre meglio definiti, non solo la consapevolezza che la norma retorica ha funzione normativa per ogni genere di testo scritto ma anche – e soprattutto importante – la conseguente assunzione entro la trattatistica dell'*ars dictaminis* di quanto, della disciplina classica delle parti della retorica, era ancora ritenuto utilizzabile in un comunque diversificato contesto funzionale: in particolare la trattazione dell'*elocutio*. Lo stimolo a valicare i confini entro cui era chiusa l'*ars dictaminis* italiana del XII secolo e ad ampliare i suoi materiali tecnici di riferimento giunge, verosimilmente, dalla conoscenza della produzione omologa di ispirazione francese che, da tempo, aveva riletto alcuni aspetti della teoria retorica classica in funzione della composizione poetica e vi aveva organizzato attorno una appropriata manualistica» (ALESSIO, *I trattati*, p. 425).

¹⁶⁶ Così CAMARGO, *Ars dictaminis*, p. 33.

¹⁶⁷ MORENZONI, *Epistolografia*, pp. 457-9.

Per entrare nel dettaglio, vediamo che posto occupava la teoria stilistica dell'*ornatus*, con il suo trattamento dei tropi e delle figure, nelle *artes dictandi*. La struttura tipica dei manuali teorici – che fossero seguiti o meno da raccolte di epistole modello – si articolava sulla pentapartizione dell'epistola derivata dalla retorica ciceroniana, e insisteva soprattutto sui momenti più formulari della *salutatio*, dell'*exordium* e della *conclusio*, dato che le fasi centrali della *narratio* e della *petitio* erano troppo legate al contesto specifico della singola epistola per essere sufficientemente codificate. Come risulta dalle definizioni di *dictamen* allegate in esordio da quasi tutti i trattatisti, la tecnica dettatoria si fonda sull'innesto di una teoria retorica dell'ornamento stilistico su una base grammaticale legata al principio inderogabile della correttezza.¹⁶⁸ Tale presupposto di correttezza non stupisce se si considera che molti manuali di *ars dictaminis* erano composti da maestri di grammatica, e che lo scopo pragmatico della comunicazione epistolare rendeva imprescindibile un'ottima comprensione del testo; l'importanza accordata a ornamenti stilistici che sono, di fatto, deroghe esteticamente motivate rispetto all'uso proprio e consueto della lingua si spiega con la volontà di esercitare un'influenza sul destinatario – scopo principale della retorica –, e rimanda più in generale a quella tendenza a elaborare un linguaggio elitario e auto-legittimante di cui si parlava.

Un aspetto evidente del contatto tra il *dictamen* e gli aspetti persuasivi della retorica classica è quello dei generi del discorso. Secondo Leoncini, rispetto ai generi oratori elaborati da Cicerone l'*ars dictaminis* era interessata soprattutto all'epidittico; «destinato in primo luogo a *delectare*, esso aveva per oggetto la *laudatio* e la *vituperatio* ed era dominato dall'*elocutio*: ricco e curato nell'apparato retorico di tropi e figure e nella *structura*, nell'ambito della prosa medievale veniva sostanzialmente ad assorbire gli altri due *genera* (*tenue-subtile* destinato a *docere-probare* e *grande-sublime* destinato a *flectere*) e a sovrapporsi al concetto stesso di *dictamen prosaicum*».¹⁶⁹ Ma, prosegue la studiosa, l'importanza accordata a *laudatio* e *vituperatio*, patente in tutti gli sviluppi medievali di dottrine elocutive, si spiega anche grazie allo sviluppo di questi due concetti nel *De doctrina christiana* di Agostino, che nel IV libro caratterizza il *genus medium* come lode a Dio e biasimo del peccato – i due poli della narrazione nelle *Confessioni*. Mi sembra però irricevibile l'ipotesi che Dante, avendo ereditato dall'*ars dictaminis* il valore della *concinnitas* – intesa come quell'armonia e simmetria di elementi formali che sancisce un predominio dello stile sul contenuto – ne derivasse lo sbilanciamento verso lo stile medio, «destinato alla *delectatio* e di tono espositivo storico-descrittivo, avente per oggetto la lode o l'elogio».¹⁷⁰ Se tali considerazioni possono essere con qualche approssimazione valide per i trattati di *dictamen*, di certo non possono essere applicate alla dottrina stilistica che Dante elabora in relazione allo stile tragico, il cui intento è certamente quello di *flectere*; come

¹⁶⁸ «On the principle that prose should be correct as well as elegant, many *artes* also included a good deal of purely grammatical material» (CAMARGO, *Ars dictaminis*, p. 26).

¹⁶⁹ LEONCINI, *La concinnitas*, p. 527.

¹⁷⁰ Ivi, p. 528.

non possono essere applicate all'adozione dello stile *tenue-subtile* che caratterizza le parti più espositive dei trattati latini di Dante.

Tornando alle *artes dictandi*, è all'interno della teoria della *narratio* che si trova la discussione di alcuni elementi dell'*elocutio*, compresi i precetti sul *cursus*, sui *colores* retorici e sulla costruzione dei periodi; i manuali che affrontano in maniera più completa e sistematica il motivo dei *colores* derivano principalmente dal IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, talvolta mediato, come nel caso del *Candelabrum* di Bene, dalla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. C'è però una particolarità nello sviluppo delle teorie sul linguaggio figurato sviluppate da questi testi, ed è l'eccezionale spazio accordato alla *transumptio*: secondo Grévin, sarebbe questa la grande novità che, insieme alla dottrina del *cursus*, avrebbe dato forma alla mutazione teorica dell'*ars dictaminis* prodottasi negli anni 1180-1210. Il termine, del tutto assente nei trattati del XII secolo, conquista la scena all'inizio del secolo successivo, importato, sembrerebbe, dal dominio della riflessione esegetica e dell'analisi grammaticale.¹⁷¹ Il quadro di tale «exégétisation du *dictamen*» proposto da Grévin è il seguente:

Cette importance du domaine de la réflexion exégétique et plus généralement de la théologie correspond à un moment d'accélération dans la structuration d'une "idéologie du dictamen". Le concept-outil de la *transumptio* sert en effet aux *dictatores* à arrimer leurs techniques de métaphorisation du discours à une lecture sacralisante, quasi-prophétique, de l'univers, qui les aide dans leurs tentatives d'asseoir la légitimité de l'*ars dictaminis* en tant que science suprême, face aux présentations concurrentes du droit et de la théologie. Pour être comprise dans toutes ses implications, l'opération doit être replacée dans un cadre plus général. Les deux générations qui élaborent et parfont cette pensée de la *transumptio* (1180-1240) participent à la dilatation d'une nouvelle culture de l'interprétation biblique alors à l'oeuvre dans toute la chrétienté. Le développement de cette culture peut être mis en relation aussi bien avec la diffusion des courants prophétiques et apocalyptiques liés au joachimisme et à la naissance des ordres mendiants qu'avec le perfectionnement des nouvelles techniques de prédication de croisade, particuliè-

¹⁷¹ «Les origines du terme de *transumptio* se trouvent dans la pensée rhétorique classique, où elle est une figure de rhétorique à la définition limitée (métalepse). Son usage avait toutefois été élargi dans le cadre de la réflexion théologique et grammaticale française du XII^e siècle, avant d'être importé, dans le sillage des *artes poetriae*, par les théoriciens du *dictamen* à la charnière des XII^e et XIII^e siècles. Le terme (avec son doublet *translatio*) apparaît en effet en force à cette époque à la fois dans les *artes dictaminis* et dans les *artes poetriae*, comme la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf qui l'utilise comme armature pour sa présentation des mécanismes de métaphorisation. Il se pourrait donc que les *artes poetriae* – dont la fonctionnalité recoupait sans doute en partie celle des *artes dictaminis* – aient servi de vecteurs du concept sous sa nouvelle forme "étoffée" vers l'Italie. Quoiqu'il en soit, la *transumptio* était acclimatée vers 1210 en Italie dans son sens générique, à la fois vague et omniprésent, de "mode de transposition/transmutation" métaphorique établissant des rapports cachés au profane (comprendre, au non lettré...) entre les différentes composantes (rationnelle et irrationnelle, animale et humaine, lunaire et sublunaire...) de la création. Cette extension de l'usage de la notion a eu des implications directes sur la pensée des rapports entre *dictamen* et droit» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, pp. 66-7).

rement sensible après Damiette, ainsi qu'avec le contexte politique de la guerre larvée ou ouverte entre Frédéric II et ses héritiers et la papauté (de 1228 à 1268).¹⁷²

Si può aggiungere che i *dictatores* italiani avevano un ruolo sociale quasi equivalente a quello dei teologi francesi, perché spesso erano i consiglieri del papa o dell'imperatore; in entrambi i casi, l'ascensione sociale passava attraverso il dominio di un insieme di tecniche discorsive che si appoggiavano sulla manipolazione del testo biblico e sulla capacità di interpretarlo metaforicamente: il potere pontificio reclamava il monopolio dell'interpretazione ortodossa del mondo, e la definizione dell'*ars* nel contesto comunale e in quello imperiale passava per l'imitazione/opposizione nei confronti del modello papale. Gli elementi che confermano l'avvicinamento tra retorica, diritto ed esegesi sono dunque molti, e si possono individuare sia nei trattati teorici, che commenterò più distesamente, sia nelle raccolte di *dictamina*, studiate da Grévin.¹⁷³ Per integrare le sue analisi, soprattutto a livello di *artes dictandi* prescrittive, credo sia fondamentale recuperare da un lato il rapporto di queste con la *Poetria nova*, che per prima aveva imposto il concetto di *transumptio* nell'ambito della riflessione poetico-retorica, dall'altro quello con la *Rhetorica ad Herennium*, da cui deriva a Goffredo di Vinsauf l'idea di isolare i dieci tropi principali e di farli oggetto di una trattazione speciale, e a cui tornerà un maestro sistematico come Bene da Firenze.

Riprendiamo per un momento il iv libro del trattato pseudo-ciceroniano, fonte retorica principale per tutto il Medioevo. L'autore, dopo aver giustificato la scelta di coniare esempi propri per accompagnare i precetti (*Ad Her.* iv, 1-10), si occupa in questo libro di insegnare a «ornare elocutionem» (iv, 1), e comincia con il distinguere i *tria genera* o *figurae* in cui si realizza ogni orazione *non vitiosa*, vale a dire *gravis*, *mediocris* e *extenuatus* (iv, 11). Quale che sia lo stile scelto, ogni *elocutio* deve dispiegare tre caratteristiche per essere *commoda et perfecta*: «elegantiam, compositionem, dignitatem» (iv, 17). L'*elegantia* ha a che fare con l'espressione pura e perspicua, e prevede la *Latinitas* e l'*explanatio*, ossia in primo luogo un uso corretto e diretto del linguaggio, senza solecismi né barbarismi, e in secondo luogo un discorso piano e intellegibile, che impiega termini correnti e propri¹⁷⁴ («elegantia est quae facit ut locus unus quisque pure et aperte dici videatur. Haec tribuitur in Latinitatem et explanationem», iv, 17); la *compositio* è quella «verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitata» (iv, 18) di cui abbiamo già parlato. La *dignitas*, infine, si ottiene una volta evitati i possibili vizi del discorso, e si presenta come «quae reddit ornatam orationem varietate di-

¹⁷²Ivi, p. 35.

¹⁷³Ivi; GRÉVIN, *Métaphore et vérité*.

¹⁷⁴«Elegantia est quae facit ut locus unus quisque pure et aperte dici videatur. Haec tribuitur in Latinitatem et explanationem. Latinitas est quae sermonem purum conservat, ab omni vitio remotum. Vitia in sermone quo minus is Latinus sit duo possunt esse: soloecismus et barbarismus. Soloecismus est cum in verbis pluribus consequens verbum superior non adcommodatur. Barbarismus est cum verbis aliquid vitiose effertur [...] Explanatio est quae reddit apertam et dilucidam orationem. Ea comparatur duabus rebus, usitatis verbis et propriis. Usitata sunt ea quae versantur in consuetudine cotidiana; propria, quae eius rei verba sunt aut esse possunt de qua loquemur», iv, xii, 17).

stinguens» (iv, 18), e comprende *verborum exornationes* e *sententiarum exornationes*: le prime sono ornamenti compresi nel raffinamento della lingua stessa, mentre le seconde pertengono all'idea («*verborum exornatio est quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitioe. Sententiarum exornatio est quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem*», iv, 18). In questo schema, l'autore del trattato colloca poi 45 *verborum exornationes*, tra cui si distinguono 10 *tropi*, e 19 *sententiarum exornationes*, e spiega di aver separato i dieci tropi dal resto perché appartengono tutti a una stessa classe, avendo in comune l'allontanamento dal significato ordinario:

Restant etiam decem exornationes verborum, quas idcirco non vage disper-
simus, sed a superioribus separavimus, quod omnes in uno genere sunt positae.
Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur
atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur (iv, 42).

I tropi così descritti sono l'onomatopea, l'antonomasia, la metonimia, la perifrasi, l'iperbato, l'iperbole, la sineddoche, la cataresi, la metafora e l'allegoria (iv, 42-6). Queste dieci figure, sebbene non in modo costante e stabile, rimasero lungo tutto il Medioevo separate dalle altre; nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf si assiste però a un'importante innovazione, perché a queste viene connesso l'*ornatus gravis*, mentre le rimanenti sono associate all'*ornatus levis*. Così facendo, Goffredo connette la massima dignità stilistica con la traslazione di significato, e di conseguenza caratterizza il livello più semplice di ornamento con un uso diretto e piano della lingua («*Si sermo velit esse levis pulchrique coloris, / tolle modos omnes gravitatis et utere planis, / quorum planities turpis ne terreat aures*», *PN*, vv. 1099-1101).

Come si diceva nel capitolo precedente (§1.3.3), la definizione generale di tropo manifesta delle nette somiglianze con quella di metafora, e da questa vicinanza deriva probabilmente la sussunzione dei dieci tropi sotto una categoria unica – quella di *transumptio* – che finisce spesso per essere sinonimo di metafora, cioè *translatio*. C'è da aggiungere che l'importanza assegnata da Goffredo al meccanismo di traslazione ha probabilmente a che fare con quell'avvicinamento tra retorica ed esegesi di cui si parlava: mentre all'epoca della *Rhetorica ad Herennium* il linguaggio figurato, pur avendo caratteristiche proprie, non era necessariamente sentito come più nobile delle altre figure retoriche, dopo secoli di riflessione sui diversi sensi Scritture, sull'allegoria applicabile ai testi profani e sulle potenzialità logiche e semantiche della parola il tropo doveva assumere tutto un altro valore. Di conseguenza credo necessario retro-datare le considerazioni di Grévin su tale fenomeno in modo da includere la *Poetria nova*, vero motore di innovazione rispetto al concetto di *transumptio*, ed elaborazione che già contiene *in nuce*, seppure in una prospettiva più elementare, i germi di riflessione sul potere creativo del linguaggio che troveranno più compiuta elaborazione nei trattati dei maestri di *dictamen*.

Questi, e in particolare Boncompagno e Bene, ereditarono con tutta probabilità da Goffredo il termine, ma lo applicarono a sistemi ben diversi, come vedremo meglio nelle prossime pagine. Nel caso del *Candelabrum*, destinato a enorme fortuna, conta però sottolineare che alla terminologia della *Poetria nova* si accompagna un recupero rigoroso degli schemi erenniani, il che porta ad ancorare le ambizioni egemoniche e sacralizzanti della cultura dettatoria a un retroterra essenzialmente tecnico e retorico; come abbiamo visto nel caso del *De vulgari*, l'adozione di uno schema di serrata precettistica non depotenzia il portato filosofico, politico e sociale della riflessione sul linguaggio. Credo che anche nel caso dei maestri di *ars dictaminis* i due aspetti siano profondamente imbricati: la rivalutazione in chiave creativa e perfino demiurgica della parola metaforica si colloca comunque entro uno schema stilistico concentrato sull'ornamento, e la connessione tra i due insiemi di valori è probabilmente da ricercarsi in un'estetica creaturale tutta medievale, che permette di associare la *venustas* artistica all'armonia del creato e delle Scritture. Di passaggio, si può aggiungere che in una tecnica di scrittura epistolare così rigidamente codificata – che comprende precise suddivisioni, formule, passaggi prosodici obbligati per rispettare il *cursus*¹⁷⁵ – l'unico spazio lasciato allo scrivente per l'esercizio di una qualche creatività è quello dell'*elocutio*, che massimamente si esercita nell'invenzione di immagini.

Tornando alle fonti tecniche del *dictamen*, si può aggiungere qualche tassello sul peso di *Poetria nova* e *Rhetorica ad Herennium* nella Bologna del Duecento. Black e Woods hanno studiato la fortuna del trattato di Goffredo in Italia, dove era impiegato come libro di scuola e annotato dagli studenti fin dai primissimi tempi della sua diffusione (§1.3.1),¹⁷⁶ come testimonia il fatto che almeno dieci testimoni dell'opera siano databili entro il XIII secolo. Aggiunge Woods che «although there is growing evidence that the *Poetria nova* was used to teach the composition of prose, and especially letters, throughout Europe, it is almost always copied with verse texts, often classical works, in Italian manuscripts, which suggests that it was also used there to teach the interpretation of literary texts».¹⁷⁷ Ho già fatto qualche cenno alla fortuna di Goffredo in Italia nel capitolo precedente; si potrà ora aggiungere che, almeno per alcuni dei suoi commentatori, la *Poetria nova* era un testo utile per l'insegnamento non solo della poetica, ma anche della retorica. Nel suo *accessus* all'opera, Bartolomeo da San Concordio scrive infatti:

Igitur ad titulum accedamus: INCIPIT POETRIA. Eodem modo potuisset dicere, “incipit Rethorica”, quia tam rethores quam poete in hoc libro instruuntur

¹⁷⁵Witt insiste in particolare su questo aspetto ritualistico: «the letter has a ritualistic quality derived from strict adherence to a limited number of rules. A large portion of every manual is devoted to discussing the salutatio and exordium which consist of formulas cast to please and convince the addressee» (Witt, *Medieval “Ars*, p. 13).

¹⁷⁶BLACK, *Humanism and Education*, pp. 342-9. La biografia di Goffredo rimane incerta, ma potrebbe essere lo stesso Gaufridus autore di una *Summa de arte dictandi* bolognese, il che ci renderebbe certi di una sua permanenza bolognese (cfr l'ipotesi dell'editore, LICITRA, *La Summa*).

¹⁷⁷WOODS, *Classroom commentaries*, pp. 94-5.

ut patet per totum. NOVA autem dicitur propter Poetrias prius compositas, vt ab Aristotile, Horatio, et aliis [...] Materialis uero causa est oratio rethoricis regulis subiecta [...] Causa uero finalis est vt uia compendiosa rethoricam assequi ualeamus.¹⁷⁸

Il legame tra poetrie e *dictamen* sembra dunque fuori discussione,¹⁷⁹ e forse da esso dipende almeno in parte la riscoperta della fonte classica alla base della teoria delle figure: grazie ad alcuni contributi di Alessio sappiamo che a Bologna alla fine del Duecento riprende forza lo studio diretto del testo classico, per la prima volta accompagnato da commenti sistematici.¹⁸⁰ Tra gli anni '80 e '90, infatti, tra gli insegnanti di retorica dello *Studium* spicca Jacques de Dinant, monaco e dettatore fiammingo autore di una fortunata *summa dictaminis*, di alcune raccolte di formule e modelli epistolari e di un commento alla *Rhetorica ad Herennium*;¹⁸¹ se è giusta l'identificazione proposta da Alessio con Giacomo da Liegi, Jacques sarebbe stato il primo lettore ufficiale del trattato erenniano presso lo *Studium* felsineo, nonché «alfiere dell'aggiornamento "statutario", nella Bologna guelfa e universitaria, dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento della retorica, attraverso l'accoglimento del modello proposto trent'anni prima da Brunetto Latini nella Firenze municipale e ghibellina».¹⁸² Qualche anno più tardi Giovanni di Bonandrea e Bartolino di Benincasa, insegnanti di retorica affermati, suddivisero equamente il proprio insegnamento bolognese tra manuali di *ars dictaminis* e *Rhetorica ad Herennium*.¹⁸³

Questa maggiore vicinanza alle poetrie e alle opere ciceroniane può forse contribuire a spiegare la fisionomia particolare assunta dal *dictamen* bolognese: a differenza della scuo-

¹⁷⁸Questa la trascrizione del ms. Roma, Bibl. Casanatense, 311, fol. iv, procurata da WOODS, *Classroom commentaries*, p. 99. Di segno opposto l'*accessus* di Pace da Ferrara, che afferma invece: «materia huius libri est ars poetica [...] errant autem qui dicunt quod materia huius libri est elloquentia siue rethorica» (trascrizione del ms. Siviglia, Bibl. Capitulare y Colombina, col. 5-4-30, fol. 2ra, in *ivi*, p. 112).

¹⁷⁹Si veda anche CAMARGO, *Towards a Comprehensive*. Aggiunge Grévin: «n'a-t-on pas eu trop tendance à envisager comme deux mondes séparés les *artes poetriae* et les *artes dictaminis*? sachant que la définition du *dictamen* comme art global de l'écriture comprenant prose, mètre et rythme correspond à une réalité dans la pratique du XII^e siècle, que les *artes poetriae*, notamment à travers leur présentations des figures, fonctionnent comme des manuels de rhétorique, et que le langage artificiel (=comprendre, bien normé) est étudié dans la pratique à la fois par l'imitation de modèles en prose et (surtout?) l'analyse de mètres classiques ou médiévaux (Ovide, Virgile, Lucain...), on peut se demander si la distance conceptuelle entre les deux genres (*ars dictaminis/ars poetriae*) était grande. Il existe par ailleurs un certain nombre de manuscrits comprenant à la fois des collections de *dictamina*, des traités d'*ars dictaminis* et des traités d'*ars poetriae* qui suggèrent de rapprocher étroitement les deux sources à un niveau fonctionnel» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, n. 153, p. 62).

¹⁸⁰«La didattica della retorica, con l'ultimo Duecento, riceve, dunque, un'esecuzione che riflette i due fuochi della corrispondente articolazione dottrinarica: da un lato permane nei curricula l'insegnamento del *dictamen* (più e meno spalmato di apporti centrati sulla *elocutio*), dall'altro si consolida ed accresce l'insegnamento diretto del testo classico, in particolare, s'è detto, della *Ad Herennium*. E l'accesso al classico porta con sé la strumentazione che, appunto, lo rende accessibile, vale a dire il commento, che per la Francia era stato una consuetudine, che là la scuola sta abbandonando ed è, invece, per l'Italia o, per dire meglio, per lo *Studium* di Bologna, una novità che segna l'ingresso di un'altra epoca e di un più variato disegno culturale» (ALESSIO, *I trattati*, pp. 426-7).

¹⁸¹Per approfondirne l'opera, si vedano POLAK, *A textual study* e ALESSIO, *Il commento*. Sui legami tra il trattato pseudo-ciceroniano e l'*ars dictaminis*, cfr CALBOLI, *The Knowledge*.

¹⁸²ALESSIO, *Il commento*, pp. 291-2.

¹⁸³WITT, *Medieval "Ars"*, p. 25.

la campana, che privilegiava effetti di solennità e oscurità, raggiunti attraverso una sintassi complessa, bisticci fonici o di parola e l'impiego sistematico del *cursus*, la scuola felsinea, più aderente allo stile tulliano, non perdeva mai di vista la correttezza grammaticale e la chiarezza, e organizzava sistematicamente le figure dell'*ornata facilitas* e dell'*ornata difficultas*. Per questa ragione, oltre che per una maggiore prossimità geografica, cronologica e culturale con Dante, ci interessano soprattutto i maestri di area fiorentina e bolognese, ossia Boncompagno da Signa, Bene da Firenze, Guido Faba e Brunetto Latini. Se Boncompagno è autore di opere eccentriche che riservano uno spazio enorme alla *transumptio* e che presentano non pochi elementi di connessione con Dante, Guido e Bene sono i maestri più fortunati del Duecento, promotori di una profonda riforma del *dictamen* teorico attraverso il recupero di teorie ciceroniane fino ad allora ignote al genere.¹⁸⁴ Alle elaborazioni più ricche e sistematiche di questi tre maestri, che non a caso furono i più imitati e copiati, fecero seguito anche manuali più schematici, lacunosi e pedestri, in cui le esigenze più concrete e tecniche del ceto notarile finirono per prevalere sull'aspetto creativo e stilistico, e per sfociare dunque in semplici raccolte di formulari o epistole modello. Qualche brevissima considerazione finale, profondamente debitrice degli studi di Grévin, andrà dedicata anche al versante pratico del *dictamen*, e cioè ad alcune riflessioni meta-letterarie contenute nelle epistole dei dettatori siciliani e papali, che testimoniano di una fase intermedia tra prescrizione teorica e messa in pratica dei precetti, e dunque di un'interiorizzazione delle norme dell'*ars*.

2.4.1.1 Boncompagno da Signa

Boncompagno da Signa fu autore prolifico ed eccentrico, a cui dobbiamo alcuni opuscoli giuridici (*l'Oliva*, *il Cedro*, *la Mirra*), manuali retorici come *la Rhetorica antiqua* e *la Rhetorica novissima*, un testo storico (il *Liber de obsidione Ancone*), tre opere morali (*Tractatus virtutum*, *Liber de amicitia* e *Libellus de malo senectutis*) e ben sei trattati dedicati alle formule di saluto epistolari (le v *Tabule salutationum*, le x *Tabule*, *il Breuiloquium*, *l'Ysagoge*, *il Boncompagnus* – letto pubblicamente nel 1215 –, *la Palma*).¹⁸⁵ Come sappiamo da diversi passi autobiografici contenuti nella sua produzione, nacque a Signa intorno al 1270 e studiò inizialmente a Firenze, ma si spostò molto presto a Bologna, dove in giovanissima età assunse il ruolo di *magister* di grammatica e retorica. Dopo il 1215 è probabile che Boncompagno lasciasse Bologna per iniziare un periodo di peregrinazioni nel nord Italia, poiché nel prologo della *Rhetorica novissima*

¹⁸⁴Ma i punti di contatto con la prospettiva anche grammaticale del *De vulgari* sono anche altri, se, come sostiene Leoncini, «la completezza e l'incisività del recupero retorico si associano, d'altro canto, al perseguimento della *latinitas* (la correttezza morfologico-grammaticale), della *perspicuitas* (la chiarezza espressiva) e all'affrancamento dalla compulsorietà nell'uso del *cursus*» (LEONCINI, *La concinnitas*, p. 530).

¹⁸⁵Oltre alla voce curata da Pini per il DBI e alle prefazioni alle edizioni delle sue opere, i contributi più utili per le seguenti pagine sono: ABBRUZZETTI, *La codification*; ARTIFONI, *Boncompagno da Signa*; ARTIFONI, «*Sapientia Salomonis*»; BRUNI, *Boncompagno da Signa*; GUÉRIN, *La voie rhétorique*; MARCOZZI, *La Rhetorica novissima*; WITT, *Boncompagno*; GOLDIN, *B come Boncompagno*; GOLDIN FOLENA, *Il punto*; TUNBERG, *What is Boncompagno*.

si dice che l'opera è stata cominciata a Venezia poco dopo quell'anno; secondo Gaudenzi, «la partenza di Buoncompagno sta probabilmente in rapporto colla chiamata del fiorentino Bene a Bologna nel 1218».¹⁸⁶ Tra il 1220 e il 1223 Bene avrebbe infatti pubblicato una prima stesura del *Candelabrum*, nel cui epilogo si alludeva spregiativamente a un Geta che Gaudenzi ritiene possa essere Boncompagno; forse questa provocazione fu una delle ragioni per cui Boncompagno tornò brevemente a Bologna, prima di spostarsi, nel 1222, a Padova, dove nel 1226 o 1227 venne conclusa la *Rhetorica antiqua*; tornato ancora una volta a Bologna, vi pubblicò nel 1235 la *Rhetorica novissima*. Secondo quanto racconta il cronista Salimbene, dopo esservi già stato in gioventù e aver scelto la via del laicato per la delusione incontrata, da vecchio Boncompagno tornò a Roma per cercare nuovamente di entrare nella Curia; fallito anche questo secondo tentativo, rientrò in patria e morì in un ospedale vicino a Firenze.

Boncompagno si oppose ai metodi convenzionali di insegnamento del *dictamen* e si adoperò per liberarlo dall'imitazione dei classici: introdusse il metodo di improvvisazione nella prassi epistolare e adattò il *cursus* e altri elementi alla concreta pratica esperita specialmente dalla Curia romana; così facendo soddisfece le richieste degli studiosi di diritto che aspiravano a un addestramento grammaticale e dettatorio adatto all'esercizio delle professioni legali e clericali nelle cancellerie di principi e comuni.¹⁸⁷ A differenza dei suoi predecessori, inserì infatti nelle proprie opere molto materiale di natura giuridica, e rifiutò le influenze letterarieggianti francesi proclamando l'indipendenza e addirittura la superiorità dei dettatori sui retori, il cui compito è solo quello di spiegare il testo con l'ausilio delle glosse, mentre ai primi è richiesta la composizione di opere nuove;¹⁸⁸ sempre in polemica con i maestri d'Oltralpe, propose uno stile semplice ed essenziale, il cui modello si poteva trovare nella Bibbia, nelle opere dei padri della Chiesa e nello *stilus Curiae Romanae*.¹⁸⁹ Le sue opere furono sicuramente meno influenti rispetto a quelle dei suoi successori Bene da Firenze e Guido Faba, più sistematici e meno eccentrici; eppure i problemi sollevati da Boncompagno portavano alla luce una serie di tendenze sommerse nello sviluppo dell'*ars dictaminis*, che sarebbero poi rimaste di attualità per tutto il

¹⁸⁶ GAUDENZI, *Sulla cronologia*, pp. 109-10.

¹⁸⁷ Così la sintesi di WIERUSZOWSKI, *Ars dictaminis*, p. 362.

¹⁸⁸ «Par leur originalité conceptuelle, leur très grande liberté de ton et leurs prises de position polémiques, qui tranchent avec la production plus guindée d'un Guido Faba ou d'un Bene de Florence, les traités de Boncompagno se distinguent comme un produit "aberrant" des écoles du premier XIII^e siècle. Leur répercussion postérieure a probablement été, comme l'indique la tradition manuscrite de plusieurs d'entre eux, relativement faible. En compensation, ces traités font ressortir plus vivement que la moyenne de la production théorique certains des débats en cours au début du XIII^e siècle concernant la définition de la rhétorique. Surtout, ils mettent à nu les mécanismes d'exaltation idéologiques du *dictamen* qui lui étaient liés» (GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, pp. 50-1).

¹⁸⁹ Interessante a tal proposito un passo della *Rhetorica antiqua* citato da Witt: «Ante adventum meum pullularat in prosatoribus heresis cancerosa, quia omnis qui pollicebatur in prosa doctrinam exhibere, litteras destinabat quas ipse magno spacio temporis vel alius picturato verborum fastu et auctoritatibus philosophicis exornarat. Cuius testimonio probatus habebatur orator. Unde rudes et inscii pro auro cuprum deauratum emebant. Magistri vero et eorum fautores ex eo quod deprecia bar proverbialia et obscura dictamina contempnebam, dicebant me litteratura carere. Nec ascribebant virtuti sed vitio et levitati quod semper in presentia dictare volebam» (WITT, *Boncompagno*, p. 3).

secolo – e tra queste, secondo Witt, soprattutto la preferenza sempre maggiore accordata allo *stilus humilis* e la vittoria della retorica sulla grammatica.¹⁹⁰

Della produzione di Boncompagno, quel che interessa qui è soprattutto la riflessione sulla *transumptio*, che trova una prima articolazione nella *Rota Veneris* per poi esplodere in ricchezza e complessità con la *Rhetorica novissima*.¹⁹¹ Ci sono diverse fonti da cui Boncompagno potrebbe aver derivato il termine, ma se Goffredo di Vinsauf tra il 1188 e il 1190 insegnava a Bologna e vi componeva la sua *Summa de arte dictandi*, contribuendo a diffondere la moda francese in città, si può facilmente ipotizzare che fosse lui a offrire il precedente più immediatamente vicino. La *Rota Veneris* è una sorta di *ars amatoria* epistolare, un'opera tra il letterario e il precettistico in cui si offrono modelli raffinati e ironici e si raccomandano strategie comunicative per conquistare una donna o mantenere viva la relazione;¹⁹² a dispetto del tono cortese e comico, la vicinanza con il genere dell'*ars dictaminis* è tradita, tra le altre cose, dall'enunciazione del principio della gerarchia dei destinatari, che è tradotto in chiave letteraria nella classificazione delle donne secondo la loro nobiltà, la loro condizione sociale e lo stato della relazione con il mittente. Tra i procedimenti consigliati per la scrittura epistolare c'è quello di velare o ispessire il significato delle parole d'amore attraverso la *transumptio*: nella *Rota Veneris* quest'ultima è «quel sistema espressivo che permette di dire dissimulando e che solo riduttivamente può tradursi con il termine di metafora», giacché include anche i gesti, i sogni e in generale quel sentimento di alterità che l'amore scatena in chi lo prova.¹⁹³

Huiusmodi siquidem proverbia, occulte ratiocinationes, similia et similitudines faciunt plurimum ad usum amandi. Ponantur igitur in talibus iocunde transumptiones et proverbia, de quibus possit multiplex intellectus haberi, quia non modicum faciunt amantium animos gratulari. Et non solum milites et domine, verum etiam populares iocundis quandoque transumptionibus utuntur, et sic sub quodam verborum velamine vigor amoris intenditur et amabile suscipit incrementum. Transumitur enim mulier quandoque in solem, quandoque in lunam, quandoque in stellam, quandoque in palma, quandoque in cedrum, quandoque in laurum, quandoque in rosam, quandoque in liliū, quandoque in violam, quandoque in gemmam vel in aliequem lapidem preciosum; vir autem transumitur quandoque in leonem propter fortitudinem; quandoque in draconem propter incomparabilem excellentiam; quandoque in falconem propter velocitatem. Infinitis autem modis fiunt huiusmodi transumptiones ne possent de facili numerari. Sed videndum

¹⁹⁰Ivi, pp. 30-1.

¹⁹¹Ma sembra che ci possano essere tracce di un'altra opera di Boncompagno, oggi perduta, dedicata specificamente al tema, e pubblicata sotto lo pseudonimo di Buchimenone: nella *Rota Veneris* l'autore annuncia di voler comporre un trattato sul tema, e alla fine del *Tractatus de virtutum* cita un certo Buchimenon – che si rivela essere un suo alter ego – come autore di un *De transumptionibus*; sulla questione si veda GARBINI, *Tra sé e sé*.

¹⁹²L'edizione dell'opera è stata curata da Garbini: BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, a cura di P. Garbini.

¹⁹³GARBINI, *Introduzione*, pp. 16-8.

est, quid sit transumptio. Transumptio est positio unius dictionis pro altera, que quandoque ad laudem quandoque ad vituperium rei transumpte redundat. Et est notandum quod omnis transumptio est largo modo similitudo; set non convertitur. Ceterum dictator ita debet esse providus in transumendo, ut semper fiat quedam similitudo vocis vel effectus in transumptione. Nam si mulieres transumeres in quercum, non esset iocunda transumptio; et si diceres “collegi glandes” pro effectus amoris alicuius, turpiter transumeres, quoniam glandes cibaria sunt porcorum. Set si poneres “palma” pro muliere et “dactilos” pro amoris effectus, bene transumeres; quoniam palma est arbor famosa et dactili dulcedinem exhibent per gustum.¹⁹⁴

Boncompagno definisce dunque tradizionalmente la *transumptio* come sostituzione di una *dictio* con un'altra allo scopo di biasimare o lodare, e nota che perfino i popolani la impiegano, e che si possono dare infinite varianti di questo procedimento linguistico, ma che per *transumere* in modo appropriato è necessario osservare una somiglianza tra il figurante e il figurato. Secondo Guérin, la *transumptio* è dunque caratterizzata come una sorta di universale antropologico dalle infinite forme, caratterizzato da estrema plasticità e disponibilità, concepito «comme fertilisant, accélérateur, intensificateur de l'amour».¹⁹⁵

La *Rhetorica novissima* è il lavoro più originale e impegnativo di Boncompagno, composto in un lungo lasso di tempo che va all'incirca dal 1215 al 1230 e declamato pubblicamente a Bologna nel 1235;¹⁹⁶ nonostante Boncompagno fosse il più vecchio, o comunque il primo a raggiungere la fama come *dictator*, questa sua ultima opera fu portata a termine probabilmente dopo la pubblicazione dei testi dei maestri rivali Bene e Guido. Con questo testo, il *magister* intraprese non solo una nuova sistematizzazione del materiale epistolografico, ma soprattutto una nuova fondazione teorica della disciplina dell'*ars dictaminis*, che la legava strettamente al diritto:¹⁹⁷ fin dal prologo, l'autore difende la novità della propria impresa attraverso l'approvazione della teologia,¹⁹⁸ e adduce le ragioni per cui la sua opera detronizzerà le sorpassate opere ciceroniane.¹⁹⁹

A testimonianza del grande spazio dedicato da Boncompagno alla dimensione giuridica, il primo libro della *Rhetorica novissima* si occupa delle origini del diritto. Solo con i libri centrali

¹⁹⁴BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, pp. 48-53.

¹⁹⁵GUÉRIN, *La voie rhétorique*, par. 19.

¹⁹⁶La *Rhetorica novissima* è stata oggetto di edizione da parte di Gaudenzi (BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, a cura di A. Gaudenzi), ma una nuova edizione critica è ora in fase di allestimento grazie a un lavoro di équipe coordinato da Paolo Garbini.

¹⁹⁷TUNBERG ritiene addirittura di poterla definire «chiefly a treatise on forensic oratory» (*What is Boncompagno*, p. 301).

¹⁹⁸«Et quod nova possint hodie inveniri, probari valet per theologicam disciplinam. Plasmator est hominis Deus qui cuncta solus ordinat et disponit, post renovationem gratie novam oculis nostre mortalitatis lucem infundit» (BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, prologo, p. 252).

¹⁹⁹Le commenta TUNBERG, *What is Boncompagno*, pp. 304-10.

del trattato l'opera si rimette nel solco della precettistica dettatoria, occupandosi delle parti del discorso e dell'epistola; molti spunti originali, a livello di organizzazione e di contenuti, sono disseminati nei vari libri,²⁰⁰ ma qui ci interessa soprattutto il IX, dedicato alle *exornationes* ma in realtà dominato quasi esclusivamente dal tema della *transumptio*.²⁰¹ A differenza dei manuali di *ars dictaminis* precedenti e successivi, Boncompagno non conserva nulla della ripartizione delle figure della *Rhetorica ad Herennium* e si muove su un terreno molto più vasto rispetto a tutti i suoi predecessori. La *transumptio*, come volevano Goffredo di Vinsauf e i *dictatores*, è sì un modo figurato generale che comprende tutti i tropi:

Omnes vero transumentium et trasumptionum diversitates nemo scire vale-
ret, quia universe nationes orbis, terrarum continentia et contenta, rerum genera
et species secundum linguarum et voluptatum varietates transumunt, nec exclu-
di posset aliquis vel aliqua homo vivens, qui vel que transumpte non loquatur,
postquam incipit rationem et intellectum habere. Insuper omnis allegoria, tropo-
logia, moralitas, metaphora et quelibet locutio figurata transumptiones possunt et
debent merito nominari, quia omnis, qui unum ponit et aliud intelligit, sine omni
dubitatione transumit. Et est notandum quod omnis transumptio est largo modo
similitudo; set non convertitur. Ceterum dictator ita debet esse providus in tran-
sumendo, ut semper fiat quedam similitudo vocis vel effectus in transumptione
(IX, 3, pp. 285-6).

Al contempo, la sua natura è molto più complessa e fuoriesce dall'ambito della retorica per coinvolgere ogni situazione di sostituzione – e per inciso, già in questa dimensione più tecnica la *transumptio* si presenta come categoria più ampia di quella normalmente codificata dalle poetrie e dall'*ars dictaminis*, che la legavano al solo *ornatus gravis*. Le definizioni di questo concetto così onnipresente sono infatti molte, complementari e a volte perfino contraddittorie tra loro:

Transumptio est mater omnium adornationum, que non desinit dicendorum
genera circuire. Vel transumptio est quedam imago loquendi, in qua unum ponitur

²⁰⁰Ivi, per un quadro dettagliato.

²⁰¹Sulle *exornationes* prese nel loro insieme c'è solo un paragrafo di prologo piuttosto tradizionale, in cui si ribadisce che sono necessarie per colorare il discorso allo stesso modo in cui gli oggetti creati dall'uomo sono adornati ed abbelliti e in cui la natura decora da sé ciò che produce (IX, 1, p. 280). Sulle altre figure affrontate dopo il lungo passaggio sulla *transumptio*, rimando a TUNBERG, *What is Boncompagno*, pp. 319-25, che conclude: «although we can perhaps detect the influence of the French *artes poetrie* in some cases, Boncompagno's ideas on the figures are quite unorthodox. Some aspects of his teaching on *transumptio ad adulatio* would more properly belong, according to traditional theory, to delivery. Moreover, he includes devices among the *adornationes* which are not usually classified as figures. The small numbers of *colores* he discusses by comparison with *Ad Herennium* and with contemporary medieval works accords with the general tendency to simplify traditiona doctrine that can be osberverd throughout the *Rhetorica novissima*. It seems reasonable to conclude that, although he sometimes fails to explain adequately how his "figures" are to be used, Boncompagno presents for the aspiring lawyer a simpler and more manageable doctrine of ornament than *Ad Herennium* or any of the medieval theorists who give serious attention to figures» (pp. 324-5).

et reliquum intelligitur. Vel transumptio est transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat. Vel transumptio est positio unius dictionis vel orationis pro altera, que quandoque ad laudem, quandoque ad vituperium rei transumpte redundat. Vel transumptio est quoddam naturale velamen, sub quo rerum secreta occultius et secretius proferuntur (IX, ii, p. 281).

Già a partire da questo paragrafo definitorio iniziale, la *transumptio* è descritta come madre di tutti gli ornamenti in tutti i generi, come immagine di quel che si vuole dire – e dunque come fatto mentale prima che linguistico, come strumento icastico e come mezzo di comunicazione e comprensione reciproca – ma anche come motore di trasformazione della parola, che ringiovanisce il linguaggio e permette al locutore di esprimere lode o biasimo e dunque di influenzare il destinatario; infine, è come un velo naturale, sotto il quale le cose vengono proferite in maniera misteriosa. Si vede perciò come coesistano caratteristiche perfino antitetiche: la sua natura di ornamento, e dunque di artificio, contrasta ad esempio con l'idea che sia un velo naturale, un modo di parlare diffuso a tutti i livelli della comunicazione e tra tutti i locutori.

Il testo prosegue con una serie di considerazioni sul perché la *transumptio* sia stata inventata – ossia per esprimere in maniera soddisfacente la lode o il biasimo, e dunque l'«inenarrabilem mentis affectum». Ma sono *transumptiones* anche i sogni e le visioni dei profeti, *transumptio* è la transustanziazione di Cristo la cui carne si fa pane durante l'eucaristia, *transumptiones* sono i simboli animali dei quattro evangelisti, i nomi di Dio e gli appellativi ingiuriosi della propaganda politica o della poesia comico-realistica, i soprannomi derisori e gli eufemismi colloquiali del popolo o le fiorite *descriptions puellae* della lirica amorosa, perfino la trasformazione alchemica dei metalli o l'attività dei giullari, che transumono sé stessi recitando la parte di un altro, e infine la stessa arte figurativa, che, come Antico e Nuovo Testamento, dà vita a segni che sollecitano la memoria.²⁰² Si vede qui che ciò che accomuna tutti questi fenomeni è non tanto una generica funzione figurativa, ma piuttosto un aspetto referenziale, che permette a entità di natura anche diversa di significare qualcosa in più: Boncompagno sfrutta la definizione più elementare della *translatio* come meccanismo per cui «unum ponit et aliud intelligit» e la allarga a dismisura, fino a includere diversi generi di fatti extra-linguistici.

Come nel caso del diritto, la cui origine veniva fatta risalire alla creazione dell'uomo, la *transumptio* è così connaturata alla natura umana perché la sua invenzione è avvenuta nel Paradiso terrestre, quando con l'atto transuntivo originale Dio creò gli uomini a sua immagine e somiglianza e quando disse loro di non mangiare del legno dell'albero della scienza, intendendo, sotto metafora, di non mangiarne il frutto – e usando dunque quella che è a tutti gli effetti

²⁰² Altre sintesi di queste pagine di Boncompagno si trovano in DRONKE, *Dante e le tradizioni*, pp. 36-42, in GRÉVIN, *Métaphore et vérité*, pp. 158-65, in TUNBERG, *What is Boncompagno*, pp. 316-20, in MARCOZZI, *La Rhetorica novissima*, pp. 373-6.

una metonimia.²⁰³ Grévin ha dimostrato che questo intreccio edenico tra retorica e diritto trova un precedente estremamente interessante nel solenne prologo alle *Constituiones* di Federico II, promulgate nel 1231 e scritte forse da Giacomo da Capua con l'aiuto di Pier della Vigna:²⁰⁴ il testo in questione impiega il participio *transumptum* per qualificare la creazione dell'uomo da parte di Dio, e subito dopo racconta l'invenzione del diritto attraverso l'episodio della caduta di Adamo, che si articola nel doppio momento dell'interdizione e della punizione.²⁰⁵ In questo modo l'enunciazione della legge è strettamente legata al suo carattere metaforico, e il *dictator*, che padroneggia retorica e diritto, assume un ruolo quasi demiurgico e una funzione di mediazione speciale nei rapporti degli uomini con Dio, con il mondo e con gli altri individui con i quali si stringe in un consorzio civile e legale.²⁰⁶

Dopo un lungo discorso in cui si alternano precetti più tecnici – sulle *transumptiones* occulte o manifeste, su quelle che si possono fare per antifrasi e su quelle che si costruiscono *secundum accidens*, sull'importanza dell'ornamento ma sulla necessità della moderazione – e connessioni più ampie e immaginose, come quelle appena nominate, il capitolo *De transumptionibus* si chiude con una *Visio Boncompagni*, in cui l'autore racconta di aver visto undici ruote principali e cinque piccole ruote d'appoggio che ruotavano «orbiculariter in machina mundialis»; ciascuna delle ruote corrisponde a una disciplina, e tra queste la terza in particolare rappresenta la retorica, incompleta ma talmente importante che senza essa nessuna delle altre si può muovere; pur avendo questa posizione di predominio, è allieva dei due diritti (tant'è che è definita, all'inizio del trattato, «liberalium artium imperatrix et utriusque juris alumna»), che pure non possono muoversi senza di lei.²⁰⁷

Per concludere queste necessariamente brevi ed episodiche osservazioni di Boncompagno, si tratterà di riflettere sulla fortuna dell'opera e sulla sua possibile influenza su Dante; se la *Rhetorica novissima* fu poco fortunata a livello di tradizione manoscritta, sembrerebbe che fosse letta ancora per svariati anni presso lo Studio bolognese, dove Dante potrebbe averla

²⁰³ «UBI FUERIT INVENTA. In terrestri paradiso, in quo Deus hominem ad imaginem et similitudinem suam formavit, transumptio sine dubio fuit inventa. QUID PRIMUS FUERIT INVENTOR. Primus inventor fuit ipse plasmator, qui protoplausto precepit, dicens: *De omni ligno paradisi comedes, de ligno autem scientie boni et mali ne comedas*. Ecce vides quod posuit lignum pro fructu. Illa quippe transumptio diversas opiniones induxit; quidam enim credunt lignum illud fuisse pomum, alii ficum; alii consentientes errori arbitrantur fuisse commixtionem carnalem. Ex eo nimirum de transumptis opiniones diversimode oriuntur, quia omnis transumptio frequentius obscurum in se continet intellectum» (IX, ii, p. 281). Come commenta GOLDIN, «*inventio* divina, figura elaborata e criptica, la transumptio accomuna l'*orator*, in senso lato, a Dio non solo come primo, originario, contatto verbale, ma soprattutto quale indicazione di un comune processo comunicativo, dall'intelletto e dalla volontà alla parola e all'azione» (*B come Boncompagno*, p. 101); e aggiunge GRÉVIN: «si dans l'univers des penseurs scolastiques chartrains ou parisiens [di cui parlerò nel prossimo capitolo], la *transumptio* sert à réfléchir à la nécessaire non adéquation du langage humain pour qualifier le divin, dans la rhétorique bolonaise de Boncompagno, l'acte rhétorique de "transumer", de qualifier "métaphoriquement" au moyen de l'application d'une image mentale, devient pour le *dictator* une manière d'imiter directement l'action divine de nomination ou le langage de prophètes» (*Métaphore et vérité*, pp. 160-1).

²⁰⁴ GRÉVIN, *Rhetorique du pouvoir*, pp. 343-5.

²⁰⁵ GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, pp. 68-70.

²⁰⁶ ARTIFONI, «*Sapientia Salomonis*», pp. 297-8.

²⁰⁷ GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline*, pp. 52-3.

conosciuta. La maggior parte dei critici tendono a dare per scontata una sua conoscenza del testo, nonostante gli appigli siano meno numerosi e certi rispetto a quanto accade per gli altri due maestri della triade di cui mi occuperò a breve. Ma secondo Marcozzi, se è vero che Dante non sembra seguire con precisione la terminologia retorica di Boncompagno, ci sono diverse tracce degli esempi proposti dalla *Rhetorica novissima* nelle pagine delle sue opere.²⁰⁸ Si può aggiungere che l'idea di un Dio "transuntivo",²⁰⁹ che sul piano ontologico crea Adamo e sul piano linguistico utilizza una figura nel proibirgli di mangiare dell'albero della Sapienza, dando origine al diritto, sembra risuonare con alcuni aspetti sviluppati nella *Commedia*, come vedremo più avanti. In definitiva, poi, la *Rhetorica novissima* esercitò una grande influenza sui suoi successori – anche solo come modello polemico: Boncompagno apre quella che sarà «una generazione di specialisti del linguaggio che cerca di trovare un mercato enfatizzando in modo quasi parossistico il valore della propria disciplina, appunto il linguaggio e la parola, e d'altro canto perseguendo questa enfattizzazione si apre a sperimentismi teorici ed espressivi».²¹⁰

2.4.1.2 Bene da Firenze

I giudizi su Bene da Firenze sono contrastanti: ritenuto da Gaudenzi il più mediocre dei tre maestri della sua generazione, rivalutato dagli studiosi negli ultimi anni, anche grazie alla curatissima edizione allestita da Alessio, è senza dubbio un autore da esaminare con attenzione per la grande opera di sistematizzazione intrapresa dalla sua opera principale, il *Candelabrum*. Sappiamo poco della sua biografia:²¹¹ stando a quanto egli stesso afferma, nacque a Firenze dopo la metà del secolo XII e studiò probabilmente a Bologna, dove insegnò grammatica e retorica almeno dal 1218; parrebbe che la sua fama fosse grande, soprattutto presso la corte fredericiana, dove sarebbe stato invitato a insegnare e dove, dopo il suo rifiuto, fu invitato il suo allievo Terrisio d'Atina.²¹² Morì tra il 1238, probabile anno dell'ultima redazione del *Candelabrum*, e il 1242.

La data di composizione del *Candelabrum* è controversa: i primi studiosi ad occuparsene, Hauréau e Gaudenzi, ipotizzavano un arco di tempo tra il 1220 e il 1223, ma il *terminus ad quem* è stato poi spostato fino al 1238; l'editore Alessio lo colloca tra il 1220 e il 1227.²¹³ L'opera è tramandata da diciotto manoscritti,²¹⁴ e la sua fortuna è testimoniata dal suo massiccio impiego nelle opere di Bono da Lucca (scritte a Bologna negli anni 1260-70),²¹⁵ dai prestiti che

²⁰⁸MARCOZZI, *La Rhetorica novissima*, p. 376; ma si veda anche DRONKE, *Dante e le tradizioni*, pp. 36-42.

²⁰⁹Secondo la bella formula di ARTIFONI, «*Sapientia Salomonis*», pp. 307-8.

²¹⁰ARTIFONI, *Boncompagno da Signa*, p. 35.

²¹¹Su cui cfr GAUDENZI, *Sulla cronologia*; ALESSIO, *Introduzione* e la voce del DBI. Altri studi su Bene sono ABBRUZZETTI, *À propos*; CREMASCOLI, *La Bibbia*; VECCHI, *Temi e momenti*; ALESSIO, *Le istituzioni*.

²¹²GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*, pp. 152-3.

²¹³ALESSIO, *Introduzione*, p. XXIX

²¹⁴ALESSIO, *La tradizione*; ALESSIO, *Introduzione*, pp. XXXII-CXLIX.

²¹⁵«In ambito bolognese ed intorno alla sesta o settima decade del XIII secolo i tre opuscoli di Bono da Lucca, il *Cedrus Libani*, il *Salutatorium* e la *Mirra correctionis*, frammentano e riproducono, più che non riplasmino (ed è

si riscontrano nella *Summa dictaminis* di Guido Faba e dagli estratti inseriti adespoti nella *Rhetorica* e nel *Tresor* di Brunetto.²¹⁶ La fortuna del trattato fu longeva, se in un inventario di libri databile al 1340 i due manuali di *ars sermocinalis* appartenuti a un professore di arti bolognese sono la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf e il *Candelabrum*.²¹⁷

Bene raggiunse la celebrità anche in ragione della sua fiera avversione nei confronti del suo predecessore Boncompagno, che accusò di scarsa serietà; grazie alla rivalità tra i due, il dibattito sul *dictamen* raggiunse grande maturità, così che l'opera del fiorentino si concentrò principalmente sul fornire un'approfondita rielaborazione delle tendenze fino ad allora esperite.²¹⁸ Scrive Alessio: «il manuale del maestro bolognese [...] esperisce una sintesi compromissoria fra gli insegnamenti peculiari allo Studio, legati al mero fatto epistolografico (che giungono con lui alla massima nitidezza concettuale e formale) e tutta la dottrina della *elegantia*, della *compositio* e della *dignitas* che i manuali transalpini proponevano. Sintesi consapevole del fatto che l'*ars dictaminis* poteva ormai a pieno diritto erigersi come normativa dello stile ai tre livelli canonici (umile, medio, sublime), indipendentemente dalla natura scritta o orale dell'esercizio cui veniva preposta».²¹⁹ Questa opera di sintesi è resa possibile dalle vaste letture di Bene, profondo conoscitore della *Rhetorica ad Herennium* e della *Poetria nova* di Goffredo, ma anche dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme e dello stile de maestri di Orléans, che per primo introduce nella manualistica italiana: grazie a una formazione così completa, il *Candelabrum* riesce a condensare e sistematizzare una dottrina fino ad allora piuttosto sparsa e diseguale, soddisfacendo le esigenze tanto dei lettori più esperti, quanto dei più inesperti. Vecchi ipotizza che un trattato di così vasti interessi, che si pone come totalmente esaustivo e come punto di arrivo ma anche personale rielaborazione delle dottrine precedenti, non sia nato con questo piano logico e con questo ordinamento della materia, ma sia piuttosto il risultato di diversi stadi di elaborazione poi confluiti nel risultato finale; l'ipotesi sembra più plausibile anche in relazione all'articolazione delle parti: i primi quattro libri espongono le teorie generali dell'*ars* e quelle specifiche sull'epistola, mentre il quinto riassume tutta la materia trattata, per offrirne alle persone meno dotte e preparate un *breviarium*.²²⁰

Data l'influenza francese, Bene dà grande spazio a problemi di natura grammaticale, che spesso sono trattati seguendo il modello di Goffredo di Vinsauf. L'opera, intitolata *Candelabrum* perché il suo scopo è quello di «populo dudum in tenebris ignorantie ambulanti lucidissimam dictandi peritiam cognosciur exhibere»,²²¹ si pone l'obiettivo di imitare l'autorità

esempio limite di medievale 'imitatio'), l'opera di Bene, con varianti minime nell'esposizione dottrinale e qualche sostituzione nell'apparato modellistico» (Ivi, p. LXVI).

²¹⁶Ivi, pp. LXIII-LXV; sul rapporto tra i due testi, cfr ALESSIO, *Brunetto Latini*.

²¹⁷GARGAN, *Biblioteche bolognesi*.

²¹⁸Bene dichiara esplicitamente che «nichil a nobis excogitatum aut a viris prudentibus bene dictum in hoc opere volumus preterire» (BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* VIII, lxi, 2, p. 286).

²¹⁹ALESSIO, *Le istituzioni scolastiche*, p. 17.

²²⁰VECCHI, *Temi e momenti*, p. 116.

²²¹BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* I, i, 3, p. 3.

della curia romana, e fin dal prologo presenta l'autore come colui che dispensa un «misterium veritatis» che renderà i lettori certi di poter raccogliere i frutti del proprio lavoro.²²² Avendo definito il *dictamen*, Bene specifica subito quali siano i requisiti per raggiungere questa scienza – *natura, industria e doctrina* – e quali siano le *artes* necessarie per perfezionare l'eloquenza: se la grammatica illumina l'intelletto e la logica rafforza la credibilità di quanto si dice, la retorica persuade, ed è il campo che i dettatori devono considerare più attentamente.²²³ Non mi sembra perciò pertinente l'interpretazione di Abbruzzetti, che vorrebbe che Bene orienti il *trivium* verso un'affermazione del primato della grammatica sulla retorica:²²⁴ come in tutte *artes poetriae* e *dictaminis*, la correttezza è considerata un presupposto fondamentale per la comprensione del testo e dunque per garantirne l'efficacia comunicativa, ma nonostante l'ampio sviluppo dato alle dottrine grammaticali il fuoco dell'attenzione è sempre bilanciato quando non più concentrato sulla retorica.

Un breve riassunto della struttura dell'opera lo conferma: dopo un primo libro dedicato al *dictamen* in generale, all'*elegantia* e alla punteggiatura, il II libro tratta dell'*ornatus* e dei *vitia* relativi, il III distingue tra i tre tipi di *dictamen* e discute la prima parte dell'epistola, la *salutatio*, riservando al IV le altre parti; il V libro riassume poi i primi quattro *causa rudium*, il VI espone la teoria del *dictamen* professata ad Orléans e gli ultimi due sanciscono un ritorno alla retorica classica, con la trattazione di *inventio, dispositio* ed *elocutio* (VII libro) e di *memoria* e *actio* (VIII libro). Le caratteristiche più evidenti dell'opera sono da un lato la sua completezza e sistematicità, che si articola su diversi livelli di accessibilità pensati per diversi tipi di lettore; dall'altro la profonda meditazione sulle fonti classiche,²²⁵ che viene contaminata con una riflessione teorica complessa e con una forte impronta cristiana. A testimoniare la grande importanza attribuita alle fonti, Bene esorta più volte il lettore a frequentare gli autori: il fondamento del *bene dictandi* deriva dalla fonte della conoscenza, perché lo scrivere bene, come dice Orazio, deriva dal sapere, e quindi per scrivere bene è necessario leggere quanto più possibile i «philosophos et autores» (I, v, 2-4, p. 6).

Per entrare nel vivo della dottrina del *Candelabrum*, osserviamo intanto che Bene propone i tre consueti requisiti per il *dictamen* – «*elegantia, compositio et ornatus*» (I, viii, 2, p. 8). Nel discutere l'*elegantia*, Bene assegna molta importanza alla correttezza (*latinitas*), ma partendo da una posizione di base grammaticale sui tropi, definiti dei *vitia* concessi per *licentia*,

²²² Cremascoli osserva che i termini qui impiegati richiamano da vicino quelli usati da Matteo nel ricordare la benevolenza di Cristo che istruisce gli Apostoli sui misteri del Regno dei cieli (CREMASCOLI, *La Bibbia*, p. 358).

²²³ «Reducitur vero hec facultas ad eloquentiam trivialem, quia totum trivium perfecte nos promovet ad loquendum. Nam gramatica illuminat intellectum, logica fidem prestat, rethorica facit velle: que tria multum expediunt dictatori, quia suum est facere ut ea que dicit intelligant auditores, intellecta credant et creditis acquiescant. Substantialiter tamen ad rethoricam spectare cognoscitur» (I, iv, 2-5, pp. 4-5).

²²⁴ ABBRUZZETTI, *À propos*, p. 13.

²²⁵ LEONCINI scrive che «nel *Candelabrum* la riflessione teorica complessa supera il normativismo elementare, per approdare a osservazioni stilistiche più approfondite, documentate e meditate sulle fonti classiche» (*La concinnitas*, p. 530). Sulle fonti del *Candelabrum* e sul modo in cui Bene le rielabora, e in particolare le cristianizza, cfr anche ABBRUZZETTI, *À propos*, pp. 13-8.

prescrive stratagemmi retorici come un'adeguata *explanatio* per evitare «rerum impertinentia vel inconcinna translatio vel obscuritas vitiosa» (I, xi, 8-12, p. 14);²²⁶ aggiungerei, tra l'altro, che la correttezza grammaticale viene sempre indicata più come equilibrio da raggiungere in negativo, evitando i vizi, che come ideale positivo a cui tendere.²²⁷ Subito dopo vengono affrontati nello specifico i tre modi con cui si ottiene la *novitas* o *facundia*, ossia *tropus*, *species* e *figura*, la cui trattazione rimanda alla dottrina grammaticale ma non ha fonti precise. Nella definizione del tropo vengono messe in risalto l'attribuzione di un nuovo significato e la necessità di conservare una somiglianza tra i due concetti: «tropus enim, id est conversio, notum verbum, id est prius inventum, nova significatione depingit, ut: "Pratum ridet", id est floret, et: "Tu aras litus", id est exerces inutile opus. Debet autem in huiusmodi tropis digna similitudo servari, quia "Dixeris egregie notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum". Talis vero novitas habet plurimum venustatis quando id postulat necessitas vel ornatus» (I, xiii, 3-6, p. 15).²²⁸

Il secondo libro contiene molto materiale interessante per la discussione del linguaggio figurato. In una sorta di nuovo prologo, largamente originale rispetto alle fonti, Bene spiega di aver già trattato quel che pertiene all'eleganza e alla composizione, ma che ciò non è sufficiente, poiché non basta fare un vaso in oro, se non viene decorato con preziosi ornamenti: per questo bisogna sapere che per ottenere la *dignitas* in un'orazione questa dev'essere simile a chi la crea, come l'uomo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio. Se l'uomo trae eleganza dall'armonia tra i suoi componenti, e cioè da una buona unione di carne e anima e dunque di virtù e spirito, la composizione dovrà essere nobile e decorosa, ordinata e ben disposta: come l'uomo dev'essere ornato di fuori e di dentro, così dovrà essere il discorso, affinché celebri l'eleganza, la dolcezza e l'armonia della creazione. Per dare un esempio dell'eleganza esterna (*dignitas verborum*), Bene propone un passo di Alano di Lille, mentre per dare un esempio di ornamento intrinseco (*dignitas sententiarum*) cita il "Beati pauperes spiritu" dei Vangeli. A questo punto aggiunge un passaggio di grande importanza:

²²⁶ «Sciendum est quod explanationem inducunt usitata verba et propria seu competenter aliunde translata. Usitata dicuntur que usus approbat modernorum et hec faciunt orationem apertam, id est intelligibilem et quodam modo se intellectui offerentem. Si tamen antiquatis verbis et inusitatis uti forsitan est necesse, habes licentiam ea iterum suscitandi, dum modo lucem ex iunctura contrahant circumstanti [...] Possumus et nova verba fingere, si oportet, dum modo raro id accidat et pudenter» (I, xii, 2-6, pp. 14-5). Alessio nota che questi paragrafi vengono da Trasmondo, che a sua volta tiene presente *Ad Her* IV, xii, 17 con alcune modifiche (p. 303).

²²⁷ Come appare ad esempio in questo passaggio: «post elegantiam, compositionem et dignitatem vitia que dictatori generaliter sunt vitanda seorsum voluimus annotare, ne haberent feda consortium cum honestis. Purum itaque debet esse dictatoris eloquium tam in iunctura litterarum et sillabarum quam in connexionem sensuum et totius contextione sermonis. Quare in primis cavendum est gramatice legibus obviare ne barbarismi vel soloecismi vitium incurratur» (II, lxviii, 2-4, p. 84).

²²⁸ Ma si veda anche più avanti: «exornatio verborum ex quadam venusta superficie ac iocunda dispositione procedit [...] et tales quidem exornationes a Donato scemata nominantur. Quandoque verborum exornatio verbum nova significatione depingit et ad modum significandi cogit accedere alienum. Et huiusmodi exornationes dicuntur tropi, quibus frequenter sacra pagina insignitur, ut: "Messis albet", id est populi convertuntur ad fidem. Exornationes autem sententiarum non verba respiciunt sed ipsi tantum sententie accomodant dignitatem» (II, I, 29-33, p. 40)

Verbum enim sibi verbum evangelicum iustissime conformabat, quia sicut ipse Christus volebat divitiarum thesauros intrinsecus et paupertatem exterius nos habere, ita in apparentia pauperem et nudum sermonem sed in sententia divitem proferebat, ut ad paupertatem spiritualem ipsa sermonis nuditas nos vocaret. Quod adhuc viris religiosus et honeste predicantibus est tenendum, ne verba fale-rata et nimis viscosa proponere videantur. Quandoque tamen, translatione interveniente, causa necessitatis Evangelium in verbis continet dignitatem, ut: “Exiit qui seminat seminare”. Alie vero sacre scripture non tantum sententiarum sed verborum etiam cunctis dignitatibus exornantur, quia sicut dicit Ieronimus, a fonte sacre pagine omnis scripturarum dignitas emanavit. Aliquando vero ex qualitate superficiali contrahit oratio venustatem, ut si dicas: “Nummus vincit, nummus regnat, nummus imperat universis” vel sic: “Pedes in angustis calceorum ergastulis eliduntur”. Et est similis dignitas hec mundane que in apparentia magis quam existentia delectatur (II, i, 18-25).

Gli aspetti da mettere in rilievo sono molti. Innanzi tutto, il punto di partenza della discussione è la nozione di *concinnitas*, di armonia tra forma e contenuto, tra bellezza esterna ed interna che abbiamo già commentato in relazione alla *Poetria nova* di Goffredo; ma con un primo grande scarto, Bene connette questo principio classicistico con la *venustas* dell'uomo fatto dal creatore a sua immagine e somiglianza, principio cardine dell'estetica medievale.²²⁹ L'adesione a questo principio non ha carattere solo prescrittivo, ma etico: a essa è subordinata la nobile celebrazione dell'armonia del creato, in accordo a quella profonda moralizzazione e cristianizzazione della retorica della *laudatio* iniziata da Agostino. Notevole poi che Bene citi un passo di Alano, ma ancor più notevole il discorso successivo sulle Scritture, che vengono additate come esempio stilistico. Rifiutando di considerare spregiativamente gli ornamenti stilistici in sé, il maestro fiorentino suggerisce di seguire il consiglio di San Girolamo e guardare al testo sacro non solo come esempio di quella consonanza tra parola e messaggio che si realizza nei passi più essenziali, dove il Verbo risalta nella sua *sermonis nuditas* rifiutando ogni ornamento, ma anche come modello di stile elegante e di ricchezza semantica.²³⁰ In particolare, Bene propone le epistole di Paolo come esempio di *dignitas verborum* applicata al *genus mediocre*, e i Vangeli come esempio dello stile *humilis*, che viene raccomandato, nella sua spontaneità e semplicità, per affrontare gli argomenti di fede.²³¹

²²⁹ Alessio propone alcuni riscontri alle pp. 314-5 della sua edizione.

²³⁰ Gli stessi precetti si trovano anche in Agostino: «sancta scriptura, parvulis congruens, nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret» (AGOSTINO, *De Trinitate*, I, i, 37).

²³¹ «Generales ergo figure dictaminum tres dicuntur, que stili etiam nuncupantur, scilicet humilis, mediocris et sublimis. Humilis est illa que usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem est demissa, ut in Evangeliiis et Sacra Scriptura sepe videmus. At mediocris censetur que constat ex altiore neque tamen ex summa et hornatissima dignitate verborum, ut in epistolis Pauli et elegis Ovidianis. Sublimis ex magna et hornata verbo-

Sebbene l'apporto del testo biblico sembri una caratteristica saliente dell'*ars dictaminis*, non era una novità assoluta: come suggerisce Cremascoli, già Cassiodoro riconosceva alle Scritture una piena dignità letteraria e un ruolo di modello stilistico, e Beda nel *De schematibus et tropis* rivendicava il primato del testo sacro in tema di linguaggio figurato.²³² La stessa tendenza a cristianizzare i manuali di composizione e retorica è testimoniata da alcuni commenti alla *Poetria nova*, come quello di Guizzardo da Bologna e quello tradito da un manoscritto della biblioteca di Novacella: in entrambi i casi, come mostrato da Woods, un esempio pagano proposto da Goffredo di Vinsauf viene sostituito da un passo biblico.²³³ Ma tale tendenza era in atto già a partire dall'anti-classicismo della scuola logica e filosofica che gravitava intorno a Parigi: una delle caratteristiche che spinse Alessandro di Villedieu a comporre il *Doctrinale* era il rifiuto del classicismo della scuola di Orléans, e dunque dell'apprendimento della grammatica tramite l'immersione nei testi dei classici, che si cercò di sostituire con un'impostazione logica e filosofica.

L'aspetto persuasivo della retorica, e il valore che questo ha nel discorso religioso, è al centro anche della teoria del decoro alla base dell'uso delle *exornationes*, secondo il principio per cui: «in exornationibus igitur est cavendum ne ambitiosa pariant ornamenta, quoniam oratio nimis fucata meretricis habet imaginem potius quam matrone: unde fidem minuit, auctoritatem tollit et sermonem videtur ducere in contemptum» (II, i, 26-7, pp. 39-40). Seguendo la ripartizione della *Rhetorica ad Herennium*, Bene discute prima i *colores verborum*, poi i dieci *tropi* o *exornationes sententiarum*, «que a precedentibus in hoc differunt: quod omnes ab usitata verborum potestate recedunt et in aliam rationem cum quadam venustate trahuntur et ideo tropi a gramaticis nominatur» (II, xxxviii, 2-3, pp. 60-1). Tra questi, come di consueto, compaiono la *translatio* e la *permutatio*, ossia metafora e allegoria.

La definizione della prima riprende da presso il trattato pseudo-ciceroniano, concentrandosi sul trasferimento di significato operato in virtù di una somiglianza e proponendo i sei scopi per cui si usa una metafora;²³⁴ gli esempi scelti a corredo di questa partizione sono però tutti

rum constructione conficitur, ut in Gregorii Moralibus et Lucano» (I, vi, 2-5, p. 7). Per tutto questo discorso si veda CREMASCOLI, *La Bibbia*, pp. 359-60. Un secolo e mezzo dopo, Benvenuto da Imola, glossando *Inf.* II, 56 («cominciommi a dir soave e piana»), commenta che «bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut Virgilio et poetarum», «ciò che appare come un'evidente percezione di tipo agostiniano, da parte del commentatore, delle caratteristiche del *sermo divinus* di Beatrice e, in senso lato, dell'insieme della Commedia: è *humilis* in quanto *divinus* in senso agostiniano, poiché si esercita su argomenti sia *parva* che *modica* che *magna* ma che, nell'ottica cristiana della conversione e della salvezza, si trovano tutti sullo stesso piano di dignità di contenuti e di stile; ma è dotato di una *suavitas* stilistica temperata e "piana", ovvero di una cura dello stile sempre asservita al messaggio cristiano e che mai deve diventare "superba" e fine a se stessa» (LEONCINI, *La concinnitas*, pp. 540-1).

²³² «Sed ut cognoscas, dilectissime fili, cognoscant omnes, qui haec legere voluerint, quia sancta scriptura ceteris scripturis omnibus non solum auctoritate, quia divina est, vel utilitate, quia ad vitam ducit aeternam, sed et antiquitate et ipsa praeminet positione dicendi, placuit mihi collectis de ipsa exemplis ostendere, quia nihil huiusmodi schematum sive troporum valent praetendere saecularis eloquentiae magistri, quod non illa praecesserit» (BEDA, *Liber de schematibus*, pp. 607-8). Cfr. CREMASCOLI, *Bibbia e ars*, pp. 95-6.

²³³ WOODS, *Classroom commentaries*, pp. 144-5.

²³⁴ «Translatio est cum verbum ex sua significatione, interveniente idonea similitudine, in aliam rem transfertur.

patristici, come accade quasi sempre nel corso dell'opera. Il paragrafo dedicato alla *permutatio* è ancora più significativo: Bene la definisce «oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans», e la divide in *similitudo*, *argumentum* e *contrarium*: la prima modalità si ha quando c'è una traslazione dell'intero discorso, la seconda quando il trasferimento riguarda solo un elemento, e la terza quando si dice il contrario di ciò a cui si allude (II, xlvi, 2-10, pp. 67-8). Anche in questo caso gli esempi sono tutti biblici o patristici: notevole è ad esempio la *permutatio per argumentum* che si ha quando si dice di Cristo «hic est vermis et non homo; hic est granus sinapis; hic est agnus».²³⁵

Ci interessa ora il VII libro, dedicato principalmente all'*inventio*. Dopo una serie di precetti generali sulla scelta dell'argomento, il *Candelabrum* ripete le teorie dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio* delle poetrie, e dedica poi moltissimo spazio a una dettagliata teoria della *transumptio*, definita un modo di parlare improprio che attribuisce bellezza e decoro all'espressione: «seu velis materiam ampliare sive ad brevitatem reducere debes verba propria, si poteris, invenire, ita quod sermone decenti res quelibet coretur sed, deficientibus idoneis verbis, quandoque in propriis est utendum que multum venustatis habent si calide transummantur» (VII, xvi, 2-3, p. 220).²³⁶ A partire da questa definizione, Bene riprende massicciamente la *Poetria nova* di Goffredo e la sistematizza, eliminando l'andamento poetico della fonte:²³⁷ innanzi tutto applicandole le categorie normalmente attribuite alla metafora dalla tradizione medievale, vale a dire quelle di traslazione da e a *animatum* e *inanimatum*; poi spiegando come le *transumptiones* possano ornare anche una materia vile, e di seguito distinguendo tra le diverse parti del discorso che si possono *transumere* (aggettivi, verbi, nomi), per concludere con la ripresa delle dieci *exornationes* che procurano una *transumptiva gravitas*.

I canoni estetici di questo libro sono molto vicini a quelli espressi da Goffredo di Vinsauf: si deve perseguire l'ornamento senza compromettere la chiarezza,²³⁸ sono da privilegiare le

Et potest contingere hoc sex modis. Fit enim quandoque causa rei ante oculos ponende, ut: "Italiam expergefecit terrore subito hic tumultus". Fit causa brevitatis, ut: "Recens adventus exercitus extinxit subito civitatem". Fit causa obscenitatis vitande, ut: "Mater tua crebris nuptiis delectatur". Fit causa rei augende, ut: "Nullius meror et calamitas istius explere inimicitias et nefariam crudelitatem potuit saturare". Fit causa diminuendi, ut: "Hic magno predicat auxilio se fuisse, quia paululum in rebus difficillimis aspiravit". Fit causa ornandi quandoque, ut: "Ecclesie rationes, que sepe regentium malitia exarescunt, virtute quandoque revirent optimatum". Transferuntur enim hec verba, scilicet "expergefecit", "crebris nuptiis", id est stupro; similiter: "saturare", "aspiravit", "exarescunt", "revirent" et "extinxit". Et differt a nominatione translatio quia nominatio in nova iunctura plerumque consistit, ut: "Fragor civitatis", que iunctura debet in ipsa sui principii novitate nominatio appellari sed usu approbante translatio est dicenda. Et iste color vocatur metaphora» (II, xlvi, 2-12, pp. 66-7).

²³⁵Una ricca e attenta discussione degli esempi biblici e patristici in CREMASCOLI, *La Bibbia*.

²³⁶L'ampiezza del progetto è così riassunta: «la teorizzazione della *transumptio* continua per tutto il libro VII offrendoci un vero corpus, organico e logico, delle forme e dei modi coi quali il linguaggio umano si arricchisce poeticamente con la translatazione di concetti e di immagini» (VECCHI, *Temì e momenti*, p. 132).

²³⁷«Bene da Firenze assimile, au sens d'appropriation et de détournement au profit de son propre discours, la *Poetria Nova* à un *ars dictandi*. Ce qui est un bel exemple de la contamination réciproque, même si ce n'est que partielle, des *artes*, qui se différencient fondamentalement par un contenu, un objet de discours [...] Par ces modifications ponctuelles, par ces réécritures, Bene da Firenze dépasse le simple rôle de *compilator* pour accéder au statut d'*auctor*» (ABBRUZZETTI, *À propos*, p. 18).

²³⁸Unde sciendum est quod, cum verborum exornationes sint XLV, decem illarum pertinent ad gravitatem ser-

transumptiones prese dalla sfera umana perché suonano più familiari e dunque più dolci di quelle aliene,²³⁹ ma possono essere sfruttate anche quelle che generano una ripugnanza tra sostantivo e verbo o tra sostantivo e aggettivo.²⁴⁰ Nell'adattare la classificazione erenniana delle figure alla teoria della *transumptio*, il *Candelabrum* sceglie di concentrarsi solo su quattro dei dieci tropi, quelli «que inter eas plus gravitatis habent: sex autem viam faciliorem tenent nec tantum in se continent gravitatis» (VII, xxviii, 2, p. 226). Se questa scelta continua una bipartizione già attiva nella *Poetria nova*,²⁴¹ Alessio nota che la disposizione dei capitoli relativi alle quattro *exornationes graviore*s non è strettamente vincolata al testo di Goffredo e che la trattazione del *Candelabrum* è assai più estesa.²⁴² Le definizioni dei quattro tropi principali (*nominatio*, *pronominatio*, *permutatio* e *translatio*) sono spesso molto simili a quelle già date nel II libro, ma si concentrano di più sull'aspetto grammaticale, specificando quali sono le parti del discorso che si possono sottoporre al procedimento,²⁴³ e spesso propongono nuovi esempi.²⁴⁴ Nel caso della *translatio*, ad esempio, Bene non parla più dei *sex modi* o effetti per cui si può creare una metafora, ma specifica che «hec fit tam in nomine quam in verbo et participio et adverbio et in hoc differt a precedentibus», per poi analizzare con grande acutezza la differenza che corre tra questo tropo e l'allegoria e caratterizzare l'estensione metaforica:

In permutatione tamen significatio vocabuli non mutatur sed per rem ipsius alia res intelligitur, ut: “Lupus est in fabula”, id est aliquis adest qui cursum impedit nostre vocis. In translatione vero dictio quasi sponte ad aliud significandum convertitur, ut: “Pratum ridet”, id est floret. Et fit traslatio quandoque tantum in una parte, ut: “Insanire libet”, hoc est versificari, quandoque in pluribus, ut: “Pastores

monis, quia omnes in transuntione posite sunt et ab usitata verborum potestate recedunt: grave videtur, enim transumere competenter. xxxv que super sunt planitiem sermonis accomodant et illum quadam superficiali dignitate venustant. Sed vide, si gravitatem sequeris, ne obscuritatem incurras et si brevitatem diligit, cave ne afferas vilitatem» (VII, xxvii, 3-4, p. 225).

²³⁹ «Plura exempla transumptionis ab homine sumpta posuimus quia transumptio quam a nobis recipimus et familiarior et suavior esse videtur quam que a rebus sumuntur alienis. Et est modus iste loquendi gravis et levis: nam gravitas est in inventione verbi sed levitas est in sensu. Quare diligentius est cavendum ne transumptio sit turbida vel opaca» (VII, xxi, 2-3, p. 222).

²⁴⁰ «Quandoque tamen transumptio videtur inter nomen et verbum repugnantiam generare, ubi tamen dignissima est iunctura, ut: “Ad Dominum clamant devota silentia”, vel: “Gaudium terrenum intrinsecus amarescit”. Eadem contrarietas quandoque inter substantivum et adiectivum esse videtur, ut: “Amara gaudia, clamosa silentia sunt ista”. Similiter est si dicam: “Strenua inertia te exercet, inops copia te ditavit”» (VII, xxiii, 2-4, p. 223).

²⁴¹ «Transfero, Permuto, Pronomino, Nomino, verba / haec formant ex se verbalia suntque colorum / nomina, quos omnes recipit transumptio sola. [...] Texuit ars alios pretio leviores paratus; / sed tamen est in eis gravitas et idoneus usus. / Sunt hinc inde decem, sex hinc et quatuor inde, / flores verborum. Denarius iste colorum / verba colorat ea gravitate, quod est alieno, / non proprio, vox sumpta modo. Genus omnibus unum: / scilicet improprius vocum status et peregrina / sumptio verborum» (GOFFREDO DI VINSANF, *Poetria nova*, vv. 957-9; 962-9).

²⁴² Nota al testo, p. 377.

²⁴³ Aspetto che Goffredo affrontava in maniera più distesa nel *Documentum* (II, iii, 7-22).

²⁴⁴ In alcuni casi ancora più marcatamente bibliceggianti, come nel caso della *permutatio*: «fit per argumentum a persona vel loco vel ab alia re sumptum, quod frequenter in sacra scriptura contingit et tunc quandam similitudinem oportet intervenire, ut si per “David” Christum intelligas, per “vas lactis” plenitudinem sue gratie, per “fundum” beatam Virginem, per “Goliam” principem tenebrarum, per “gladium” potestatem sibi ablatam. Fit per contrarium, ut si per “Rachel morientem in partu” virginem intelligas absque dolore aliquo parientem» (VII, xxxi, 5-7, pp. 228-9).

predantur oves”. Hic duo nomina transferuntur: “pastores” ad prelatos et “oves” ad subditos; quandoque transumitur totalis oratio, ita quod nulla pars ipsius, ut: “Littus aras”, id est opus inutile agis (VII, xxxii, 4-7, p. 229).

La differenza con la prima parte del trattato è notevole: se lì Bene si teneva ancorato alla *Rhetorica ad Herennium*, consultata probabilmente con l’ausilio di un commento – il che spiegherebbe da dove attinge i nomi greci delle figure, secondo Alessio –, in questo VII libro la fonte principale è sicuramente la *Poetria nova*; questo spiega perché nel II libro non si parla mai di *transumptio*, mentre nella discussione successiva è il concetto dominante, ma spiega anche perché l’interesse principale è eminentemente retorico nel primo caso, grammaticale-poetico nel secondo. La conoscenza dettagliata del testo erenniano permette a Bene di ordinare il materiale poeticamente affrontato da Goffredo, e di essere molto più preciso nel distinguere tra *transumptio* e *translatio*, che invece si mischiavano in maniera più confusa nella *Poetria nova*: nel *Candelabrum* la *transumptio* è dunque un modo figurato generale, una sorta di potenziamento del linguaggio che permette un lavoro sul significato e comprende i dieci tropi che già la *Rhetorica ad Herennium* distingueva tra gli altri, ma che si concentra soprattutto sui quattro che maggiormente coinvolgono una figurazione analogica, forse anche perché più vicini allo stile delle Scritture.

La cristianizzazione della *transumptio* si deve probabilmente non solo alla riflessione medievale sul senso figurato della Bibbia, ma anche, più in particolare, a una fonte teologica che Grévin ha dimostrato vicinissima al testo del *Candelabrum*: il passo in cui Bene discute «de translatione rei et vocis» è interamente ricalcato sulla discussione della *translatio* che Alano di Lille propone nel corso delle *Theologice regule*, composte solo trent’anni prima:

Notandum quod fit vocis et rei translatio, ut: “Linea est longa”. Sic enim res et nomen transfertur a corpore ad ipsam lineam que sine dubio est incorporea, quia longitudo ad lineam et hoc nomen “longa” pariter transferuntur. Fit translatio vocis et non rei, ut: “Iste monachus est albus” quia, licet “albus” dicatur de monacho non tamen albedo inest monacho sed tantum habitui. Fit translatio rei sed non vocis, ut: “Leta seges”, id est fertilis. Sic enim attribuitur letitia segeti sub hoc adiectivo “leta”, non tamen sub alio nomine eiusdem significationis, ut dicatur: “Seges ylaris” vel “iocunda” (VII, xxxvi, 2-4, p. 231).

Potest triplex in naturalibus fieri translatio; aliquando enim fit translatio nominis et rei, quando et nomen et res transfertur ab eo cuius est, ad id ex quo est, vel id secundum quod est, ut cum dicitur: Linea est longa, et hoc nomen longa, et res huius nominis, id est longitudo, transfertur ab eo cuius est, id est a lineato, ad id secundum quod est, id est lineam, secundum quam et longitudo convenit lineato, et hoc nomen longum. Aliquando fit translatio rei, et non nominis, ut cum dico:

Seges est laeta, letitia attribuitur segeti: sed non omne nomen, quod significat letitiam, ut hoc nomen, gaudens, vel exultans. Aliquando fit transumptio nominis, et non rei, ut cum dicitur: Monachus est albus, transfertur hoc nomen albus, ad hoc ut conveniat monacho, sed non res nominis. Cum enim monachus dicitur albus, non dicitur quod sit affectus albedine, sed quia est albi habitus.²⁴⁵

Grévin ne conclude che i *dictatores* attivi a Bologna nel primo quarto del XIII secolo avevano assimilato non solo le tecniche di scrittura allegorica sviluppate dai vittorini, ma anche le giustificazioni e le implicazioni teologiche di queste, proponendole come tecniche di allegorizzazione del discorso adatte alla retorica politica di forte impronta religiosa di quegli anni; in questo modo «la notion de *transumptio* permettait de placer la rhétorique dans une position médiane entre la grammaire et la théologie, et les réflexions de *dictatores* italiens sur ces figures étaient influencées par l'exégèse».²⁴⁶ Di questa cultura esegetica e teologica, e dei suoi debiti nei confronti della logica, mi occuperò nel corso del capitolo seguente; per concludere il discorso su Bene da Firenze, il *Candelabrum* si rivela una fonte preziosissima per Dante – che con tutta probabilità lo conosceva – perché portava a maturazione e a una rigorosa sistematizzazione le riflessioni elaborate nei diversi ambiti dell'esegesi, della grammatica, della poetica e della retorica, offrendo ai *dictatores* uno strumento non solo artistico,²⁴⁷ ma conoscitivo, ricalcato sui modi delle Scritture.

2.4.1.3 Guido Faba

Ritenuto da alcuni il più importante della triade bolognese, Guido Faba, profondamente immerso nella vita accademica della città, è certamente quello la cui fortuna manoscritta fu più ampia e più longeva.²⁴⁸ Le sue nove opere circolarono abbondantemente per tutta Europa, forse anche in virtù della loro diversità in termini di stili di scrittura, organizzazione del materiale e centro della dottrina, ma furono presto riunite in una sorta di canone, comprendente la *Summa dictaminis*, i *Dictamina rhetorica*, gli *Exordia*, le *Arengae*, la *Summa de vitiis et virtutibus* e le *Petitiones*. Murphy commenta che sembrano esserci tre modalità diverse nelle sue opere, che soddisfacevano le diverse esigenze pur presentando una dottrina altamente convenzionale, e dunque facilmente accettabile dai lettori: nelle parti espositive Guido è sobrio e chiaro, in altri passaggi adotta uno stile allegorico che ricorda piuttosto Boncompagno e i maestri di Orléans,

²⁴⁵ ALANO DI LILLE, *Theologicæ regule*, xxvi, «Omnis translatio in divinis nominis est, non rei».

²⁴⁶ GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*, pp. 200-3 (cit. a p. 202).

²⁴⁷ Forti ad esempio sostiene che «l'eccezionale portata pratica del passaggio della *transumptio* dall'ambito, necessariamente ristretto, della creazione poetica a quello vastissimo della preparazione scolastica di chi si indirizza ai pubblici negozi: in tal modo l'uso consapevole e il gusto del *transumere* forniscono a chi è uscito dalla *schola* anche solo attraverso l'esercizio dettatorio, un particolare modo di riconoscere l'espressione poetica, di cui la *transumptio* rimane il carattere tipico» (FORTI, *La magnanimità*, pp. 110-1).

²⁴⁸ Una bibliografia minima su Guido comprende, oltre alle edizioni dei suoi trattati con relative introduzioni e alla voce dedicatagli da Bausi per il DBI, MONACI, *Su la Gemma*, KANTOROWICZ, *An "autobiography"*, CASTELLANI, *Le formule*, COPELAND, *Medieval Intellectual*; SAIANI, *La figura*; FAULHABER, *The Summa*.

mentre nelle epistole modello dispiega uno stile alto e sacrale, vicino a quello impiegato dai *dictatores* imperiali e papali.²⁴⁹ Ma l'altro grande merito di Guido è quello di aver dato inizio a una tradizione retorica vernacolare, che trasferiva in prosa italiana le norme della composizione latina, includendo alcuni passaggi volgari nelle due opere intitolate *Parlamenta et epistole* e *Gemma purpurea*.²⁵⁰

Della sua biografia sappiamo pochissimo:²⁵¹ si suppone che nascesse a Bologna prima del 1190, perché nel 1210 era già *magister* a Bologna; sembra perciò verosimile che si fosse formato nella prima decade del XIII secolo, quando Tommaso da Capua studiava a Vicenza e Boncompagno insegnava presso lo Studio felsineo. La sua educazione fu varia, come si apprende dai passi autobiografici sparsi nelle sue opere e soprattutto dallo sferzante prologo della *Rota nova*: dopo gli studi letterari, per due anni si dedicò al diritto, dapprima abbandonandolo per non compromettere le capacità retoriche acquisite, ma esercitando poi la professione notarile per sostentarsi. Durante il periodo in cui fu scriba al servizio del vescovo di Bologna si recò forse a Roma, dove apprese i rudimenti del diritto canonico e dello stile epistolare della curia pontificia. Insegnò grammatica e *ars dictaminis* a Bologna, dove probabilmente fu responsabile della cappella di San Michele, dal 1223 al 1240, e forse in seguito si spostò a Siena, dove pare morisse nel 1245. Gaudenzi gli attribuisce il ruolo di vero fondatore dell'arte dettatoria a Bologna, «perché ripudiò da ultimo ogni connubio di questa, sia colla filosofia, sia col diritto, sia coll'arte notaria, e in gran parte anche colla grammatica».²⁵²

L'opera più fortunata e interessante ai nostri fini, nonché l'unico trattato di natura teorica, è la *Summa dictaminis*: secondo Gaudenzi, il trattato tradisce soprattutto l'influenza di Boncompagno da Signa, e sarebbe stata composta, tra il 1228 e il 1229, in reazione alla pubblica lettura della *Rhetorica antica* data dal maestro toscano in quegli stessi anni a Padova.²⁵³ La *Summa* non è organizzata come un trattato completo, ma come un manuale pratico corredato di precetti succinti e radicati nell'uso; idealmente ad essa doveva accompagnarsi l'altra gran-

²⁴⁹MURPHY, *La retorica*, p. 294.

²⁵⁰Secondo Gaudenzi, il volgare di Guido riproduce quel «linguaggio che era nato a Bologna nella società degli scolari citramontani, tra diverse migliaia di persone che dovevano parlare tra loro a scuola, deliberare insieme nelle assemblee della corporazione, unirsi a ogni momento per la tutela di comuni interessi» (GAUDENZI, *Sulla cronologia*, pp. 142-3).

²⁵¹Ricavo le notizie che seguono dalla voce biografica di Bausi per il DBI, da GAUDENZI, *Sulla cronologia*, pp. 118-50 e da KANTOROWICZ, *An "autobiography"*.

²⁵²GAUDENZI, *Sulla cronologia*, p. 139.

²⁵³Ivi, pp. 138-9. Gaudenzi, editore di entrambi i trattatisti e attento studioso di questa generazione di maestri bolognesi, descrive così le differenze tra i due: «Buoncompagno aveva una mente più viva e più originale, ma era strano e bizzarro quanto mai, e finiva coll'essere un cervello non sano. Guido Fava invece, mentre aveva una potenza creatrice assai minore, era più equilibrato, e sapeva molto meglio assimilarsi ed esprimere i sentimenti dell'ambiente in cui si trovava. Perciò mentre l'opera di Buoncompagno fu soprattutto teorica, ed egli amò nei suoi scritti parlare in persona propria, e spesso di sé, quella di Guido Fava fu soprattutto pratica, e consisté specialmente nel redigere modelli di lettere, nelle quali metteva in bocca agli altri le parole, che ad ogni situazione convenivano. Questo fece sì che l'influenza del secondo fu assai maggiore di quella del primo, e che da per tutto le sue opere si conobbero, si adoperarono, si riferero, si imitarono» (Ivi, p. 87).

de opera di Guido, i *Dictamina rhetorica*, raccolta di esempi vastissima e adatta a ogni uso.²⁵⁴ Distillando i risultati dei predecessori e concentrandoli in quella che sarà poi la forma definitivamente accettata, Guido ridusse la complessità teorica del *dictamen* in modo da renderlo accessibile a studenti, praticanti notai e qualunque uomo d'affari che avesse bisogno di un manuale pragmatico e di facile consultazione.²⁵⁵ Lo stile sarà certo stata un'altra delle ragioni del successo dell'opera: d'impatto nei prologhi, dove riprende il modello della curia pontificia grazie all'impiego del *cursus* e a un grande dispiegamento di reminiscenze bibliche e tropi, ma ben più semplice e discorsiva nelle sezioni precettistiche; il pesante apparato di definizioni e suddivisioni viene abbandonato per una classificazione ridotta all'osso e per uno svolgimento agile degli argomenti.

Il prologo si articola sulla descrizione di un *locus amoenus*, il «viridarium magistri Guidonis» dove sono invitati tutti coloro che desiderano i doni della saggezza: «in hoc siquidem tante felicitatis loco sunt dictamina purpurata, colores reperuntur rhetorici, et iuxta platanum ad fluentia aquarum sedet sapientia Salomonis, per quam viri scolastici decorantur et clarescit machina mundialis».²⁵⁶ Il prologo, e in particolare la personificazione della Sapienza con le implicazioni iniziatiche della dottrina che questa comporta, è stato studiato approfonditamente da Artifoni, che ha messo in luce il ruolo assunto da Guido di mediatore tra la conoscenza e i lettori/allievi, a cui verrà concessa la comprensione dell'ordine dell'universo. In questo brano così denso di echi scritturali, come in altri aspetti dell'opera, si manifesta tutta la complessità del progetto messo in atto dai *dictatores* per nobilitare la disciplina da essi insegnata e, così facendo, presentarsi come depositari di una conoscenza divina.²⁵⁷

Anziché con la consueta definizione del *dictamen*, il trattato comincia subito *in medias res* con i vizi, secondo il principio per cui bisogna prima estirpare quelli e poi parlare delle regole, e

²⁵⁴I *Dictamina*, secondo Gaudenzi, «rispondevano a un bisogno vivamente sentito nella pratica; e al quale non soddisfacevano più né i vecchi epistolari, come quello di Ugo, andati in disuso, né i modelli che si traevano dall'antichità, e che meno che mai s'adattavano alle circostanze di allora. I predecessori di Guido, ed egli stesso prima di allora, si erano contentati di scrivere degli schemi di esordi, o di conclusioni di lettere. Il pregio dei *Dettati* consisté in questo, che essi erano vere lettere, appropriate a tutte le circostanze possibili della vita. Ma mentre le lettere che si trovano sparse nelle opere di Buoncompagno sono tutte prolisse, contorte e oscure, e portano la impronta strettamente personale dell'autore, quelle di Guido sono brevi, semplici e chiare, e s'ispirano sempre, non ai sentimento dello scrittore, ma alle circostanze che le hanno suggerite» (Ivi, pp. 137-8).

²⁵⁵FAULHABER, *The Summa*, pp. 91-2.

²⁵⁶GUIDO FABA, *Summa dictaminis*, p. 288. Il prosiegua, con la metafora dei ciechi che vagano nelle tenebre, sfrutta lo stesso *topos* che impiegherà Dante nel proemio del *De vulgari*: «Et licet nichil in humanis inventionibus sit perfectum, hic tamen quantum ad eloquium dictatorie facultatis vitia que sunt fugienda plenius edocentur et patent que servari debeant documenta, sine quibus errant qui ambulant et non vident qui talia non observant. Ne igitur prestolatio tam desiderabilis fructus longius fatiget mentes avidas sociorum, apertis thesauris offero munera pretiosa que sui magis utilitate relucet quam reniteant exteriori decore; quibus mediantibus tenebris relegatis, ianua dictaminum sit pulsantibus aperta, ita quod in regali mensa omnes qui mecum fuerint discumbentes, tamquam superne rationis satietate repleti, nec recedant famelici, nec umquam appareant sitibundi» (*ibidem*).

²⁵⁷ARTIFONI, «*Sapientia Salomonis*», pp. 298-301. «En somme, on voulait présenter l'*ars dictaminis* comme une doctrine élevée et difficile, riche de secrets inouïs, dont la connaissance pouvait unir maîtres et élèves dans un heureux cercle d'hommes d'élite : le réemploi d'un matériel d'origine biblique donnait à l'opération une charge aggressive d'autorité, comme si le texte était soutenu par une voix qui parlait aux hommes depuis une dimension indiscutable, par définition» (ivi, p. 293).

si sofferma in particolare sugli errori grammaticali e sui difetti specifici delle singole parti dell'epistola. La seconda parte tratta «de omnibus regulis que faciunt ad artem utiliter adnotatis»; nel breve prologo, che riprende la metafora della sete e professa la gratuità dell'insegnamento, Guido promette di insegnare compendiosamente «quid sit pronuntiatio, et consequenter quid sit prosaycum dictamen, et unde dicatur».²⁵⁸ La definizione del *dictamen* è tradizionale, con il richiamo alla varietà degli argomenti, alla *congruitas* grammaticale e al decoro che si ottiene tramite l'*ornatus*;²⁵⁹ Guido semplifica però la dottrina riducendo le parti dell'epistola a tre (*exordium*, *narratio* e *petitio*), e prescrivendo il consueto adeguamento sociale-stilistico tra mittente, destinatario e scrittura.²⁶⁰ La trattazione di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* è succinta: seguendo il topico precetto oraziano, si dice che il *dictator* deve essere sagace, diligente e discreto nella scelta della materia congruente al suo *ingenium*, e, una volta trovata, deve lavorare sulla *dispositio* per ordinare le parole in modo adatto, e quindi adornarle con i colori retorici: «Dictator sagax debet esse, diligens et discretus ad inveniendam materiam suo ingenio congruentem, iuxta illud Horatii “Sumite materiam vestris qui scribitis equam”; et postquam invenerit, circa dispositionem laboret ut ordinetur sub verborum serie competenti, et postmodum ad colores procedat rethoricos quibus depingat eandem ornamento circumposito, quasi quodam pallio et florifero tegumento».²⁶¹

Dopo aver trattato elementi di *compositio* e aver enunciato in maniera breve ma efficace la dottrina del *cursus*, Guido abbandona i precetti più grammaticali per affrontare gli aspetti retorici pertinenti all'eleganza: questa si ottiene in due modi, ossia usando i colori retorici per incorporare la lettera e fortificandola con i proverbi dei saggi, e per questo la *Summa* accosta la consueta trattazione dei *colores* a una lista di ben 104 proverbi e sentenze estratti dai libri sapienziali della Bibbia (Sapienza, Proverbi, Ecclesiaste, Ecclesiastico). La lista dei *colores*, che seguono i tre principi di *elegantia*, *compositio* e *dignitas*,²⁶² comprende i procedimenti della *Rhetorica ad Herennium* e li riporta nello stesso ordine, ossia 29 figure del discorso (omettendone così cinque del trattato erenniano),²⁶³ i 10 tropi o *exornationes* e le 19 figure di

²⁵⁸Ivi, p. 296.

²⁵⁹«Dictamen est ad unamquamque rem, idest ad unamquamque materiam, competens et decora locutio, quia non sufficit, quod aliqua sciat dicere qui nosse debet dictare de omni materia que de facto posset occurrere. Competens dicitur quantum ad congruitatem vel incongruitatem, tam bone sententie quam recte gramatice. Decora dicitur quantum ad ornatum verborum» (*ibidem*).

²⁶⁰«Nota quod omnis orator ista debet considerare: ordinem construendi, appositionem verborum, intellectum locutionis, mores hominum, consuetudines terrarum, et satisfacere voluntati mittentis. Item diligenter debet querere, subtiliter, et videre que sit persona mittentis, ut dictum est, et que recipientis, et que sit fortuna et condicio utriusque, et quod talis sit materia quod ipsius verba illi convenient cui littera destinatur», (ivi, pp. 329-30).

²⁶¹Ivi, pp. 334-5.

²⁶²«Ornatus orationis elegantia, compositione ac dignitate conficitur. Elegancia facit oranem latinitate puram et explanatione conspicuam; latinitas barbarismus et solecismus relegat. Explanatio verbis usitatis et propriis, seu competenter aliunde translatis reddit orationem lucidam et apertam. Compositio efficit omnes partes orationes equabiliter perpolitatas, cuiuslibet inconcinnitatis vitiis relegatis. Dignitas est que orationem quarumdam exornationum varietate colorat» (ivi, p. 356).

²⁶³Ma nota Faulhaber che «it is impossible to gauge the extent to which Guido follows the *Ad Herennium*

pensiero o *exornationes sententiae*. Quanto ai tropi, Guido riprende la definizione del trattato pseudo-ciceroniano ma enfatizza particolarmente l'aspetto di novità che deriva dalla traslazione: «decem exornationes que secuntur ab usitata verborum potestate recedunt, et quasi novam significationem inducunt».²⁶⁴ A differenza dei suoi due predecessori, Guido non adotta il termine *transumptio*, preferendogli il più univoco *translatio* e offrendo una definizione canonica della metafora («translatio est de una re ad aliam ex quadam idonea similitudine alterius verbi iam inventi traductio, ut “pratum ridet” idest “florete”») e dell'allegoria («permutatio est idem quod allegoria; hec enim aliud verbis et aliud sententia demonstrat, ut “David superavit Goliath” idest “Christus diabolum”»).²⁶⁵ Se il primo esempio è assai comune nei manuali medievali, il secondo testimonia l'operazione più frequentemente intrapresa da Guido, ossia la sostituzione degli esempi originali del trattato pseudo-ciceroniano con massime morali o brani cristiani.

Secondo Kantorowicz, Guido rivendica per la sua opera la sacralità che si conviene a un prodotto di arte retorica pronunciato da un uomo geniale: ciononostante c'è molta ironia nel suo uso di metafore ed espressioni magniloquenti, in contrasto con l'umile argomento delle regole del *dictamen*; questo processo di sacralizzazione appartiene a una generale tendenza, da parte di retori e giuristi, ad innalzare le proprie arti a una sfera di quasi sacralità, in competizione con la teologia, e del resto lo stile di Guido, seppur ironicamente, richiama da vicino quello solenne della letteratura imperiale e papale, che veniva pubblicata come “litterae sacrae” dirette al popolo cristiano.²⁶⁶ La *Summa dictaminis* realizza dunque una sorta di sintesi ideale tra Cicerone e Salomone, con netta vittoria del secondo sul primo; tale vicinanza con le immagini e lo stile dei Salmi e delle Scritture in generale, che abbiamo già visto all'opera nei trattati di Boncompagno e di Bene, non si spiega più con una semplice adozione di modi pseudo-poetici, ma assume con Guido una nuova dimensione, sistematica e produttiva, di retorica compiutamente e *ab origine* cristiana.

Concluderei con la sintesi di Faulhaber:

The heterogeneous nature of the *Summa dictaminis*, its apparent lack of any organizing principle, its relative lack of originality, would all seem to militate against its success. But in reality the very heterogeneous nature of the work was probably in itself an asset, in the sense that Guido concentrated on those aspects of *dictamen* which presented the greatest difficulties for his students, without overly concerning himself about the internal articulation of the treatise. [...] Another point in the treatise's favor is the fact that it is eminently readable, because Guido,

directly. It may be that he is simply imitating Bolognese school tradition not only in his examples but also in his omission of certain figures» (FAULHABER, *The Summa*, p. 105).

²⁶⁴GUIDO FABA, *Summa dictaminis*, p. 363.

²⁶⁵Ivi, p. 365.

²⁶⁶KANTOROWICZ, *An “autobiography”*, pp. 261-2. Sullo stesso processo di sacralizzazione si sono concentrati GRÉVIN (*L'ars dictaminis, discipline; Métaphore et vérité*), e DELLE DONNE (*Dall'ars; Le parole*).

ironically enough, eschews rhetoric – after the obligatory flourishes in his Introduction – in favor of a very simple style of concise, declarative prose. Then, too, Guido reduces his theoretical exposition to the minimum, making his points instead with an abundance of examples and completely eliminating any reference to extra-epistolary prose or to fictitious letters. It is a thoroughly practical treatise. Finally, the other side of Guido's unoriginality is his fidelity to the Bolognese's school tradition. Coupled as it was with the preeminent law school of Europe, the mature doctrines of the Bolognese school of *ars dictandi* exercised an authority not to be challenged by treatises of lesser provenience or greater originality.²⁶⁷

2.4.1.4 Brunetto Latini

Rispetto a queste opere tecniche, i cui autori cercavano di conferire al *dictamen* e a loro stessi che lo insegnavano un ruolo fondamentale e quasi sapienziale, le opere retoriche di Brunetto Latini segnano una differenza sostanziale, tese come sono a rimuovere ogni aspetto religioso da quella che viene caratterizzata come una disciplina laica e civile.²⁶⁸ Artifoni ha proposto alcune acute considerazioni sulle somiglianze e sulle differenze che corrono tra i tre maestri bolognesi dei primi del Duecento la generazione di metà secolo, i cui principali esponenti sono Brunetto, Bono Giamboni e – con una forzatura cronologica ma in virtù di una comunanza di intenti – Albertano da Brescia. Riassumendo i punti principali avanzati dallo studioso, bisogna dire innanzi tutto che i *dictatores* bolognesi del primo Duecento erano legati all'ambiente universitario, mentre gli intellettuali laici della generazione successiva erano inquadrati piuttosto in scuole urbane, cancellerie e curie podestarili; in secondo luogo, mentre i primi miravano ad affermare l'autorità e il prestigio di una conoscenza sapienziale, i secondi erano animati da una spinta didattica e divulgativa che mirava a incoraggiare una politica partecipata. Insomma, la grande novità che caratterizza l'operazione degli intellettuali di metà secolo risiede nelle responsabilità educative assunte da questi, che spontaneamente contestualizzavano la vita e le riflessioni del singolo nell'ambito della vita collettiva e cittadina e che promuovevano una comunanza di valori, mentre i predecessori agivano piuttosto come sapienti isolati o come professori.²⁶⁹

La *Rettorica*, volgarizzamento distesamente commentato dei primi 17 capitoli del *De inventione*, e poi l'epitome che lo stesso Brunetto ne fece con il terzo libro del *Tresor*, intraprendono

²⁶⁷FAULHABER, *The Summa*, pp. 107-8.

²⁶⁸L'autore e le sue opere hanno ricevuto grandissima attenzione da parte degli studiosi: buona parte della bibliografia è riassunta e commentata in BOLTON HOLLOWAY, *Brunetto Latini* e CEVA, *Brunetto Latini* e da ultimo dalla voce per il DBI curata da Giorgio Inglese. La *Rettorica* è stata pubblicata da Maggini, il *Tresor* da Carmody ma più recentemente da Beltrami. Gli studi che si sono rivelati più utili per le pagine seguenti sono DAVIS, *Brunetto Latini*; WITT, *Brunetto Latini*; CRESPO, *Brunetto Latini*; ALESSIO, *Brunetto Latini*; BARTUSCHAT, *La Rettorica*; BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione*; ARTIFONI, *Una politica*; MABBOUX-SUTTON, *Etre auteur*.

²⁶⁹ARTIFONI, *Boncompagno da Signa*, pp. 31-3.

l'ambiziosissima operazione di diffondere l'opera di Cicerone, modernizzandola, fondendola con la recente retorica del *dictamen* e, tramite il volgare, rendendola accessibile a un più vasto pubblico.²⁷⁰ Se fino ad allora l'istruzione in latino era impartita per lo più da insegnanti privati chiamati *doctores puerorum* e il livello secondario era completamente in mano alle scuole clericali dipendenti da cattedrali e conventi, la carriera di Brunetto attesta un primo stabilirsi di un percorso di insegnamento notarile.²⁷¹

Prima di scriverne, Brunetto aveva praticato le arti politiche e retoriche: già nel 1254 era scriba del Consiglio degli Anziani e Cancelliere del comune fiorentino, e nel 1260 era l'ambasciatore scelto dal governo guelfo per un accordo con Alfonso X di Castiglia; fu di ritorno dall'ambasciata fu colto dalla notizia di Montaperti e del bando imposto ai guelfi, e rimase perciò in esilio in Francia per sei anni, durante i quali compose la *Rettorica* e il *Tresor*. Al suo ritorno a Firenze nel 1266 ricominciò l'attività politica, diventando notaio ufficiale del governo di Carlo d'Angiò e scriba dei consigli e della cancelleria del comune; nel 1289 il podestà lo scelse come arringatore per spingere i fiorentini alla guerra contro Arezzo. Davis sintetizza che «the documents containing evidence of his political activity indicate that he possessed considerable influence but not outstanding authority».²⁷² Forse più che come uomo politico, Brunetto ebbe fama di essere «gran filosofo, e sommo maestro in rettorica» e «dittatore del nostro Comune», nonché di «cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica».²⁷³

La *Rettorica*, infatti, è non solo la prima traduzione in volgare di Cicerone, ma è anche il primo commento in volgare di un testo classico: per la prima volta grazie a Brunetto la pratica del commento uscì dalle scuole e dalle università per farsi strumento di istruzione laica e volgarizzata.²⁷⁴ Nell'opera, come noto, l'autore distingue due figure:²⁷⁵

²⁷⁰Sull'operazione di sincretismo tra precetti ciceroniani e *ars dictaminis*, scrive MAGGINI: «quello che la sapienza antica aveva insegnato sull'eloquenza è da lui ripreso, adattato alla società de' suoi tempi, esteso all'*Ars dictandi* affinché la dottrina medievale si ricongiunga col vivificato classicismo. Non si contenta più delle *Summe*, dei *Dictamina* consueti, ma vuol ricorrere direttamente al principe della *Rettorica*» (*La «Rettorica»*, p. 71), il che per NENCIONI è «chiara istanza di classicismo» (*Dante e la retorica*, p. 101).

²⁷¹DAVIS, *Brunetto Latini*; ma lo stato dell'istruzione a Firenze prima e durante l'attività di Brunetto è stato ricostruito in maniera più aggiornata e dettagliata da FAINI, *Prima di Brunetto*: «gli studiosi convergono su un punto: durante l'infanzia di Brunetto, cioè negli anni Venti e Trenta del Duecento, la formazione grammaticale e retorica disponibile per i laici si riduceva all'alfabetizzazione di base e, al massimo, a un corso superiore, probabilmente da mettere in relazione con la preparazione dei notai» (p. 5).

²⁷²DAVIS, *Brunetto Latini*, p. 432, che riprende argomentazioni di CEVA, *Brunetto Latini*, pp. 56-7.

²⁷³GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, IX, 10.

²⁷⁴BARTUSCHAT, *La Rettorica*, p. 33. Scrive Beltrami a proposito del *Tresor* che «destinatario è prima di tutto quella categoria di persone che nell'Italia comunale del Duecento gestivano professionalmente incarichi pubblici, in particolare i podestà che i comuni assumevano, chiamandoli da fuori, per reggere al di sopra delle parti il governo della città per un anno, o anche solo per sei mesi. Ma lo sguardo si allarga al tempo stesso ad un pubblico sovranazionale di laici: è rivolta a questi ultimi la scelta di scrivere in francese, cioè non in latino, lingua tradizionalmente elettiva della cultura e dei chierici, ma nella lingua volgare che all'epoca aveva già la più ampia circolazione in Europa e una tradizione già consolidata nella prosa» (BELTRAMI, *Introduzione*, p. VIII).

²⁷⁵Sul tema dell'*auctoritas* ciceroniana e sull'atteggiamento di Brunetto a tal proposito si sofferma in particolare MABBOUX-SUTTON, *Entre auteur*, pp. 292-8.

L'autore di questa opera è doppio: uno che di tutti i detti de' filosofi che fuoro davanti lui e dalla viva fonte del suo ingegno fece suo libro di rettorica, ciò fu Marco Tulio Cicerone, il più sapientissimo de' Romani. Il secondo è Brunetto Latino, cittadino di Firenze, il quale mise tutto suo studio e suo intendimento ad isporre e chiarire ciò che Tulio avea detto; et esso è quella persona cui questo libro appella sponitore, cioè ched ispone e fae intendere, per lo suo propio detto e de' filosofi e maestri che sono passati, il libro di Tulio, e tanto più quanto all'arte bisogna di quel che fue intralasciato nel libro di Tulio, sì come il buono intenditore potrà intendere avanti. [...] E che lo titolo sia buono e perfetto assai chiaramente si dimostra per effetto d'opera, ché senza fallo recato è in volgare il libro di Tulio e messo avanti in grossa lettera, sì come di maggiore dignitate, e poi sono recati in lettera sottile e ditti di molti filosofi e llo 'ntendimento dello sponitore.²⁷⁶

Nonostante la grande ammirazione nei confronti del Cicerone oratore, politico e pensatore, Brunetto si propone dunque di ampliare la sua dottrina, e allega fin da subito le *auctoritates* da cui trarrà spunto nel suo commento: oltre ad altre opere ciceroniane e a un'acuta osservazione personale, i riferimenti principali saranno Boezio e Vittorino, spesso citati ma forse non consultati di prima mano. Alessio ha dimostrato infatti che la *Rettorica* manifesta notevole prossimità con un commento anonimo al *De inventione*, prodotto probabilmente in Italia nella prima metà del XII secolo.²⁷⁷ Non è facile capire se a Bologna nella prima metà del Duecento la lettura commentata delle due Retoriche ciceroniane fosse parte del programma di insegnamento della retorica – e le sprezzanti affermazioni di Boncompagno circa il disinteresse nei confronti di Cicerone sembrerebbe negare l'ipotesi;²⁷⁸ ma secondo Alessio Bene da Firenze conosceva questo commento, e lo utilizzava nel suo insegnamento. Se Brunetto fosse stato suo studente negli anni '30 del Duecento, attraverso Bene avrebbe potuto entrare a contatto con questo testo, che avrebbe tenuto presente quando, durante l'esilio francese, compose la *Rettorica*.²⁷⁹

²⁷⁶BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, pp. 6-8.

²⁷⁷È tradito dal ms. Oxford, Bod. MS Canon. Class. 201 (S.C. 18, 782), per cui cfr DICKEY, *Some commentaries*; il testo del commento è pubblicato in tavola sinottica con la *Rettorica* da ALESSIO, *Brunetto Latini*, pp. 20-64.

²⁷⁸«[...] quie rhetorica compilatam per Tullium Ciceronem iudicio studentium est cassata, quia numquam ordinarie legitur, immo tamquam fabula vel ars mechanica latentius trancurritur et docetur» (BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, prologo). Un contesto più ampio e dettagliato, però, si trova in WITT, *Boncompagno*, pp. 17-9, ma si veda anche BRUNI, *Boncompagno da Signa*, pp. 47-50: «il provocatorio anticiceronianismo di Boncompagno, che stupisce veder giudicato non di rado come il frutto di un supposto spirito critico, e perciò precorritore dell'Umanesimo (ben altro sarà l'atteggiamento di Petrarca verso Cicerone), è un fenomeno isolato nella scuola duecentesca di retorica, e dipende dalla spregiudicatezza con cui Boncompagno conduce la sua campagna autopropagandistica, secondo il costume dei maestri del tempo. Ma, in modi più velati, riserve non secondarie sull'attualità delle due retoriche ciceroniane, in rapporto ai fini della scuola del *dictamen*, provengono anche da autori come Bene da Firenze o Brunetto Latini, sicché, ribellandosi, Boncompagno esprime in modo clamoroso un atteggiamento indipendente di cui non mancano altri esempi nella trattatistica retorica» (p. 50).

²⁷⁹Ivi, pp. 13-9; alle pp. 67-76 Alessio procura anche una tavola sinottica dei passi di *Rettorica* e *Candelabrum* confrontabili.

Le *artes dictaminis* e *poetriae* si ispiravano in larghissima misura alle opere di Cicerone, ma tendevano a trascurare la funzione politica della retorica deliberativa, a cui Brunetto assegna invece la massima importanza. Per il maestro fiorentino la retorica appartiene alla scienza politica – giusta anche la sovrapposizione tra “retore” e “rettore” –, ed è anzi la più importante delle discipline:²⁸⁰ come riassume Davis, «for Brunetto, education in general and rhetorical education in particular was a preparation for politics».²⁸¹ Viceversa, dalle *artes* la *Rettorica* derivava l’equiparazione tra oratoria e scrittura epistolare, che allargava la concezione della seconda disciplina del trivio rispetto all’insegnamento di Cicerone;²⁸² Brunetto afferma infatti che «Rettorica èe scienza di due maniere: una la quale insegna dire, e di questa tratta Tulio nel suo libro; l’altra insegna dittare, e di questa, perciò che esso non ne trattò così del tutto apertamente, si nne tratterà lo sponitore nel processo del libro, in suo luogo e tempo come si converrà».²⁸³

L’applicazione forzata dei precetti ciceroniani al discorso scritto e dunque all’epistolografia creava però non poche difficoltà e contraddizioni, analizzate mirabilmente da Witt; l’incapacità di risolvere questa tensione potrebbe essere una delle ragioni principali per le quali la *Rettorica* fu interrotta.²⁸⁴ Il *Tresor*, recuperando lo stesso materiale messo a frutto nell’allestimento della *Rettorica* ed evitando gli snodi più problematici, distingue tra una definizione inclusiva della

²⁸⁰ «La terza scienza, cioè politica, si ’nsegna fare e mantenere e reggere le cittadi e le comunanze, e questa, si come davanti è provato, è in due guise: cioè in fatti et in detti [...] Quella maniera ch’è in fatti si sono l’arti e’ magisterii che in cittadi si fanno, come fabbri e drappieri e li altri artieri, senza i quali la cittade non potrebbe durare. Quella ch’è in detti è quella scienza che ss’adopera colla lingua solamente; et in questa si contiene tre scienze, cioè sono Gramatica, Dialectica, Rettorica» (BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, pp. 47-8). Ancora più esplicito il *Tresor*: «Rethorique est une science qui nos enseingne bien pleinement et parfaitement dire es choses comunes et es privees; et toute sa entencion est a dire paroles en tel maniere que l’en face croire ses diz a çaus qui les oient. Et sachés que rethorique est desouz la science de cité gouverner, selonc ce que Aristotes dit et son livre qui est translaté ça en errieres en romains» (BRUNETTO LATINI, *Tresor* III, ii, 1-2).

²⁸¹ DAVIS, *Brunetto Latini*, p. 427.

²⁸² «In embarking on the commentary to his translation of the *De inventione*, Brunetto probably considered it an easy task to interpret Cicero’s teachings specifically as they would effect letter writing. He had no quarrel with the basic tenets of *ars dictaminis*, the medieval technique of letter writing, but he was concerned with situating it within the larger field of rhetoric as defined by Cicero. For nearly two centuries the *dictatores* in their manuals had, almost without exception, accepted unquestioningly the relevance of the *De inventione* and the *Ad Herennium* for the composition of letters. But they were an eminently practical lot, given to providing instruction with a minimum of theoretical considerations, and no one before Brunetto appears to have paid more than cursory attention to defining the nature and function of the letter. Convinced of the usefulness of Cicero’s treatise for communicatin in his own day, and forced to comment on the theoretical discussion found in the opening chapters of the ancient text, Brunetto was led to explore the implications for *ars dictaminis* and thus offer the first and last detailed analysis in the Middle Ages of the letter as a form of communication» (WITT, *Brunetto Latini*, pp. 7-8).

²⁸³ BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, pp. 3-4. Si veda anche il *Tresor*: «mes ce que l’en dit de bouche, ou que il mande pensement par ses letres por faire croire ou por contencion de loer ou de blasmer, ou de conseil avoir sur aucune beseingne, ou de chose qui requiert jugement, tot ce est la matire de rethorique [...] Or dit li maistres que la science de rethorique est en .ii. manieres, une qui est en disant de boche, et une autre que l’en mande par letres; mes lin enseignement sont comun, car n’en puet chaloir que l’en die un conte, ou que il le mande par letres» (BRUNETTO LATINI, *Tresor* III, ii, 7; iv, 1).

²⁸⁴ «Brunetto clearly considers a letter to be as formal or artistic as a speech. By the last section of the work he seems to be suggesting inconsistently that there are really two rhetorics, one for speeches and the other for letters». È la tesi di WITT, *Brunetto Latini*, p. 15 abbracciata anche da ARTIFONI, *Retorica e organizzazione*, p. 159.

retorica come scienza pertinente a ogni argomento – la posizione di Gorgia e Boezio – e una definizione più ristretta, che limita l’ambito allo sviluppo delle controversie – sostenuta da Aristotele e Cicerone. Brunetto propende infine per quest’ultima, e afferma che se manca ogni conato persuasivo la composizione appartiene al discorso comune. Il problema, sollevato nella *Rettorica*, dell’adeguamento delle sei parti dell’orazione alle cinque parti dell’epistola teorizzate dai *dictatores* viene liquidato come contraddizione apparente; Witt ne conclude che «discretely veiling the difficulties involved in identifying closely speech and letter, the *Tresor* establishes by a direct and consistent route the claim that letters can make full use of Cicero’s instruction. The *Tresor*, consequently, realizes the original theoretical goal of the *Rettorica* to underwrite modern usage with ancient authority».²⁸⁵

Mentre la *Rettorica*, rimasta incompleta, si concentrava quasi solo su questioni di natura generale e definitoria e sull’*inventio*, il *Tresor* dedica meno spazio ai problemi teorici che avevano causato l’interruzione della prima opera e segue in maniera più fedele e sistematica lo sviluppo della retorica ciceroniana. Dopo l’*inventio* e la *dispositio*, con i consueti problemi dell’*ordo artificialis* e *naturalis* e con il recupero delle dottrine dell’*ampliatio* e dell’*abbreviatio* elaborate dalle *artes poetriae* (e soprattutto da quella di Goffredo di Vinsauf), Brunetto si sofferma sulle parti del discorso, e in particolare sul prologo e sulle strategie da impiegare per ottenere diversi effetti sul lettore; il *Tresor* prosegue poi con un esame degli argomenti da scegliere e dei modi in cui svilupparli, e affronta le teorie dell’argomentazione e della confutazione. A dispetto della profonda riflessione sulla natura del discorso e sul ruolo civile ed educatore della parola, a tratti riemerge in Brunetto un’idea più esornativa della parola – che è però comunque al servizio della persuasione retorica; ad esempio, si legge che «quant la matire est vil et petite et que li oieres ne bee pas a ce se poi non, lors covient il que ton prologue soit aornez de tels paroles que li donent talent d’oïr, et qui enhaucent ta matire et l’ostent de sa viltance (III, 21). Dato che il *De inventione* ciceroniano non si soffermava sui precetti stilistici che erano invece affrontati con dovizia di dettagli nella *Rhetorica ad Herennium*, *Rettorica* e *Tresor* offrono in definitiva pochissimi elementi in materia di linguaggio figurato.

Come si è detto, infatti, Brunetto abbandona nell’opera francese il tentativo di applicare al *dictamen* le categorie dell’orazione elaborate da Cicerone, limitandosi a riflettere su queste ultime e non lasciando molto spazio alle norme epistolografiche prese singolarmente. Il *Tresor* si presenta allora, ancor più della *Rettorica*, come tentativo di ridare vita agli insegnamenti classici attraverso una loro immersione nel contesto contemporaneo, che in questo caso prende la forma della giustapposizione tra i precetti retorici ciceroniani e le dottrine politiche elaborate dal *Liber de regimine civitatum* di Giovanni da Viterbo e dall’anonimo *Oculus pastoralis*.

La moda classica trovò diversi adepti nella seconda metà del Duecento, quando alcuni notai e maestri di grammatica e retorica si diedero a volgarizzare antichi manuali di retorica ed

²⁸⁵WITT, *Brunetto Latini*, p. 18.

estratti di orazioni ciceroniane – e lo stesso Brunetto vi contribuì, oltre che con le due opere appena discusse, con il volgarizzamento della *Pro Ligario*, della *Pro Marcello* e della *Pro rege Deiotaro*.²⁸⁶ Prima del già ricordato Jacques de Dinant, che promosse un ritorno al trattato pseudo-ciceroniano come solida base per la dottrina epistolografica, Bono Giamboni dedicò le sue cure alla *Rhetorica ad Herennium*, parzialmente volgarizzata tra il 1258 e il 1266, dunque negli stessi anni in cui furono composte le due opere Brunetto. Il *Fiore di rettorica*, a lungo attribuito a fra Guidotto da Bologna, può vantare nelle sue quattro redazioni una notevole fortuna manoscritta.²⁸⁷ L'opera non ha certo i caratteri di ambizione e originalità che contraddistinguono il progetto di Brunetto, ma non è né una semplice traduzione né una pedissequa parafrasi, e anzi si prende non poche libertà nel sovvertire l'ordine dell'originale erenniano e nel tagliarne vaste porzioni; secondo l'editore Speroni, «sembra che Bono abbia voluto privilegiare quanto, nell'*Ad Her.*, pareva offrirsi come complemento del *De Inv.*, senza per altro che ci si possa spingere a supporre che egli abbia concepito la sua impresa a integrazione della (coeva?) attività brunettiana sul trattato ciceroniano dell'arte vecchia».²⁸⁸

In tutte le redazioni, l'argomento con cui si apre il testo è l'*elocutio*, che ricava la sua centralità dalla preferenza accordata al criterio stilistico. L'aspetto formale non ha però la meglio su quello contenutistico, se fin dal prologo Bono ribadisce il principio della necessaria concordanza tra *favella* e *senno*; ma poiché quest'ultimo non può essere insegnato, il *Fiore* si concentra su «come si possono ornare le parole, e quali sieno le gravi e belle sentenzie onde si rende la diceria piacevole e bella» (VII, 3-4), dispiegando un atteggiamento didattico che ambisce a esaurire la dottrina stilistica: «e se porrete ben mente al detto mio, neuna ornata parola udirrete porre, neuna grave sentenza udirrete fare nella diceria d'alcuna persona che non sappiate dire il nome suo, e conoscere se sarà ben fatta a ragione; e voi medesimi le vi saprete fare, quando avrete usato di dire» (6-10). I *colores* della *Rhetorica ad Herennium* vengono tradotti in modo piuttosto disordinato e semplificati, spesso accorpendo e per lo più ignorando le rigide classificazioni che la retorica medievale aveva invece cristallizzato; le definizioni vengono corredate di esempi che danno moltissimo spazio al mondo comunale e podestarile. Bono non spende nemmeno una parola sui tropi, che erano stati invece al centro di tante dottrine retoriche medievali, e recupera invece gli aspetti generalmente trascurati di *memoria* e *actio*; questo dimostra che il *Fiore* «si muove esclusivamente sul piano del discorso orale», a differenza della *Rettorica*, che «segna il travaso nel volgare non solo di un testo ciceroniano, ma, data l'architettura dell'opera, anche di una specifica dottrina di scrittura, il *dictamen*, che era fin allora riservata esclusivamente al latino».²⁸⁹

²⁸⁶La prima è edita in SEGRE, MARTI, *La prosa*, pp. 171-84; le altre due da LORENZI, *Le orazioni*.

²⁸⁷Per le intricate questioni di tradizione e attribuzione, si veda l'edizione di Speroni, BONO GIAMBONI, *Fiore di rettorica*, pp. XV-CCXLII.

²⁸⁸Ivi, p. XL.

²⁸⁹ARTIFONI, *Una politica*, p. 12.

Queste operazioni e questo clima culturale ebbero certamente grande impatto su Dante, che mostra grandissima ammirazione per Cicerone e che, soprattutto con il *Convivio*, intraprese un progetto di divulgazione laica e civile che manifesta molti punti di contatto con le opere di Brunetto; come si diceva nel capitolo precedente, la natura del discepolato dantesco non è ancora del tutto chiara, e tanto Davis quanto i biografi danteschi, e da ultimo Inglese, ritengono fosse piuttosto informale e condiviso con una cerchia di amici.²⁹⁰ Tuttavia Dante seguì il maestro solo a livello teorico, e comunque non sull'insieme delle dottrine esposte dal maestro e certamente non sul piano stilistico; ma c'è un altro aspetto molto interessante che si può mettere in luce, ed è quello dell'inclusione della lirica d'amore all'interno del discorso retorico.

Un passo notevole della *Rettorica* è quello in cui Brunetto abbandona la tradizionale definizione della retorica come arte della persuasione, per caratterizzarla invece come prassi della lite:

Or dice lo sponitore che lla civile scienza, cioè la covernatrice delle cittadi, la quale è in detti si divide in due: che l'una è co llite e l'altra senza lite. Quella co llite si è quella che ssi fa domandando e rispondendo, sì come dialetica, rettorica e lege; quella ch'è senza lite si fa domandando e rispondendo, ma non per lite, ma per dare alla gente insengnamento e via di ben fare, sì come sono i detti de' poeti che ànno messo inn iscritta l'antiche storie, le grandi battaglie e l'altre vicende che muono li animi a ben fare.²⁹¹

Come ha notato Bartuschat, è assai significativo che Brunetto citi come esempi della scienza "senza lite" le opere dei poeti, e non i trattati: letteratura e retorica risultano così delimitate nell'esercizio delle loro funzioni, ma la poesia viene avvicinata alla retorica in virtù della sua funzione morale e civile.²⁹²

Ma quelli che manda la sua lettera guernisce di parole ornate e piene di sentenza e di fermi argomenti, sì come crede poter muovere l'animo di colui a non negare, e s'elli avesse alcuna scusa, come la possa indebolire o instornare in tutto. Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa.²⁹³

Estendendo alle canzoni questa caratteristica, Brunetto costruisce un'idea di retorica fondata sulla valenza dialogica del linguaggio, strumento di ogni interazione tra individui e dunque

²⁹⁰ «There is nothing inherently improbable in Novati's suggestion that Brunetto lectured on rhetoric to the youth of Florence. Perhaps, however, his public duties left him no time for such an activity. Perhaps he was only the center of a circle of friends [...] If this was the case, he might have taught his disciples no less effectively by his conversation and example than he could have done by giving them formal instruction» (DAVIS, *Brunetto Latini*, pp. 441-2).

²⁹¹ BRUNETTO LATINI, *Rettorica*, xvii, 21.

²⁹² BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione*, p. 31.

²⁹³ BRUNETTO LATINI, *Rettorica*, lxxvi, 16.

proprio anche della poesia. Questo aspetto segna una grande novità rispetto al *De inventione* e al modo in cui veniva usato dai teorici medievali: come ha visto Sgrilli, «la scelta del volgare, collegata alla fruizione laica del libro, è giustificata non solo dal fatto che è toccata la dimensione politica, ma anche perché è toccato il settore della lirica d'amore»; poiché nel Duecento il ceto notarile dominava non solo sull'universo politico e retorico, ma anche su quello della lirica d'amore, Brunetto aveva semplicemente dato un fondamento teorico a questa coincidenza di interessi e produzioni.²⁹⁴ Questa prospettiva si era già riflessa, come aveva intuito De Robertis, sul xxv capitolo della *Vita nova*, dove Dante sembrava seguire Brunetto nel legare indissolubilmente la poesia come atto creativo alla capacità di spiegarla²⁹⁵ e dove la lirica d'amore possedeva una natura dialogica marcata, propria di tutto lo stilnovismo. *De vulgari eloquentia* e *Convivio* ereditano invece soprattutto il versante di impegno civile e la concezione brunettiana (ma prima aristotelica e ciceroniana) della parola politica.

2.4.1.5 Il *dictamen* siciliano

La celebrazione operata da Brunetto Latini della repubblica ciceroniana non impediva a quest'ultimo di celebrare come massimo esempio dell'eloquenza contemporanea un dettatore di chiara ideologia imperiale, vale a dire Pier della Vigna; gli intellettuali della corte fredericiana si erano infatti presi il merito non solo di fondare la lirica d'amore in volgare italiano, ma anche di ridare alla retorica un prestigio che questa non aveva più avuto dall'antichità romana. Agli occhi di Brunetto, Pier della Vigna incarnava tale prestigio come una sorta di nuovo Cicerone, privo però dello stesso slancio etico;²⁹⁶ del resto il maestro siciliano era anche il modello che aveva seguito nell'unica epistola certamente sua che abbiamo conservata,²⁹⁷ datata al 1258 – il che testimonia, per inciso una precoce diffusione delle epistole del *dictator* siciliano, che a quell'altezza non si erano ancora costituite in raccolta. L'interscambio tra i centri di riflessione retorica fin qui analizzati – Bologna, la corte siciliana e la Curia pontificia, Firenze – era continuo e fruttuoso; per completare il discorso, aggiungerei qualche cenno sul *dictamen* siciliano e papale.

Da un punto di vista strettamente teorico le elaborazioni non sono molte né molto originali. Basti l'esempio di Riccardo da Pofi, notaio attivo presso la Curia pontificia intorno alla metà del Duecento e autore di un'imponente *Summa dictaminum*. Nel breve prologo teorico,²⁹⁸ anche Riccardo, come già i maestri bolognesi di cui abbiamo parlato, insiste molto sulla *congruitas* e sulla *convenientia* tra lo status delle persone coinvolte nello scambio epistolare e lo stile impiegato, e prescrive i diversi tipi di *salutatio*, concentrandosi soprattutto su quelli

²⁹⁴SGRILLI, *Tensioni anticlassiche*, pp. 392-3.

²⁹⁵DE ROBERTIS, *Il libro*, pp. 220-3; ID., *La prima vocazione*, pp. 17-20; dello stesso parere BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione*, pp. 35-6.

²⁹⁶BARTUSCHAT, *La Rettorica*, p. 50.

²⁹⁷Pubblicata in MAGGINI, *La «Rettorica»* pp. 75-80. Cfr anche CELLA, *L'epistola*.

²⁹⁸Pubblicato da Simonsfeld: RICCARDO DA POFI, *Summa dictaminum*.

che coinvolgono religiosi. Sebbene delinei caratteristiche tipiche delle lettere papali, che non devono indulgere in argomenti risibili o lievi né eccedere in gravità o complessità («non enim decet papam verbis nimis gravibus aut supervacuis implicari», p. 506), i precetti di Riccardo sono per lo più generici e comuni: quanto più l'argomento è alto, tanto più è necessario scrivere in modo che tutti comprendano;²⁹⁹ per questo il *dictator* deve cercare di conservare la proprietà dei vocaboli e delle sentenze, per non sottoporre il latino a significati adulteri o peregrini:

Studeat igitur quod significatio verbis secundum sui naturam inhereat et sententiae sint appropriate materiis tam in auctoritatibus quam exemplis, ut rationabiliter et proprie applicetur materiae quod fuerit per auctoritates aut sententias introductum. Et licet sepe transumptive loquamur, tamen expedit, quod transumptio sit similitudinaria rei de qua scribitur, ut si velimus dicere quod interdum navicula Petri procellarum fluctibus agitur vel impetatur, talis transumptio satis est rationabilis; nam per fluctus procellarum proprie possumus intelligere vexationes secularium tempestatum. Sed si diceretur, quod impetitur fluctibus montium, hoc esset inapproprium, cum fluctus non competant montibus, sicut nec aper undis nec pisces nemoribus. Ad hec in magnis et arduis negotiis exquisitis verbis uti nos convenit, ut dictamen sub colore verborum ornatus elegantia et florida compositione decurrat» (p. 507).

Riccardo insiste dunque sulla scelta di traslazioni appropriate e fondate su una somiglianza forte e razionale, in modo del tutto analogo a quanto fatto dai *dictatores* bolognesi, a testimonianza di quanto il livello più tecnico della riflessione sulla *transumptio* si fosse cristallizzato in fretta. Come ha dimostrato Grévin, per quanto riguarda il *dictamen* siciliano e papale è interessante piuttosto estendere lo studio degli aspetti teorici elaborati dall'*ars dictaminis* alle concrete messe in pratica di questi principi e, in particolare, alle *Summae* di modelli epistolari raccolte sotto il nome dei maestri più autorevoli: queste fungono infatti da anello intermedio tra i manuali e i documenti composti secondo le regole di questi ultimi, manifestando il modo in cui la tecnica era stata recepita, interiorizzata e messa in pratica e proponendosi come modelli da imitare. Tra le due tradizioni non c'era alcun confine: «il n'existait pas au XIII^e siècle de coupure conceptuelle entre un apprentissage rhétorique aménagé en fonction de l'imaginaire des écoles, et une pratique discursive déjà mise au service de la communication publique ou personnelle».³⁰⁰ La *transumptio* si presta particolarmente bene a quest'analisi in quanto

²⁹⁹ «Item ex claritate lucet et delectat epistola et tenebrescit ex nimia brevitate vel obscuritate verborum; unde quanto negotium est altius, tanto ad intelligentiam omnium clarius est scribendum. Quid enim valet auctorum aut quorumcumque verborum profunditas, ex qua plenus non apprehenditur intellectus? Et ideo si exposcat magnitudo negotii, quod aliqua ex dictis sanctorum seu prophetarum vel philosophorum assertionibus inducantur, illa sic convenit lucide ac aperte describi quod explanari liquido valeant, vitio cujuslibet obscuritatis excluso» (p. 507).

³⁰⁰ GRÉVIN, *L'ars dictaminis entre*, p. 181.

concetto elaborato con cura sul piano teorico, strumento adoperato in modo massiccio nella prassi epistolare dei *dictatores* e momento di riflessione auto-letteraria che mette in mostra le ambizioni egemoniche e sacralizzanti di questi ultimi.³⁰¹

Oltre ai passi già commentati di Boncompagno da Signa e delle *Constitutiones* di Federico II (§2.4.4.1), Grévin analizza l'impiego del termine *transumptio* nella celebre epistola di Nicola da Rocca per la morte di Manfredi e in una *questio* in forma epistolare *sive imperator soli comparari debeat*, anonima ma forse da attribuire a Enrico di Isernia.³⁰² In entrambi i testi emerge con forza come il problema del linguaggio figurato scateni un'urgente interrogazione sullo statuto di verità della parola e sui modi in cui costruirlo: la padronanza delle metafore nel loro momento creativo e in quello interpretativo sembra assicurare al parlante un dominio sulla comprensione della realtà, nonché la capacità di indirizzare e influenzare la decodifica altrui. Se già nella *Vita nova* avevamo visto come fosse cruciale per Dante risolvere la tensione tra verità, linguaggio e interpretazione, è nel *Convivio* che questo problema si porrà con ancor maggiore urgenza.

³⁰¹ «On constate ainsi la coexistence d'un usage fort du terme, utilisé comme une sorte d'agent ou de moteur « imaginaire » de la rhétorique dans la pensée de Boncompagno – ses implications sémiotiques dépassent alors le langage et la rhétorique *stricto sensu* pour s'étendre à la symbolique visuelle et à la théologie – avec un usage faible et routinier, dans lequel *transumptio* n'est utilisé que comme le plus petit dénominateur commun de l'ensemble des figures de pensée, présentées sans guère d'effort réflexif [...] Il existe bien une « pensée moyenne » de la *transumptio*, omniprésente dans la pensée rhétorique italienne du XIII^e siècle, et elle-même plus ou moins directement liée à un usage courant dans la production théologique et logique du temps. Les applications originales de cette pensée que font certains théoriciens et praticiens du *dictamen* révèlent toutefois la faculté de la notion de cristalliser les interrogations les plus variées sur la valeur des usages métaphoriques du langage, son rôle de catalyseur d'une réflexion articulée sur le lien entre métaphore et vérité. En dépit de leurs contradictions, ces différents niveaux doivent être examinés conjointement : c'est leur réunion qui permet de dépasser l'aspect de discussion purement théorique que prend souvent l'exposition du terme, pour comprendre la diversité des applications poétiques, idéologiques et politico-juridiques qui étaient faites de la notion dans la production textuelle du XIII^e siècle» (Ivi, p. 157).

³⁰²Ivi, pp. 169-74.

Capitolo 3

Ermeneutica: pluralità dei sensi dal *Convivio* all'*Epistola a Cangrande*

La riflessione di Dante sul linguaggio figurato che ho ricostruito nei due capitoli precedenti era contenuta per brevi accenni in luoghi che, come ho cercato di dimostrare, avevano delle implicazioni sostanziali rispetto al progetto di entrambe le opere. Quelli che mi appresto a commentare ora sono gli unici saggi di esplicita e sistematica elaborazione sul tema. Sia nel *Convivio* sia nell'*Epistola a Cangrande* – che, vale la pena dirlo subito, considero autentica¹ – Dante istruisce il lettore sui modi in cui i suoi testi devono essere interpretati; per farlo chiama in causa un metodo di lettura diffusissimo nel pensiero medievale, vale a dire quello allegorico.

In quanto auto-esegesi, i brani pertinenti di queste due opere si avvicinano al xxv capitolo della *Vita nova*, in cui il poeta sviluppava una giustificazione *ex post* della propria scrittura; su questo stesso aspetto, però, i tre testi si differenziano. Nel libello giovanile Dante dava conto di un particolare espediente artistico – consueto non solo nei propri componimenti, ma in tutta la poesia classica e medievale, fino ai contemporanei – facendo ricorso alla nozione di licenza poetica, del tutto immanente rispetto ai funzionamenti della lingua. In altre parole, che Amore potesse ridere o parlare, pur essendo solo un accidente in sostanza, era enunciato da ritenersi falso in qualunque contesto; la digressione mirava dunque ad accreditare il poeta come qualcuno che fosse consapevole delle norme grammaticali e retoriche, e che si inserisse nel solco di una tradizione di rimatori.

Con il *Convivio* e l'*Epistola* Dante sposta la questione fuori dall'orizzonte normativo o prescrittivo che abbiamo visto all'opera nella *Vita nova* e nel *De vulgari eloquentia*, e la inserisce all'interno del problema ben più complesso della volontà dell'autore e dell'interpretazione. L'oggetto della sua giustificazione non è più, dunque, un fatto di natura meramente testua-

¹Sulla questione, come tutti sanno, si è discusso e si continua a discutere; citare la bibliografia a riguardo sarebbe lungo e poco rilevante rispetto ai fini di questo lavoro, quindi mi limiterò a rimandare ai per me persuasivi argomenti circa l'autenticità avanzati da BELLOMO, *L'epistola a Cangrande* e da AZZETTA, *Nota introduttiva*, che riassume anche il dibattito e riferisce della bibliografia pertinente.

le, ma un fatto che coinvolge direttamente la biografia: a essere trasfigurata dall'allegoria è un'intera vicenda, e tale trasfigurazione si realizza tramite un'azione che trascende il testo stesso. Le poesie sulla donna gentile che Dante commenta nel *Convivio* non manifestavano incongruenze linguistiche: senza l'intervento dell'autore, i lettori non avrebbero riscontrato un'infrazione della norma linguistica o retorica. È il contesto, insomma, a determinare la natura propria o traslata di questi componimenti, come dichiara lo stesso Dante quando precisa che la vera sentenza non poteva essere aperta da altri che dal suo autore.

La questione dell'allegoria è ineludibile in uno studio sulla metafora, non solo per la prossimità tra le due figure – che, pur discutibile a livello teorico, era propugnata da quasi tutta la trattatistica classica e medievale – ma anche perché, seppure su una scala diversa, il problema che Dante si pone è sempre lo stesso: quello di armonizzare forma e contenuto, di spiegare perché il linguaggio non aderisce o aderisce solo parzialmente alla realtà. Arrivato a un maggior livello di consapevolezza circa i propri mezzi e circa le potenzialità della scrittura, Dante sfrutta l'esorbitanza della poesia rispetto alla funzione meramente referenziale del linguaggio: la preoccupazione non è più sciogliere una potenziale incongruenza, ma, anzi, creare un'ambiguità, per riabilitare dei testi che avrebbero potuto essere male interpretati. Nella *Vita nova* era sufficiente essere riconosciuto come un poeta ben educato sulle norme linguistiche – un poeta volgare qualunque, sebbene l'ambizione fosse anche quella di certificare una continuità rispetto alla poesia latina; nel *Convivio* e, ancor di più, nell'*accessus* alla *Commedia* dell'*Epistola*, Dante vuole essere riconosciuto come un poeta degno di lettura allegorica, privilegio, questo, che spettava solo ai grandi classici e alle Scritture.

3.1 Tra grammatica, retorica ed ermeneutica

Nei capitoli precedenti mi sono occupata delle prime due *artes* del trivio, e in particolare del loro ruolo nel diffondere una certa idea di linguaggio figurato (§1.3; 2.4); come si è già detto, le discipline medievali, pur organizzate in uno schema preciso, erano soggette a continui sviluppi e influenze reciproche, specialmente su un tema trasversale come quello che qui si studia.² È già emerso anche che la progressiva cristianizzazione dell'Occidente medievale aveva profondamente modificato l'eredità classica su cui continuavano a reggersi grammatica e retorica, spingendo sempre più le due discipline in direzione di un confronto diretto con quello che era considerato il testo e il linguaggio per eccellenza, vale a dire quello delle Scritture.³

²I paragrafi che seguono devono moltissimo alla lucida e completa sistematizzazione di COPELAND, SLUITER, *Medieval grammar*.

³«Grammar and rhetoric present different orientations to the role of figurative language: in grammar it is deviation from a proper “norm” of “correctness” and “proper words”, and in rhetoric it is amplification of form and meaning. These orientations carry over, broadly speaking, to each discipline's perspective on the nature and production of poetic fiction as a whole. [...] Grammatical thought provides the terms for theories of what fiction does as a special kind of representation and deviation from truth. Rhetorical theory, on the other hand,

Da un lato la grammatica, concentrandosi sull'*enarratio poetarum*, metteva gli studenti a contatto con i poeti regolati al fine di insegnare loro a leggere e scrivere in latino perché potessero poi accostarsi alla lettura della Bibbia; nel curriculum grammaticale emergeva dunque di continuo la questione del rapporto tra poesia classica e testo sacro, che veniva per lo più risolta facendo ricorso all'imponente macchina dell'allegorizzazione. Si è già detto che a livello del singolo enunciato i manuali della prima *ars* considerassero i troppi deviazioni dall'uso corretto e referenziale del discorso, e dunque, semplificando, come enunciati falsi e viziosi.⁴ A un livello più ampio, i testi che contenevano un messaggio contrastante con il cristianesimo erano sottoposti a processi di reinterpretazione spesso assai forzati, che li riportavano nell'alveo dei valori cattolici facendo dei poeti pagani degli inconsapevoli profeti della verità di Cristo.

A partire dagli scritti di Lattanzio, che nel IV secolo aveva per la prima volta esteso la nozione di linguaggio figurato a interi testi, i due piani si erano costituiti come paralleli: ai poeti era concessa la licenza di usare troppi per trasporre significati veri e reali, e nel farlo potevano spingersi fino a costruire un'opera interamente traslata, recante un significato obliquo. In questo modo la nozione stessa di rappresentazione letteraria veniva a coincidere con un rimodellamento della realtà, e dunque con un'operazione epistemologica oltre che artistica, del tutto analoga a quella che agisce nella scrittura figurata; non più semplici deviazioni dalla norma, i troppi potevano essere elevati a modalità di significazione alternativa. Questa nuova architettura della *fictio* va a toccare profondamente anche la discussione sulla Bibbia: i teologi applicano, tra le altre, categorie grammaticali e retoriche per ragionare sulla verità delle Scritture e sul modo in cui essa viene espressa, ma sono costretti al contempo a ribadire la radicale alterità del linguaggio biblico rispetto a quello profano. Per far questo venne elaborata la fondamentale distinzione tra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*.⁵

La teoria grammaticale era dunque coinvolta in complessi ragionamenti su temi come sostanze e accidenti, forma e materia, espressione e significato, significazione e referenza, ambiguità ed equivocità. Su questo terreno, però, la prima *ars* del trivio si trovava spesso a incrociare il cammino della logica: solo i più avvertiti intellettuali, come Pietro Elia, precisavano che le due scienze rispondevano a domande diverse, perché l'ortoprassi costruita dalla gram-

is concerned with the form that representation actually takes: the generic and stylistic properties of texts, the artifice and effect of structure. In other words, the grammatical orientation can be said to define what poets do in terms of the standards of what is truth and what is fiction; the rhetorical model presents a complementary vision of how poets accomplish their aims, in a generative sense. We should not see these as merely parallel perspectives: they are mutually reinforcing, along the same lines that grammatical and rhetorical thought continually inform each other. They interact in producing an understanding of fiction as a total enterprise» (ivi, p. 35).

⁴«The understanding of language in terms of its referential function opens out into questions about the mechanics of representation. Logicians were not directly or primarily concerned with poetic ("aristic" or "fictive") representation; but the questione of how words relate to things led commentators on logical texts to consideration of the status of fictive (or "imaginative") constructs that mediate between the things that we perceive and the language that we use to express thought. Thus the questions that were addressed in grammatical thought also took hold in discussion of logic, especially where there appeared to be a natural "bridge" between the concerns of the one discipline and the other» (ivi, p. 23).

⁵Cfr. la lucida ricapitolazione di STRUBEL, «*Allegoria in factis*».

matica non coincideva con la decisione circa la verità o falsità di un enunciato. Al contempo, il problema della verità occupava anche la riflessione dei maestri di retorica, come dimostra il fatto che una delle più antiche e stabili classificazioni dei generi narrativi è quella che distingue tra *fabula*, *argumentum* e *historia*, ossia tra invenzione poetica, finzione verosimile e racconto di eventi realmente accaduti: tale triade compare in Marziano Capella, Isidoro di Siviglia, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre, Gundissalino, Giovanni di Salisbury, Goffredo di Vinsauf, Giovanni di Garlandia, Tommaso di Chobham.⁶

Queste intersezioni non erano sempre pacifiche: oltre al tentativo di Pietro Elia di ridurre il peso della grammatica nella speculazione linguistica, si diffuse un certo scetticismo anche nei confronti delle potenzialità epistemologiche della retorica.⁷ Le negoziazioni e gli scambi, insomma, erano continui e sempre in divenire. Per di più il pensiero grammaticale-logico a sua volta si intrecciava con la semiotica in merito allo studio della referenza linguistica, vale a dire dei modi in cui i segni rimandano alle cose; questo filone di riflessione era stato profondamente influenzato da Agostino. Le considerazioni dell'Ipponate sulla veridicità delle proposizioni e sulla retorica biblica offrirono dei contributi fondamentali non solo alla teologia e all'esegesi, ma alla stessa filosofia del linguaggio medievale. Grazie ad Agostino, infatti, il cristianesimo aveva potuto superare l'impostazione fieramente anti-retorica di Paolo, che in tutta la prima epistola ai Corinzi contrappone rigidamente la persuasione umana alla sapienza divina, il linguaggio carnale a quello spirituale.⁸ La fondazione di un'ermeneutica non ancorata solo al prestigio dell'*auctoritas*, ma tutelata da un principio semiotico il più possibile rigoroso inaugurava così una fase di fervente interrogazione teorica sui modi in cui si poteva realizzare l'esegesi.

L'ermeneutica non fu mai, comunque, una vera e propria disciplina inserita all'interno della classificazione medievale, ma in un certo senso era lo scopo a cui tendevano tutte le altre: le tre arti del trivio, in particolare, avevano il compito di mettere il discente nella condizione di poter leggere il testo sacro. Anche nella particolare rielaborazione dantesca della ripartizione delle arti, in cui alle sette canoniche si aggiungono fisica, metafisica, morale e teologia, l'ermeneutica non ha una sua collocazione specifica, ma sembra rientrare piuttosto nella commistione di scienza divina e sapienza profana che caratterizza la sua visione della Filosofia nel *Convivio*. Dal momento che ogni riflessione medievale sul linguaggio coinvolgeva in primo luogo il testo

⁶Sul tema fondamentali MEHTONEN, *Old concepts* e MORSE, *Truth and convention*.

⁷«The 13th-c. expansion of Aristotelian study was a principal cause of a thriving conflict between a logical as against a philological base for learning in the hierarchies of the arts. Ancient grammar, and most early medieval grammar as well, had been identified most closely with literary composition. This tradition of grammatical investigation through literary works came into contrast with the theoretical basis of linguistic speculation that is generally considered to have been initiated by Peter Helias and instantiated also by Peter Abelard, but epitomized by the later modal grammarians. The language of scholastic philosophy undertook a vast critique of the grammar-centered curriculum of late antiquity» (SHAPIRO, *On the role*, p. 53).

⁸Particolarmente pregnante questo passaggio, ma molti altri se ne potrebbero citare: «sermo meus, et prædicatio mea non in persuasibilibus humanæ sapientiæ verbis, sed in ostensione spiritus et virtutis : ut fides vestra non sit in sapientia hominum, sed in virtute Dei» (1 Cor 2, 4-5).

sacro, Dante non poteva che volgersi a questo sterminato universo nel momento in cui la poetica e retorica avevano cominciato a manifestare i loro limiti.

Come era logico aspettarsi, Dante aveva però ben presente tanto la tradizione esegetica – dal *De Genesi ad litteram* di Agostino, per esempio, proviene con tutta probabilità il discorso su Babele e sulla confusione delle lingue – quanto la tradizione teologica, che con la prima intratteneva un rapporto fatto di collaborazione e conflitto allo stesso tempo. Per lui come per ogni altro uomo medievale, la Bibbia era sempre presente, a ogni livello della vita: modello di comportamento, fonte del linguaggio, punto di riferimento tanto per la vita spirituale quanto per lo studio. Il testo sacro circolava infatti corredato da un ricchissimo apparato di glosse, introduzioni, lessici, sommari, tavole, che davano vita a un'esegesi confessante, ossia a una lettura in cui il commentatore o il predicatore era interamente sottomesso al testo, semplice veicolo del suo messaggio.⁹

Lo stesso Gesù Cristo aveva dato il via alla pratica ermeneutica nell'episodio in cui, davanti ai discepoli riunitisi ad Emmaus, aveva ripercorso tutte le Scritture commentandole e spiegando in che modo si riferivano a lui (*Lc. 24, 13-27*), ed era perciò stato visto come il primo grande esegeta. Il fatto medesimo che le Scritture fossero considerate come testi divinamente ispirati giustificava la pluralità delle informazioni: come scriveva già Ambrogio, la Bibbia è come un mare che possiede sensi profondi, e molti Padri della Chiesa ritenevano che tali sensi fossero un invito al lettore perché mettesse alla prova la propria fede per ricevere in cambio grandi ricompense spirituali e intellettuali. La continua eccedenza del messaggio divino rispetto al linguaggio umano, insomma, denunciava tutti i limiti di quest'ultimo e spingeva l'uomo a un costante approfondimento, che non poteva che tradursi in una lettura plurale.¹⁰

Tale lettura plurale aveva assunto le caratteristiche – ormai largamente note ai medievisti – dell'esegesi quadripartita; il recente e imponente lavoro di Dahan impone però di riconsiderare il peso di questa tetrapartizione, e di riconoscere che in realtà il vero nodo era piuttosto quello del rapporto tra senso letterale e senso spirituale: nel passaggio dal primo al secondo si attivava, secondo i più fini pensatori che si dedicarono alla questione, il meccanismo delle *translatio*. Con tale termine, che i teologi ricavarono dalla dottrina grammaticale e retorica, si intendeva il meccanismo all'opera nei processi metaforici – che si consideravano appartenenti alla lettera – e anche nel salto ermeneutico necessario per l'individuazione del senso spirituale. In tal senso, dunque, la metafora rimaneva sempre sul piano della lettera, mentre l'allegoria poteva ambire alla sfera spirituale.¹¹

Come si vede da queste brevissime e sommarie considerazioni, la materia è sterminata. Per questo non mette qui conto ricostruire quanto è stato già abbondantemente indagato da storici

⁹DAHAN, *L'exégèse chrétienne*, pp. 37-9.

¹⁰Ivi, p. 55.

¹¹Ivi, pp. 426-43 e ID., , *Saint Thomas*.

e filologi, e del resto tali riflessioni costituiscono solo lo sfondo entro il quale si colloca l'ultima fase della riflessione dantesca sul linguaggio figurato e sulla sua relazione con la verità.

3.2 Il *Convivio*

Il *Convivio* è fortemente connotato come opera dell'esilio, e segna un passaggio fondamentale nella biografia intellettuale di Dante: conclusa la fase giovanile della poesia amorosa, il suo autore si volge alla grande meditazione filosofica, etica e politica, avviata in parallelo anche nel *De vulgari eloquentia*. Lo scopo del trattato è riabilitare la fama dell'autore, duramente colpita dalla condizione dell'esule, e accreditarlo come grande intellettuale; questo obiettivo si realizza in una complicata tensione tra spinta divulgativa¹² – che assume caratteristiche perfino rivoluzionarie, dato che si esercita a favore di tutte le anime nobili, che pur non essendo chierici di professione non devono più essere escluse dalla conoscenza – e spinta autoapologetica. Sebbene il *Convivio* sia indiscutibilmente un testo filosofico, non si può negare che ci sia una pressante preoccupazione retorica dietro alla sua composizione, come si sta cominciando sempre più a sottolineare.¹³ Non mi paiono perciò interamente da sottoscrivere le conclusioni a cui giunge Picone, che pure parte da ottime premesse:

I due etimi qui [scil. in *Conv.* IV, VI, 3-5] indicati da Dante – il verbo latino *auieo* e il nome greco *autentin* – attribuiscono dunque delle accezioni radicalmente diverse al termine autore: il primo lo connota in senso linguistico e retorico (autore è colui che sa legare insieme le parole), il secondo in senso morale e spirituale (autore è colui che è degno di essere creduto e obbedito per quello che scrive). Il primo autore si identifica chiaramente col poeta che in gioventù aveva composto la *Vita nova*, il secondo invece col filosofo che nel *Convivio* è riuscito a fare avvicinare i suoi lettori alla mensa dei sapienti; Dante si è così trasformato da maestro di stile in maestro di vita. Ne consegue, se non un declassamento dell'autore-poeta, almeno una sua subordinazione all'autore-filosofo, come del resto dimostrato dalla struttura stessa del *Convivio*, dove una serie di canzoni precedentemente compo-

¹²Sull'etica della divulgazione nel *Convivio*, non posso che rimandare alle importanti pagine di GENTILI, *L'uomo aristotelico*, pp. 127-65.

¹³Esemplare in tal senso un recente contributo di BARTUSCHAT, che così riassume: «attraverso l'analisi approfondita della dimensione retorica della propria canzone [scil. *Voi che 'ntendendo*], Dante vuole introdurre e giustificare un nuovo tipo di poesia, capace di esercitare un magistero filosofico e morale. In realtà Dante aveva già praticato questo tipo di poesia nelle rime morali e dottrinali composte precedentemente, ma all'interno della finzione autobiografica del secondo trattato del *Convivio* intende presentarlo come un nuovo orientamento della propria poesia. Questa nuova poesia non deve, pertanto, solo possedere lo spessore dottrinale necessario e la sua costruzione essere retta dalla consapevolezza già rivendicata nella *Vita Nuova*, ma essa deve anche stabilire un particolare legame con il lettore. L'analisi del *Convivio* verte pertanto, oltre ai suoi contributi dottrinali, anche sul modo in cui le canzoni comunicano la dottrina ai lettori, ossia sui meccanismi della persuasione» (*Appunti sulla concezione*, p. 37; nelle pagine successive l'autore espande l'analisi dei meccanismi retorici e persuasivi all'opera nel dettato filosofico del *Convivio*).

ste viene sottoposta ad un commento prosastico teso a rivelarne le verità nascoste sotto le belle finzioni. La visione che fuoriesce da questo passo del *Convivio* è pertanto rigidamente gerarchica: mentre l'autore-filosofo occupa un gradino molto alto nella scala autoriale (più vicino all'*auctoritas* divina), l'autore-poeta si situa ad un livello più basso, in quanto capace di raggiungere la perfezione formale ma non la pregnanza dei contenuti.¹⁴

È pur vero che l'autore-poeta parte da una qualche sconfitta – lo si dirà meglio a breve – ma se le sue canzoni, come Dante pretende di farci credere, sono state fin dall'inizio dettate dall'amore per la Filosofia e fin dall'inizio scritte in maniera allegorica, è anche all'autore-poeta che spetta il riconoscimento di una poesia latrice di contenuti nobili e veri.

La tensione tra le due spinte è molto più evidente a livello di forma che di postura autoriale: il ruolo di divulgatore si accorda benissimo con una posizione intermedia tra cultura istituzionale e massa di discenti, il che garantisce a Dante la possibilità di presentarsi come qualcuno che si è già distaccato dal volgo ma che non lo ha dimenticato, pur essendo stato ammesso al mondo del sapere e al sommo piacere che deriva dalla tensione verso il massimo fine della vita umana. È la lingua a porre dei problemi: da un lato la divulgazione esige chiarezza e sistematicità, dall'altro la ricerca di un valore artistico e poetico suscita una maggiore complessità formale ed espressiva; nel momento in cui vuole aprire, e dunque semplificare, Dante non riesce a resistere del tutto alla tentazione di fare anche l'opposto, aggiungendo e complicando. Vedremo che la contraddizione è enunciata in maniera chiara nel corso dell'opera.

Il progressivo divario di teologia ed esegesi, avvenuto nel corso del XIII secolo, stava portando quest'ultima ad allontanarsi sempre di più dal dominio delle scienze e dalle aule dell'università; ma contaminando le tecniche scolastiche di *divisio textus* e di argomentazione con l'impostazione ermeneutica, e dunque, tutto sommato, retorica dell'esegesi patristica, Dante poteva ottenere un certo equilibrio tra il sapere organizzato e solido dell'argomentazione scientifica e il nutrimento spirituale derivato da una lettura più approfondita e iniziatica. Per questo, oltre che per la fondamentale idea di sovrapposizione dei significati, la cultura esegetica è quella che fa da sfondo al problema linguistico e retorico del *Convivio*: superata la riduzione semplicistica veicolata dalla grammatica, con la sua ortoprassi solo forzatamente conciliata con la poesia, e superata anche la tecnica prescrizione della retorica, con la sua separazione tra forma e contenuto, il trattato volgare abbraccia l'idea che uno stesso testo sia leggibile in diversi modi, e si preoccupa di dimostrare questa pluralità e di chiarire le relazioni tra tali diversi modi.

L'altro grande elemento che salda insieme la spinta divulgativa e quella autoapologetica è il continuo richiamo alla dimensione personale: la vicenda biografica è spunto imprescindibile

¹⁴PICONE, *La teoria*, pp. 174-5. Sulle due etimologie rimando anche alle interessanti considerazioni di ASCOLI, *Dante and the making*, pp. 74-ss.

per tutto il trattato, e la prosa, anche quando è didattica, non tralascia mai gli interventi emotivi dell'autore. Data la fortissima coincidenza tra opera e autore, eredità della forte impronta etica caratteristica della poesia medievale, Dante non può separare l'interpretazione delle proprie poesie da un giudizio sulla propria vita; per questo il procedimento allegorico, come ha messo in luce Fenzi, è lo stratagemma ideale per ricomprendere la produzione precedente e non rinnegarla, ma inquadrarla come la tappa di un cammino di perfezionamento conoscitivo, artistico e spirituale.¹⁵

3.2.1 *Convivio, De vulgari eloquentia e Vita nova*

Il rapporto con le due opere precedentemente analizzate è perciò assai stretto. Il *De vulgari*, innanzi tutto, si situa in una dimensione molto vicina al *Convivio* a livello di composizione, oltre che per diversi elementi interni; a tal proposito, occorre tornare sulla ragione per cui ho scelto di occuparmi del trattato latino prima di quello volgare, sebbene la datazione più accreditata sembrerebbe indicare che quest'ultimo sia stato cominciato prima, almeno quanto ai primi tre libri.¹⁶ Sul tema del linguaggio figurato, come dicevo in §2.3, mi pare indubbio che il *Convivio* contenga una riflessione ben più completa ed elaborata rispetto a quella del *De vulgari*, probabilmente anche in virtù del maggior avanzamento dell'opera; come si dimostrerà nelle prossime pagine, questo era anzi uno dei motori fondamentali per la genesi dell'opera.

Riassumendo, su questo argomento Mengaldo ha scritto pagine importanti, in cui suggerisce che il *Convivio* dia vita a una prosa ormai indipendente rispetto a un *dictamen* volgare calcato su quello poetico – concezione che, aggiungerei, mi pare ancora dominante nel *De vulgari*, dove la norma retorica passa per una serie di esempi in prosa (§2.3.5). Secondo il critico, però, il *Convivio* si fonderebbe sull'idea di una separazione fra la bellezza del discorso e il suo significato, e dunque su una concezione addiziva dell'*ornatus* poetico, rispetto alla quale il poeta manifesterebbe un'insofferenza tale da svincolare spesso la prosa esplicativa rispetto ai temi affrontati nella canzone e alle sue figure. Ma come ammette lo stesso Mengaldo, Dante nel *Convivio* si mostra spesso interessato ed esperto rispetto alle figure della retorica, e conferisce alla ricerca della bellezza formale una dignità quasi autonoma;¹⁷ capovolgendo la sua interpretazione, dunque, direi che tale separazione tra forma e contenuto ha generato sì dei problemi a cui la prosa deve porre rimedio, ma al tempo stesso ha garantito alla poesia una moltiplicazione dei significati che la prosa tutela e nobilita.

¹⁵FENZI, *L'esperienza*.

¹⁶L'argomento principale per tale cronologia risiede nel fatto che in *Conv.* I, v, 10 Dante parla del *De vulgari* come di un progetto: «di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza». Sulla datazione dell'opera, il quadro più completo è quello offerto dal suo ultimo editore FIORAVANTI nell'*Introduzione*, alle pp. 8-19. Sul rapporto tra le due opere, e soprattutto sulla questione della lingua (latino/volgare), rimando alle belle pagine di FENZI, *Dal Convivio* e a TAVONI, *Qualche idea*, pp. 25-30.

¹⁷Tutta la riflessione a cui sto facendo riferimento è contenuta nella voce *ornatus* dell'*ED*.

Insomma, a me pare che mentre nel *De vulgari* Dante fosse costretto a ricorrere a una norma rigida come quella della *convenientia*, che prescrive una ferrea adesione di contenuto e forma, nel *Convivio* si trovi a sperimentare la maggior libertà accordata a una potenziale indipendenza di forma e contenuto, che si può risolvere *ex post* con la lettura allegorica. Se, in parole povere, il *De vulgari* ambiva a insegnare al lettore come comporre un testo retoricamente congruo rispetto al suo tema, il *Convivio*, accogliendo la possibilità di diversi livelli di significato e dando comunque sempre priorità a quello letterale, insegna a leggere un testo in maniera più creativa e più ricca da un punto di vista conoscitivo. Come ammette altrove lo stesso Mengaldo, il *Convivio* può essere considerato come «sistemazione e sviluppo filosofico di una poesia di cui il *De vulgari eloquentia* è la coscienza retorico-letteraria». ¹⁸

Meier, ha sottolineato che, infatti, nel *Convivio* lo studio della filosofia spinge Dante a ripensare alla relazione tra messaggio e ornamento, che si cerca di rendere il più possibile stretta e stringente; nel trattato volgare l'interesse è tutto sbilanciato sul pubblico dei lettori, più che sul poeta. Avendo forse subito l'influenza della retorica educativa di Brunetto Latini, a quest'altezza la poesia è per Dante più di una equilibrata fusione di forma e contenuto: è piuttosto parola efficace, che non espone solo le ragioni poetiche ma che le integra con considerazioni molto più ampie e enciclopediche. ¹⁹

Il rapporto più stretto, però, è quello che il *Convivio* intrattiene con la *Vita nova*, della quale si pone come ideale continuazione. Fin dal principio dell'opera Dante si preoccupava di giustificare ai frequentatori del libello giovanile quella che appare tutt'ora come una delicata contraddizione tra i due prosimetri – e, come ha notato Dronke, è proprio l'insistenza sul tema ad attirare l'attenzione dei lettori su questa discrepanza. ²⁰ Verso la fine della *Vita nova*, infatti, Dante aveva inserito un episodio incentrato su un temporaneo “traviamento” dall'amore per Beatrice: trascorso oltre un anno dalla morte della gentilissima, un anno di lutti, sospiri e componimenti lacrimosi, un giorno Dante percepisce quanto il suo aspetto sia sbigottito e travagliato e alza gli occhi per vedere se qualcuno lo sta osservando. È allora che vede «una gentile donna giovane e bella molto» che lo guarda da una finestra, «sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (*Vn xxxv*, 2).

Mosso a pietà dalla stessa pietà che vede dipinta sul viso della donna, Dante fugge per non mostrare le proprie lacrime, ma pensa subito, tra sé e sé, che è impossibile «che con

¹⁸MENGALDO, *Introduzione*, p. 7. Si veda anche il commento di Paparelli, che giustamente sottolinea che «il *Convivio* consiste essenzialmente d'una interpretazione allegorica delle canzoni – epperò ne presuppone già la “forma” e da essa risale alla “materia” per fare della «litterale sentenza» il «subietto» e il «fondamento de l'altre». Nel *De vulgari eloquentia* si parte invece dalla materia per arrivare alla forma; e il “subiectum” è proprio quella «vulgaris locutio» che il poeta ha “dichiarato” nel primo libro e con la quale si propone, nel secondo, di realizzare – anzi d'insegnare a realizzare – la *factio*. E insomma mentre quello del *Convivio* è, rispetto alle canzoni, un lavoro di scomposizione, nel *De vulgari eloquentia* il processo è tutto e (si badi bene!) soltanto di composizione e costruzione testuale» (PAPARELLI, *Fictio*, p. 18).

¹⁹MEIER, *Dante alle prese*, in part. pp. 61-ss.

²⁰DRONKE, *Dante's second love*, p. 2.

quella pietosa donna non sia nobilissimo amore» (*Vn xxxv*, 3). L'innamoramento prosegue nei paragrafi successivi: il poeta, attirato dal pallore quasi amoroso della donna, che gli ricorda Beatrice, comincia a cercare con sempre più frequenza l'incontro con lei, fino ad ammettere un vergognoso eccesso di passione: «io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore ed aveamene per vile assai» (*Vn xxxvii*, 1). Comincia allora, per Dante, una battaglia tra gli occhi, desiderosi di vedere la donna gentile e di sfogare il pianto, e il cuore, che non vuole dimenticare Beatrice; il sentimento si fa così forte che alla fine anche il cuore «consentiva» nel ragionare degli occhi innamorati, senza però che questo risparmi al poeta rimorsi e ulteriori battaglie tra pensieri.

Lo «spiritel novo d'amore» (*Vn xxxviii*, 10) a cui Dante si è arreso si rivela però un «avversario de la ragione» (*xxxix*, 1) contro il quale un giorno si scatena «una forte imaginazione» che rappresenta Beatrice, il che riporta il poeta al primo amore e istilla in lui un pentimento tormentoso per il vile e malvagio desiderio dal quale si era lasciato possedere contro la costanza della ragione (*xxxix*, 2-3). L'episodio della donna gentile – la cui parabola, dal sorgere del sentimento al suo esilio dal cuore di Dante, occupa solo cinque capitoli – si chiude dunque con una netta e definitiva vittoria del primo amore, celebrata con il finale della *Vita nova*: secondo alcuni interpreti, tale deviazione sarebbe perfettamente coerente con l'itinerario dell'amore sempre più spirituale per Beatrice, e si presenterebbe anzi come vero e proprio calco della tentazione, escogitato per rafforzare ancor di più l'eccezionalità del sentimento per la gentilissima.

Il problema nasce allorché nelle rime dottrinali Dante torna a parlare della donna gentile e pietosa che lo ha consolato dopo la morte di Beatrice, e stravolge però il finale, cantando la vittoria di questo nuovo sentimento sull'amore giovanile:

Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiata rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina secondo diversi tempi, apresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo colli angeli e in terra colla mia anima, quando quella gentile donna [di] cui feci menzione nella fine della *Vita Nova*, parve primamente, acompagnata d'Amore, alli occhi miei e prese luogo alcuno nella mia mente. E sì come [è] ragionato per me nello allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti delli occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [da me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fue contento a disposarsi a quella immagine. Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscono, convenne, prima che questo nuovo amore fosse

perfetto, molta battaglia [essere] intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contrario, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca della mia mente: però che l'uno era soccorso dalla parte [della vista] dinanzi continuamente, e l'altro dalla parte della memoria di dietro; e lo soccorso dinanzi ciascuno die crescea, che far non potea l'altro, comen[dan]te quella, che impediva in alcuno modo a dare indietro il volto; per che a me parve sì mirabile, e anche duro a sofferire, che io nol potei sostenere. [E] quasi esclamando, e per iscusare me della vari[e]tade, nella quale pareva me avere manco di fortezza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, che era virtuosissimo sì come vertù celestiale; e cominciai a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (*Conv.* II, ii, 1-5).

Consapevole della contraddizione tra queste due versioni dei fatti, già all'inizio del *Convivio* l'autore precisa che, sebbene le canzoni già divulgate siano state male interpretate, quel che si dice in esse non è in contraddizione con il testo della *Vita nova*, almeno secondo la «vera intenzione» dell'autore:

E se nella presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che nella Vita Nova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile essere conviene. Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra; per che certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra, sì come di sotto, nel quarto trattato di questo libro, sarà propria ragione mostrata. E io in quella dinanzi, all'entrata della mia gioventute parlai, e in questa dipoi, quella già trapassata (I, i, 16-7).

Il passaggio è fittamente metaletterario: nominando le proprie opere e collocandole lungo un *continuum*, Dante attribuisce a ciascuna una specifica caratteristica che si vorrebbe solo formale, e non sostanziale, e lega tale caratteristica all'età in cui sono state composte;²¹ addirittura, secondo Bellomo, il mutamento dell'oggetto amoroso sarebbe semplice metafora del cambio

²¹A questa componente temporale credo si possa ancorare la già di per sé valida e bella interpretazione di FENZI: «la legittimità morale e speculativa dell'auto-esegesi ha la sua radice nella perfezione relativa, ma non per questo meno perfetta, come Dante spiega, di ogni successivo acquisto di sapere. Dall'altezza via via raggiunta, in questo continuo procedere per sommità [...], essa rappresenta il momento in cui lo sguardo si volge indietro, considera il cammino sin lì percorso e ne valuta il risultato, in funzione del cammino che ancora resta e del quale già si intravede la direzione. È il momento irrinunciabile e fondante, insomma, in cui il passato si determina e si comprende a partire dal presente, e in cui l'esperienza del vissuto si trasforma in possesso per sempre e acquista la propria definitiva pienezza di senso [...] In altri termini, Dante parla di sé non come l'uomo che è, ma come l'uomo che è diventato quello che è. L'auto-esegesi è allora una auto-esegesi della differenza; il pensiero non è altro, propriamente, che il pensiero della differenza, e la differenza, infine, è l'allegoria, cioè a dire l'incremento di significato che la perfezione raggiunta impone di per sé, retrospettivamente, per il solo fatto di volgersi indietro e di conoscersi come tale» (FENZI, *L'esperienza*, pp. 191-2).

di stile.²² La questione ha a lungo sollecitato i dantisti, che si dividono essenzialmente su tre ipotesi:²³ coloro che ritengono il traviamiento reale, e solo in seguito allegorizzato; coloro che ritengono che nella *Vita nova* si parlasse di una donna in carne e ossa, e che invece le canzoni morali fossero state composte come allegoriche *ab origine*; coloro che ritengono che fin dal libello la donna gentile rappresentasse la filosofia, secondo un'allegoria destinata a essere sciolta solamente al di fuori dell'opera. Per risolvere il rompicapo, è stato perfino suggerito che il finale della *Vita nova* così come lo conosciamo fosse il risultato di un ritocco tardivo, preludio della *Commedia*, e che nella prima stesura l'opera non contenesse affatto la vittoria di Beatrice sulla donna gentile.

Come che sia, un dato da rilevare, dopo le accurate analisi di De Robertis, è la perfetta continuità lessicale, stilistica e metrica che congiunge l'episodio della donna gentile nella *Vita nova* alle canzoni commentate nel *Convivio*.²⁴ È soprattutto nel III libro, dedicato alla lode della Filosofia, che Dante riprende stili e immagini della lirica d'amore sperimentata in gioventù – specialmente per quanto riguarda la descrizione della bellezza e dolcezza dell'amata – pur trasponendoli nel nuovo clima filosofico, e così creando un ritratto eccezionale della felicità mentale tanto discussa dagli intellettuali del Duecento. Con questa operazione Dante si difende dall'accusa di essere un amante leggero e mutevole: celebrare la donna gentile significa nobilitare se stesso, che a lei si è votato. Per questo nel *Convivio* la strategia poetica della lirica amorosa viene applicata alla speculazione, in virtù del fatto che l'amore è la forma della Filosofia, mentre la Sapienza ne è il corpo: la speculazione è perciò «amoroso uso di sapienza», e coincide con la Filosofia stessa. Dunque termini, procedimenti e immagini della poesia amorosa sono «risemantizzati» e ridefiniti per superare l'impostazione tradizionale della lirica e assumere una nuova e ambiziosa valenza filosofica, come ha dimostrato Russo.²⁵

Il IV trattato, tuttavia, abbandona il linguaggio lirico e amoroso e perfino l'allegoria, presentandosi come una vera e propria *quaestio*: il problema su cui Dante si interroga nella canzone è talmente arduo, e le sue conseguenze talmente impegnative, che per la prima volta la donna cambia aspetto, mutando la sua dolcezza in un aspro disdegno che rende le sue parole dure da comprendere. La trasposizione di temi e motivi della poesia amorosa si fa così ancora più rivoluzionaria: dopo l'amore secolare trasfigurato in felicità mentale, il disdegno della donna diventa immagine della difficoltà di comprensione, perfettamente connessa con l'abbandono del *soave stile* a favore di una *rima aspra e sottile* (*Conv.* IV, canzone, vv. 10-4).

²²BELLOMO, *Filologia e critica*, p. 105.

²³Le riassume VASOLI, *Introduzione*.

²⁴DE ROBERTIS, *Il libro*, pp. 272-9.

²⁵RUSSO, *Saggi*, pp. 76-ss.

3.2.2 *Quasi commento [...] fatto in vece di servo alle 'nfrascritte canzoni*

Il *Convivio* nasce dunque con il proposito di accompagnare la produzione lirica di Dante e chiarirne alcuni aspetti che avevano sollevato interpretazioni non coincidenti con la volontà dello scrivente; per questo, come precisa lo stesso autore, l'opera «quasi commento dir si può» (*Conv.* I, iii, 2). Il *Convivio* è diviso in quattro trattati, ciascuno dei quali contiene una sorta di *lectio* a partire da una canzone, con una modalità fondata sulla *divisio textus* che ricorda l'insegnamento teologico. Si presenta perciò, come già la *Vita nova*, come un prosimetro che accosterà poesie e prose di commento; rispetto al libello giovanile, però, tra le due parti sussiste un rapporto più vicino alle tradizionali glosse che nel Medioevo giustapponevano testo e commento.²⁶ L'opera, come già si diceva, da un lato si pone come chiosa, dall'altro rivendica una certa difficoltà che dimostri la levatura intellettuale del suo autore: poiché l'esilio lo ha presentato in vili condizioni al cospetto di molti uomini, al punto che i suoi lavori rischiano di ricevere scarsa considerazione, Dante ritiene che gli convenga conferire «più alto stilo» all'opera, per ottenere «un poco di gravezza, per la quale paia di maggiore autoritade» (I, iv, 13).

Le prose del *Convivio* sono interamente subordinate alle poesie, almeno a quanto dichiara Dante: l'opera è scritta in volgare, ciò che potrebbe apparire come una «macula sostanziale» (I, v, 1), proprio per evitare una «disconvenevole ordinazione», dal momento che il commento «è fatto in vece di servo alle 'nfrascritte canzoni», e deve perciò «esser subietto a quelle in ciascuna sua condizione, ed essere conoscente del bisogno del suo signore e a lui obediante» (I, v, 6). Secondo Mengaldo, tuttavia, questa funzione subordinata e ancillare rispetto alla poesia si rovescia poi nel corso dell'opera: la prosa non solo si libera dalla sudditanza rispetto alle canzoni, ma ne rappresenta «quasi un inveramento e con ciò stesso un superamento».²⁷ A me pare che il rapporto tra prosa e poesia – sempre molto complesso, come già si è avuto modo di vedere, almeno in parte, in relazione al *De vulgari eloquentia* – non comporti necessariamente una preponderanza dell'una sull'altra: occorre solo rilevare che le dichiarazioni di Dante sulla questione sembrano comunque connesse alla difficile conciliazione tra la figura del filosofo e quella del poeta.

Come ha notato Fioravanti, infatti, «l'uso dell'allegoria come canone di esegesi del testo sembra distinguere profondamente il *Convivio* dal commento universitario che pure per tanti altri aspetti funge [...] da punto di riferimento». Dal momento che ogni ambiguità era bandita

²⁶Sulla natura anfibia del trattato, si leggano le considerazioni di SHAPIRO: «we know that it is not a philosophical treatise alone, although it resembles one in many particulars. Its evaluation of poetry as a heuristic means ensures that it will not be taken as philosophy alone. We know that it is not a rhetoric, mainly because it contains very few passages that could be construed as rhetorical instruction. Nor it is only that sort of didascalical work that centers thematically upon the act of reading and interpretation – although it can be shown to be affiliated with such books. It is, rather, all of the above, as well as an extended *accessus* to Dante's poems, the philosophical *canzoni* that receive commentary in the prose» (*On the role*, p. 40).

²⁷MENGALDO, s.v. *ornatus* in ED.

da dispute e commenti scolastici, e che Dante non solo introduce nel discorso filosofico dei componimenti in metro, come aveva fatto Boezio nella *Consolatio*, ma addirittura subordina la prosa a questi, prescrivendone la lettura allegorica, il *Convivio* intende chiaramente riallacciarsi all'ermeneutica.²⁸ Lo stesso termine "sposizione", adottato spessissimo per indicare l'auto-commento coerentemente portato avanti lungo tutto il testo, rimanda al latino *expositio*, che designava i commenti dei Padri sui libri scritturali.²⁹ In questa modalità di lettura, come ormai da tradizione, il commento al senso letterale ha sempre il primato sull'interpretazione allegorica, sebbene la stessa esposizione della lettera faccia già parte di un più ampio disegno pedagogico che le canzoni non dovevano includere in origine, come testimonia l'incidenza degli *excursus*.

3.2.3 *La vivanda di questo convivio*

L'opera, fin dal titolo («la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia», I, i, 16) è interamente costruita sulla metafora del banchetto come ricerca della conoscenza.³⁰ Secondo Bellomo, il traslato potrebbe essere stato suggerito da un passo di Sant'Ambrogio, dove si dice che «scriptura divina convivium sapientiae est» (*De officiis*, I, 32, 165).³¹ La metafora del banchetto ha vari altri precedenti illustri, tra cui la *Poetria nova* di Goffredo,³² il *corpus* platonico con glosse annesse, e, soprattutto, da un lato la Bibbia – dove la Sapienza allestisce un banchetto per gli uomini (*Prv.* 9, 1-5) – dall'altro la liturgia del *Corpus Domini*, in cui si cantava al «sacrum convivium in quo Christus sumitur».³³

La metafora è introdotta fin dal primo capitolo del primo trattato, dove Dante illustra le ragioni per cui ha intrapreso la scrittura dell'opera e nomina le diverse cause che «rimuovono dall'abito di scienza» la maggior parte degli uomini (I, i, 2); dalla considerazione di tali cause prorompe un'esclamazione: «oh beati quelli pochi che seggono a quella mensa dove lo pane delli angeli si manuca! e miseri quelli che colle pecore hanno comune cibo!» (I, i, 7). Come spiega Fioravanti, il pane degli angeli, nell'Antico Testamento, è la manna («et pluit illis manna

²⁸FIORAVANTI, *Introduzione*, pp. 25-6. E ancora: «comme déjà dans la *Vita nuova*, et suivant la méthode des commentaires philosophiques ou exégétiques, l'explication procédera en divisant chaque poème en parties, identifiées par leur premier vers, pour donner la structure du poème puis celle de chacune de ses parties, avant d'exposer successivement le sens littéral puis le sens allégorique. Le maître reprend souvent la parole pour justifier une digression nécessaire ou procéder à une récapitulation, afin de faire apparaître la bonne construction du commentaire lui-même. Les trois niveaux sont entrelacés : Dante cite un vers, le commente, et justifie ou explicite son propre commentaire, tant sur la forme que sur le fond» (ROSIER-CATACH, *Présentation*, p. 17).

²⁹Lo segnala PÉPIN, *La théorie dantesque*, p. 52, n. 2.

³⁰Per le sottili ramificazioni di questa metafora, «spina dorsale dell'*imagery* dell'intero brano», e per la sua duplice derivazione strutturale, si vedano le acute riflessioni di MALDINA, *Raccogliendo briciole*, in part. pp. 134-48 e le importanti pagine di HOOPER, *Dante's 'Convivio'*.

³¹BELLOMO, *Filologia e critica*, p. 94.

³²Lo sottolineava già SHAPIRO, *On the role*, p. 41. Sulla base di questa e di altre prossimità, Tillietti ritiene che si possa addirittura sostenere che «la *Poetria nova* représente la matrice formelle du *Convivio*» (*Des mots*, pp. 179-80).

³³Sul motivo eucaristico si è concentrata WATT, *Take this bread*.

ad manducandum et panem caeli dedit eis panem angelorum manducavit homo cibaria misit eis in abundantiam», *Ps. 77, 24-5*), che l'esegesi dei Padri interpretava come il Verbo o, ancora, come il mistero eucaristico:³⁴ «che, come qui avviene, il pane degli angeli indichi anche per gli uomini il sapere e la conoscenza è un'esegesi abbastanza originale di Dante», e sembra che la metafora del banchetto a cui pochi possono sedere voglia rimandare a un contesto istituzionale.³⁵ Inoltre il pane, in quanto cibo solido, poteva anche rappresentare il nutrimento spirituale che si intendeva dare a chi è già avviato alla conoscenza, che fosse essa profana o dottrinale.³⁶

La metafora procede lungo tutto il primo libro, integrandosi anche con la più tradizionale traslazione della sete di sapere³⁷ e riprendendo molti episodi scritturali, doviziosamente citati dai commentatori. Dante muove subito la constatazione che, poiché gli uomini sono naturalmente amici e dunque si dolgono delle mancanze gli uni degli altri, «coloro che a così alta mensa sono cibati non senza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande se[n] gire mangiando.³⁸ E acciò che misericordia è madre di beneficio, sempre liberalmente coloro che sanno porgono della loro buona ricchezza alli veri poveri, e sono quasi fonte vivo, della cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata» (I, i, 8-9). Fatte queste premesse, il prologo del *Convivio* si dispiega in un solenne annuncio:

E io adunque, che non seggio alla beata mensa, ma, fuggito della pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'ì ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, senza lo quale da loro non potrebbe essere mangiata. Ed ha questo convivio di quello pane degno, co[n] tale vivanda qual io intendo indarno [non] essere ministrata (I, i, 10-11).

³⁴Si veda più nel dettaglio FIORAVANTI, *Il pane*. Sulla metafora del pane, cfr. anche PROTO, *Il proemio*; NARDI, *La «vivanda»*; BIANCHI, “*Noli comedere*”; MALDINA, *Raccogliendo briciole*; TAVONI, *Il pane*, oltre alla voce *pane*, curata da BUFANO e MELLONE, nell'*ED*.

³⁵FIORAVANTI, *Cv*, *ad loc.* Si veda anche quanto sostiene MALDINA: «forte della propria posizione intermedia, insomma, Dante intende imbandire un banchetto parallelo a quello dei sapienti, composto dalle briciole che cadono da quello principale, unite a comporre le canzoni, e dal pane-commento, composto sulla base della stessa mediocre cultura filosofica che egli ha potuto guadagnarsi risiedendo ai piedi dei sapienti» (*Raccogliendo briciole*, p. 133).

³⁶Lo dimostra BIANCHI, “*Noli comedere*”, in part. pp. 343-7.

³⁷Che ha un precedente evangelico fondamentale nell'episodio della Samaritana, a cui Gesù dice: «omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in æternum: 14 sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquæ salientis in vitam æternam» (*Io. 4, 13-4*).

³⁸FIORAVANTI, *Cv*, *ad loc.* segnala che la pastura di ghiande rimanda alla parabola del figliol prodigo, che arriva a desiderare il cibo dei porci (*Lc. 15, 16*).

Una traslazione tanto complessa serve ad assegnare a Dante un ruolo e una funzione specifici: come si diceva, l'autore non partecipa «alla beata mensa», ma al contempo è «fuggito della pastura del vulgo», e ha trovato collocazione ai piedi di coloro che siedono alla mensa, dove raccoglie le briciole che cadono; ricordando la miseria della condizione di chi è escluso dalla beata mensa e mosso a misericordia, Dante vuole dar seguito a un'operazione già cominciata in passato e preparare un banchetto dove le canzoni, prima «vivanda» già offerta, siano accompagnate da un «pane» che permetta di mangiarle. La metafora viene chiarita in maniera più esplicita:

La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè [di] quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente (I, i, 14-5).

Questo passo interessa moltissimo il nostro discorso sul linguaggio figurato perché connette la genesi stessa dell'opera, con la sua ambiziosa apertura filosofica, a un problema esegetico relativo alle canzoni già composte da Dante. L'autore ribadisce che queste sono «materiate» non solo d'amore, ma anche di virtù, e che tale vivanda, che all'apparenza aveva «d'alcuna oscuritate ombra» e dunque era apprezzata più per la sua bellezza che per la sua bontà, sarà accompagnata dal «presente pane» in modo che il commento possa manifestarne ogni piega di significato.³⁹

Il *Convivio* prosegue poi la metafora del pane con la lunga premessa sulle “macule” da cui viene “purgato”, tra le quali spicca la «macula sostanziale» che consiste nell'aver scritto il commento in volgare e non in latino, offrendo ai lettori «pane di biado e non di frumento» (I, x, 1). Dopo le complesse argomentazioni che occupano l'intero primo trattato, la metafora viene recuperata ancora con toni trionfanti e citazioni scritturali nel finale, dove viene anche variata nella nuova immagine del «sole nuovo»:⁴⁰

Così, rivolgendo li occhi a dietro e raccogliendo le ragioni prenotate, potessi vedere questo pane, col quale si deono mangiare le infrascritte canzoni, essere sufficientemente purgato dalle macule e dall'essere di biado; per che tempo è d'intendere a ministrare le vivande. Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a co-

³⁹Sulla contraddizione tra la metafora del pane e quella della luce, si veda HOOPER, *Dante's 'Convivio'*.

⁴⁰E si può aggiungere che «the comparison of cognition to a spontaneous, divine enlightenment contaminates the first tractate's systematic metaphor of digestion as progress towards understanding with another, equally biblical, image. [...] The result is a metaphoric tension between the slow progressive understanding proper to digestion and the instantaneous intellectual illumination of light» (ivi, p. 98).

loro che sono in tenebre ed in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce (I, xiii, 11-2).

Chiuso il primo trattato, il secondo riprende brevemente la metafora del pane e del banchetto, a cui subentra però in primo piano quella della scrittura come navigazione, in un complesso intreccio di campi semantici che anticipa molti movimenti della *Commedia* (si veda in particolare quanto si dirà in §5.4.2):

Poi che proemialmente ragionando, me ministro, è lo mio pane [nel]lo precedente trattato con sufficienza preparato, lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone della ragione all'ora del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutevole porto e laudabile nella fine della mia cena. Ma però che più proficabile sia questo mio cibo, prima che vegna la prima vivanda voglio mostrare come mangiare si dee (II, i, 1).

La scrittura è resa come una navigazione in alto mare, sotto la spinta del desiderio e però sempre sotto la guida della ragione: l'obiettivo è raggiungere senza pericolo il porto dell'utilità e della lode, portando a buon fine la "cena" apparecchiata; a tal fine, se nel primo trattato Dante aveva dichiarato la natura del cibo, ora si soffermerà su come lo si debba mangiare.

Altre metafore, poi, rivestono un ruolo strutturale e didattico analogo a quella del pane e del banchetto, sebbene siano meno ampie e immaginifiche. Un esempio si trova nella lunga giustificazione riguardante la scelta del volgare come lingua del commento: nell'ordinato e ramificato ragionamento che propone, Dante trasfigura le canzoni in un "signore" e il commento in un "servo", il che gli permette di illustrare tutte le ragioni per cui il volgare può essere migliore «empitore del comandamento del suo signore» (*Conv.* I, v, 6-vii, 16); nel prosieguo della «digressione della sua scusa», l'autore muta di nuovo la metafora del servo e del padrone, trasformandola in quella, più tenue, dell'amatore e dell'amato (I, x, 5-14).

3.2.4 Un più alto stilo

Tale cornice metaforica ha lo scopo di dare unità all'opera e al contempo di tradurre in immagini la complessa operazione interpretativa e produttiva che agisce sotto traccia: introducendo il motivo del banchetto, Dante fa riecheggiare nel suo testo spunti biblici e liturgici, che non solo gli conferiscono ulteriore nobiltà, ma cominciano a tradurre in atto quella prassi di lettura su più livelli che si vuole insegnare al lettore. L'innalzamento stilistico e la moltiplicazione dei significati sono coerenti rispetto al tentativo di dotare il *Convivio* di un certo *allure* scritturale, tramite il quale Dante poteva rafforzare l'immagine bifronte che stava assegnando alla donna gentile.⁴¹

⁴¹Sulla prosa del *Convivio*, si vedano VALLONE, *La prosa*; SEGRE, *Lingua, stile*, pp. 227-70 e, da ultimo, MAZZUCCHI, *Tra Convivio*.

Nella raffigurazione della donna vengono infatti impiegati immagini e lemmi biblicheggianti: la Filosofia viene chiamata «non solamente sposa, ma suora e figlia dilettezzissima» dell'«Imperatore del cielo», e accostata alla Sapienza divina di cui parla Salomone.⁴² Il fondamento teorico su cui si regge l'intera opera è, del resto, la posizione aristotelica per cui «tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere», da cui discende che «la scienza è ultima perfezione della nostra anima, nella quale sta la nostra ultima felicità» (*Conv.* I, i, 1). Per questo Maria Corti suggerisce che Dante «osò a suo modo una simbiosi fra la *sofia* dell'*Etica Nicomachea* e la variegata Sapienza cristiana: di tutte e due è materiata la donna gentile, di entrambe è *simulacrum*, per restare in linguaggio vittorino, col suo *decor* e la sua *pulchritudo*».⁴³

Si capisce dunque la necessità di uno stile sorvegliato e capace di impennarsi – come Dante esplicitamente ammette quando precisa che l'apparente durezza della sua scrittura non è frutto di ignoranza, ma è anzi una strategia pensata «per fuggir maggiore difetto» (I, iii, 2) e per conferire al suo autore, tramite un «più alto stilo», una maggior «gravezza», che compensi la vile condizione dell'esule e gli conferisca «maggiore autorità» (I, iv, 13). Secondo Mazzucchi nel *Convivio* coesistono diversi livelli di formalizzazione, come dimostra il fatto che il lessico conosce molti piani e registri in relazione ai contenuti e alle esigenze espressive del testo; in questo senso il trattato si allontana dalla maggiore uniformità stilistica e lessicale della *Vita nova* e prelude alla ricchezza e varietà linguistica della *Commedia*. La ragione principale di questa varietà risiede nel fatto che il *Convivio* mira appunto a uno stile elevato, ma non trascura mai la sistematizzazione e la divulgazione, e perciò accosta lessico tecnico e lessico quotidiano, argomentazioni logiche serrate e passaggi più autobiografici, poetici, o al contrario colloquiali, realisti.⁴⁴

Le sezioni in prosa costituiscono il primo esperimento di scrittura filosofica in volgare – se si prescinde dai volgarizzamenti, spesso concepiti come calchi anche linguistici delle opere latine. Si può supporre, dunque, che Dante fosse spinto a curare in maniera particolare il proprio stile proprio dalla consapevolezza di essere impegnato nella fondazione di una nuova prosa filosofica. In questo quadro, perciò, metafore e similitudini rappresentano il dipanarsi del ragionamento e al tempo stesso ne incrementano la carica icastica e affettiva: «spesso infatti nel *Convivio* il tessuto referenziale si squarcia, rivelando forti vibrazioni emotive, rese attraverso un alto tasso di figuratività retorica e una sintassi dell'*exsuscitatio* di particolare efficacia emozionale: in funzione suasoria, volta a persuadere oltre che a dimostrare».⁴⁵ La

⁴²Lo nota VASOLI, *Introduzione*, p. xxvii. Sul rapporto tra la prosa del *Convivio* e il latino della *Vulgata*, si veda BALDELLI, *Lingua e stile*, pp. 89-90.

⁴³CORTI, *Scritti su Cavalcanti*, p. 106.

⁴⁴MAZZUCCHI, *Tra Convivio*, pp. 12-4. Ma si veda anche quanto scritto da VASOLI: «al di là dei particolari contenuti filosofici e scientifici e della stessa esaltazione della felicità filosofica, l'unica davvero degna dell'uomo, restano pur sempre l'uso emblematico del linguaggio d'amore, il tema poetico della "loda", il volgersi dell'impegno speculativo in forme d'intensa liricità, che, specie nelle ultime pagine del terzo trattato, trasfigurano il solenne tono didascalico e dottrinale della prosa» (*Introduzione*, pp. xvi-xvii).

⁴⁵Ivi, p. 46. Dante stesso dichiara l'importanza della persuasione: «ma però che in ciascuna maniera di sermone

componente biografica suscita allora momenti di grande altezza stilistica ed emotiva, spesso articolata attorno a potenti metafore, come nel caso della penosa narrazione del proprio esilio: «veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade» (I, iii, 5).⁴⁶

Nel *Convivio*, insomma, Dante

reinterpreta insieme la sua vita e la sua produzione letteraria precedente (le canzoni erano nate in altro contesto biografico ed erano destinate a tutt'altro pubblico) non rinnegandole, ma portandole a un livello di maggiore complessità e consapevolezza sia teorica che espressiva. È nel *Convivio*, infatti, che l'individualità dell'autore si presenta senza reticenze, con la sua vicenda e le sue prese di potere personali; e allo stesso tempo assume valore assoluto perché si colloca nell'orizzonte più vasto di un cosmo armoniosamente e rigorosamente strutturato da un ordine insieme naturale e divino. Così il discorso in prima persona, che conosce la deplorazione, il lamento, l'invettiva e il sarcasmo, si intreccia, senza nessuna soluzione di continuità, con l'argomentare rigoroso, oggettivo e impersonale. È nel *Convivio* che appaiono tratti in cui la similitudine poetica traduce in immagini concetti astrattamente scientifici e contemporaneamente proprio da essi è costruita (cfr. *Conv.* II, ix, 6). È infine nel *Convivio* che incontriamo esempi altamente significativi di una ardita contaminazione di linguaggio diversi ritrascritti in un registro del tutto nuovo e inimitabile nella sua sovradeterminazione (cfr. *Conv.* III, xii, 13).⁴⁷

Ma il linguaggio figurato nel *Convivio* serve anche, come si diceva, a manifestare in maniera più potente i concetti, e a variare e arricchire quelle che rischierebbero di essere altrimenti schematiche dimostrazioni; prendiamo per esempio questo passaggio, che dall'enunciazione di una verità sfuma nella metafora e poi nel paragone, prima di lanciarsi nuovamente in un serrato ragionamento mitigato dalla traslazione:

Ciascuna cosa che da perverso ordine procede è laboriosa, e per conseguente è **amara**, e non **dolce**, si come dormire lo die e vegghiare la notte, e andare indietro e non inanzi. Comandare lo subietto allo sovrano procede da ordine perverso –

lo dicitore massimamente dee intendere alla persuasione, cioè all'abellire dell'audienza, sì come a quella ch'è principio di tutte l'altre persuasioni, come li rettorici sanno [...]» (*Conv.* II, vi, 6).

⁴⁶HOOPER, *Dante's 'Convivio'*, pp. 95-6, ritiene che il tono e la formulazione di questa metafora nautica siano in polemica con *Ora parrà s'eo saverò cantare* (xxv) di Guittone: *ma chi cantare vole e valer bene / in suo legno nochier diritto pone, / ed orrato saver mette al timone* (vv. 16-8); con questo, il poeta starebbe criticando il municipalismo di Guittone, che rimane ancorato a un'idea autoreferenziale di poesia, e ai cui versi ornati di retorica oppone l'inclusione di un procedimento poetico come la metafora all'interno della prosa didattica. Se le somiglianze sono interessanti, mi pare che le ragioni date da Hooper per spiegare la polemica dantesca necessitino di qualche ripensamento.

⁴⁷FIORAVANTI, *Introduzione*, p. 79.

ché ordine diritto è lo sovrano allo subietto comandare –, e così è **amaro**, e non **dolce**. E però che all'**amaro** comandamento è impossibile **dolcemente** obedire, impossibile è, quando lo subietto comanda, l'obediencia del sovrano essere **dolce** (I, vii, 4).

Altre immagini assumono quel tono sentenzioso e ammonitore che tanto spazio avrà nella *Commedia*, come vedremo meglio nei prossimi capitoli. È il caso della ripresa della consueta metafora della «cechitade di discrezione», che abbiamo già visto all'opera nel *De vulgari* (§2.1) e che nel *Convivio* viene prima introdotta come paragone esplicativo:

Sì come la parte sensitiva dell'anima ha suoi occhi, colli quali apre la differenza delle cose in quanto elle sono di fuori colorate, così la parte razionale ha suo occhio, collo quale apre la differenza delle cose in quanto sono ad alcuno fine ordinate: e questo è la discrezione (I, xi, 3).

poi confermata dall'autorità della sentenza evangelica (*Mt.* 15, 14: «caecus autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadent»):

E sì come colui che è cieco delli occhi sensibili va sempre secondo che li altri [così colui che è cieco dell'occhio della discrezione va sempre secondo che li altri] giudicando lo male e lo bene; [e sì come quelli che è cieco del lume sensibile], così quelli che è cieco del lume della discrezione sempre va nel suo giudizio secondo il grido, o diritto o falso; onde, qualunque ora lo guidatore è cieco, conviene che esso e quello, anche cieco, ch'a lui s'appoggia, vegnano a mal fine. Però è scritto che «'l cieco al cieco farà guida, e così cadranno ambidue nella fossa» (I, xi, 4).

e infine estesa a situazione narrativa mossa e patetica, prima di trascolorare nell'irosa metafora animale con cui si chiude il passaggio:

E li ciechi sopra notati, che sono quasi infiniti, colla mano in sulla spalla a questi mentitori, sono caduti nella fossa della falsa oppinione, della quale uscire non sanno [...] Questi sono da chiamare pecore, e non uomini; ché se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre l'anderebbero dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte l'altre saltano, eziandio nulla veggendo da saltare (I, xi, 5-9).

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma quel che vorrei sottolineare è che mi pare ci sia una certa discrepanza tra questa esigenza di nobilitare lo stile, e dunque di seguire i precetti della retorica, e la decisione di scrivere un commento ad alta densità metaforica per sopperire a

un difetto di chiarezza.⁴⁸ Anche nel *Convivio* Dante si trova alle prese con il dilemma, già sollevato nella *Vita nova* e centrale poi nella *Commedia*, di conciliare la ricerca di una parola chiara e fedelissima all'ispirazione originaria – quasi fosse imposta da un'entità superiore o direttamente scaturita dalle cose stesse nel loro essere come sono – con un'insopprimibile cura per la bellezza della lingua. Il linguaggio da un lato si vuole trasparente, perfetto vettore del messaggio, dall'altro dev'essere visibile in tutta la sua elaborazione, perché la perfezione del poeta è la poesia e la poesia è anzitutto parola ornata, eccedente rispetto alla semplice referenzialità del linguaggio.

Mentre nel *De vulgari* Dante opta per la norma della *convenientia*, che impone di associare al più nobile dei contenuti la più nobile delle forme, in modo che i due siano inscindibili e che la concreta veste linguistica possa essere considerata nient'altro che una necessaria conseguenza della scelta dell'argomento, nel *Convivio* prova invece a sdoppiare il contenuto, in modo che ricada sull'interprete la selezione del significato da attribuire a quella forma linguistica. Per questo se nel trattato latino l'*ornatus* rimaneva qualcosa di esterno rispetto al messaggio, nel *Convivio* questa maggiore libertà nel rapporto tra lingua e contenuto diventa addirittura qualcosa di pericoloso, che può sviare il lettore dalla ricerca del giusto significato.

3.2.5 La vera sentenza

Già nella tornata di *Voi che 'ntendendo* Dante si rivolgeva alla propria canzone per osservare che pochi ne avrebbero inteso bene la *ragione*, e per esortarla a far apprezzare ai lettori almeno la sua bellezza; ma questa lettura superficiale si era rivelata appunto dannosa, perché la «vera intenzione» del poeta era diversa da quella «che di fuori mostrano le canzoni predette», e tale incomprendimento aveva attirato su Dante l'infamia che lo spinge ora a scrivere l'opera per allontanare il pericolo di un'accusa ingiusta, sul modello di quanto aveva fatto Boezio nella sua *Consolatio* (I, ii, 2-17).⁴⁹ Così, per «purgare da ogni macula» il pane che sarà servito ai lettori, Dante si pronuncia sulla «vera sentenza» delle proprie canzoni e sulla necessità di un loro autocommento:

Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere signoreggiata: la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto

⁴⁸Lo sottolinea MEIER, *Dante alle prese*, pp. 62-3, dove si ammette però che «è vero che la richiesta di *perspicuitas* da parte dei manuali retorici sia fin da sempre controbilanciata dal fascino evidente per l'*ornatus* e per la *obscuritas*. E ciò che rende la contraddizione paradossale è il fatto che la retorica come mestiere e disciplina si fonda sulla spiegazione e la precettistica di entrambi».

⁴⁹Si veda anche questo passo del III libro: «dico che pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato; per che, a tórre via questa riprensione, nullo migliore argomento era che dire quale era quella donna che m'avea mutato» (III, i, 11).

figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile amaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritte (I, ii, 16-7).

Questo passaggio è pieno di implicazioni fondamentali per comprendere l'operazione intrapresa dal *Convivio*: innanzi tutto, come abbiamo già accennato, Dante si presenta esplicitamente come commentatore di se stesso (poco più avanti dirà che «lo mio scritto, che quasi comento dir si può», I, iii, 2), in modo assolutamente inedito rispetto a quanto non avvenisse nella normale letteratura esegetica, dove non era l'autore a chiosare le proprie opere e dove interveniva un certo lasso di tempo tra la produzione del testo e il suo commento. L'avocazione di questo ruolo non è accidentale: l'autore del *Convivio* precisa di essere il solo a poter procurare la corretta comprensione dei propri testi, nascosti sotto l'allegoria.⁵⁰ Poche righe dopo, Dante si dimostrerà consapevole della difficoltà della propria scrittura allegorica, che si presenterà dunque come un'ulteriore «macula» da purgare: il suo scritto «è ordinato a levare lo difetto delle canzoni sopra dette, ed esso per sé fia forse in pare alcuna un poco duro» (I, iii, 2); come si diceva, la ragione di questa difficoltà è legata alla ricerca di una legittimazione retorica e intellettuale.

L'esposizione dell'allegoria delle canzoni servirà dunque a dimostrare che Dante non è stato dominato da un'infamante passione amorosa, ma che il suo movente è sempre stato la virtù; con questa dichiarazione l'autore precisa che le canzoni erano state concepite come allegoriche *ab origine*, e manifesta di aver chiara la distinzione tra un'allegoria produttiva e un'allegoria interpretativa. Da questa causa finale deriva anche quello che, lungi dall'essere un corollario, è dichiaratamente il primo fine dell'opera, ossia diffondere il sapere: non solo grazie al commento delle canzoni il loro vero contenuto, che è "materiato" di virtù, sarà reso manifesto, insieme a tutta la dottrina che esso implica, ma i lettori si potranno impadronire anche della tecnica allegorica che si può applicare al parlare e all'intendere le scritte altrui.

La concezione di linguaggio e significazione che emerge dal *Convivio* è assai più complessa di quella che abbiamo visto all'opera nella *Vita nova* e nel *De vulgari*, forse anche in luce della maggiore importanza che viene attribuita al tema nel trattato volgare. Il punto di partenza della riflessione sembra essere l'idea che «lo sermone, lo quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa, e più virtuoso quello che più lo fa» (I, v, 12).⁵¹ Da ciò pare di poter dedurre che il linguaggio sia subordinato al messaggio, come dimostra la giustificazione avanzata da Dante per la propria scelta di aver scritto il commento alle canzoni in volgare e non in latino, e come dimostra la preponderanza assegnata alla «sentenza» dei

⁵⁰ «Dante qui, come altrove, fa suo il duplice ruolo di lettore e scrittore, al tempo stesso distinguendo l'allegoria – prassi di scrittura – dall'allegoresi – prassi di lettura – e avvicinando le due attività tanto da invitarci a concludere che l'autore di un testo sia il suo interprete migliore» (ASCOLI, *Tradurre l'allegoria*, p. 158).

⁵¹ Enunciazione pienamente in linea con le teorie grammaticali trasmesse nelle università, che sarà ripresa anche nel *De vulgari*: «si [...] perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum (*Dve* I, ii, 3).

componenti poetici: «lo dono veramente di questo comento è la sentenza delle canzoni alle quali fatto è, la qual massimamente intende inducere li uomini a scienza e a virtù» (I, ix, 7).

Dante manifesta poi un vero e proprio amore nei confronti della lingua, rispetto alla quale è protettivo e geloso: il commento in volgare mira a «magnificare» l'amato, portando in atto e palesando la bontà che il linguaggio poetico aveva «in potere e occulto» (I, x, 7-9), ma muove anche da «gelosia di lui», e cioè dal desiderio di proteggere le canzoni dall'eventualità che un illetterato potesse volgere il commento latino in volgare e che «l'avesse laido fatto parere» (I, x, 10); infine, ambisce a difendere il volgare italiano dall'accusa di essere meno bello di quello provenzale. Attraverso il commento, infatti,

la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua virtù, sì com'è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e aconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale non si potea bene manifestare] nelle cose rimate per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato: sì come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima (I, x, 12).

Come nel *De vulgari* Dante insiste sul fatto che la poesia sia modello per la prosa, nel *Convivio*, proprio mentre la nega, sembra assegnare una maggiore dignità al linguaggio poetico, testimoniata anche dal fatto che questo non può essere tradotto, perché «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (I, vii, 14). Come è stato notato, «the famous division made in the second tractate between *bellezza* and *bontà* is symptomatic of a spirit which, in both the *Convivio* and *De vulgari eloquentia*, requires the detachment of words from things to the extent previously noted here: language itself qualifies anything it expresses. The definition of poetic *bellezza* comprises greatness in the practice of three of the seven arts: grammar, rhetoric, and music».⁵² La prosa sembra dunque più efficace nella comunicazione, e capace perciò di portare in atto la bontà che in poesia rimane allo stadio di potenza; ma la poesia, sebbene imponga vincoli e complicazioni che rischiano di distogliere dal messaggio, rimane la forma più nobile di scrittura.

La questione è cruciale per la giustificazione della scrittura del trattato: la tornata di *Voi che 'ntendendo*, contiene già, come si diceva, la rivendicazione di un linguaggio difficile e oscuro, che impedirà a molti la comprensione corretta del testo ma non il godimento della sua bellezza formale:

Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,

⁵²SHAPIRO, *On the role*, p. 56.

tanto la parli faticosa e forte.

Onde, se per ventura elli adivene
che tu dinanzi da persone vadi
che non ti paian d'essa bene acorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:

«Ponete mente almen com'io son bella!» (*Conv.* II, canzone, vv. 53-61)

Mentre espone la sentenza letterale della canzone, Dante precisa che la tornata era stata fatta «in adornamento della canzone» per dire qualcosa «fuori della sua sentenza», e da questo prende spunto per affermare in maniera esplicita la separazione tra forma e contenuto che fin qui abbiamo più volte invocato:

E però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontade è nella sentenza, e la bellezza è nell'ornamento delle parole; e l'una e l'altra è con diletto, avegna che la bontade sia massimamente diletto. Onde, con ciò sia cosa che la bontade di questa canzone fosse malagevole a sentire per le diverse persone che in essa s'inducono a parlare, dove si richeggiono molte distinzioni, e la bellezza fosse agevole a vedere, parve-mi mestiero alla canzone che per li altri si ponesse più mente alla bellezza che alla bontade (*Conv.* II, xi, 4-5).

Per questo, sebbene la bontà della canzone fosse più importante della sua bellezza, data la sua complessità Dante vuole assicurarsi che almeno la sua forma sia apprezzata, e per questo esorta i lettori a porre mente alla sua bellezza, «che è grande sì per [la] costruzione, la quale si pertiene alli gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici» (II, xi, 9).

Terminata l'esposizione letterale – che ha affrontato grandi temi come la cosmologia dei cieli (II, iii), le intelligenze angeliche (II, iv-vii) e l'immortalità dell'anima (II, viii) – è necessario ora dichiarare l'allegoria della canzone. Ancora una volta Dante torna sul motivo biografico, e riprende il racconto dalla morte di Beatrice e dal suo inconsolabile dolore: cercando conforto, egli si è imbattuto in «vocabuli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa» (II, xii, 5). Fin dal principio, secondo quanto ci vuol far credere Dante, egli ha immaginato la filosofia come una donna gentile, in atto misericordioso; cercandola tra scuole e disputazioni, nel giro di trenta mesi il poeta ha cominciato a «tanto sentire della sua dolcezza, che lo suo amore caccia e distruggeva ogni altro pensiero» (II, xii, 7).

A questo punto, volendo scrivere canzoni su questo nuovo nobilissimo amore, Dante ha deciso tuttavia di mostrare la sua condizione «sotto figura d'altre cose», perché la donna da

celebrare era tanto nobile da non essere degna di una rima in volgare dove si parlasse di lei in modo palese; per di più i lettori non avrebbero facilmente colto il vero senso delle sue parole, se non fossero state fittizie, e non avrebbero creduto che egli fosse così innamorato di una donna immaginaria e non reale (II, xii, 8).⁵³ L'esposizione allegorica parte dunque dalla dichiarazione che «questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia» (II, xii, 9), e procede poi a precisare gli altri: i cieli sono le scienze (II, xiii-xiv), e l'amore per la donna è amore per il sapere, che si manifesta nei suoi occhi, ossia nelle sue dimostrazioni (II, xv). In questo modo Dante ha ristabilito quella che ci offre come la sua verità biografica, e al contempo ha sviluppato due ampie serie di esposizioni dottrinali.

Parlando della *Vita nova*, ho cercato di dimostrare come la verità fosse una delle preoccupazioni dominanti nella riflessione linguistica del libello; fin dalla prima opera Dante aveva cominciato a commentare in prosa i propri componimenti poetici per meglio chiarire il loro significato e il contesto in cui interpretarlo, ma l'impresa del *Convivio* segna un passo ulteriore nel processo di interiorizzazione delle norme della retorica al fine di una spiegazione razionale della *fictio*, che trasforma quest'ultima in un punto di partenza per una riflessione filosofica.⁵⁴ Come suggerisce Gentili in un recente contributo, il tema della verità non corrisponde solo a una questione retorica, ma implica un qualche posizionamento epistemologico e morale.⁵⁵

3.2.6 *Quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate*

Il valore conoscitivo ed etico della scrittura, del resto, è la stella polare del *Convivio*. Le canzoni che costituiscono la spina dorsale del trattato erano state composte verosimilmente tra il 1293 e il 1295, quindi circa una decina di anni prima rispetto alle prose di commento e in autonomia rispetto a queste, e avevano dato avvio a una fase di grande profondità filosofica e morale della scrittura dantesca. Le prime due che vengono commentate rimangono tutto sommato nell'orbita della poesia di Guittone e Cavalcanti, ma grazie alla loro inclusione nel *Convivio* vanno a formare un blocco coerente, che tramite la prosa si svolge in un ampio quadro dove si espande il motivo della lode per la Filosofia.

Come dicevo, nel II libro Dante vuole farci credere che l'amore per la Sapienza fosse contenuto nelle canzoni *ab origine* – e tuttora si discute sulla verosimiglianza di questa affermazione: la rivendicazione di un linguaggio difficile e oscuro nella tornata di *Voi che 'ntendendo* potrebbe avere a che fare semplicemente con i procedimenti retorici ivi adottati.⁵⁶ Nella canzone Dante

⁵³Come suggerisce MEIER, attraverso questa operazione Dante, «invece di riaffermare la licenza del poeta nell'usare figure traslate, mette in gioco il criterio di finzione quale opposto del vero abbinandolo tanto alle parole quanto alla sentenza. Se sentenza corrisponde a contenuto, se ne può desumere che il procedimento poetico scelto riguarda entrambi i livelli delle canzoni – l'espressione e il messaggio – che rischiano di uscirne svalutati in quanto finzione» (*Dante alle prese*, p. 66).

⁵⁴Secondo una buona intuizione di SHAPIRO, *On the role*, p. 48.

⁵⁵GENTILI, *Poesia e verità*.

⁵⁶Di questo avviso Giunta, nel suo commento all'interno di FIORAVANTI, *Cv, ad loc.*

ricorre infatti alla personificazione dei pensieri e dei moti dell'animo e alla drammatizzazione del loro conflitto – procedimenti già impiegati nel sonetto *Gentil pensiero* della *Vita nova* (Vn xxxviii, 8-10).⁵⁷ Secondo molti studiosi, insomma, «la denuncia di significati allegorici, sia per *Voi che 'ntendendo* che per *Amor che ne la mente*, appare assai sommaria e scarna. L'allegoria fondamentale resta (se di allegoria in senso assoluto si deve parlare e non piuttosto di personificazione o *prosopopeia*) l'equazione «donna gentile» = «Filosofia», con l'aggiunta della chiara forzatura di “qualche altra traduzione”». ⁵⁸ Il commento letterale, come abbiamo visto, è più esteso e decisamente prioritario: secondo Contini, è in questa sede che Dante opera «un vero e proprio smontaggio del linguaggio figurato». ⁵⁹

È con *Amor che ne la mente mi ragiona* che si raggiunge l'apice della fusione tra linguaggio amoroso e poesia della virtù: rispetto alla prima canzone, per lo più incentrata sul conflitto tra i diversi pensieri di Dante, questa seconda è tutta volta alla lode della donna gentile/Filosofia, mossa dall'idea che «più bello né più proficabile sermone non era che quello nel quale si commendava la persona che si amava» (*Conv.* III, i, 4). Ciò che più conta, però, è che «nella seconda canzone, a differenza della prima, il presunto senso letterale o “storico” non racconta nessuna storia, nemmeno una storia interiore da reinterpretare. Si tratta piuttosto di una “loda”, dove l'allegoria riempie già abbondantemente di sé la lettera». ⁶⁰

In evidente continuità con lo stile della lode inaugurato nella *Vita nova*, anche questo componimento, senza prosa, potrebbe essere a tratti considerato alla stregua di una delle poesie composte per Beatrice; ma già alcuni versi alludono, pur in maniera assai indiretta, alla natura non umana della donna celebrata: ⁶¹ oltre al frequente ricorso al *topos* dell'ineffabilità, ⁶² nel componimento Dante insiste sulla strettissima comunicazione che sembra esserci tra la donna e il regno celeste, che in lei manifesta tutta la sua virtù. Così si dice che *cose appariscon nello suo aspetto / che mostran de' piacer del Paradiso*, e che *sua beltà piove fiammelle di foco / animate d'uno spirito gentile / ch'è creatore d'ogni penser bono, / e rompon come trono / l'innati vizii che fanno altrui vile*, fino alla dichiarazione che *questa è colei ch'umilia ogni perverso; / costei pensò chi mosse l'universo* (*Conv.* III, canzone, vv. 55-72).

Celebrando la donna gentile, Dante celebra transitivamente il proprio valore: in quanto amico e amante della Filosofia, ogni lode all'uno è lode rivolta all'altro; inoltre, cantando l'incommensurabile valore dell'amata, il poeta può colmare parte del divario che lo separa da lei rendendole gradito servizio. Infine, dimostrando quanto nobile sia la donna gentile e dunque l'amore per lei, Dante potrà eliminare ogni eventuale rimprovero circa la sua «levezza d'ani-

⁵⁷ Su cui rimando a COSTANTINI, *Battaglia di pensieri*; FENZI, *Voi che 'ntendendo*.

⁵⁸ RUSSO, *Saggi*, p. 74.

⁵⁹ CONTINI, *Letteratura*, pp. 362-3.

⁶⁰ FIORAVANTI, *Ancora sull'allegoria*, p. 588.

⁶¹ Agnostico al riguardo Giunta, nel suo commento in FIORAVANTI, *Cv*, che rimanda alla documentazione raccolta da FIORILLA, «*Amor*» dove si dimostra che gli interpreti trecenteschi della *Commedia*, trovandosi di fronte al passo in cui viene nominata la canzone (*Purg.* II, 112), interpretavano la canzone come riferita a Beatrice.

⁶² Su cui si veda LEDDA, *La «fabbrica»*.

mo»: ⁶³ «ché per la sua eccellenza manifesta avere si può considerazione della sua vertude; e per lo 'ntendimento della sua grandissima virtù si può pensare ogni stabilitade d'animo essere a quella mutabile, e però me non giudicare lieve e non stabile» (III, i, 5-12). Questo legame tra la nobiltà della donna e la nobiltà della poesia era già ampiamente diffuso all'altezza della *Vita nova*, come si è detto nel primo capitolo; ma con il *Convivio* Dante compie un passo ulteriore, perché l'eccellenza della donna cantata non si traduce più solo in eccellenza poetica per chi la celebra, ma anche e soprattutto in eccellenza morale.

La forte consonanza con il lessico e i motivi della lirica amorosa dimostrata dalla prima canzone, dunque, vira con la seconda canzone verso una preponderanza della *salus* sulla *venus*, amplificando il grande salto compiuto dalla *Vita nova*: nel libello giovanile la grande innovazione dello stile della lode consisteva nel celebrare la donna in sé e per sé, lasciando all'io del poeta il solo compito di dimostrare i mirabili effetti dell'amata, ma al contempo riflettendo sull'amante il valore dell'amata al punto che questa poteva anche morire senza che la poesia dovesse per questo cessare. Anche nel *Convivio* l'apice della poesia amorosa coincide con il suo superamento: ⁶⁴ affinché l'amore cantato sia considerato in tutta la sua nobiltà, è necessario dimostrarne la valenza morale. L'intero trattato, in definitiva, va nella direzione di un attraversamento della poesia amorosa per approdare al ruolo di *cantor rectitudinis*. ⁶⁵

Perciò il III libro, tutto impresso di luminoso e sublime sentimento – anche nelle esposizioni sulle potenze dell'anima e i loro naturali amori, e in particolare sulla tensione verso il sapere, il sommo bene – riesce a bilanciare meravigliosamente amore e virtù, filosofia e sapienza, allegoria in versi e suo commento in prosa, distaccandosi dalle contraddittorie premesse dei primi due trattati e non potendo preludere ad altro che a un ultimo libro ormai tutto sciolto dalla difficile conciliazione di tanti aspetti diversi, unicamente teso alla speculazione e all'in-

⁶³Come nota FIORAVANTI, *Cv*, *ad loc*, «il compito di chiarire quale sia stato veramente il suo nuovo amore sembra essere affidato da Dante non più al commento, ma alla canzone stessa, che effettivamente anche al livello della lettera è assai difficile considerare come diretta ad una donna reale. In questo modo, però, viene silenziosamente smentito quanto detto nel primo trattato: le canzoni che avrebbero potuto far nascere una cattiva fama del loro autore paiono ridursi ad una sola, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, e non sembra allora un caso che la terza commentata non abbia più bisogno di interpretazione allegorica».

⁶⁴Molto interessante in tal senso riflettere sul precedente boeziano, come suggerito da GENTILI: «il proemio del secondo trattato del *Convivio* serve a fondare concettualmente un genere letterario, quello della poesia filosofica impiegata nel II trattato, per il quale Dante non dispone di nessuna definizione tradizionale: non c'è traccia di questo nelle poetiche e nelle retoriche a lui accessibili, e questo silenzio è reso più assordante dal fatto che l'opera capitale per il Medioevo in relazione al rapporto tra poesia e verità filosofica, cioè la *Consolatio* boeziana, rappresenta *in re* questa lacuna portandola alla soglia della contraddizione: Boezio personaggio rifiuta la poesia, falsa, a vantaggio della filosofia, vera, nella medesima opera in cui Boezio autore fa parlare la filosofia per mezzo di metri, cioè di poesie filosofiche» (*Poesia e verità*, p. 102).

⁶⁵Del resto «per la natura quarta, delli animali, cioè sensitiva, hae l'uomo altro amore, per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia; e questo amore nell'uomo massimamente ha mestiere di rettore per la sua superchievole operazione, nello diletto massimamente del gusto e del tatto. E per la quinta e ultima natura, cioè vera umana o, meglio dicendo, angelica, cioè razionale, ha l'uomo amore alla veritate e alla vertude; e da questo amore nasce la vera e perfetta amistà, dell'onesto tratta, della quale parla lo Filosofo nell'ottavo dell'Etica, quando tratta dell'amistade» (*Conv.* III, iii, 10-1).

segnamento morale e filosofico.⁶⁶ «Allorché l'amore incondizionato per la filosofia umana aristotelica entra in crisi, come Dante stesso ci comunica all'inizio del trattato IV, e più non resiste a livello logico e speculativo il suo geniale sforzo di simbiosi tra sapienza sacra e profana, egli sente subito «chiusa la via / de l'usato parlare» (*Conv.* IV, canzone, vv. 7-8), cioè del linguaggio amoroso in chiave simbolica; non più le *dolci rime*, ma una rima *aspr' e sottile* (v. 14). L'incanto è rotto, il piacere dolce della metafora e dell'allegoria d'amore si spegne; l'ultima canzone del *Convivio* avrà solo un solido senso letterale».⁶⁷

Nel momento in cui, nel IV trattato, la poesia è in grado di assorbire senza mediazioni la filosofia, assumendo su di sé il peso di un messaggio tanto alto senza rinunciare al metro e alla retorica e senza aver più bisogno del doppio binario di significato garantito dal commento allegorizzante, il *Convivio* giunge a una situazione di stallo e viene abbandonato. Le spinte contraddittorie che avevano dominato la complessa e confusa impostazione dei primi due libri si sono sciolte, e Dante ha imboccato con decisione il sentiero della scrittura filosofica: il problema della «vera sentenza» si è dissolto.

3.2.7 *Questa esposizione conviene essere letterale ed allegorica*

Il celeberrimo passo sull'allegoria dei poeti e sull'allegoria dei teologi, che si pone come il nodo retorico ed esegetico del trattato, reca in sé molte delle contraddizioni a cui ho appena fatto cenno; non occorre ribadire che il testo è gravemente lacunoso, e che sono solo tentative le integrazioni proposte dagli editori. Dante comincia con il dichiarare che «questa esposizione conviene essere letterale ed allegorica», e precisa subito che «le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi» (II, I, 2); sembra che ci sia dunque una prima distinzione tra l'esposizione delle poesie, condotta su due livelli, e quella, a cui pure la prima è ispirata, delle Scritture, che avviene invece su quattro livelli. La distinzione torna alla fine del passaggio in cui Dante spiega la differenza tra senso letterale e senso allegorico:

L'uno si chiama letterale, e questo è quello che [†††]. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua voluntade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo

⁶⁶Su *Amor che ne la mente mi ragiona* e sul III libro rimando alle belle pagine di DRONKE, *Dante's second love*, pp. 26-50.

⁶⁷CORTI, *Scritti su Cavalcanti*, p. 115; sulla distanza del IV trattato dagli altri – che ha portato a ipotizzare un'interruzione nella sua stesura, all'interno della quale si collocherebbe il *De vulgari* – cfr. ivi, pp. 145-66.

trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato (II, i, 3-5).

I problemi sollevati sono moltissimi, e hanno generato un'ampia riflessione critica, spesso dispersa in rivoli di eccessiva complessità e sottigliezza o in una selva di citazioni intertestuali.⁶⁸ Piuttosto che ricondurre il passo a una singola fonte – il che è già stato fatto, senza che questo sciogliesse poi tutti i nodi – vorrei cercare di mettere a fuoco i problemi che vengono sollevati per vagliarli alla luce dell'opera stessa. Di certo è un peccato che l'opera, essendo rimasta incompleta, non possa dirci quale ragione Dante riteneva avesse spinto i “savi” ad adoperare questo “nascondimento”.

Innanzitutto bisogna ammettere che sarebbe troppo ortodosso perfino per Dante pretendere di applicare l'esegesi quadripartita a un testo non religioso;⁶⁹ per di più la tradizione filosofica, a cui il *Convivio* in larghissima misura si ispira, rigettava i procedimenti esegetici. In tutto il trattato i testi non risultano infatti interpretati secondo i quattro livelli, e a questo sembra alludere Dante alla fine del passo appena citato, quando dice che il senso allegorico a cui farà riferimento è quello usato dai poeti, e non dai teologi.⁷⁰ La stessa definizione di senso allegorico che viene qui data, chiamando in causa il «manto di queste favole» e l'idea di una «veritate ascosa sotto bella menzogna», si riferisce molto probabilmente a quella che il Medioevo aveva denominato *allegoria in verbis*, caratteristica non della Bibbia ma delle scritture profane.⁷¹

Dopo l'inciso relativo alle distinte interpretazioni del senso allegorico date rispettivamente dai teologi e dai poeti, Dante riprende il discorso definendo gli altri due sensi. Il senso morale è quello che gli esegeti devono rinvenire nelle Scritture per l'utilità loro e dei loro discenti; è quello che si applica, ad esempio, quando dall'episodio evangelico del monte Tabor si ricava

⁶⁸Impossibile citare tutta la bibliografia; rimanderò perciò solo ai contributi più recenti e innovativi: ASCOLI, *Tradurre l'allegoria*; HOLLANDER, *Allegory*, pp. 29-40; PÉPIN, *Dante et la tradition*; D'ANDREA, *L'“allegoria dei poeti”*; BARAŃSKI, *Notes on Dante*; FENZI, *L'esperienza*; FIORAVANTI, *Ancora sull'allegoria*; BRUNI, *Le due vie*.

⁶⁹Ma come nota giustamente SIMONELLI, «l'aspirazione ad inserire la poesia in un sistema esegetico proprio dei libri sacri», estranea all'ambiente fiorentino, era invece nell'aria a Bologna, come si è visto in §2.4; per questo «soltanto nel clima particolare di Bologna, dico, si poteva concepire la fusione dei due tipi di allegoria e applicare ai testi profani i metodi dell'esegesi biblica» (*Allegoria e simbolo*, pp. 207-8).

⁷⁰Mi pare acuta la riflessione di tutto il passo offerta da ASCOLI, che sostiene, in particolare, che «Dante ci presenta la distinzione tra allegoria e allegoresi, e poi non la rispetta. Cosa si cela dietro questa mossa apparentemente confusa? Il fatto, già sottolineato, che nel *Convivio*, a differenza di quasi tutti gli altri commenti medievali ai poeti o ad altri testi, Dante è simultaneamente interprete e autore della poesia. La confusione si potrebbe dunque spiegare almeno in parte come effetto di questa coincidenza di ruoli solitamente separati: Dante interprete non fa altro che rendere esplicite (oppure “aprire”, metafora spesso usata nel *Convivio* e altrove negli scritti danteschi) le proprie intenzioni poetiche precedenti» (*Tradurre l'allegoria*, pp. 162-3).

⁷¹Lo segnala già D'ANDREA, *L'“allegoria”*, pp. 71-8. Dopo una breve rassegna, FENZI conclude che «si ricava in maniera univoca che l'allegoria è il *manto* che va *aperto* (e nel caso solo il poeta stesso può farlo) per giungere alla *vera sentenza* che quello nasconde. Non è insomma possibile dubitare del fatto che tale allegoria corrisponda perfettamente alla nozione di *integumentum*, così com'era stata elaborata nei secoli appena precedenti soprattutto dalla scuola di Chartres» (*L'esperienza*, p. 165).

l'insegnamento che «alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (II, i, 6). Il quarto è poi il senso anagogico, «cioè sovrasenso», ed è quello relativo all'esposizione spirituale della Scrittura, che, pur essendo vera quanto alla lettera, «per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria»; così avviene nel salmo 113, dove si parla dell'esodo del popolo di Israele dall'Egitto, «che avegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate» (II, i, 7).

Salta subito all'occhio la natura non omogenea degli esempi: il primo è classico, gli altri due biblici – e di questi uno è neotestamentario, l'altro veterotestamentario.⁷² Già nel *De vulgari* Dante aveva accostato il parlare *figurate* del mito classico alla Bibbia, offrendo però due ragioni diverse per giustificare un'apparente incongruenza della lettera:

Et si obiciatur de serpente loquente ad primam mulierem, vel de asina Balaam, quod locuti sint, ad hoc respondemus quod angelus in illa et dyabolus in illo taliter operati sunt quod ipsa animalia moverunt organa sua, sic ut vox inde resultavit distincta tanquam vera locutio; non quod aliud esset asine illud quam rudere, neque quam sibilare serpenti. Si vero contra argumentetur quis de eo quod Ovidius dicit in quinto Metamorphoseos de picis loquentibus, dicimus quod **hoc figurate dicit, aliud intelligens**. (*Dve*, I, ii, 6-7).

Non mi pare si possa sostenere che in questo passaggio il serpente e l'asina di Balaam da una parte e le piche di Ovidio dall'altra siano equiparati, e che vi si ammetta dunque che anche il testo biblico talvolta non deve preso alla lettera: leggendo attentamente, Dante riferisce il *figurate* alle *Metamorfosi*, mentre nel caso dei due animali delle Scritture non c'è alcuna allegoria, ma solo un espediente sovranaturale che li fa apparire come se parlassero.

Anche nel caso del *Convivio* non mi sembra corretto, perciò, quel che afferma Pépin quando dice che «le remarquable est ici que l'allégorie des poètes et l'allégorie biblique soient, une fois au moins, traitées de la même façon, jusqu'à laisser supposer, pour tels passages de la Bible également, la fausseté du sens littéral».⁷³ La differenza tra il mito di Orfeo e i due episodi biblici citati è esplicita: nel primo siamo in presenza di una bella menzogna che nasconde una verità, nel caso degli altri due anche la lettera è da prendere come vera. Quel che interessa rilevare, però, è che sia nell'esempio orfico sia in quello della Trasfigurazione rimane sotto la superficie una componente metapoetica più o meno dichiarata: nel primo infatti si dice

⁷²Secondo ASCOLI, «sia i singoli esempi, vuoi poetici, vuoi biblici, nonché l'insieme dei tre esempi forniti per illustrare rispettivamente i tre sensi (quello "allegorico" in senso stretto; quello etico-tropologico; quello anagogico-escatologico) appaiono profondamente idiosincratici e sollevano seri problemi nel tentativo di stabilire un collegamento tra il testo di Dante e le tradizioni dell'allegoria medievale su cui vuole evidentemente fare leva. Detto in altri termini, nel tentativo di giustapporre e poi di distinguere due tipi diversi di allegoria e/o allegoresi (poetico e teologico), Dante li trasforma entrambi fino al punto di renderli appena riconoscibili» (*Tradurre l'allegoria*, p. 165).

⁷³*La théorie dantesque*, p. 55.

apertamente che Orfeo rappresenta la potenza nobilitante del linguaggio, mentre nel secondo tanto la scelta dell'episodio – che segna il passaggio dal tipo al suo compimento, dal momento che Cristo risorto appare agli apostoli inverando le profezie dell'Antico Testamento – quanto la sua interpretazione morale («alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia») sembrano fare riferimento all'oscurità del linguaggio.⁷⁴

Definiti i quattro sensi, Dante precisa che «sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico» (II, i, 8). La priorità del senso letterale era convinzione diffusa, ma Dante la argomenta in maniera dettagliata nei paragrafi successivi: innanzi tutto, è necessario passare per la superficie per arrivare al “dentro”, come è necessario che la materia sia disposta perché vi si possa imprimere una forma – e il significato letterale è sempre «subietto e materia» degli altri, e soprattutto dell'allegorico. Ancora, è impossibile costruire qualcosa se non si sono prima poste le fondamenta: nella «edificazione di scienza», il senso letterale è il fondamento delle altre; del resto – ed è il quarto argomento – se anche fosse possibile, sarebbe irrazionale e innaturale procedere nella conoscenza da quello che conosciamo di meno a quello che conosciamo di più, e il senso letterale è quello che si intende meglio.

Per tutte queste ragioni, conclude Dante, «sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritade; e talvolta delli altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e a tempo si converrà» (II, 1, 15). Questo proposito, come già si diceva, viene ampiamente disatteso nei libri che Dante arrivò a scrivere, dove non solo manca ogni accenno al terzo e al quarto senso, ma, a partire dal IV trattato, va scomparendo perfino l'esposizione allegorica. In effetti, come emerge in modo piuttosto chiaro dalle definizioni, senso morale e senso anagogico sono appannaggio delle Scritture; e forse anche per questo motivo, nelle *rationes* che giustificano la priorità del senso letterale, Dante specificava che quanto detto valeva soprattutto per il senso allegorico – quasi a voler mettere in primo piano la dialettica tra questi due, accantonando gli altri.

Sull'opposizione tra letterale e allegorico riposava la grande distinzione medievale tra *allegoria in verbis*, dove il senso letterale è fittizio, e *allegoria in factis*, dove invece è storicamente vero. Gli studiosi hanno perciò giustamente rilevato che sebbene la decisa affermazione della priorità del senso letterale sembra far riferimento all'orizzonte esegetico, il tipo di allegoria che Dante andrà esponendo nel commentare le sue canzoni è decisamente l'altro, seppur influenzato dall'importante correttivo, introdotto da San Tommaso, circa la assoluta preponderanza della *littera* e circa la necessità di rinvenire in questa l'intenzione dell'autore.⁷⁵

Sembra dunque innegabile che Dante abbia introdotto una certa confusione tra lo schema

⁷⁴Lo argomenta ASCOLI, *Tradurre l'allegoria*, pp. 171-2.

⁷⁵Eco, *Arte e bellezza*, pp. 94-100.

quadripartito e quello bipartito; per di più l'impostazione del *Convivio* sembra contrastare con la definizione di allegoria che viene data in questo passaggio, come ha messo in luce Fenzi:

La definizione dantesca dei primi due sensi, letterale e allegorico, è specularmente opposta a quella della tradizione esegetica biblica che pure parrebbe fare da sfondo, e dunque anche alla definizione che sarà nell'*Epistola a Cangrande*. In questa tradizione, infatti, ci si muove da un senso letterale storicamente vero verso alcuni sensi spirituali generalmente definiti come allegorici; qui nel *Convivio* ci si muove da un senso letterale fittizio, *integumentum* immaginosamente poetico e intrinsecamente allegorico, verso il vero storico, addirittura il vero personale e biografico di Dante. Il vero, insomma, che là è il punto di partenza, qui è il punto di arrivo.⁷⁶

In questo senso, il *Convivio* apra la strada alla *Commedia* su tanti fronti: su tutti quello dell'integrazione tra cultura filosofica, scientifica ed esegetica, e dunque sullo «stesso potere di trasfigurare la propria vicenda personale nel paradigma di un destino universale che coinvolge la sapienza umana e la rivelazione divina, il mondo della storia e delle vicende umane, l'ordine cosmico, le gerarchie celesti, sino all'ultima perfezione dell'identificazione totale con il divino».⁷⁷ Ma per definire in maniera più rigorosa le modalità di lettura che Dante voleva fossero applicate al poema sacro era necessaria una griglia di lettura più stabile e comprensibile, come quella offerta dall'*Epistola a Cangrande*.

3.3 L'Epistola a Cangrande

L'*Epistola a Cangrande* è la naturale prosecuzione di questo discorso, perché al suo interno Dante propone un autocommento alla propria poesia per certi versi simile a quello del *Convivio*, anche se in questo caso l'oggetto è la *Commedia*: ancora una volta, e in maniera più lineare, la teoria dei quattro sensi delle Scritture viene proposta come modello per l'interpretazione della propria poesia. In aggiunta, nell'epistola compaiono altre due affermazioni fondamentali per comprendere in che modo Dante guardasse al proprio linguaggio figurato: da un lato la definizione del *modus tractandi* del poema sacro, che comprende una serie aggettivi in cui spiccano i termini *poeticus*, *fictivus* e, soprattutto *transumptivus*; dall'altro la menzione dei miti platonici e dell'*assumptio metaphorismorum* come rimedio all'ineffabilità – passaggio su cui, come vedremo, si è concentrato Ariani nella sua ponderosa indagine sulla metafora dantesca.⁷⁸

⁷⁶FENZI, *L'esperienza*, pp. 167-8.

⁷⁷VASOLI, *Introduzione*, p. LXIII.

⁷⁸ARIANI, I "metaphorismi".

Ho già detto all'inizio di questo capitolo che l'epistola sarà qui considerata autentica nella sua integrità; particolarmente persuasivi mi sembrano gli argomenti con cui Azzetta confuta l'impressione, denunciata da molti studiosi e considerata prova della falsità del testo, di un assemblaggio disomogeneo di elementi diversi. Come spiega Azzetta, è naturale che le parti dell'epistola presentino caratteristiche diverse, perché in ciascuna Dante si ispira a un genere di componimento specifico: la parte noncupatoria (*Ep.* XIII, 1-13) risponde in tutti i crismi alla forma epistolare, mentre al centro del testo si distende una lunga sezione contenente un *accessus* (17-41) e un commento vero e proprio, condotto secondo i modi della *expositio textus* (42-88).⁷⁹

3.3.1 *Ad introductionem oblatis operis aliquid sub lectoris officio*

L'epistola comincia, come si diceva, con un solenne elogio della magnificenza di Cangrande e con una professione di stima e amicizia; per farsi degno del rapporto con un signore tanto nobile, Dante gli offre la "sublime cantica della *Commedia* che viene decorata dal titolo di Paradiso" (11), e, per accrescere ulteriormente il dono, la accompagna di un commento. Dopo i primi paragrafi dedicatori, il poeta assume dunque esplicitamente la veste del commentatore: «itaque, formula consumata epistole, ad introductionem oblatis operis aliquid sub lectoris officio compendiose aggrediar» (13).

Prima di soffermarsi nello specifico sull'ultima cantica, Dante premette un'introduzione generale all'opera, impostata attorno alle sei questioni o *instantiae* che venivano prese in considerazione all'inizio di ciascuna esposizione dottrinale, «videlicet subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus phylosophie».⁸⁰ Questa modalità di introduzione, come hanno visto tutti i commentatori, corrisponde alla pratica scolastica dell'*accessus*, che nel Medioevo si applicava a testi classici, scritture, filosofici, giuridici:⁸¹ è però del tutto inedito che sia l'autore stesso a scriverla, come è inedito destinarla a un'opera contemporanea – e questa è un'altra delle ragioni che alcuni critici hanno avanzato per contestare l'autenticità dell'epistola.⁸² È chiaro che da parte di Dante questa iniziativa risponde a una precisa intenzione di «accreditare un poema in volgare anche agli occhi di un pubblico dotto, obbligandolo a collocare la *Commedia* al livello di un testo da leggersi e studiarsi a scuola, come un classico, o un testo biblico, o un'opera scientifica o di diritto»; in aggiunta, però, l'eccezionalità del poema sacro è

⁷⁹AZZETTA, *Nota introduttiva*, pp. 275-82.

⁸⁰«Volentes igitur aliqualem introductionem tradere de parte operis alicuius, oportet aliquam notitiam tradere de toto cuius est pars. Quapropter et ego, volens de parte supra nominata totius Comedie aliquid tradere per modum introductionis, aliquid de toto opere premittendum existimavi, ut facilius et perfectior sit ad partem introitus. Sex igitur sunt que in principio cuiusque doctrinalis operis inquirenda sunt, videlicet ecc.» (17-8).

⁸¹Sull'*accessus* la bibliografia è ampia; i contributi principali sono QUAIN, *The medieval*; NARDI, *Osservazioni*; ASCOLI, *Access to authority*.

⁸²Così NARDI, *Osservazioni*.

rimarcata dall'introduzione di elementi esorbitanti rispetto all'*accessus* canonico e di varianti lessicali, che richiamano l'attenzione del lettore sulla novità dell'opera.⁸³

La prima affermazione notevolissima riguarda il *subiectum*:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus (20).

L'attribuzione di una cosciente ed esplicita polisemia alla propria opera è una novità, sebbene la distinzione tra *sensus qui habetur per litteram* e *qui habetur per significata per litteram* sia canonica e il termine "polysemos" sia già attestato nelle glosse di Servio.⁸⁴ A questa prima parte di *accessus* piuttosto tradizionale subentra però una digressione sui quattro sensi delle Scritture, simile a quella del *Convivio* e assolutamente inedita all'interno del genere, a sottolineare la straordinarietà della *Commedia*:⁸⁵

Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum' (21-2).

Rispetto al *Convivio*, Dante ha eliminato la problematica distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei filosofi; superando l'eterogeneità che caratterizzava gli esempi del trattato, inoltre, l'esposizione si riallinea con la tradizionale applicazione dei quattro sensi a uno stesso passo,

⁸³AZZETTA, *Nota introduttiva*, p. 293. Dettagliata e stringente l'analisi proposta da ASCOLI, *Access to authority*, circa le continuità tra l'epistola e le altre opere di Dante su almeno tre livelli: l'impiego degli strumenti e delle categorie della tradizione esegetica, l'attento posizionamento dell'autore all'interno del testo, il tentativo di legittimarsi come *auctoritas*.

⁸⁴FINAZZI, *La metafora*, pp. 40-1.

⁸⁵Lo rileva AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc.* Si veda anche il commento di ASCOLI: «the presence of this variant of the fourfold model, which seems to imply an analogy, if not an absolute identity, between the Bible's mode of signifying and that of a secular, if paradigmatically Christian, poet, is new, scandalously new, in the fourteenth century» (*Accesso to authority*, p. 330).

quel medesimo salmo 113 che veniva sottoposto, nel *Convivio*, alla sola interpretazione analogica.⁸⁶ La scelta del salmo, peraltro, ambisce a istituire un rapporto stretto tra la *Commedia* e l'Antico Testamento, come sottolinea Azzetta, costringendo così il lettore a interrogarsi sul rapporto che Dante voleva instaurare tra il proprio poema e la Scrittura – con il risultato che i primi interpreti reagirono cercando di smussare questa pretesa di commensurabilità, e riconducendo l'affermazione su terreni più sicuri.⁸⁷ Il salmo, inoltre, introduce il motivo dell'esilio, che avrà un ruolo cruciale per la struttura del poema, come sarà chiarito già poche righe dopo, quando Dante definisce il doppio *subiectum* dell'opera.

C'è anche da notare che, questa volta in maniera analoga a quanto accadeva nel *Convivio*, si crea una bipartizione all'interno dello schema quadripartito: tutti e tre i sensi diversi dal letterale vengono riuniti sotto l'unico cappello dell'allegoria, qui presa nella sua accezione più ampia. Così facendo Dante riprende uno schema esegetico diffuso, che, come si diceva, distingueva innanzi tutto tra ciò che un testo vuol *per litteram* e ciò che vuol dire *per significata per litteram*. Non è chiaro se, proponendo tale schema per l'interpretazione della *Commedia*, Dante stia suggerendo che la lettera del poema sia da intendersi in modo storico, come accade nelle Scritture;⁸⁸ sembra evidente che qualora si applicasse all'opera la definizione di allegoria e senso letterale che era stata avanzata nel *Convivio*, questo implicherebbe necessariamente che il viaggio del *viator* attraverso i tre regni sia da considerarsi una semplice finzione poetica.

Nell'epistola parrebbe che Dante parli di allegoria solo in senso teologico:⁸⁹ per questo secondo alcuni studiosi, come ad esempio Hollander, il poema è da interpretare secondo questa griglia esegetica, e dunque come allegoria dei teologi, a differenza di quanto avviene con le canzoni morali commentate nel prosimetro volgare.⁹⁰ Rimarrebbe però da risolvere un problema sollevato da Zambon: nella stessa epistola, come vedremo meglio a breve, Dante definisce la *forma sive modus tractandi* anche come *poeticus* e *fictivus*, e per quanto questo non implichi una dichiarazione di falsità della lettera mi pare comunque difficile che tali aggettivi si possano

⁸⁶È stato notato che la scelta di questo salmo risulta piuttosto inconsueta, perché normalmente l'esempio addotto per illustrare l'esegesi quadripartita era quello del semplice lemma "Gerusalemme"; un'interpretazione del salmo simile a quella data qui da Dante si ritrova, come segnala AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc*, in Ugo di San Caro.

⁸⁷AZZETTA, *Nota introduttiva*, p. 287.

⁸⁸Secondo BARAŃSKI c'è una contraddizione tra la definizione dell'esegesi quadripartita e la dichiarazione del senso allegorico del poema: «piuttosto che complementari, come sono stati normalmente interpretati, i due paragrafi sono in contrasto: la Bibbia e la *Commedia*, dunque, sono citate per esemplificare i due principali tipi di allegoria» (*Comedia*, p. 71). Confuta questa impressione AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc*; aggiungerei che sostenendo questa contraddizione Barański rischia creare un cortocircuito con il suo argomento circa l'inautenticità dell'*Epistola*, perché se quanto dice il critico fosse vero ci troveremmo in presenza della stessa situazione attiva nel *Convivio*, dove i quattro sensi vengono definiti secondo il tradizionale schema esegetico ma dove poi subentra la precisazione che Dante impiegherà l'allegoria nel modo in cui la usano i poeti, e non i teologi; se i due passi fossero tanto simili, e considerato che il *Convivio* non era stato terminato né diffuso, si dovrebbe ammettere una coincidenza ben strana tra l'anonimo commentatore e Dante.

⁸⁹Secondo SIMONELLI, la confusione deriva anche dal fatto che nel *Convivio* Dante aveva conflato insieme *allegoria* e *modo* di trattare la materia («lo modo dei poeti seguire»), mentre nell'epistola distingue il *subiectum* dal *modus* (*Allegoria e simbolo*, p. 219).

⁹⁰HOLLANDER, *Allegory*, p. 29.

applicare pacificamente alla cosiddetta allegoria dei teologi.⁹¹

È forse più sensato, allora, ipotizzare che Dante non menzioni la distinzione tra le due forme di allegoria proprio per non dover propendere per l'una o per l'altra; ma la questione è mal posta, perché la distinzione tra allegoria dei teologi e allegoria dei poeti è una distinzione che Dante vuole superare, affermando la verità del proprio senso letterale senza per questo volersi direttamente impegnare in un'equiparazione con le Scritture. Se Dante avesse voluto rivendicare apertamente la verità della lettera, tra l'altro, sarebbe entrato in aperta contraddizione con un assunto di San Tommaso: per l'Aquinate a nessuna scrittura umana si può attribuire un senso diverso dal letterale, ed è quest'ultimo a includere eventuali metafore o sovrasensi, ossia *quem auctor intendit*, senza poter ambire alla stratificazione di significato che solo il testo ispirato garantisce.⁹²

In questo risiede dunque l'altra grande novità rispetto al *Convivio*, dove l'applicazione dell'allegoresi alle canzoni dottrinali serviva a mostrare la «vera sentenza» e dunque a sconfermare il senso letterale: il passaggio è quello da un autocommento *ex post*, che non riesce a essere sistematico perché le poesie non erano necessariamente allegoriche *ab origine*, e un *accessus* che testimonia di una scrittura coscientemente e intrinsecamente polisema. Mi pare molto pregnante a proposito il commento di Pastore Stocchi, che sottolinea come Dante si discosti dalle impostazioni didascaliche più banali – che a suo parere ancora sostengono il passo del *Convivio* sull'allegoria dei poeti e dei teologi – per dare allo schema esegetico proposto un maggiore rigore e una più profonda funzionalità: «ormai, per lui, non si tratta di criteri, in certo senso pratici, per la fruttuosa lettura di un testo, bensì di una intrinseca, originaria ricchezza dell'opera stessa».⁹³

Se ha ragione Fenzi, già nel *Convivio* Dante

sembra voler ridurre la distanza tra testo profano e testo sacro, nel momento in cui rivendica anche al primo un contenuto di verità, coperto dal velo della finzione poetica che è lecito definire “allegorico”. Il risultato è però incoerente, perché non fa che riversare l'aspetto essenzialmente retorico-linguistico della nozione di *integumentum* entro lo schema tutt'affatto diverso, extra-linguistico e sostanziale, dei quattro sensi propri del testo sacro. In altre parole, sovrappone cose diverse, quali sono la “allegoria in verbis” dei poeti e la “allegoria in factis” dei teologi.⁹⁴

Il trattato costituisce allora un primo, imperfetto saggio delle potenzialità di una sovrapposizione di significati: reindirizzando l'interpretazione del senso letterale delle canzoni, Dante

⁹¹ZAMBON, *Autoesegesi dantesca*, p. 22.

⁹²«Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum litteralis sensus» (TOMMASO, *Quodl.* VII, q. VI, art. 16, ad 2).

⁹³PASTORE STOCCHI, *Ep.*, *ad loc.*

⁹⁴FENZI, *L'esperienza*, pp. 178-9.

suggerisce una nuova lettura che però è alternativa, sul piano di verità, rispetto alla prima, poiché entrambe hanno dignità poetica e possono trasmettere un insegnamento, ma solo quella allegorica ritrae fedelmente la biografia del poeta. Credo dunque che se nell'*Epistola a Cangrande* Dante ritorna sulla teoria dei quattro sensi e la modifica è per certificare che nel caso della *Commedia*, invece, ciascuno dei due livelli di lettura ha una sua autonomia e un suo portato di verità. È quel che traspare dall'individuazione dei due sensi:

Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur. Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est (23-5).

Questa definizione del *subiectum* della *Commedia* ha generato molte polemiche, perché è sembrata inappropriata o riduttiva rispetto al poema:⁹⁵ non si vogliono accettare, in particolare, il modo in cui viene delineato il senso letterale e l'impronta marcatamente morale che Dante attribuisce alla propria opera. Questa impronta viene ribadita più avanti nell'epistola, quando si dice che «finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (39), e che perciò «genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis» (40-1); a chi conosce il valore che il Medioevo attribuiva ai possibili messaggi morali veicolati dagli *auctores* non sembra affatto strano che questo sia il fine che Dante vuole conferire alla *Commedia*.

Quanto al senso letterale – che Nardi reputava dovesse essere piuttosto «il viaggio, il “fatale andare” di Dante, smarrito, attraverso l'Inferno e il Purgatorio fino alla selva antica del Paradiso terrestre, sulle orme d'Enea, sotto la scorta di Virgilio; e quindi l'ascesa attraverso le sfere celesti sulle orme di S. Paolo, sotto la guida di Beatrice»⁹⁶ – la definizione dell'epistola si comprende meglio se la si accosta, con Azzetta, alle protasi di *Purgatorio* e *Paradiso*, dove Dante annuncia che canterà del regno oltremondano in questione, e non del proprio viaggio.⁹⁷ Il tema odeporico, insomma, riguarda piuttosto la struttura della *Commedia* – una struttura largamente metaforica – che non il suo argomento, e si costituisce dunque come l'espedito

⁹⁵Secondo BARAŃSKI, ad esempio, il contributo apportato dall'Epistola alla discussione sull'applicazione dell'esegesi quadripartita alla poesia secolare è limitato, e la descrizione dell'allegoria della *Commedia* che viene proposta «è alquanto piatta e manca di qualunque risonanza biblica» (*Comedia*, p. 68).

⁹⁶NARDI, *Osservazioni*, pp. 295-7.

⁹⁷AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc.* Rimando al commento di Azzetta per la discussione sulla parziale diversità dell'*Inferno* rispetto a questa impostazione, che potrebbe essere il risultato di una maturazione della coscienza dantesca.

narrativo che rende possibile la visione⁹⁸ e che consente la leggibilità del poema a diversi livelli, proprio come mostra l'esempio del salmo *In exitu Israel de Aegypto*. Insomma, «che la visione storica che informa la *Divina Commedia* sia radicata nell'esperienza biblica è evidente, come a suo tempo ha mostrato il Singleton e, nella sua scia, il dantismo americano, dall'elevazione dell'Esodo a principio d'organizzazione testuale».⁹⁹

Inoltre Nardi sosteneva l'inautenticità dell'epistola denunciando quella che per lui era un'assoluta coincidenza tra il senso letterale e il senso allegorico, interpretata come goffaggine dell'anonimo autore dell'*accessus*, nonché sostenendo che il senso allegorico così formulato non avrebbe niente di allegorico, perché il tema della giustizia viene affrontato apertamente in diversi canti. A suo giudizio l'anonimo teologo falsario che aveva intrapreso il commento alla *Commedia* stava tentando così di negare la realtà del viaggio dantesco, come avrebbe fatto pochi paragrafi più avanti dichiarando che è il *modus tractandi* dell'opera è *poeticus* e *fictivus*.

3.3.2 Il *modus tractandi* della *Commedia* e la *transumptio*

Chiuso il discorso sul *subiectum*, si passa alla definizione della «forma sive *modus tractandi*»,¹⁰⁰ ossia della sfaccettata struttura formale che Dante attribuisce al poema. È merito di Ascoli aver richiamato l'attenzione sul fatto che il discorso appena considerato sulla tetrapartizione dei significati era introdotto come esemplificazione di un *modus tractandi* («qui *modus tractandi*, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus», 21): questo dimostra che la digressione, che fuoriesce infatti dalla lista delle *instantiae* in cui viene suddiviso l'*accessus*, è rilevante tanto al *subiectum* quanto alla *forma*, di cui si viene ora a parlare.¹⁰¹ Dopo averla distinta dalla *forma tractatus* – cioè dalla suddivisione esterna dell'opera, che si realizza in cantiche, canti e versi – Dante si sofferma sulla *forma sive modus tractandi*, che è definito «poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus» (27).

Come notano i commentatori, i primi cinque termini fanno riferimento alle caratteristiche poetico-retoriche della *Commedia*, mentre la seconda serie è modellata sugli *accessus* delle

⁹⁸Lo dimostra un passaggio finale dell'epistola, assai pertinente, citato da AZZETTA, *ibid*: «ubique procedetur ascendendo de celo in celum, et recitabitur de animabus beatis inventis in quolibet orbe, et quod vera illa beatitudo in sentiendo veritatis principium consistit; ut patet per Iohannem ibi: "Hec est vita eterna, ut cognoscant te Deum verum etc."; et per Boetium in tertio De Consolatione ibi: "Te cernere finis". Inde est quod ad ostendendum gloriam beatitudinis in illis animabus, ab eis tanquam videntibus omnem veritatem multa querentur que magnam habent utilitatem et delectationem» (*Ep.* XIII, 89).

⁹⁹MAZZOTTA, *Teologia ed esegesi*, p. 98. Si vedano a proposito SINGLETON, «*In exitu*»; AUERBACH, *Figura*; HOLLANDER, *Allegory*.

¹⁰⁰Il *modus tractandi* è un concetto comune, dalla metà del XII secolo in poi, per designare la natura stilistica, formale e retorica di un testo, ed è stato accuratamente definito da Thierry di Chartres; si veda, a tal proposito, MINNIS, *Medieval theory*.

¹⁰¹ASCOLI, *Access to authority*, p. 331.

opere scientifiche, a sottolineare la valenza dottrinale del poema.¹⁰² Si può aggiungere, con Azzetta, che «i dieci aggettivi sembrano voler sintetizzare la pluralità dei modi espressivi che caratterizza lo sperimentalismo della *Commedia*»;¹⁰³ si può nondimeno sottoscrivere la precisazione di Pflaum, secondo cui Dante non starebbe qui parlando di stile – come dimostra la totale alterità degli aggettivi rispetto ai termini impiegati normalmente nella dottrina degli stili – ma piuttosto di una modalità, una forma, una struttura della lingua della *Commedia*.¹⁰⁴

Il primo aggettivo, “poeticus”, è di carattere talmente generale da indicare probabilmente nient’altro se non che la *Commedia* è scritta in versi; il secondo ha suscitato un ampio dibattito, in larga parte connesso con quello relativo alla definizione di poesia come «*fictio rhetorica musicaque poita*» già discussa in §2.3.3. Coerentemente con quella, infatti, anche nell’epistola Dante mostra di ritenere che il concetto di *fictio* sia una caratteristica fondamentale della poesia, come che tale concetto vada interpretato – e, come già dicevo, mi sembra che il termine abbia a che fare con la rappresentazione icastica, anche tramite figure, peculiarità formale del discorso poetico rispetto a quello non-letterario. La *descriptio* è un’altra faccia di questo stesso specifico della poesia, e coincide con uno dei modi dell’*amplificatio* che i trattatisti raccomandavano agli aspiranti poeti; lo stesso si può dire per la *digressio*, che include, nella retorica medievale, micro e macrodigressioni.

La storia della dottrina medievale concernente la *digressio* è stata ricostruita da Corsi: dopo una prima trattazione ambigua in Cicerone e Quintiliano, la nozione viene sistematizzata per essere infine collocata tra i modi della narrazione, e dunque tra le forme dell’*amplificatio* (così ad esempio nella *Poetria nova* di Goffredo, vv. 527-53). Come ho brevemente accennato in §1.3.3, molti testi di poetica e retorica nel Medioevo ritenevano le similitudini una digressione dalla materia principale: è il caso del *Documentum* dello stesso Goffredo di Vinsauf, dove si dice che, oltre alla *digressio* che inserisce del materiale tratto da un’altra parte del testo, «*digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet incudimus comparationes sive similitudines, ut eas aptemus materiae*» (II, ii, 21). Insomma, «per il teorico medievale la digressione è un fatto formale legato in un modo particolare alla materia»;¹⁰⁵ questo spinge lo studioso a ritenere che nella *Commedia* le digressioni siano più numerose delle uniche due che

¹⁰²Del resto, nota PFLAUM, «che Dante abbia considerato la *Commedia* anche come un’opera di argomentazione, non c’è dubbio, certo, poiché lo attesta tutta l’Epistola a Kan Grande, come in particolare le espressioni usatevi per designarla: “opus doctrinale” (§6) e “tractatus” (§9)» (*Il “modus tractandi”*, p. 172). Molto interessante, e meritevole di ulteriore approfondimento, la bipartizione suggerita da MARTINEZ: «the distinction of ‘intellectual’ and ‘affective’ approaches to biblical exegesis and theology (which roughly speaking reflected Dominican and Franciscan approaches, respectively, to devotional practice) emerged as well in the formalization of distinct ‘modes of treatment’: one, for the rationally based sciences, was analytic (*divisivus*), drawing on proofs (so, *probativus*), and assembling arguments (thus, *collectivus*); while the other relied on examples (thus *exemplificativus*), exhortation (*exhortativus*), and figurative language (making it *transumptivus*), and described how to move the auditor or reader for purposes of indoctrination, or to bring out the imaginative aspects of Scripture and literature. Some texts might combine all the above» (*Rhetoric, literary theory*, p. 284).

¹⁰³AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc.*

¹⁰⁴PFLAUM, *Il “modus tractandi”*, p. 158.

¹⁰⁵CORSI, *Per uno studio*, p. 82.

vengono dichiarate esplicitamente tali – e vale la pena notare che le due così segnalate sono di natura politica, ed esplicitamente caratterizzate come interventi del poeta. Si dovrebbero perciò far rientrare nel novero anche tutte le *descriptiones loci* e le *descriptiones temporis* che interrompano in qualche modo la *fabula* e che richiedano poi un percepibile ritorno al tema narrativo.¹⁰⁶

Veniamo, finalmente, alla prima esplicita menzione del linguaggio figurato nel macrotesto dantesco. Sul significato del termine *transumptio* non occorrerà tornare, dopo le ampie rassegne che ho proposto in §1.3.3 e in §2.4.1: basterà qui ricordare che la dottrina della *transumptio* era varia e articolata, e che non è facile ricostruire quale dei suoi numerosi spunti Dante possa aver colto. I commentatori per lo più ritengono probabile che nel contesto dell'*Epistola a Cangrande* l'impiego dell'aggettivo indichi i procedimenti retorici e metaforici in senso ampio, quale caratteristica dell'*ornatus gravis* e quale strumento indispensabile per una poesia che ambiva a rappresentare, dimostrare e muovere al bene.¹⁰⁷ Mi sembra però che la sua occorrenza in un brano che ha appena discusso di esegesi possa essere una spia del fatto che Dante avesse particolarmente in mente la tradizione del *dictamen* bolognese, che aveva avviato un imponente processo di avvicinamento della retorica all'esegesi e i cui maestri, come abbiamo visto in §2.4, ambivano a garantirsi un monopolio produttivo e interpretativo sul testo sacro.

L'aggettivo 'transumptivus' aveva però già fatto la sua apparizione all'interno della produzione dantesca, sebbene nella forma avverbiale "transumptive". Nell'*Ep.* III, composta tra il 1303 e il 1306, Dante reagiva a un sonetto di Cino da Pistoia (*Dante, quando per caso s'abbandona*, *Rime* cx) che lo interrogava «utrum de passione in passionem possit anima transformari» (*Ep.* III, 1) con un sonetto responsivo (*Io sono stato con Amore insieme*, cxi) corredato da un breve commento inserito all'interno della lettera.¹⁰⁸ Introducendo il sonetto,¹⁰⁹ il testo latino recita così: «redditur, ecce, sermo Calliopeus inferius, quo sententialiter canitur, quanquam transumptive more poetico signetur intentum, amorem huius posse torpescere atque denique interire, nec non huius, quod corruptio unius generatio sit alterius, in anima reformari» (*Ep.* III, 2). Mentre nel prosieguito del commento latino Dante aggiunge ulteriori ragioni alla propria

¹⁰⁶Ivi, pp. 83-8.

¹⁰⁷Valida la suggestiva lettura di PASQUINI: «accanto al sistema poetico-letterario, che ha come base il "modus transumptivus", esiste anche un sistema "liturgico", come aveva già intuito il Pascoli. Alle trasformazioni metaforiche del reale si somma la trasformazione del protagonista nel suo itinerario simbolico: in quanto egli rappresenta anche l'umanità nel suo ritorno dalla Gerusalemme celeste. Detto altrimenti, col trasumanare del personaggio che dice "io" nel poema, si entra in un circuito liturgico dove gli oggetti non significano soltanto se stessi, ma anche qualcosa di diverso, grazie a un nucleo simbolico che li pone in una misteriosa corrispondenza reciproca. Così, il "modus transumptivus" non è semplicemente la fruizione di una raffinata tecnica letteraria, ma è anche strumento di un analogismo nella sua dimensione liturgica e insieme cosmica» (*Dante e le figure*, p. 209).

¹⁰⁸«L'epistola si configurerebbe pertanto come una sorta di *razo* latina al testo in volgare», operazione piuttosto innovativa per la presenza, nel dittico, di testi in lingua diversa, secondo BAGLIO, *Ep.*, *ad loc.* Sullo scambio si vedano anche GRAZIOSI, *Dante a Cino* e LIVRAGHI, *Dante (e Cino)*.

¹⁰⁹Che però non risulta materialmente congiunto alla missiva, e non viene trascritto in calce dal copista dell'epistola – Boccaccio.

dimostrazione – e in particolare il richiamo alla *ratio* e all'*auctoritas* – il sonetto ruota intorno all'esperienza del poeta, resa attraverso un linguaggio solennemente metaforico.

Fin dall'*incipit* del sonetto, infatti, Dante si presenta come amante esperto e fedele, che è stato *con Amore insieme* fin dall'età di nove anni, e che perciò sa bene *com'egli affrena e come sprona / e come sotto lui si ride e geme* (vv. 1-4); per questo chi si muove contro la passione si comporta come colui che vorrebbe far cessare un temporale suonando le campane (vv. 5-8).¹¹⁰ Dopo il primo accenno metaforico dei verbi “affrenare” e “spronare” contenuto nella prima quartina, e dopo il paragone iperbolico contenuto nella seconda, il sonetto prende nelle due terzine un andamento densamente figurato e sentenzioso:

Però nel cerchio de la sua palestra
liber arbitrio già mai non fu franco,
sì che consiglio invan vi si balestra.

Ben può con nuovi spron punger lo fianco,
e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra,
seguitar si convien, se l'altro è stanco.
(vv. 9-14)

La condizione dell'innamorato è resa tramite la metafora della palestra, dell'arengo, dove è inutile che entri in campo la ragione; nell'ultima terzina viene ripresa l'immagine equestre accennata nei primi versi: Amore può pungere il fianco dell'amante con i nuovi sproni, cioè farlo innamorare di un'altra donna, e sarà necessario seguirlo se la prima passione si è esaurita. Come si vede, il sonetto sviluppa un tema frequente nella poesia cortese, ma chiama in causa la nozione cristiana del libero arbitrio e, sebbene parta dal dato personale, si svolge come enunciazione di una sentenza piuttosto che come lirica.¹¹¹

In questo senso, dunque, è perfettamente comprensibile che Dante nomini il sonetto come *sermo Calliopeus*, facendo riferimento non solo alla natura poetica del componimento, ma rivendicandone anche l'altissima qualità, dal momento che Calliope è l'ispiratrice della poesia eroica nonché la regina delle muse.¹¹² L'avverbio *sententialiter* dell'epistola esplicita dunque che il sonetto *canitur*, canta, in maniera assertiva, senza aprirsi in un'articolata dimostrazione, ma piuttosto *transumptive more poetico*, ossia impiegando gli ornamento formali e retorici tipici della poesia. Le caratteristiche della filosofia e della poesia, che nell'*Epistola a Cangrande*

¹¹⁰GIUNTA, *Rime, ad loc.*, precisa che era consuetudine suonare le campagne durante i temporali a scopo apotropaico.

¹¹¹FENZI, *Ancora sulla Epistola*, pp. 59-60 collega questo sonetto all'*Ep. iv* a Moroello Malaspina, dove si chiosa quanto detto in questo versi in maniera, a suo parere, più pregnante: «le righe finali della lettera a Moroello ne costituiscono una chiosa, come già ho detto, perfetta, e certo più puntuale di quanto non sia l'epistola che accompagnava il sonetto, nella quale il caso in questione, «*utrum de passione in passionem possit anima transformari*», è trattato con maggior distacco speculativo».

¹¹²Come tale viene invocata in *Purg. I, 7-12*: *ma qui la morta poesi resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Caliope alquanto surga, / seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono.*

vengono affiancate e riunite, nella corrispondenza con Cino rimangono distinte, e per questo necessitano dell'integrazione del sonetto con la prosa latina che lo commenta, lo amplia e lo sistematizza.

L'epistola condivide dunque alcune caratteristiche con il *Convivio*, come ha dimostrato Ascoli:¹¹³ in entrambe le opere Dante si produce in un commento in prosa sui propri stessi componimenti lirici, ed entrambi i contesti coinvolgono la riflessione sul passaggio da un amore all'altro; una prima diversità che è stata segnalata risiede nel fatto che *Convivio* impiega metafore in modo sistematico non solo nella poesia, ma anche nella prosa – il che conferisce all'opera un forte carattere persuasivo e affettivo, che la rende un'opera ibrida e distinta dalle analoghe dell'epoca.¹¹⁴ A questo aggiungerei le più evidenti differenze di lingua e di destinazione: contrariamente a quanto si dice nella lunga giustificazione del commento volgare che occupa buona parte del I trattato del *Convivio*, Dante non sembra ritenere a quest'altezza problematico commentare in latino un sonetto in volgare; ancora, mentre nel caso del prosimetro il poeta tornava sulla propria produzione spontaneamente e a distanza di anni, nell'epistola, destinata non a un vasto pubblico ma nello specifico a un poeta e amico,¹¹⁵ il commento si esercita su un testo composto per l'occasione e dunque in simultanea.

Per tornare all'*Epistola a Cangrande*, gli ultimi cinque aggettivi pongono meno problemi: *diffinitivus* fa riferimento alla prassi scolastica della *diffinitio*, che consiste nel produrre un enunciato che manifesti l'essenza della cosa;¹¹⁶ *divisivus* richiama il procedimento logico del *locus a divisione*, che garantisce la consequenzialità del discorso, e corrisponde a un'abitudine estremamente diffusa nel macrotesto dantesco. I due termini *probativus* e *improbativus* pertengono al lessico della *quaestio disputata*, la cui struttura si articolava su dimostrazioni e confutazioni; infine, *exemplorum positivus* rimanda tanto ai manuali di logica quanto a quelli di retorica, e corrisponde alla prassi, assai frequente nella *Commedia*, di chiarire un concetto tramite un esempio illustre.¹¹⁷ Questa è l'interpretazione che i commentatori propongono per spiegare la seconda serie di aggettivi, che però sembra richiamare molto più che semplici prassi scolastiche di cui sono state rinvenute tracce nella *Commedia*.

Occorre notare, infatti, che la categoria di *modus tractandi* è stata scarsamente indagata dai

¹¹³ASCOLI, *Dante and the making*, pp. 122-9.

¹¹⁴HOOPER, *Dante's 'Convivio'*, p. 93.

¹¹⁵Per quanto sia chiaro che è pensata per essere divulgata: «sebbene sia in persona propria, e non abbia il carattere di uno scritto di circostanza, è in un certo senso ancor meno assimilabile a una missiva privata, legata com'è al costume largamente diffuso dei pubblici dibattiti poetici, a due o più interlocutori, su problemi di casistica amorosa o morale. Si tratta di una pagina di forte impegno letterario, in cui i consueti elementi formali dell'*ars dictandi* secondo lo stile romano sono integrati da un'attenta e ricercata scelta lessicale che, pur senza toccare i limiti del latino glossematico, attinge tuttavia squisitezze come "sermo Calliopeus" per 'componimento poetico' e indulge al gusto delle *auctoritates* puramente esornative» (PASTORE STOCCHI, *Ep.*, *ad loc.*).

¹¹⁶MARIANI, s.v. *diffinizione* in *ED*.

¹¹⁷Mi sembra più debole rispetto a questo quadro la proposta di PFLAUM di interpretare questi cinque modi come una variazione dell'espartizione dei discorsi e delle epistole elaborata dalla manualistica retorica (*Il "modus tractandi"*, pp. 172-4).

commentatori del passo dantesco, che si sono concentrati piuttosto sugli aggettivi che Dante ha impiegato per specificarla. Eppure il *modus tractandi* ha rivestito un'importanza non da poco nella discussione dei teologi sul linguaggio biblico, e dalla ricerca sui suoi sviluppi si ricava moltissimo. La questione è stata formulata per la prima volta nel trattato introduttivo alla *Summa theologica* di Alessandro di Hales, primo maestro francescano della facoltà delle arti di Parigi e *doctor doctorum* dell'ordine. Nella I *quaestio* Alessandro si chiede se la *doctrina theologiae* sia una scienza e se sia distinta dalle altre scienze, nonché quali siano il suo soggetto e il suo modo di trasmissione; approfondendo quest'ultimo tema, egli si interroga poi sullo stile o *modus* delle Scritture, per concludere infine che questo non è scientifico o artificiale: «omnis modus poeticus est inartificialis sive non scientialis, quia est modus historicus vel transumptus, qui quidem non competunt arti; sed theologicus modus est poeticus vel historialis vel parabolicus; ergo non est artificialis».¹¹⁸ Nel prosieguo dell'opera, Alessandro continua a caratterizzare il *modus* della Bibbia, che risulta infine non artistico né scientifico perché include anche il discorso mistico; il ragionamento si chiude con una ripresa dello pseudo-Dionigi: se le Scritture sono trasmesse secondo un *modus poeticus* è per rispondere alla necessità del nostro intelletto, che non arriva a comprendere le cose divine se non facendo leva sull'*affectus*, mentre la scienza fa appello all'*intellectus*.

Avendo così distinto tra scienze umane, che sollecitano l'*intellectus*, e scienze divine, che infiammano l'*affectus*, Alessandro definisce i modi appropriati rispettivamente alle une e alle altre: secondo una classificazione destinata a diventare topica, la scienza umana adopera un *modus definitivus, divisivus et collectivus* (ma quest'ultimo modo era talvolta sostituito dal *modus probativus et improbativus*); a questi talune trattazioni aggiungevano il *modus exemplorum suppositivus*, non fondamentale alla scienza come gli altri, ma ugualmente utile per i discenti, come sottolineava ad esempio Pietro Ispano.¹¹⁹ Non sarà necessario sottolineare che si tratta esattamente dei termini che impiega Dante per descrivere la *Commedia*.

Il dibattito così avviato da Alessandro di Hales fu ripreso da intellettuali della levatura di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, ma fu quest'ultimo, in particolare, a dare il contributo più sostanziale a questa nuova interpretazione del linguaggio biblico e di quello teologico.¹²⁰ Nel commento alle *Sentenze*, Tommaso afferma che la teologia, in quanto scienza più nobile, deve impiegare il modo più nobile, e che questo non è certo il modo poetico, definito invece il più umile; distinguendo tra *materia* e *finis*, l'Aquinate giunge alla conclusione che nelle Scritture vengono assunti tutti i modi, compresi quelli metaforico e simbolico, perché il linguaggio umano non può esprimere che tramite l'analogia le verità che lo trascendono.¹²¹ Sulla questio-

¹¹⁸ALESSANDRO DI HALES, *Summa theologica*, t. I, pp. 1-13. Devo la citazione e la discussione del passo a DAHAN, *L'exégèse chrétienne*, pp. 416-ss; se ne occupa anche MINNIS, *Medieval Theory*, pp. 118-45.

¹¹⁹*Ibid.*

¹²⁰Mi rifaccio, anche in questo caso, a DAHAN, *L'exégèse chrétienne*, pp. 416-ss.

¹²¹TOMMASO, *In I Sent.*, prol., q. 1, a. 5.

ne Tommaso tornò più volte, affinando le proprie considerazioni sulla differenza che esiste tra il modo poetico delle scritture profane e quello della Bibbia.

Questo brevissimo e compendioso quadro ha lo scopo di chiarire che nel Duecento la definizione della teologia come scienza aveva avuto come conseguenza una distinzione sempre più netta tra linguaggio teologico e linguaggio biblico, e che a quest'ultimo erano stati attribuiti tutti i modi, compreso quello poetico; nella doppia serie di aggettivi proposti da Dante per definire il *modus tractandi* della *Commedia* credo si possa perciò riconoscere pacificamente una rivendicazione dell'uso tanto di un linguaggio teologico, e quindi scientifico, quanto del linguaggio poetico.¹²² Indulgendo a una facile provocazione, potremmo concludere che Dante si stia mettendo contemporaneamente nel solco della Scrittura sacra e della sua più nobile interpretazione, quella della scienza teologica.

3.3.3 *Per assumptio metaphorismorum*

Un ultimo passaggio dell'*Epistola a Cangrande* ha risvegliato l'interesse degli studiosi che si sono occupati del linguaggio figurato dantesco. Commentando i primi versi del *Paradiso*, Dante glossa con estrema cura la doppia dichiarazione di ineffabilità che vi è inserita:

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
(*Par.* I, 4-9)

Il commento inizialmente si concentra sulla giustificazione di questo scacco della memoria, che viene spiegato come inevitabile conseguenza dell'elevazione della mente esperita dal *viator*: lo suggeriscono la prima epistola di San Paolo ai Corinzi, l'episodio della trasfigurazione nel Vangelo di Matteo e il libro di Ezechiele, tre passaggi in cui si parla di uomini che hanno sperimentato una visione divina e le cui facoltà sono rimaste annichilite da essa. Ai tre esempi scritturali Dante allega poi tre autorità teologiche che chiariscono quello che accade in tali visioni – Riccardo di San Vittore, Bernardo di Chiaravalle e Agostino; un'ultima testimonianza difende Dante dall'eventuale obiezione di chi ritenesse impossibile che un peccatore sia ammesso alla visione di Dio: «Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse

¹²²PASTORE STOCCHI, *Ep.*, e AZZETTA, *Ep. XIII*, hanno entrambi richiamato il precedente di Pietro Hispano, senza però considerarlo preponderante rispetto ad altri sviluppi retorici o più genericamente scientifici del *modus tractandi*; a me pare che, data la perfetta corrispondenza della serie dantesca con queste definizioni del linguaggio teologico, si debba fare un passo in più rispetto al ritenere che Dante stia qui accreditando la propria opera come semplicemente scientifica, e accettare il fatto che stia facendo riferimento proprio alla teologia.

divinitus, oblivionique mandasse» (*Ep.* XIII, 77-82). Il passo è percorso da una fortissima vena polemica, spia palese di quanto fosse urgente per Dante legittimare nella maniera più solida possibile l'ardita operazione del poema sacro: alla difficoltà egli risponde però con un ragionamento serratissimo e inattaccabile che sostiene non solo l'invenzione poetica, ma tutta la dottrina che lo fonda.

Dopo aver così introdotto il problema della relazione tra visione, memoria e parola, Dante commenta più nello specifico il secondo verso delle due terzine appena riportate:

Vidit ergo, ut dicit, aliqua "que referre nescit et nequit rediens". Diligenter quippe notandum est quod dicit "nescit et nequit": nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere (*Ep.* XIII, 83-4).

Sostanziano filosoficamente quella che nel poema poteva apparire come una semplice endiadi, Dante precisa che la visione del Paradiso produce due diversi scacchi, della parola e della memoria: dunque chi ritorna dal regno celeste non sa ridire quel che ha visto perché lo ha dimenticato, e anche se potesse ricordarlo gli mancherebbe la parola per descriverlo. Su questa affermazione si innesta il tema dell'*inopia* linguistica: alcune delle cose che vediamo tramite l'intelletto mancano di segni vocali che possano esprimerle, come suggerisce Platone nelle sue opere tramite l'impiego dei *metaphorismi*.

Il termine *metaphorismus*, come è stato rilevato da più parti,¹²³ è un *hapax* che non sembra coincidere del tutto con il termine da cui è derivato, cioè *metaphora*.¹²⁴ Sono d'accordo con Ledda, perciò, quando propone «che esso indichi non le sole metafore, ma nel complesso tutto ciò che va oltre il linguaggio proprio, il "sermo proprius", a cui esplicitamente viene opposto. Quindi tutto ciò che è un dire "per aliud", la similitudine, la metafora, l'allegoria, il mito, come porta ad intendere anche il riferimento all'uso platonico».¹²⁵ La questione appare piuttosto canonica: l'esperienza vissuta dall'*agens* della *Commedia* è talmente superiore alle facoltà umane, talmente straordinaria, che non esiste un linguaggio proprio con cui dirla; del resto ciò che comprendiamo non per via sensibile, ma tramite la vista intellettuale, è spesso privo di segni vocali con cui possa essere comunicato. Un esempio di questa *inopia* linguistica

¹²³Per primo da DRONKE, *Dante e le tradizioni*, p. 60.

¹²⁴È stato però segnalato che Guizzardo da Bologna, commentando la *Poetria Nova* e in particolare la nozione di *transumptio*, ricorre al raro verbo *metaphorizare* per descrivere una modalità espressiva che trascende il valore della semplice metafora: «est autem specialis transumptio quando plures dictiones metaphoricantur in una oratione vel quando tota oratio metaphorizatur» (GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste*, p. 153; a notarlo è stato FORTI, *La "transumptio"*, p. 146).

¹²⁵LEDDA, *Topoi dell'indicibilità*, p. 129.

rispetto ai concetti appresi tramite il *lumen intellectuale* è Platone, che nei suoi libri ha spesso parlato di complesse verità attraverso figure e miti, com'era opinione diffusa nel Medioevo.¹²⁶

Su questo termine è fondata l'imponente ricostruzione sulla metafora e il linguaggio figurato proposta da Marco Ariani. Ariani ritiene che questo passo dell'epistola

annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale *deficit* linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione («per intellectum videmus [...] per lumen intellectuale vidit»). Il termine “metaphorismus” sembrerebbe allora indicare in senso lato sia il meccanismo della *translatio* che la sua promozione a veicolo retorico di significati profondi, che incardinano i *signa vocalia* all'arduo compito di gareggiare con Platone nel dire l'indicibile.¹²⁷

In virtù del riferimento a Platone e, più generalmente, del comune approfondimento sul linguaggio figurato, questo passo dell'*Epistola a Cangrande* è stato accostato al IV canto del *Paradiso*, dove Beatrice spiega a Dante come la ripartizione delle anime nei cieli dei pianeti non corrisponda alla reale conformazione del terzo regno, ma sia solo un espediente adottato dalle anime beate per venire incontro ai limiti conoscitivi del pellegrino, che non può svincolarsi dalla conoscenza sensibile:

«Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.
Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio, e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.
Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,
però che, come dice, par che senta».

¹²⁶ «A fronte dell'impossibile *proprietas* della parola, si introduce la necessità del ricorso al linguaggio metaforico. [...] Dante, ben consapevole del sostegno che al metaforismo viene anche dalla Sacra Scrittura, ricorre esplicitamente a Platone non in quanto depositario di una visione di tipo paolino, ma in quanto *auctoritas* in grado di accreditare la funzione mitopoietica quale modo precipuo di esprimere l'ineffabile» (AZZETTA, *Ep. XIII, ad loc.*).

¹²⁷ ARIANI, *I «metaphorismi»*, pp. 2-3.

(Par. IV, 37-51)

Rispetto all'*Epistola a Cangrande*, però, il problema della metafora ha fatto un ulteriore passo avanti: nel IV canto del *Paradiso* si parla di un *segno* corrispondente a una *res*, non più di un *signum vocalium*, e dunque di una situazione reale così come si è offerta alla percezione di Dante, e non di un semplice dispositivo linguistico o retorico. L'invenzione del poema, la sua *factio*, non si fonda dunque su uno stratagemma retorico del poeta, ma è semplice e fedele mimesi di un'esperienza modellata sull'intelletto dell'uomo.

Il ragionamento sul tema è assai delicato: i *topoi* dell'ineffabilità sono da un lato procedimenti retorici consueti, e come tali non andrebbero del tutto presi sul serio, per così dire, perché il loro scopo è piuttosto sottolineare la straordinarietà di quanto si dice che non affermare una reale incapacità discorsiva. La miglior prova a favore di questo scetticismo risiede nel fatto che Dante, pur ripetendo continuamente che quanto ha esperito nel suo viaggio paradisiaco è indicibile, di fatto scrive una cantica composta da 33 canti esattamente come le altre, in cui la sua visione e la sua parola non cedono fino alla fine. D'altro canto se c'è un caso in cui il *topos* dell'ineffabilità può corrispondere a una situazione di reale impotenza conoscitiva e linguistica, questo caso è certo il *Paradiso*. Il nodo si scioglie almeno un poco se si prende in considerazione che quanto Dante sta facendo in questi versi ha un precedente dichiarato che a me pare molto più prossimo di Platone: la Bibbia.

Secondo la ricostruzione di Ariani il rimando a Platone inserisce Dante all'interno della corrente esegetica elaborata dalla scuola di Chartres, che aveva dedicato molte delle sue energie alla nozione di *integumentum*, ossia ai procedimenti allegorici che nascondono la verità sotto una *narratio fabulosa*.¹²⁸ Le vicinanze sono indubbie, e il lungo passo di Guglielmo di Conches citato da Ariani¹²⁹ è assolutamente pertinente e illuminante per la comprensione di una temperie neoplatonica fortemente contaminata con l'aristotelismo tomistico che deve aver esercitato una notevole influenza su Dante, anche a partire dalla grande elaborazione poetica di queste teorie.

Quello che mi preme sottolineare, però, è che in tali riflessioni e nelle corrispettive invenzioni letterarie il linguaggio figurato assorbe i moltissimi spunti derivati dalla continua intersezione tra le arti del trivio e l'ermeneutica: i versanti produttivo e ricettivo sono assolutamente inscindibili, e alla constatazione filosofico-teologica dell'indicibilità di Dio fa da continuo contraltare l'appassionato studio del testo sacro e lo sviluppo di una retorica profana, sebbene altamente cristianizzata, che parla di Dio agli uomini. Sebbene l'alterità di Dio e del testo sacro fosse continuamente ribadita, gli intellettuali vissuti nel Medioevo non si rassegnarono mai all'afasia, e misero mano a teorie epistemologiche, semiotiche e linguistiche,

¹²⁸Sul tema importante JEAUNEAU, *L'usage*; WETHERBEE, *Platonism and Poetry*; DRONKE, *Fabula*, in part. pp. 1-78; STOCK, *Myth and Science*.

¹²⁹ARIANI, *I «metaphorismi»*, pp. 11-2.

oltre che a pratiche di scrittura, che trasformassero i limiti umani in un cammino di perfezionamento. All'altezza del Duecento erano giunti perfino a dar vita a una teologia che si voleva interamente scientifica, da un lato, e una retorica politica con velleità apocalittiche dall'altro.

In questo senso un primo contributo fondamentale era venuto da Agostino, che nel *De doctrina christiana* aveva realizzato una delle prime grandi opere di ermeneutica biblica e l'aveva imperniata sulla collaborazione della retorica e della semiotica al fine ultimo dell'esegesi, senza mai trascurare anche il momento comunicativo del *proferre*: la ricerca del significato del senso biblico non ha infatti valore alcuno se i risultati non vengono comunicati ad altri. Nell'opera così concepita, dunque, pur attribuendole un compito piuttosto produttivo che interpretativo, Agostino sostiene che la retorica possa contribuire alla comprensione delle Scritture grazie alla teoria dei tropi:

Sciunt autem litterati modis omnibus locutionis, quos grammatici graeco nomine tropos vocant, auctores nostros usos fuisse et multiplicius atque copiosius, quam possunt aestimare vel credere qui nesciunt eos et in aliis ista didicerunt. Quos tamen tropos qui noverunt, agnoscunt in litteris sanctis eorumque scientia ad eas intellegendas aliquantum adiuvantur. [...] Nam litterae, a quibus ipsa grammatica nomen accepit – grammata enim Graeci litteras vocant – signa utique sunt sonorum ad articulatam vocem, qua loquimur, pertinentium. Istorum autem troporum non solum exempla sicut omnium, sed quorundam etiam nomina in divinis libris leguntur, sicut allegoria aenigma parabola. Quamvis paene omnes hi tropi, qui liberali dicuntur arte cognosci, etiam in eorum reperiantur loquelis, qui nullos grammaticos audierunt et eo, quo vulgus utitur, sermone contenti sunt. [...] Quorum cognitio propterea scripturarum ambiguitatibus dissolvendis est necessaria, quia cum sensus, ad proprietatem verborum si accipiatur, absurdus est, quaerendum est utique ne forte illo vel illo tropo dictum sit quod non intellegimus; et sic pleraque inventa sunt quae latebant.¹³⁰

I tropi insomma si trovano tanto nei testi degli *auctores* quanto nella Bibbia, ma anche gli illetterati li impiegano quotidianamente parlando; una padronanza anche teorica del loro funzionamento, perciò, è necessaria non tanto alla comunicazione, quanto alla comprensione di quei passaggi scritturali in cui il senso letterale sembra assurdo: in questi casi il lettore deve chiedersi se non si trovi per caso in presenza di un tropo, e così facendo potrà comprendere più di quanto viene detto, e chiarirsi molti significati che erano nascosti.

Si è detto in §2.4.1.2 che i maestri di *ars dictaminis* avevano alle spalle una tradizione che fin dai primi secoli della cristianità aveva richiamato l'attenzione sulla qualità letteraria delle Scritture. Agostino è un caso particolarmente interessante in proposito, perché, come egli

¹³⁰ AGOSTINO, *De doctrina christiana* III, xxix, 40.

stesso confessa, in gioventù ha disprezzato il testo sacro a causa della sua scarsa eloquenza; una maggior frequentazione della Bibbia e la conversione lo portarono invece a ritenere che niente appare più sapiente ed eloquente degli autori sacri.

Nam, ubi eos intellego, non solum nihil eis sapientius, verum etiam nihil eloquentius mihi videri potest. Et audeo dicere omnes qui recte intellegunt quod illi loquuntur, simul intellegere non eos aliter loqui debuisse [...] Ubi vero non eos intellego, minus quidem mihi apparet eorum eloquentia, sed eam non dubito esse talem qualis est, ubi intellego. Ipsa quoque obscuritas divinorum salubriumque dictorum tali eloquentiae miscenda fuerat, in qua proficere noster intellectus non solum inventionem verum etiam execrationem deberet (IV, VI, 10).

Certo è sorprendente – prosegue Agostino – che gli autori sacri impieghino tutti gli artifici della retorica, comuni agli autori pagani, ma ancor più sorprendente è che costoro si siano appropriati dell'eloquenza secolare tramite una loro specifica eloquenza, attraverso la quale esprimono concetti la cui forma non sembra il risultato di una scelta dell'autore, ma sembra scaturita dal concetto stesso. Queste affermazioni di Agostino non solo ci richiamano alla mente la bella definizione di *transumptio* data da Goffredo di Vinsauf nella *Poetria nova*,¹³¹ ma anche e soprattutto la suggestione che ho proposto riguardo l'ambizione di Dante a costruire una parola fedele *al dittatore*.

All'interno della collaborazione tra retorica ed ermeneutica si colloca anche la teoria agostiniana dei segni, destinata a esercitare grande influenza sul pensiero medievale. La riflessione di Agostino sul tema è estremamente complessa e disseminata in varie opere, nonché soggetta a continue evoluzioni. La brevissima sintesi che segue, perciò, è assolutamente incompleta, ma ha lo scopo di individuare alcuni spunti che mi sono sembrati rilevanti per la comprensione del linguaggio figurato medievale e dantesco; farò riferimento soprattutto al *De doctrina christiana*, opera che Dante mostra di conoscere (in *Mon.* III, IV, 8).¹³²

Proprio al principio dell'opera, Agostino definisce il segno come «res eas videlicet quae ad significandum aliquid adhibentur» (I, II, 2); i segni perciò sono cose che vengono usate per significare qualcos'altro oltre se stesse. Pur ammettendo che è impossibile significare in maniera degna la grandezza di Dio, Agostino nega che Dio sia ineffabile:

¹³¹*Quae fit in occulto, nullo venit indice signo; / non venit in vultu proprio, sed dissimulato, / et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam / insita mirifice transumptio, res ubi caute / sic sedet in serie quasi sit de themate nata: / sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur / inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus / apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus / et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat (Poetria nova, vv. 247-55).* Sul rapporto tra Agostino e Goffredo di Vinsauf ho avuto modo di ascoltare un interessante intervento di Joseph Turner in occasione della ISHR xxist biennial conference, dove si insisteva in particolare sul sorprendente «Augustine, tace!» che compare all'inizio del trattato di Goffredo e lo si connetteva a una differenza tra la metafora per così dire interpretativa di Agostino e quella produttiva di Goffredo.

¹³²Vari punti di tangenza tra l'opera di Agostino e quella di Dante sono mirabilmente messi in luce da MARCHESI, *Dante and Augustine*.

Ac per hoc ne ineffabilis quidem dicendus est Deus, quia et hoc cum dicitur, aliquid dicitur et fit nescio qua pugna verborum, quoniam si illud est ineffabile quod dici non potest, non est ineffabile quod vel ineffabile dici potest. Quae pugna verborum silentio cavenda potius quam voce pacanda est. Et tamen Deus, cum de illo nihil digne dici possit, admisit humanae vocis obsequium, et verbis nostris in laude sua gaudere nos voluit. Nam inde est et quod dicitur Deus. Non enim re vera in strepitu istarum duarum syllabarym ipse cognoscitur, sed tamen omnes latinae linguae socios, cum aures eorum sonus iste tetigerit, movet ad cogitandam excellentissimam quandam immortalemque naturam (I, vi, 6).

Mentre i segni normalmente funzionano come *voces* che rimandano direttamente alle *res*, i peculiari segni impiegati nella Bibbia rimandano alle *res* tramite la mediazione di altre *res*. Agostino discute prima le *res* dei segni che a queste rimandano perché è consapevole del fatto che il testo della Scrittura non sia di per sé sufficiente a distinguere tra verità ed errore, a meno che non sia confermato da qualcosa di esterno al testo stesso, ossia dall'*auctoritas* della Chiesa (questa la posizione ad esempio di Ireneo e Tertulliano); per ovviare almeno in parte a questa mancanza di autonomia del testo sacro, il vescovo di Ippona propone un principio ermeneutico generale fondato sulla *gemina caritas* (i, xxxvi, 40), ossia sulla disposizione spirituale di chi si accosta alla Scrittura.

Ma la retorica aveva offerto un contributo fondamentale anche alle teorie linguistiche elaborate dai logici. La funzione referenziale e rappresentativa del linguaggio era, per gli intellettuali medievali, radicata nel *De interpretatione* di Aristotele, dove si concepisce la parola come simbolo di un'impressione mentale la quale, a sua volta, è immagine delle cose; in questo modo il significato si genera attraverso l'imposizione di un segno su un'operazione mentale, e non direttamente sulla realtà.¹³³ È stato rilevato che nella discussione avviata da autori geniali come Boezio e Abelardo sul tema della rappresentazione immaginativa vengono così a confluire molti spunti derivati dalla retorica e dall'ermeneutica:

Boethius and Abelard deploy the vocabulary of mnemonics, textual hermeneutics, and even literary composition in order to explain why making images is necessary to the faculties of cognition that find meaningful expression in propositions. Theirs is the approach of logicians: they examine the relationship of words to mental images from the perspective of logic. Arguments about the cognitive value of images also took shape in studies of ethics, theology, natural science, and cosmology. But such arguments also have important corollaries in medieval poetic thought about the cognitive nature of image-making, the necessary role of integuments or fictive constructs in human understanding.¹³⁴

¹³³Cfr. la raccolta di testi pubblicata in ARENS, *Aristotle's theory* e l'analisi di KRETZMANN, *Aristotle*.

¹³⁴COPELAND, SLUITER, *Medieval grammar*, p. 26.

Boezio, infatti, afferma che nessuna conoscenza può darsi senza *imaginatio*es, ossia senza immagini mentali derivate dalla percezione sensibile: comprendere qualcosa significa riceverne la *forma* e *proprietas* nella facoltà immaginativa, di modo che si crei un'impressione mentale che rassomiglia all'oggetto della percezione. Molti dei concetti e dei termini adoperati dal filosofo nel descrivere questo processo di appercezione, immaginazione e memoria sono tratti dal lessico retorico: si tratta di temi fondamentali come i *topoi* o *loci* e dell'immagine della mente come deposito.¹³⁵ A partire da teorie epistemologiche così strutturate, autori imbevuti di neoplatonismo come il Bernardo Silvestre della *Cosmographia* potevano concepire la mimesi poetica come riflesso della creazione divina: nel poema tutta la rappresentazione ruota attorno alla dea Physis, che plasma l'uomo a immagine e somiglianza dell'universo e crea nella sua mente diverse camere, contenenti la fantasia che riceve le immagini, la memoria e la ragione. Nell'opera si vede perciò come la creazione poetica non sia semplice artificio, ma sia anzi perfettamente organica rispetto al funzionamento della mente umana.¹³⁶

A questi spunti moltissimi altri se ne potrebbero aggiungere, per riequilibrare le fondamentali considerazioni di Ariani con quello che mi pare l'altro versante della questione: all'ineffabilità, alla teologia negativa, alla *dissimilitudo* e allo stile comico, oltre alla visione della metafora, in sintesi, come uno «strumento residuale, di ripiego»,¹³⁷ non mancano di rispondere l'entusiasmante creatività dei poeti neoplatonici, la teologia scientifica e positiva, il ruolo dell'analogia nelle teorie della conoscenza, la ricerca di somiglianze pregnanti e illuminanti propugnata perfino dagli autori dei manuali di *ars poetriae*, lo stile sublime. Insomma, se la metafora è in primo luogo e sempre *improprietas*, non è a questo che si riduce: è anche elevazione stilistica, strumento di persuasione, mezzo cognitivo per la scoperta e la comunicazione di somiglianze rivelatrici.

Nella prossima sezione mi concentrerò perciò non solo sulla dimensione linguistica della metafora, legata appunto all'*improprietas*, ma anche sulla sua insopprimibile natura retorica, che ottempera a funzioni icastiche, conative o più semplicemente stilistiche, e, infine, sulla sua capacità di connettere luoghi e rappresentazioni, creando concettualizzazioni stratificate e poliseme. Come già Agostino, credo che Dante non si sentisse affatto schiacciato dal problema dell'ineffabilità, ma che anzi sapesse sfruttare tutto il potenziale del linguaggio umano, come già era stato sfruttato dal testo sacro.

In questo senso la *Commedia* ambisce a realizzare l'ambiziosissima operazione promessa dall'*Epistola a Cangrande*: la fusione di poesia e perfetta dottrina. Si realizza così al massimo

¹³⁵Ivi, p. 24. Sull'arte della memoria e sul linguaggio tecnico a essa connesso, d'obbligo il rimando a CARRUTHERS, *The book* e EAD., *Machina memorialis*.

¹³⁶«Behind such an expression of the signature principles of poetic theory lies a tradition of logical inquiry into the nature and function of language as the system that signifies the mind's formation of concepts out of images. The logic of language lays the foundation for other functions of the language sciences, and is always immanent, in some form, to medieval literary explorations of how textual meaning is produced» (ivi, pp. 27-8).

¹³⁷ARIANI, *I «metaphorismi»*, p. 22.

grado l'interazione di linguaggio artistico e spiegazione filosofica che abbiamo visto all'opera in tutta la carriera di Dante: anche la *Commedia*, per quanto abbandoni la forma del prosimetro, è un testo in qualche modo glossato, in cui le invenzioni figurative sono spiegate e razionalizzate. Si realizza così anche quella che a me pare la grande costante della scrittura dantesca, ossia la tensione tra una parola trasparente che ambisce ad aderire alla realtà con la massima fedeltà, e una parola colorata, che manifesta non solo la perizia tecnica del poeta, ma la sua volontà di agire sul mondo attraverso la scrittura, di guidare le interpretazioni, di creare addirittura un poema che possa rimuovere gli uomini dalla miseria e condurli verso la beatitudine. La tensione, in altri termini, tra ermeneutica, ossia interpretazione, e retorica, ossia produzione.

Parte II

Metafore e linguaggio figurato nella *Commedia*

La crescente complessità e importanza che il linguaggio figurato andava assumendo nella riflessione di Dante confluisce, infine, nella scrittura del suo capolavoro. Se le metafore sono una costante, e per lo più una costante inconsapevole, nel linguaggio di tutti i parlanti di tutte le lingue e di tutte le epoche storiche, e se la poesia sembra essere il linguaggio per eccellenza in cui si esercita il dominio del discorso figurato, alla *Commedia* si deve riconoscere il dispiegamento di un apparato metaforico senza eguali quanto a estensione, sviluppo, novità, complessità e coerenza rispetto ai fini comunicativi e artistici. Questo dispiegamento ha spinto alcuni lettori a leggere il poema come una mirabolante selva di figure: «hic autem poeta perfectissimus convenientissime repraesentationibus usus est, ut patere potest discurrerenti totum poema eius ubique mirabiliter figuratum»,¹³⁸ secondo Benvenuto. Più equilibrata la valutazione di Boccaccio:

possono per avventura essere alcuni, li quali forse stimano, non solamente in questo libro, ma eziandio in ogni altro e ne' divini, ne' quali figuratamente si parli, ogni parola aver sotto sé alcun sentimento diverso da quello che la lettera suona [...] questi cotali sono della loro oppinione ingannati, per ciò che in ciascuna figurata scrittura si pongono parole che hanno a nascondere la cosa figurata e alcune che alcuna cosa figurata non ascondono, ma però vi si pongono, perché quelle che figurano possan consistere.¹³⁹

Come dimostra di aver capito Boccaccio, sebbene non sempre facile da identificare in modo netto o da descrivere, la metafora è un fenomeno con una sua fisionomia, che si distingue da altri usi del linguaggio e che si può indagare nella sua specificità. A tale indagine è dedicata questa seconda parte del lavoro, che ripercorre nella pratica il cammino tracciato dalle riflessioni teoriche delineate nella prima parte: si muove cioè da una valutazione della proprietà della singola parola, si passa per una caratterizzazione degli usi e degli effetti dell'enunciato figurato, per giungere infine alla possibilità di sovrapporre diversi significati su un unico testo, tracciando percorsi di senso alternativi rispetto a quello lineare della narrazione. Dopo aver spiegato, nel capitolo §4, come identificare in maniera il più possibile coerente le metafore della *Commedia*, nel capitolo §5 propongo alcune riflessioni sul loro funzionamento in termini di sintassi, semantica e pragmatica, mentre nel capitolo §6 indago le relazioni tra le singole istanze del linguaggio figurato e la struttura complessiva dell'opera.

¹³⁸BENVENUTO, *Introduzione all'Inferno*.

¹³⁹BOCCACCIO, comm. a *Inf.* I, 101-11.

Capitolo 4

Linguistica: per un'identificazione delle metafore dantesche

La funzione semiotica della metafora si può esercitare attraverso diversi mezzi, e il linguaggio verbale o scritto è solo uno tra questi: esistono metafore visuali, gestuali e multimediali. Nel caso di studio in oggetto, tuttavia, si tratta di fenomeni che si possono esaminare a molteplici livelli di complessità, ma che rimarranno sempre ancorati al piano del testo e della lingua. Per questo il primo passo per un'osservazione delle metafore nella *Commedia* è l'esame dei significati delle singole parole o unità di discorso: per un'indagine analitica e non impressionistica si deve procedere misurando gli eventuali scarti e gli eventuali rapporti analogici tra significato contestuale e significato comune dei termini scelti da Dante per costruire ogni verso del suo poema. Ciascun termine, infatti, è il risultato di una selezione all'interno del codice, e intrattiene relazioni specifiche non solo con quest'ultimo, ma con il contesto più stretto e più ampio dell'intera opera, oltre che con il sistema concettuale del poeta e dei suoi lettori e, infine, con la realtà esterna a cui si fa riferimento.

L'esame linguistico delle metafore della *Commedia* consiste dunque nella valutazione individuale e concreta delle espressioni figurate; tale valutazione si fonda appunto sulla singola parola e si interroga sulle eventuali improprietà di significato, che possono però essere percepite solo in relazione al contesto, e sulla valenza della scelta di una variante linguistica rispetto alle alternative sinonimiche più o meno letterali che sarebbero state contenute nel codice. La specola di questo capitolo, dunque, è quella linguistico-grammaticale che discende da una definizione del linguaggio come opposizione tra proprietà o improprietà dei segni rispetto ai significati: pur aggiornata, è di fatto la stessa specola che ho messo a fuoco nella ricostruzione storico-critica del capitolo §1.3, dedicato alle teorie grammaticali e poetiche del linguaggio figurato.

Dopo aver brevemente definito la metafora, illustrerò il metodo utilizzato per l'identificazione delle sue occorrenze nel testo di Dante (§4.2) e commenterò i problemi e le possibilità

che si aprono in relazione al significato, al contesto e al codice: esaminerò dunque i diversi tipi di improprietà (§4.3.1), le varie relazioni con il contesto entro cui il termine è immerso (§4.3.2), i gradi di metaforicità delle singole espressioni rispetto alla *langue* (§4.3.3). Ulteriori caratterizzazioni saranno affrontate nei capitoli successivi: lo scopo di questo primo passaggio è quello di identificare tutte le metafore del poema, applicando dunque nella maniera più sistematica possibile una scelta binaria per cui ogni espressione o è metaforica, o non lo è.

Una semplificazione di questo tipo è ovviamente arbitraria, perché la metafora si colloca piuttosto lungo uno spettro continuo e perché la percezione della natura traslata di un termine dipende molto dalla sensibilità e dal giudizio dell'interprete. Con uno sforzo costante in direzione di uniformità e razionalità, un'identificazione di questo tipo può bilanciare la perdita di dati qualitativi con la costruzione di un sistema non solo quantitativo, ma soprattutto strutturato. Questo significa che lo scopo di un'identificazione binaria come quella che qui si propone non è statistico, ma analitico: ripetere la stessa osservazione e la stessa scelta per ogni unità di significato del testo non serve solo ad accumulare dati, ma anche e principalmente a rendere il meccanismo talmente automatico da essere trasparente, il che permette all'interprete di smontarlo per osservare cosa c'è dietro il funzionamento delle metafore della *Commedia*. Soffermarsi con disciplina e cura su ogni parola significa rompere gli automatismi che guidano la nostra lettura, riflettere su ogni significato, su ogni forma e su ogni variante che sarebbe stata possibile in alternativa. Mi pare che questa osservazione empirica così minuziosa renda giustizia alla sorvegliatissima scelta di parole compiuta da Dante e all'enorme ricchezza lessicale della *Commedia*, e che affili la comprensione dello studioso più della frequentazione delle numerose e complesse teorie della metafora che sono state avanzate nell'ultimo secolo.

4.1 Metafore linguistiche

Nel corso del secolo passato le riflessioni sulla metafora hanno impegnato un numero crescente di studiosi e conosciuto una sempre maggiore ramificazione, che ha coinvolto svariate discipline. La ricerca di una definizione per un oggetto di studio indagato in maniera così estesa non può che fermarsi a quegli aspetti che sono talmente condivisi da risultare consolidati – e questi sono gli aspetti che, non a caso, si sono mantenuti immutati lungo tutto l'arco delle riflessioni sul tema. I due concetti più frequentemente adoperati nelle varie definizioni della metafora sono la traslazione o sostituzione e la comparazione: si mette generalmente in risalto come la metafora sia l'espressione di un concetto in termini di un altro, ovvero la sostituzione di un termine con un altro termine appartenente a un dominio diverso, dove la sostituzione è resa possibile da e fondata su un'analogia tra i due termini.¹ La difficoltà nello stabilire una

¹Per una panoramica analitica delle principali definizioni della metafora, cfr. RITCHIE, *On Metaphor*, pp. 3-11; BLACK, *Modelli*, pp. 48-66.

definizione chiara e pregnante è legata alle molte sfaccettature che il concetto di analogia può assumere:

What metaphor is can never be determined with a single answer. Because the word has now become subject to all of the ambiguities of our notions about similarity and difference, the irreducible plurality of philosophical views of how similarities and differences relate will always produce conflicting definitions that will in turn produce different borderlines between what is metaphor and what is not. We thus need taxonomies, not frozen single definitions, of this essentially contested concept.²

Le modalità con cui una metafora viene prodotta e recepita aprono la strada a moltissime questioni, che spaziano in diversi campi d'indagine.³ In questa seconda parte del lavoro mi propongo di percorrerne alcuni, offrendo un'analisi dal *focus* progressivamente più ampio e complesso delle metafore dantesche. Il livello più semplice e più ristretto a cui porsi la questione è quello della natura linguistica della metafora, e dunque delle caratteristiche che la contraddistinguono dal linguaggio non-metaforico. Quale che sia la definizione di metafora che uno studioso decide di adottare, infatti, non si può eludere una separazione tra usi metaforici del discorso e usi non-metaforici: per quanto la distinzione sia spesso poco chiara e, di conseguenza, suggerisca di interpretare la metaforicità come uno spettro e non come un'opposizione binaria, tale continuità non ammette una terza via intermedia, ma si riferisce semplicemente alla difficoltà che si incontra in diversi contesti nello stabilire con certezza della letteralità o metaforicità di un'espressione.

L'opposizione tra linguaggio metaforico e linguaggio non-metaforico è stata spesso tradotta in un'opposizione tra linguaggio diretto o indiretto (oppure letterale o non-letterale), o ancora in un'opposizione tra linguaggio proprio e improprio. Queste tre coppie di contrari, come si vede, manifestano diverse concezioni della lingua: la prima sembra suggerire che la metafora sia qualcosa di connaturato al linguaggio, la seconda postula che esista una relazione, naturale o arbitraria, ma comunque codificata, tra *res* e *voces* e per cui, dunque, esistano termini che indicano in modo immediato e non equivoco una certa entità e altri che la individuano attraverso

²BOOTH, *Ten Literal "Theses"*, p. 175.

³Si veda la bella sintesi che ne dà Bertrand Russell nell'introduzione al *Tractatus Logico-philosophicus* di Wittgenstein: «First, there is the problem what actually occurs in our minds when we use language with the intention of meaning something by it; this problem belongs to psychology. Secondly, there is the problem as to what is the relation subsisting between thoughts, words, or sentences, and that which they refer to or mean; this problem belongs to epistemology. Thirdly, there is the problem of using sentences so as to convey truth rather than falsehood; this belongs to the special sciences dealing with the subject-matter of the sentences in question. Fourthly, there is the question: what relation must one fact (such as a sentence) have to another in order to be capable of being a symbol for that other? This last is a logical question, and is the one with which Mr Wittgenstein is concerned. He is concerned with the conditions for accurate Symbolism, i.e., for Symbolism in which a sentence "means" something quite definite» (RUSSELL, *Introduzione a WITTGENSTEIN, Tractatus*, p. x).

un trasferimento.⁴ Lakoff e Johnson, che per primi hanno formulato la teoria della metafora concettuale – secondo la quale ogni metafora linguistica è un’espressione concreta e particolare di una soggiacente metafora concettuale – hanno sostenuto insieme ad altri la necessità di andare oltre la distinzione tra linguaggio letterale e non-letterale. Ma perfino loro hanno riconosciuto che la lingua può essere usata in modo letterale quando parliamo di come comprendiamo la nostra esperienza in modo diretto, ossia quando la percepiamo come strutturata direttamente dall’interazione con il nostro contesto, e che invece abbiamo una comprensione metaforica dell’esperienza quando usiamo la *gestalt* di un dominio d’esperienza per strutturare l’esperienza appartenente a un altro dominio.

La preferenza per un uso letterale del discorso si può riconnettere non solo a un’impostazione grammaticale, normativa e ortolinguistica, ma più in generale a una teoria rappresentazionalista del linguaggio, che ha avuto stabile fortuna nel corso dei secoli, fino al picco del positivismo logico degli inizi del Novecento. La svolta relativista e cognitiva, avvenuta a partire dagli anni ’60 del secolo scorso, ha fatto perno sull’idea di un’interazione strettissima tra percezione, conoscenza e linguaggio, e, escludendo la possibilità di accesso a una realtà oggettiva, ha assunto l’incidenza delle modalità epistemologiche ed espressive specifiche dell’uomo sull’attiva costruzione del significato.⁵ L’opposizione tra linguaggio proprio e improprio è ancora più radicale, perché presuppone l’esistenza di una norma linguistica rispetto alla quale le metafore sono usi devianti:⁶ è la prospettiva più strettamente grammaticale nella storia del pensiero sulla metafora, oggi per lo più abbandonata con il prevalere di una linguistica descrittiva e non normativa – ma si vedrà nel capitolo 6 che anche i pensatori medievali che abbracciavano questa concezione dei tropi riuscivano ad aprirla in direzione di questioni più sofisticate.

La maggior parte delle teorie linguistiche contemporanee della metafora si fonda sull’assunto che ogni termine sia potenzialmente polisemo, e che assuma perciò un significato tra i vari possibili a seconda del contesto. Questa potenziale differenza di significato era già attiva nella concezione grammaticale di linguaggio proprio/improprio, sebbene, come dicevo, abbia perso oggi la sua connotazione normativa. La scelta delle parole, che nella retorica classica appartiene all’*elocutio*, implica la possibilità di sostituire un termine all’altro, e questa *electio* è possibile

⁴«L’enorme massa di studi dedicati, da Aristotele in poi, al problema della metafora potrebbe esser suddivisa in base alla decisione di considerare come preferibile – per diverse ragioni – rispettivamente la chiarezza del discorso letterale e l’espressività del discorso metaforico. Nel primo caso la metafora appare come una “decorazione”, un modo più piacevole o rapido per dire cose che potrebbero esser dette anche in termini propri. Nel secondo caso la metafora viene concepita come il modo originario, il più diretto e concreto, dell’espressione del pensiero ed il linguaggio proprio non è che una sua derivazione, nella quale la pienezza del significato originale è andata perduta a vantaggio di una razionalità astratta ed artificiale» (BRIOSI, *Il senso*, p. 13).

⁵Cfr ORTONY, *Metaphor*, pp. 1-2.

⁶«La comprensibilità ed efficacia comunicativa del linguaggio ordinario si fonda, anche, sulla insita capacità di rendersi trasparente, di essere sentito come mezzo o strumento per nominare un mondo di cose date nella loro insità; si fonda sulla fiducia irriflessa di un rapporto ingenuamente referenzialistico tra linguaggio e mondo» (TRAVAGLINI, *Vedere il simile*, p. 32).

perché il sistema di ogni lingua prevede la sinonimia: ogni parlante, sostituendo un termine a un altro, può produrre un secondo senso, una connotazione. Per questo la retorica classica e medievale è concepita essenzialmente come un'enciclopedia degli scarti linguistici, dove le espressioni che designano le figure rimandano continuamente a un'idea di trasferimento, di torsione, di allontanamento da un uso normale.⁷

Dall'idea di una traslazione o di una variazione rispetto a un uso proprio e letterale del linguaggio deriva la visione della metafora come un'anomalia, piuttosto che come un uso linguistico e concettuale normale e onnipresente. Un approccio linguistico alla metafora si fonda dunque sull'ipotesi che i tropi siano delle deviazioni rispetto all'uso letterale del linguaggio con una funzione comunicativa, ossia con lo scopo di dare vita a un'espressione alternativa rispetto a quella corrente per veicolare un concetto. Ma la stessa idea del linguaggio come veicolo, come ha notato Reddy, presuppone che ci possa essere una certa oggettività nella relazione tra la realtà espressa e la sua realizzazione linguistica; a questa metafora meta-linguistica se ne può opporre una fabbrile, che evidenzia invece il ruolo del parlante nella costruzione della conoscenza e della comunicazione.⁸

Prescindendo per il momento dall'universo concettuale, soffermiamoci su quello linguistico della costruzione del significato. Grazie a Saussure e Jakobson sappiamo che ogni atto locutorio implica la selezione di certe entità linguistiche e la loro combinazione in unità più complesse, e che tali momenti di selezione e combinazione sono condizionati dal codice impiegato, e più in particolare dal patrimonio lessicale a cui il codice può ricorrere. Rispetto a questo quadro, una metafora consisterebbe in una sostituzione tra due entità imparentate nel codice, la cui associazione, fondata su un rapporto di similarità, viene estesa anche al messaggio.⁹ Messaggio e codice sono perciò i due contesti in cui è immerso ogni termine, metaforico o meno: nel primo caso si tratta di un'immersione sintagmatica, nel secondo di un'immersione paradigmatica, *in absentia*; considerare il primo serve a misurare il grado di obliquità di un'espressione rispetto al piano del discorso in atto, e spostare lo sguardo al secondo permette di capire il gradiente di questa obliquità.

Max Black aveva già notato che «in generale, quando parliamo di una metafora relativamente semplice, ci riferiamo ad una frase o ad un'altra espressione in cui *alcune* parole sono usate metaforicamente, le altre non metaforicamente».¹⁰ Per questo la sua tassonomia prevede una distinzione tra *focus* della metafora, che contiene l'espressione non letterale, e *cornice* letterale, e per questo lo studioso si pone il problema di capire come una certa cornice possa produrre un uso metaforico e un'altra cornice, al cui interno si colloca la stessa parola, manchi di produrlo. A questo si può aggiungere, e lo si vedrà meglio più avanti con degli esempi, il

⁷BARTHES, *L'ancienne rhétorique*, pp. 156-60.

⁸REDDY, *The conduit metaphor*.

⁹JAKOBSON, *Saggi*, pp. 24-7.

¹⁰BLACK, *Modelli*, p. 44.

fattore diacronico: la distinzione tra letterale e metaforico si fonda sulla valutazione dell'interazione tra *focus* e *cornice*, ma anche sulla valutazione dello scarto tra termine metaforico e codice in un dato momento e in una data comunità linguistica. Questa relativizzazione ci permette innanzi tutto di avere un metro della novità, della forza di una metafora rispetto agli usi percepiti come normali; ma anche, come sottolinea Kittay, di percepire la dinamica diacronica di ogni linguaggio, in cui termini che erano metaforici diventano letterali e viceversa.¹¹

Sappiamo che una delle intuizioni più luminose e solide della teoria linguistica di Dante è quella della variabilità degli idiomi naturali: sebbene egli aderisca alla norma del «nomina sunt consequentia rerum» (*Vn XIII, 4*), il riconoscimento di un rapporto storicamente arbitrario tra segno e significato, conseguenza della *confusio linguarum* babelica, produce la continua mutevolezza diatopica e diacronica a cui sono sottoposte le parlate volgari. A quel che dice Dante possiamo aggiungere che tale mutevolezza è il risultato di molte spinte, tra cui una fondamentale è quella dell'influenza esercitata dalla lingua poetica: la *Commedia* è stata per l'italiano uno strumento formidabile di differenziazione, rinnovamento e consolidamento, e le metafore hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo.

4.2 L'identificazione delle metafore

4.2.1 Il MIP(VU): una procedura per l'identificazione delle metafore

Con il proliferare di studi interdisciplinari sull'argomento si è affermata con sempre maggior forza la necessità di stabilire in modo univoco come individuare le metafore, di modo che i risultati delle diverse analisi empiriche siano commensurabili. Per rispondere a questa esigenza un gruppo di studiosi che va sotto il nome di Pragglejaz ha proposto una procedura di identificazione delle metafore, denominata prima MIP e poi, una volta ulteriormente elaborata, MIPVU.¹² Tale procedura ha la struttura di un algoritmo, e, nella sua formulazione più semplice, si può riassumere in questo modo:

1. Leggere il testo nella sua interezza per avere una comprensione generale del significato.
2. Delimitare le unità lessicali.
3. Per ogni unità lessicale, stabilire il suo significato nel contesto, ossia stabilire come il significato dell'unità si applichi a un'entità, a una relazione o a un attributo nella situazione evocata dal testo (significato contestuale). Prendere in considerazione ciò che viene prima e ciò che viene dopo l'unità lessicale.

¹¹KITTAY, *Metaphor*, p. 22.

¹²PRAGGLEJAZ GROUP, *MIP*; STEEN, *Finding Metaphor*; STEEN ET AL., *A Method*, pp. 35-42; STEEN ET AL., *Pragglejaz in practice*.

4. Per ogni unità lessicale, determinare se in altri contesti esistono significati correnti più elementari di quello del contesto esaminato. Per gli scopi della procedura si può rilevare come i significati elementari tendono ad essere più concreti (quello che evocano è più facile da immaginare, vedere, sentire), connessi ad azioni corporee, più precisi, storicamente precedenti. I significati elementari non sono necessariamente i significati più comuni di quell'unità lessicale.
5. Se l'unità lessicale ha un significato corrente più generale in altri contesti, decidere se il significato contestuale contrasta con il significato generale e se il primo può essere compreso in comparazione con il secondo.
6. Se la risposta all'ultima domanda è positiva, l'unità lessicale è metaforica.

Questa procedura è stata poi leggermente modificata e trasformata nel passaggio da MIP a MIPVU. In questa nuova elaborazione, gli autori hanno voluto ampliare lo spettro di analisi del MIP, includendo le metafore più ampie delle singole unità lessicali e introducendo nuove categorie per specificare meglio il tipo di metafora individuato. Nel MIPVU sono MRWs (*Metaphor Related Words*) quelle parole che possono essere comprese come espressioni lessicali di una soggiacente connessione tra domini (*cross-domain mapping*): viene tradotta in termini linguistici la cosiddetta CMT, *Conceptual Metaphor Theory*. Le MRW più canoniche sono quelle in cui le parole sono usate indirettamente per esprimere un *cross domain mapping*; esistono poi le MRW dirette, ossia quelle metafore in cui il linguaggio è usato direttamente nella sua espressione di una connessione tra domini, come nel caso delle similitudini e delle analogie. Le MRW dirette sono spesso introdotte da un marcatore, indicato come MFlag, ossia indicatore di metafora. Infine, le MRW implicite sono quelle in cui non c'è un termine che esplicitamente appartiene ad un dominio diverso da quello del contesto, ma in cui attraverso una sostituzione o un'ellissi si allude ad una metafora. L'esempio più banale è il caso in cui una metafora precedentemente espressa sia rievocata attraverso un pronome che si riferisce ad un elemento precedentemente usato con significato metaforico. Rispetto a questa classificazione, ho scelto di conservare le sole metafore cosiddette indirette, tralasciando quelle dirette – ossia le similitudini – e quelle implicite, non rilevanti se non a fini statistici e dunque facilmente sacrificabili in questa sede.

4.2.2 Questioni e giudizi dell'interprete

Il MIP(VU) attira l'attenzione dello studioso sugli aspetti che ho definito fondamentali nella caratterizzazione delle metafore: il significato, il co-testo, il contesto, lo scarto e l'analogia. Ciascuno di questi aspetti deve essere preso in considerazione nello stabilire della metaforicità della singola parola che si esamina. Una struttura algoritmica di questo tipo ha certamente dei

limiti: è laboriosa, schematica e improntata a un'esattezza statistica non necessaria per uno studio di critica letteraria. Inoltre la lingua per cui è stata pensata la procedura è l'inglese, ed eventuali applicazioni a lingue diverse comportano aggiustamenti di non poco conto. Infine, gli estensori della procedura suggeriscono di fondare tutte le scelte relative al determinare il significato contestuale e il significato di base su un dizionario dell'uso; il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, purtroppo, è ancora ben lontano dall'essere completo.

L'applicazione di un algoritmo, per quanto resa il più analitica ed esatta possibile, comporta comunque una grande varietà di decisioni da parte di chi conduce l'analisi, e mi pare che il merito di questo metodo sia quello di esplicitarle, di modo da rendere il processo di scelta più consapevole e quindi, auspicabilmente, più uniforme.¹³ Le cinque decisioni principali sono così riassunte dagli ideatori del MIP(VU):

1. Qual è l'unità di analisi più stabile?
2. Qual è un'adeguata descrizione del significato contestuale?
3. Qual è un'adeguata descrizione del significato generico?
4. Quanto sono distinti i due significati?
5. Quanto sono simili i due significati?

Quanto alla prima domanda, ho ragionato sulle singole parole – salvo ovviamente i casi di espressioni polirematiche, di verbi composti o di locuzioni di vario tipo. La seconda e la terza domanda sono quelle che riguardano più da vicino l'arbitrio dell'interprete: niente può aiutare a stabilire il significato contestuale o generico di un termine se non un'accurata comprensione del testo e una buona competenza della lingua. Particolarmente interessanti sono invece gli ultimi due punti, di cui mi occuperò più distesamente nel prossimo paragrafo: in molti casi la marcatura di un termine come metaforico o meno è resa difficile dal fatto che la traslazione è lieve o che il significato è esteso piuttosto che trasferito da un dominio a un altro dominio simile. I paragoni letterali, ad esempio, sono distinti dalle similitudini perché non producono una contaminazione tra campi semantici distinti,¹⁴ e lo stesso si verifica nel caso di quei termini che sono impropri ma non producono una figurazione.

Secondo il Pragglejaz Group, i casi in cui si manifestano problemi consistenti nel giudicare un'unità testuale come metaforica o meno si aggirano tra il 5 e il 10 %.¹⁵ La percentuale è

¹³ «Applying the MIP requires that researchers make a variety of decisions on the structure and meaning of language. These decisions are not usually “theory neutral”, because they reflect analysts’ ideals about a wide variety of linguistic and cognitive matters that surely influence what words get marked as metaphorical» (PRAGGLEJAZ, *MIP*, p. 23).

¹⁴ Su questo aspetto si sofferma KITTAJ, *Metaphor*, pp. 18-9.

¹⁵ PRAGGLEJAZ, *MIP*, p. 20. La percentuale è il risultato di alcune approfondite rilevazioni statistiche illustrate nell'articolo.

probabilmente da rivedere al rialzo nel caso di un testo complesso quale la *Commedia*, ma per ovviare almeno in parte a queste difficoltà, nonché al limite costituito dalla natura individuale e non collettiva di ciascuna delle mie scelte, ho rivisto interamente la schedatura alcuni mesi dopo la prima fase di individuazione. Alcuni casi rimarranno dubbi: come già dicevo, l'opposizione binaria tra metaforico e non-metaforico non è sempre pacifica, e ci sono molti casi in cui la metaforicità è questione di sfumature. Organizzando i dati informaticamente, ho incluso i casi dubbi (secondo il principio del WIDLII: When In Doubt, Leave It In), segnalandoli come tali e riservando alle note la discussione del problema.

Una metafora può essere dubbia o *borderline* in diversi modi. Innanzi tutto può essere un'espressione volutamente ambigua, il cui significato oscilla tra un senso letterale e uno metaforico, evocando uno slittamento semantico solo in via potenziale. Ancora, in molti casi le metafore si addensano in costruzioni complesse la cui totalità è certamente metaforica, ma i cui singoli elementi possono non essere nettamente metaforici. Nel caso specifico della *Commedia*, poi, ci sono passaggi il cui significato esatto è difficile da stabilire, o ancora termini le cui occorrenze in italiano antico sono troppo sporadiche e/o diverse tra loro per renderci certi di quale potesse essere il significato generico più verosimile.

Prendiamo la constatazione di Virgilio, che riconosce che l'anima di Dante è *da viltade offesa* (*Inf. II*, 45): la decisione in merito alla natura metaforica del participio dipende dal significato che attribuiamo a 'offendere', che può essere benissimo letterale pur essendo riferito all'anima (nella più diffusa accezione di «arrecare un'offesa, infliggere con parole o con azioni un danno materiale o morale tale da suscitare nell'animo di chi lo subisce sentimenti di afflizione profonda, di turbamento intenso, di umiliazione cocente, di risentimento o di odio», secondo il GDLI), ma che ad esempio Chiavacci Leonardi interpreta come metaforico perché riferito al colpire, al ferire e quindi al menomare.¹⁶ Anche una ricerca degli usi sull'ОВI non riesce a disambiguare del tutto: la maggior parte delle occorrenze in italiano antico sono legate al senso più ristretto del termine, quello corrente ancora oggi, per cui questa accezione dantesca sembra una semplice estensione. I casi in cui un commentatore ha individuato un senso metaforico che agli altri non è parso rilevante sono numerosissimi: il giudizio dell'interprete ha un peso che non si può eliminare quando si tratta di un'opera dal potenziale creativo come la *Commedia*.

Il MIP(VU) è uno strumento pensato per un'analisi di linguistica dei *corpora*, condotta su testi per lo più contemporanei e non-letterari; la differenza di scopo e destinazione rispetto a quello che qui si propone è solare. Poiché l'oggetto di questo lavoro è un'opera letteraria, il livello linguistico è solo il punto di partenza per l'individuazione della metafora, fermo restando che ogni fenomeno poetico è innanzitutto radicato nella lingua e che dunque le maglie più strette dell'improprietà del significato siano le più utili a cogliere tutte le sfumature metafori-

¹⁶CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

che che il discorso può assumere. Il punto di arrivo, invece, è l'osservazione di fenomeni che possiamo ragionevolmente ritenere come deliberati, ossia quelli in cui attivamente si esercita la scelta di Dante per produrre un particolare risultato: ho per questo escluso le catacresi – ossia le metafore nate per sopperire all'assenza di un termine letterale perspicuo – e le metafore cosiddette “morte” – ossia quelle impiegate in maniera talmente frequente da non essere avvertite come tali e da non generare alcun effetto retorico-stilistico.

In un processo che è continuo piuttosto che discreto, la scelta di un vocabolo metaforico in luogo di un sinonimo più neutro e proprio si può dunque mettere a fuoco dal punto di vista del rapporto con il codice – e dunque del rapporto tra il significato contestuale e quello più comune del termine, tra singola espressione linguistica e patrimonio lessicale – e poi, con un passo ulteriore, dal punto di vista del rapporto con il contesto dell'opera, per stabilire quale strategia abbia guidato la scelta di quella determinata espressione.

4.2.3 Dizionari e strumenti lessicografici

Pur avvalendomi del MIP(VU) come linea guida, la maggior parte delle scelte è rimasta perciò affidata al mio giudizio individuale, che ho uniformemente sostenuto attraverso il ricorso a risorse esterne, quali dizionari e *corpora* linguistici, che permettono di ricostruire la stratificazione dei significati in un contesto cronologico, linguistico e culturale tanto distante dal nostro. Uno degli elementi considerati fondamentali dagli estensori del MIP(VU) nell'applicazione della procedura è appunto l'uso di un dizionario stabilito: per l'inglese è stato scelto il MacMillan Dictionary, da integrare, in caso di dubbio, con il Longman. Gli ideatori della procedura insistono molto sull'uso del dizionario perché inseguono l'obiettivo di ridurre al minimo le decisioni che l'analista deve prendere: per ogni parola, l'analista dovrebbe cercare il lemma su quello specifico dizionario e vedere se il significato contestuale e quello di base si riferiscono a significati distinti nella voce del dizionario.

Questa dipendenza dal dizionario ha dei limiti evidenti: innanzi tutto, le suddivisioni dei significati all'interno del lemma sono comunque frutto di una scelta non oggettiva – quella di chi ha steso la voce del dizionario – e spesso non è comunque facile scegliere quale precisa definizione sia quella più vicina ai significati contestuali e di base. Eppure il senso è evidente: cercare di offrire un supporto imparziale per le scelte dell'analista, e al contempo consultabile da chiunque e stabile nel tempo. Inoltre, da un punto di vista pragmatico, in molti casi la lettura di una voce di dizionario può richiamare alla mente in modo più dettagliato e veloce i diversi significati di una parola, che magari alla sola riflessione potrebbero sfuggire. Per di più si può ricontrollare il dizionario in un secondo momento per sciogliere questioni rimaste in dubbio, e anche questo è un vantaggio.

Il TLIO, costruito sul corpus OVI dell'italiano antico, si è rivelato di grandissima utilità: i significati dei lemmi sono distinti e organizzati, vengono distinti eventuali usi tecnici, sono

riportate varianti regionali e prime attestazioni.¹⁷ Purtroppo però la sua redazione è ancora incompleta (attualmente i redattori stimano di aver coperto poco più di un terzo delle voci), e dunque la consultazione dev'essere in molti casi integrata con il corpus OVI e con il GD-LI. Quest'ultimo, in particolare, è di grande utilità perché uno degli obiettivi dichiarati nella presentazione dell'opera è proprio quello di offrire al lettore «l'eventuale distinzione dei significati nell'impiego della stessa voce, al fine di seguire e specificare le sue trasmigrazioni da un ambito culturale o sociale o tecnico ad un altro affine o diverso, e specialmente il trapasso dal tipo concreto al traslato, al figurato, al concettuale».¹⁸ Il GDLI fornisce infatti un supporto importante all'individuazione delle metafore dantesche non solo perché distingue con particolare attenzione gli usi letterali di un termine da quelli figurati, ma anche e soprattutto perché per ciascuno di questi usi riporta le attestazioni più antiche, permettendo di stabilire se una distinzione tra uso letterale e figurato era già presente al tempo di Dante o se invece si è sviluppata successivamente, e sopperendo in parte alla mancanza del TLIO, che dovrebbe offrire dati specifici sull'italiano delle origini.

Rispetto alle esigenze di chi ha pensato il MIP(VU), tuttavia, c'è un'altra importante differenza oltre a quelle elencate: non solo quella di Dante è una lingua eminentemente poetica, non coincidente con le varianti normali e d'uso, ma è anche una lingua che si costituisce in una fase iniziale della storia del volgare italiano, dove le fluttuazioni sono ancora abbondanti e attive a tutti i livelli. Per questo oltre ai significati organizzati e definiti dai redattori del TLIO, è sempre utile uno sguardo a dizionari etimologici e strumenti lessicografici latini o galloromanzi; fortunatamente i commenti alla *Commedia* forniscono molte informazioni preziose sui lemmi più difficili da comprendere e classificare.

Vediamo un esempio dal primo verso del poema: *nel mezzo del cammin di nostra vita* (*Inf.* I, 1). Tralasciamo innanzi tutto la preposizione: sebbene si diano molti casi in cui possa essere impiegata in modo traslato – come ad esempio nei complementi di stato in luogo figurati – tale traslazione ha una sfumatura troppo debole per poterla comprendere in questo studio, che rischierebbe di estendersi all'infinito. Quanto a “mezzo”, il significato generico di «metà di un intero» si applica senza problemi al contesto. Il primo sostantivo è “cammino”, così definito dal TLIO:

¹⁷Sul TLIO, si vedano almeno BELTRAMI, *Norme*; BELTRAMI, *La nuova lessicografia*; SQUILLACIOTI, *Uno sguardo*.

¹⁸BATTAGLIA, *Presentazione al GDLI*, p. VI.

Lista forme	Nota etim.	Prima att.	Distrib. geoling.	Note ling.	Note	Lista definizioni	Redattore	Tutto/Stampa
-------------	------------	------------	-------------------	------------	------	-------------------	-----------	--------------

0.7 **1** L'atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio; spostamento, viaggio; pellegrinaggio; fuga. **1.1** Locuz. nom. *Uomo di cammino*: viaggiatore, persona che sta per mettersi o è in viaggio. **1.2** Fras. *Tagliare il cammino* (a qno): interrompere lo spostamento, il viaggio di qno. **1.3** Fig. L'atto di compiere un processo. **2** L'insieme dei luoghi attraversati (o da attraversare) da un soggetto che si muove da un punto all'altro dello spazio; [in partic.] il percorso lineare compiuto (o da compiere) nello spazio dallo stesso soggetto. **2.1** Locuz. avv. *Di ritto cammino*: senza deviazioni, direttamente. **2.2** Fras. *Dare cammino*: lasciare a qno lo spazio per passare. **2.3** Il percorso tenuto navigando; rotta. **2.4** Fig. [Con soggetto lo sguardo]. **2.5** Fig. Insieme di azioni successive (che tendono tutte verso un det. fine); il tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto; processo. **2.6** Fig. Insieme determinato di azioni/situazioni successive, compiute/attraversate dalla stessa persona; il tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo; il corso degli eventi, della vita. **2.7** Fig. L'insieme delle azioni che si svolgono secondo determinati principi, norme, o modalità; comportamento, condotta. **3** Il luogo (strada, sentiero o altro) specificamente destinato al transito di persone o veicoli, che permette di muoversi da un certo punto dello spazio fino ad un altro, collegato al primo per mezzo del luogo suddetto. **3.1** Estens. Luogo deputato al passaggio di qsa. **3.2** Locuz. avv. *A, nel mezzo del cammino*: nel luogo pressapoco equidistante fra altri due. **3.3** Locuz. avv. *Per tutti i cammini, ogni cammino*: ovunque, in ogni luogo. **3.4** Il letto di un fiume. **3.5** Locuz. nom. *Grande cammino*: strada principale. **3.6** Fig. Le modalità, i principi o le norme in base ai quali si può o deve agire; modo, maniera di agire; regola o possibilità di condotta. **3.7** [Astr.] Fig. [La Via Lattea]. **3.8** Fig. Ciò che segnala il percorso da seguire. **3.9** Fig. [La via che conduce a Dio].

Il significato più generico e concreto del termine, come si vede, è il primo: «atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio». Può essere il significato contestuale? Il contesto sembra dire di no: Dante non sta parlando di un viaggio nello spazio, ma piuttosto, come al punto 2.5 (che non a caso è indicato come fig.) di un «insieme di azioni successive che tendono tutte verso un determinato fine» o, meglio ancora, del «tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto», oppure, come al punto 2.6, di un «insieme determinato di azioni/situazioni successive compiute/attraversate dalla stessa persona», o meglio del «tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo», che coincide con «il corso degli eventi, della vita». Il co-testo conferma senza equivoco questa interpretazione: si parla proprio del *cammin di nostra vita*. I due significati sono sufficientemente distinti: una cosa è camminare, spostarsi nello spazio, altra è vivere; quel che accomuna le due azioni è la direzionalità del processo, e dunque c'è un'analogia che giustifica la traslazione metaforica. Il termine “cammino”, in questo primo verso, è metaforico.

Il ricorso a dizionari e *corpora* limita, almeno parzialmente, una valutazione impressionistica delle metafore. Ad esempio, nella similitudine riguardante il vento che schianta i rami della selva di *Inf. IX* (67-72), il termine “rattento” (*fier la selva e senza alcun rattento / li rami schianta*) è sentito da alcuni commentatori come metaforico: Castelvetro ipotizza sia «traslazione da' cavalli», e in generale lo si può interpretare come termine concreto che rimanda a un “freno”, e dunque non del tutto proprio nel contesto; ma il significato indicato dal GDLI di «impedimento, ostacolo, freno» rimane il più concreto e generico, quindi il termine non va inteso come metaforico. Ancora, il verbo 'drizzare', che compare spessissimo nella *Commedia* come predicato dello sguardo o della voce, non è del tutto metaforico: corrisponde al significato GDLI: «volgere direttamente, dirigere a un dato luogo, a una data meta; avviare indicando la strada; indirizzare, guidare (verso un punto o un luogo determinato, verso un particolare bersaglio. Anche al figur.: rivolgere a un fine morale o spirituale)». A farmi propendere per la non-metaforicità del termine, oltre a tale attestazione, è però soprattutto il fatto che nell'opera di Dante ricorra tanto spesso e in contesti tanto distanti e stilisticamente neutrali: non sembra esserci davvero alcuna intenzione metaforica dietro.

4.3 Osservazioni linguistico-grammaticali sulle metafore della *Commedia*

L'identificazione della prima metafora del poema non ha posto particolari problemi – si tratterà poi semmai di comprendere come interagisca con l'intera proposizione, e segnatamente con il viaggio allegorico che qui comincia, che è invece un cammino letterale. A livello linguistico, possiamo interrogarci su diversi punti: qual è il grado di improprietà di questa metafora? Detta altrimenti, quanto è netta la frizione tra il termine metaforico e il contesto, o quanto sono distinti i due significati contestuale e generico, o quanto è audace la metafora? Abbiamo visto che il co-testo è stato fondamentale nella decisione circa la metaforicità del termine: questa prima metafora è una cosiddetta metafora esplicita, dove il complemento di specificazione associa veicolo e tenore, come se dicessimo “la vita è un cammino”; non solo, dunque, il contesto ci guida nell'identificazione della metafora, ma in questo caso ci indica esplicitamente anche qual è il termine figurato a cui allude il figurante.

Un'ultima rilevazione che possiamo fare è che non si tratta di una metafora particolarmente connotata a livello di codice: non è molto originale, e rimanda piuttosto a quella che Lakoff e Johnson chiamerebbero metafora concettuale, un'associazione tra esperienze radicata nel nostro sistema di pensiero e di linguaggio. La scelta del termine “cammino” rispetto a eventuali sinonimi ('percorso', 'viaggio' e così via) però, non è del tutto neutra, poiché richiama l'idea di spostarsi a piedi, di pellegrinaggio: un concetto, con i valori ad esso associati, che avrà un gran peso nella costruzione del sistema ideologico e figurativo del poema.

In altri casi, l'identificazione non è altrettanto semplice: perciò avendo stabilito il criterio con cui esaminare ciascuna espressione del poema, propongo di seguito alcune problematiche sollevate dall'identificazione delle metafore e alcune osservazioni che si possono fare circa gli aspetti linguistici più rilevanti. A conferma dei nodi teorici più indagati dagli studiosi della metafora, le questioni che mi si sono presentate si addensano attorno agli aspetti dell'improprietà, del contesto e delle varietà virtuali e attuali all'interno della *langue*.

4.3.1 Improprietà

Si è già detto che, quali che sia la teoria della metafora che uno decide di abbracciare, un aspetto che pare ineliminabile è quello legato alla percezione di una forma di obliquità, improprietà o scarto rispetto a un uso linguistico che potrebbe essere semanticamente più neutro.¹⁹ Ciò che

¹⁹L'*impropietas* è anche il criterio adottato da Silvia Finazzi per mettere ordine tra le varianti testuali della tradizione della *Commedia* e stabilire se in alcuni casi la metafora possa essere un criterio utile per individuare la lezione migliore: la studiosa distingue perciò tra casi in cui concorrono un'espressione propria e una traslata, casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con lo stesso grado di improprietà e casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con un diverso grado di improprietà. I risultati costituiscono il corpo del volume: FINAZZI, *La metafora*.

attiva il riconoscimento della metafora, e dunque la sua interpretazione, sembra essere proprio la rilevazione di un'inconsistenza tra espressione e contesto, ossia, nei termini di Black, tra *focus* e *cornice*.²⁰ I grammatici dell'età classica e medievale, nel definire i tropi, insistevano proprio su questa caratteristica – come si è visto nei capitoli §1.3.3 e §2.4.1; un esempio, tratto da uno dei manuali più antichi dell'età di mezzo, può fungere da compendio. Alberico da Monte Cassino, nei suoi *Flores rhetorici*, colloca la *proprietas* al primo posto tra le raccomandazioni da osservare, pur ammettendo che a tale principio si può derogare con una *dictio impropria* quando si vuole ornare il discorso:

In primis perspicaci verborum sollercia proprietas est notanda. Si enim in hoc gressu rationis titubaris, in exprimenda rerum natura minime stabis. Cuius quidem proprietatis tramite pes animi nescit haerere, nisi prius incurrentia vicia curaris resecare. Vicio dico quae quasi quaedam maculae sordent in eloquio, ut barbarismus, soloecismus vel talia. Barbarismus unius verbi corruptorem fugias, soloecismus viciatorem plurium nescias. Haec sequitur acyrologia quam interpretari potes dictio impropria, ut si “spera” pro “time”, “floreum” pro “floridum” velis dicere [...] Transeamus igitur ad id quod proprietatem ornat, orationem decorat. Transeamus inquam ad schemata quae figuras interpretatur latinitas. Haec enim licet omnino nequiquam sint propria, vice tamen priorum dignitatis obitent gradum, quippe quae proprietatem celebrant, variant, extollunt, illuminant».²¹

I primi esegeti della *Commedia*, spesso legati all'insegnamento grammaticale, manifestano la stessa preoccupazione nei confronti dell'improprietà, giustificata come licenza poetica; come rileva Motolese, sarebbe proprio in seno a questa tradizione che il sintagma “licenza poetica”, appartenente all'orizzonte grammaticale (come si è detto in §1.2, §1.3.3), cominciò a circolare in ambito volgare.²² Una delle prime occorrenze sarebbe infatti quella di Iacopo della Lana:

Alla prima cosa si è da sapere che a volere perfettamente intendere la presente Comedia hae bisogno allo intenditore essere istrutto in molte scienze, imperquello che lo autore usa molte conclusioni, molti argomenti, molti esempi, prendendo per principii tali cose e diverse che senza scienza acquistata non se ne potrebbe avere perfetta cognizione; e perchè poetria non è scienza a cui aspetti di sillogizzare si dimostrativamente com'è necessario, non è però la presente Comedia

²⁰Ricorda KITTAJ che «the general position, that metaphor involves some incongruity (be it semantic deviation, a conceptual anomaly, or a category mistake), a position as old as Aristotle's treatment of the subject, has been seriously questioned in a number of its more specific versions» (*Metaphor*, p. 68); nel corso de suo libro, Kittay sostiene che ogni metafora implica un'anomalia rispetto alle regole del significato del primo ordine, e dunque falsifica l'ipotesi che, avendo un contenuto cognitivo irriducibile e costituendo dunque un'anomalia semantica, la metafora non possa essere soggetta alle regole linguistiche.

²¹ALBERICO DA MONTE CASSINO, *Flores rhetorici* IV, 1 - v, 1 (pp. 41-2).

²²MOTOLESE, *Appunti*, pp. 411-2.

imperfetta s'ella non provi ogni suo principio; ma puossi di licenzia poetica metaforizzare, esemplificare e fingere una per un'altra, sì come è dimostrato e aperto nella composizione delli precedenti capitoli.²³

Questa posizione grammaticale, che ricomprende le improprietà all'interno di una giustificazione o licenza poetica, è testimoniata da moltissimi passi in cui gli antichi commenti si occupano di glossare le metafore della *Commedia*, studiati a questo riguardo da Tassone e da Gibbons: il primo rintraccia tre diverse reazioni alle metafore particolarmente audaci, ossia il silenzio, la chiosa semplicemente esplicativa oppure la messa in rilievo del *vitium*, seguita dal tentativo di giustificare l'espressione o di attenuarne l'improprietà.²⁴ Esempio, in questo senso, l'operazione di Boccaccio, che in diverse occasioni si preoccupa di scusare le metafore del dettato dantesco,²⁵ oppure quella di Benvenuto da Imola, che tra tutti sembra il commentatore che aderisce più da vicino a un'estetica della *proprietas*, valutando positivamente le analogie convenienti, che descrivono un oggetto *secundum suam proprietatem et veritatem*. L'idea soggiacente è che «se la metafora istituisce un rapporto, che dalle parole rinvia alle idee e dalle idee alle cose, la bellezza poetica della metafora, giusta la *Poetica* di Aristotele, può essere misurata analizzando i punti di contatto tra le realtà dichiarate "simili" dall'operazione retorica»;²⁶ per questo Benvenuto riserva la sua approvazione a quelle metafore che meglio mostrano le corrispondenze tra le due *res* messe in contatto, con un'attenzione particolare alle metafore che alludono al mondo terreno, all'universo morale rappresentato *sub figura*.

È degno di interesse, infine, che nel caso delle *transumptiones*, ossia delle metafore estese, i commentatori lodino invece la *perspicuitas* che si ottiene sviluppando armoniosamente una stessa immagine:²⁷ questo dimostra non solo la preferenza per una certa estetica, ma anche che l'improprietà viene percepita in misura maggiore quando è un singolo termine a essere inserito in un contesto semantico alieno.

Secondo la bella descrizione di Nencioni,

sembra che il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà [...]. Possiamo dunque affermare che Dante fa uso, oltre e più che di metafore comuni o deboli, il cui "trasportamento" è analogicamente ovvio o scontato e che sono riconducibili al concetto di proprietà, di metafore forti o forzose, anch'esse riconducibili al concetto di proprietà, ma d'una proprietà (per dirla

²³LANA, nota a *Par.* II.

²⁴TASSONE, *La magnanimità metaforica*, p. 226.

²⁵Brevemente ivi, p. 227; ne parla più distesamente GIBBONS, *Metaphor in Dante*, pp. 138-44.

²⁶PAOLAZZI, *Benvenuto e Dante*, p. 40; si veda anche GIBBONS, *Metaphor in Dante*, pp. 144-50.

²⁷«La metafora continuata viene pienamente avallata negli antichi commenti, dacché costituisce il "rimedio" ideale per "giustificare" la *locutio impropria*: ogni metafora della *transumptio* è organicamente e propriamente correlata con le altre secondo un'architettura che tende a ridurre al "grado zero" il rischio dello straniamento e dell'*improprietas*» (TASSONE, *La magnanimità metaforica*, p. 247).

in termini musicali) sopra le righe; aspetto essenziale della creatività linguistica e della visionarietà poetica di Dante.²⁸

Metafore così “forti o forzose” sono più facili da riconoscere e si stagliano in modo netto tanto rispetto al contesto, quanto rispetto agli usi più normali della lingua, mentre le metafore più ovvie, che avrebbero incontrato l’approvazione dei teorici della *perspicuitas*, possono sfuggire alla consapevolezza di un lettore più distratto.²⁹

4.3.2 Personificazioni

Il caso più semplice per individuare un’espressione impropria è quello in cui un’azione o una condizione normalmente riferite a un essere umano vengono predicate di un essere non umano o inanimato, ossia in presenza di una personificazione – ma lo stesso discorso vale ovviamente per antropomorfizzazioni, reificazioni e per tutti quei procedimenti che trasferiscono un’azione animata a un essere inanimato o viceversa.³⁰ Il discorso teorico di Dante, come si è visto in §1.2, prende avvio proprio dalla riflessione sull’improprietà o falsità di questo tipo di traslazioni, che rappresenta un primo stadio di linguaggio metaforico. Le metafore di questo tipo sono le uniche a essere essenzialmente indipendenti dal contesto: attribuire a un oggetto un’azione umana, per la natura stessa dell’oggetto e dell’azione, implica necessariamente un’improprietà. Eppure sono spesso assai difficili da riconoscere, perché estremamente comuni nel linguaggio quotidiano ma, ancor più, poetico.³¹

La poesia, infatti, fa sempre un uso ampio e variegato delle personificazioni, e Dante non fa eccezione. Alcune di queste metafore sono più lievi, altre accentuate; alcune rispondono a un

²⁸NENCIONI, *Struttura*, pp. 40-1.

²⁹A dimostrazione della perplessità scatenata nei lettori del poema dalle più ardite traslazioni dantesche, Nencioni offre un’interessantissima galleria di varianti ecdotiche in cui è manifesta la difficoltà del copista nel darsi ragione di un uso metaforico – in cui, per citare lo studioso, «le reazioni degli amanuensi a quelle associazioni lessicali in cui dall’urto di polarità semantiche non complementari ma divergenti scoccano inattese cariche significative che cimentano la sintesi collettiva del lettore» (NENCIONI, *Struttura, parola*, pp. 6-11).

³⁰Da un punto di vista tassonomico, è stato notato che «toutes les personnifications sont métaphores, mais le contraire n’est pas vrai» (VALESIO, *Esquise*, p. 7). La differenza tra metafore verbali che sono traslate per incongruenza tra soggetto e verbo e metafore verbali che sono traslate per incongruenza del verbo in sé o rispetto al complemento oggetto era già messa in luce dai trattatisti medievali; ad esempio nel *Documentum* di Goffredo di Vinsauf, di cui si parlerà più distesamente nel capitolo 6, si legge che «item notandum quod verbum duplici ratione transfertur: vel ratione nominativi praecedentis, vel ratione obliqui sequentis. Ratione nominativi, ut hic: “homo floret”, vel “marcet”. Ecce ratione hujus nominativi “homo” transfertur hoc verbum “floret” vel “marcet”; quia “florere” vel “marcere” non proprie dicitur de homine, sed de floribus, vel foliis, vel hujus modi. Ratione obliqui transfertur verbum, ut hic “homo polit, vel pectit, vel comit verba”; quia proprium est homini polire, vel pectere, vel comere, sed ratione hujus obliqui “verba”: non enim est proprium verborum poliri, vel pecti, vel comi; dicuntur tamen poliri, vel pecti, vel comi, quadam similitudine: sicut homo, quando vult pulchrum reddere marmor, polit marmors, similiter dicitur polire verba, quando vult ea reddere pulchra; sicut etiam, quando vult pulchriorum reddere capillos, comit vel pectit eos, similiter dicitur comere vel pectere verba, quando reddit pulchra» (GOFFREDO DI VINSAU, *Documentum* II, iii, 19-21).

³¹Calenda sottolinea che «la disseminazione di *fictiones personarum* all’interno o, se si vuole, tra le pieghe del discorso poetico, non è sempre immediatamente percepibile: occorre talora una vigile attitudine analitica perché la figura sia colta nell’estrema varietà di realizzazioni» (CALENDA, *Per altezza*, p. 20).

codice preciso, o a una particolare esigenza stilistica, mentre altre sono piuttosto irrilevanti ai fini artistici. L'incipit del II canto dell'*Inferno*, ad esempio, contiene due verbi che creano una personificazione debole, ma che conferisce alla terzina un tono lirico: *Lo giorno se ne andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro* (*Inf.* II, 1-3). Il primo verbo è riferito a un'azione di moto che è solo leggermente impropria se predicata del tempo, mentre il secondo, "toglieva", rappresenta una personificazione più decisa perché è un verbo fisico riferito a qualcosa di impalpabile come l'aria, che sembra suggerire che l'arrivo della notte attivamente rimuova gli animali dalle loro fatiche, anziché causarne il naturale riposo con l'avvicinarsi delle fasi della giornata. È invece più pronunciata la personificazione che indica il sabbione come *la landa / che dal suo letto ogni pianta remove* (*Inf.* XIV, 8-9), dove è particolarmente efficace la scelta di un verbo in forma attiva e indicante un'azione decisa, a sottolineare la sterilità del luogo; tale scelta risalta con ancor più evidenza se si confronta il passo con la fonte lucanea (*Phars.* IX, 434: «nulla putris radice tenetur»), dove il verbo è sì personificato, ma è usato al passivo e ha un significato molto meno forte e concreto.

Ci sono numerosi passi in cui alla traslazione procurata dalla personificazione si aggiunge il fatto che questa implica non solo attività, ma soprattutto movimento e dinamicità. Un esempio è la strada che *porta* i due viandanti (*Inf.* xv, 1), o analogamente la via lunga che li *sospigne* (*Inf.* iv, 22), quasi si animasse per farli camminare; ma anche il futuro definito come *quel che 'l tempo seco adduce* (*Inf.* x, 98), o la vista di Caifa crocifisso in terra che "corre" all'occhio di Dante (*Inf.* xxiii, 110-1) – dove è notevole, come ha sottolineato Raimondi, il contrasto tra la dinamicità del verbo e l'immobilità forzata del soggetto. Nel corso dell'*Inferno* in molti casi le personificazioni sono impiegate per esprimere la violenza del peccato o della pena: i lussuriosi sono quelle anime di cui si dice *ch'amor di nostra vita dipartille* (*Inf.* v, 69), il dolore *assale* i frodolenti (*Inf.* xi, 27), l'avarizia è colei che *il mondo attrista, / calcando i buoni e sollevando i pravi* (*Inf.* xix, 104-5), la *rigida giustizia* [...] *fruga* Mastro Adamo (*Inf.* xxx, 70) – e per antitesi lo stesso si può predicare di entità astratte positive: *l'onrata nominanza / che di lor suona sù ne la tua vita, / grazia acquista in ciel che sù li avanza* (*Inf.* iv, 76-8), dove, in aggiunta, il verbo 'suonare' è leggermente metaforico perché non implica un concreto e reale propagarsi di un suono, ma, come frequentemente accade, il diffondersi di una voce celebrativa.

Alcune personificazioni occorrono all'interno di similitudini e contribuiscono a riavvicinare i due termini di paragone quando uno è umano e l'altro non lo è: ad esempio la celebre similitudine dei *fioretti* (*Inf.* II, 127-32) contiene la personificazione dei fiori che, dapprima *chinati e chiusi, si drizzan tutti aperti in loro stelo* per effetto del sole; la personificazione però si estende anche alle emozioni, con la virtù di Dante che è definita *stanca* e con l'*ardire* che gli *corse* al cuore. In questo modo, variando la fonte virgiliana, il trapasso tra mondo vegetale e mondo umano è reso dinamico e mosso. Ma questa umanizzazione dei sentimenti, che agisce in forma metonimica, ha anche altre occorrenze, come quando Virgilio ammonisce Dante

dicendogli che *ogne viltà convien che qui sia morta* (*Inf.* III, 15) o che *qui vive la pietà quand'è ben morta* (*Inf.* xx, 28).

Quest'animazione delle emozioni umane è un tratto tipico della poesia stilnovista, in cui Amore è spesso personificato e descritto in termini concreti, come forza agente: è l'espedito che Dante impiega estesamente nella *Vita nova*, e che giustifica nella riflessione metapoetica del xxv capitolo, di cui si è parlato in §1.2. Questo genere di personificazione richiama dunque i toni lirici della poesia d'amore, com'è evidente nel passo in cui Virgilio racconta della visita di Beatrice nel Limbo e le attribuisce la frase «*Amor mi mosse, che mi fa parlare*» (*Inf.* II, 72). È stato notato che la personificazione è una delle figure più ricorrenti nella poesia del primo Guido (Marti la definisce addirittura «la chiave figurale del Cavalcanti»),³² e che tramite essa il poeta chiama in scena tutte le entità fisiche, psicologiche o fantasmatiche coinvolte nella passione amorosa, rendendole gli agenti di una rappresentazione volutamente drammatizzata.³³ Ma le liriche di Cavalcanti, secondo l'intuizione di Possiedi, non sviluppano personificazioni tese a visualizzare o a specificare in senso preciso o caratterizzante tali istanze emotive, riducendosi per lo più ai soli nomi propri e predicando di essi azioni per lo più generiche.³⁴

Rispetto al predecessore e amico, Dante costruisce allora personificazioni più mosse e delicate, se raffigura l'angoscia che *dipigne* il viso di Virgilio di pietà (*Inf.* IV, 19-21) – non solo animando un sentimento astratto e immateriale, ma raffigurandolo nell'atto tutto umano e concreto di dipingere – o, in modo analogo ma ancora più disteso e marcato, quando descrive l'avvicinarsi dei propri sentimenti con questa terzina, in cui Chiavacci Leonardi ha notato uno «straordinario effetto dei due colori che vanno e vengono sui volti del discepolo e del maestro»:³⁵

Quel color che viltà di fuor mi **pinse**
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo **ristrinse**.
(*Inf.* IX, 1-3).

Ancora più articolata la raffigurazione di una simile alternanza di sentimenti, rappresentata attraverso personificazioni notevolissime e immagini pittoriche e mediche (di cui mi occuperò meglio in §5.3.1):

Una medesma lingua pria mi **morse**,
sì che mi **tinse** l'una e l'altra guancia,
e poi **la medicina mi riporse**.
(*Inf.* XXXI, 1-3).

³²MARTI, *Poeti*, p. 157.

³³CALENDA, *Per altezza*, p. 17; sulla personificazione in Cavalcanti, pp. 17-24.

³⁴POSSIEDI, *Personificazione e allegoria*, p. 40.

³⁵CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

Oppure, in un vero accumulo virtuosistico, l'alternarsi delle personificazioni dei sensi nel canto x del *Purgatorio*, quello del *visibile parlare* (v. 97): le immagini scolpite nella prima cornice sono talmente realistiche da sembrare vere, sicché in Dante e Virgilio si trovano a discutere e combattere vista, udito, olfatto:

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un «No», l'altro «Sì, canta».
Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.
(*Purg.* x, 58-63)

Le percezioni sensoriali di Dante sono non solo personificate, ma addirittura ritratte in dialogo tra loro; qualche verso più avanti, Virgilio riprenderà lo stesso motivo, confessando al pellegrino che anche i suoi occhi, al primo apparire dei superbi piegati come cariatidi, *ebbero tencione* (v. 117). Come nota Inglese, il recupero della metafora del conflitto tra sensi e intendimento razionale è tanto più raffinato perché le situazioni sono speculari: se prima i poeti s'erano imbattuti in statue che parevano persone, ora incontrano persone che paiono statue o sassi;³⁶ del resto questa contrapposizione tra intelletto e sensi è dominante in un canto in cui Dante rivendica per la scrittura poetica la capacità di animare in maniera visibile, creando una sorta di competizione tra rappresentazione iconica che sembra dar vita alla parola e poesia che dà vita alle immagini.

Un'altra variazione possibile rispetto alla natura codificata delle personificazioni stilnoviste è l'estensione di tale procedimento, che risulta peraltro sempre finemente motivata e anzi, fondamentale nella strategia discorsiva delle anime che la mettono in pratica. L'esempio più evidente è quello del racconto di Francesca, che descrive la propria vicenda amorosa attraverso una distesa personificazione del sentimento:³⁷ Amore *prese* i due amanti (*Inf.* v, 101; 104), e tuttora non li *abbandona* (v. 105), ma poi li *condusse* alla morte (v. 106) – e Dante riprende questa figurazione quando parla del *disio* che *menò costoro al doloroso passo* (vv. 113-4) e di Amore che *concedette* che i due conoscessero i propri *dubbiosi disiri* (vv. 119-20). Tutte queste metafore, come si vede, sono lievi, e la loro presenza può passare inavvertita; ma soffermandosi sul discorso di Francesca le si percepisce, e si capisce immediatamente che il loro accumulo ha il preciso scopo di raffigurare i due amanti come passivi rispetto all'azione di una forza superiore, e dunque sostanzialmente innocenti.³⁸

³⁶INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

³⁷CONTINI giustamente rileva che la retorica di Francesca è la stessa retorica di Dante e di Guinizzelli, ispirata a Cappellano (*Un'idea di Dante*, p. 44).

³⁸Sul tema hanno scritto bellissime pagine AVALLE, *Ai luoghi*, pp. 17-55 e RENZI, *Le conseguenze*.

Lo stesso scopo e la stessa procedura si possono rintracciare nel discorso di Guido da Montefeltro, che impiega verbi e complementi di natura tutta fisica e concreta per giustificare il proprio peccato come qualcosa di eterodiretto, di imposto: dicendo che Bonifacio VIII lo **rimise nelle prime colpe** (*Inf.* xxvii, 71) sta additando come unico responsabile per la ricaduta nel vizio, e dunque per il fallimento della propria conversione, un individuo altro, che agisce sulla sua psiche altrimenti passiva, quasi lo trasportasse nel luogo della colpa. La stessa violenza e lo stesso torto subito sono al centro della metafora del convincimento di Guido che sarebbe venuto *intero* (v. 70), ossia della sua convinzione, che si sarebbe avverata, di poter fare ammenda per le proprie colpe attraverso l'assunzione degli ordini francescani, senza l'intervento del papa. La strategia culmina nelle due terzine di massima tensione, in cui il peccatore racconta la consapevole ricaduta nel peccato:

«Allor mi **pinser** li argomenti **gravi**
là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
e dissi: “Padre, da che tu mi **lavi**
di quel peccato ov'io mo **cader** deggio,
lunga promessa con l'attender corto
ti farà triunfar ne l'**alto** seggio”».
(*Inf.* xxvii, 106-11)

Gli argomenti di Bonifacio sono “gravi”, pesanti, e “spingono” Guido a “cadere” nel peccato: sono una forza attiva e concreta, contro cui il personaggio si mostra inerme al punto da farsene guidare, pur avendo riconosciuto gli errori commessi in gioventù, e pur avendo deciso di cambiare vita.

Un altro caso in cui la personificazione restituisce un'idea di violenza, di atto innaturale è il racconto del sogno purgatoriale della *femmina balba*: inizialmente compare a Dante una creatura deforme, che però poi si trasforma in una seducente sirena. È lo sguardo di Dante a compiere la trasformazione:

Io la mirava; e come 'l sol **conforta**
le fredde membra che la notte **aggrava**,
così lo sguardo mio le facea **scorta**
la lingua, e poscia tutta la **drizzava**
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com' amor vuol, così le **colorava**.
(*Purg.* xix, 10-5)

Che questa trasformazione sia ingannevole e innaturale è implicato dalle personificazioni: lo sguardo di Dante corregge i difetti fisici della donna, rimodellandola in una dimensione onirica

e in contrasto con le leggi fisiche, come sostenuto da Inglese.³⁹

4.3.2.1 Neologismi

Un altro gruppo di metafore piuttosto facili da individuare sono i neologismi, che chiaramente impediscono un confronto con altri usi linguistici ma la cui natura non è necessariamente traslata. La retorica classica poneva la formazione di nuove parole tra i procedimenti della *transumptio*, sotto il nome di *nominatio* o onomatopea: mentre oggi tendiamo ad associare questa creazione di nuovi termini alla sola sfera del significante, nei secoli passati l'onomatopea comprendeva anche le neo-formazioni fondate su una somiglianza di significati, che poteva trasformarsi in metafora una volta stabilito l'uso.⁴⁰ Ai neologismi Dante ricorre soprattutto nel *Paradiso*: coniare un nuovo termine a partire da una radice nota, che viene traslata a significare una relazione più universale e astratta, è un procedimento al contempo metaforico e metonimico, come ha intuito Luzzi:

Thus, the neologisms are both metaphors and metonymies for the divine vision: metaphors, in that their rarefied and unexpected linguistic textures reveal the ineffability that makes Dante's work so unlikely and unique, and metonymies, in that their roots and combinations embody in miniature a human language that has folded in on itself in new permutations sanctioned by the glimpse of a realm that is presumptively, if not practically, beyond language.⁴¹

I neologismi possono mantenere intatta la propria sfumatura metaforica oppure perderla. Ad esempio il girone infernale è detto *cinghio* (in vari passi, come *Inf.* XVIII, 7), da 'cinghiare' o 'cingere': essendo la prima attestazione del termine, non si può istituire un confronto tra il significato contestuale e quello più generico; derivando da un metaforico *cinghiare*, che è invece attestato, ma significa semplicemente 'zona che cinge', mi pare che il neologismo si attesti su un livello di metaforicità molto basso. A testimonianza della potenzialità metaforica del termine, il traslato viene vivificato da una complessa metafora nel XIV canto del *Purgatorio*, dove Virgilio spiega a Dante che «questo **cinghio sferza** / *la colpa de la invidia, e però sono / tratte d'amor le corde de la ferza*» (vv. 37-9): la metafora si gioca sul doppio valore del termine "cinghio", che vuol dire 'girone', ma che rimanda qui anche al significato letterale di 'cinghia', e che dunque sostiene il predicato, riferito all'amore, dello sferzare. Al contrario, un neologismo come quello presente nell'espressione del *mar che la terra inghirlanda* (*Par.* IX, 84) conserva

³⁹INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

⁴⁰«Nominatio est novi vocabuli vel nove iuncture verborum confectio [...] Hec vero transsuntio proprie fit in nomine substantivo et communi, hoc est appellativo. Et potest dici quod in ipsa inventione fit nominatio sed, cum ab usu fuerit approbata, huiusmodi locutio in translatione vertetur» (BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* VII, xxix, 2-7).

⁴¹LUZZI, "As a Leaf", p. 323. Ma questo processo, che nel caso della *Commedia* si manifesta con tanta evidenza, è tipico della semantica di ogni lingua, come ha rilevato Eco (ECO, *The role*, p. 68).

una sfumatura metaforica, perché richiama l'immagine della ghirlanda, più concreta e dunque impropria se spostata in un altro contesto.

Molti neologismi paradisiaci sono fondati su una metafora e la rafforzano creando un verbo ancora più dinamico rispetto alla semplice traslazione offerta dal sostantivo: così ad esempio il fortissimo “inventrarsi” *penetrando* nella luce (*Par.* XXI, 84), oppure così nella metafora estesa del *vime* che *strinse* potenza e atto talmente forte che *mai non si divima* (*Par.* XXIX, 35-6): tramite la figura etimologica il neologismo dà fortissimo risalto al vincolo indissolubile di forma e materia. Sullo stesso principio della formazione parasintetica e con lo stesso richiamo etimologico o per lo meno semantico sono formati i verbi “indracarsi” («*l'oltracotata schiatta che s'indraca / dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente*», *Par.* XVI, 115-6) e “inzaffirarsi” (*onde si coronava il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira*, *Par.* XXIII, 101-2), nonché il verbo “infrondarsi”, che non è metaforico di per sé ma lo è nel contesto in cui è elaborato: «*le fronde onde s'infronda tutto l'orto / de l'ortolano eterno, am'io cotanto / quanto da lui a lor di bene è porto*» (*Par.* XXVI, 64-6).

4.3.2.2 Estensioni del significato

Molto più difficile è stabilire la metaforicità di quei termini in cui la traslazione avviene più per estensione del significato originario che per analogia. Già Aristotele, nella *Poetica*, specificava che il trasferimento procurato dalla metafora può avvenire dal genere alla specie, dalla specie al genere, da una specie a un'altra o per analogia. Le metafore vere e proprie sono quelle che funzionano per analogia, ossia come una proporzione (la sera è metafora della vecchiaia perché la giornata è metafora della vita), oppure per trasferimento da una specie all'altra all'interno di uno stesso genere; in questi casi, secondo la teoria della metafora concettuale, si assiste a una mappatura delle proprietà di un concetto sulle proprietà dell'altro.

La *strema buccia* (*Inf.* XIX, 29) si riferirebbe letteralmente a un frutto, ma per estensione a ogni superficie e qui alla pelle umana; le *lanose gote* di Caronte (*Inf.* III, 97), che si fanno *quiete*, costituiscono o una debole personificazione, o una metonimia che rende più bestiale e disumano il volto del nocchiero infernale, scomposto in parti ripugnanti; l'aggettivo 'lanoso' è normalmente detto di ovini o altri animali da cui si ricava lana, ed è dunque trasposto se applicato a una figura umana, ma lo slittamento è leggero – mentre è più pronunciata la metafora delle *oneste piume* di Catone (*Purg.* I, 42). Ancora, l'espressione *surge in vermena e in pianta silvestra* (*Inf.* XIII, 100) comprende un verbo non del tutto appropriato al germogliare di una pianta e conferisce al verso una sfumatura aulica, ma non è propriamente metaforico; al contrario, nel caso di Bonifacio *piantato* nella bolgia (*Inf.* XIX, 81), il termine normalmente è detto di piante, ma l'estensione a indicare oggetti o persone conficcate nel terreno è assai frequente.

Anche le altre due forme di traslazione possono essere metaforiche, seppur debolmente. Sono spesso iperboli, ad esempio, le traslazioni dalla specie al genere: il sangue che *cocea pur li piedi* (*Inf.* XII, 125), metaforica in maniera molto tenue perché richiama il campo semantico culinario, come accade spesso in Malebolge, per rappresentare in stile comico l'ambientazione infernale più rovente; oppure i casi in cui si impiega un numero specifico molto alto al posto di un numero generico: *per mille fonti, credo, e più si bagna / tra Garda e Val Camonica e Pennino / de l'acqua che nel detto lago stagna* (*Inf.* XX, 64-6).

Traslazioni ancora più lievi sono quelle dal genere alla specie – come quando si dice che Chirone *nodri Achille* (*Inf.* XII, 71): il verbo indica chiaramente non un nutrimento concreto, ma piuttosto l'allevare, l'educare; simile l'espressione secondo cui Rea scelse il monte Ida come *cuna fida* per Zeus (*Inf.* XIV, 100): la cuna è il luogo dove un bambino cresce, per estensione del significato un rifugio. Lo stesso accade nelle numerose occorrenze in cui il termine 'guerra' o i suoi derivati vengono impiegati per indicare un generico conflitto, non necessariamente armato: ad esempio quando Dante e Virgilio entrano nella città di Dite *senza alcuna guerra* (*Inf.* IX, 106), dove però la valenza metaforica è rafforzata da una certa militarizzazione latente del discorso, che si manifesta anche qualche verso dopo quando Dante rappresenta il proprio scrutare il nuovo paesaggio con l'espressione *l'occhio intorno invio* (v. 109), che richiama la perlustrazione di un esploratore o sentinella.

In altri casi è il contesto a sfumare, al contrario, la metafora: prendiamo i due versi «*che la vostra miseria non mi tange, / né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale*» (*Inf.* II, 92-3): il significato più corrente e concreto del verbo 'tangere' è fisico, ma innanzi tutto il suo uso figurato è assai comune (Inglese richiama il latino biblico, ad esempio del passo «*iustorum animae in manu Dei sunt et non tanget illos tormentum mortis*», *Sap.* 3, 1),⁴² e in secondo luogo il verso successivo avvicina di molto il discorso alla sfera fisica e concreta, con la sineddoche della *fiamma* dell'incendio che, attraverso una pena concreta, indica tutta la *miseria* della condizione e delle punizioni infernali. Spesso l'estensione di significato è giustificata, infatti, dall'assenza di un termine perspicuo: si ha quella che la grammatica e la retorica classica identificano come catacresi. La catacresi, normalmente equiparata a una metafora morta, può essere anche metonimica:

One can say that the distinction between metaphor and catachresis is dependent, in part, on whether we can identify two distinct content planes (in metaphor) or whether two content planes have been conflated (in catachresis). The difference between a catachresis which results from metonymic transfers and a genuine metonymy depends on whether or not the original relation between the two terms involved is operative in a term's current use. If it is, we have metonymy; if it is not, we have catachresis. Extensions of meaning, which are the catachrestic product of

⁴²INGLESE, *Comm.*, ad loc.

transfers of meaning, may then be metaphorical (without being metaphors) or metonymic (without being genuine metonymies), that is, they may take place across fields (which are then conflated) or they may take place within a field.⁴³

Si verifica dunque un'estensione di significato di questo tipo quando si dice, ad esempio, che il collo dei tre fiorentini si muove in direzione opposta rispetto ai piedi, ossia *'n contraro il collo / faceva ai piè continuo viaggio* (*Inf.* XVI, 26-7): non è propriamente un viaggio come siamo abituati a intenderlo, ma è non metaforico, è semplicemente un leggero slittamento rispetto al significato principale. Del tutto paragonabile il caso delle parole che "colgono" *lor viaggio* su per la punta della fiamma (*Inf.* XXVII, 16-7): sia il verbo sia il sostantivo sono un poco impropri rispetto a quel che si dice, ma non c'è vera e propria figurazione né traslazione concettuale.

Si può anche estendere debolmente ma non in senso metaforico l'uso di un vocabolo: ad esempio la *morta gora* di *Inf.* VIII, 31 costituisce un sintagma leggermente improprio, dato che il sostantivo 'gora' normalmente indica un «canale che collega un corso d'acqua a un mulino o a un lavatoio» (TLIO), mentre qui siamo in presenza di un'acqua stagnante e paludosa, come precisato dall'aggettivo "morta", che ha valore anch'esso solo debolmente metaforico. La gora può essere morta perché il canale è fuori uso e dunque l'acqua rimane stagnante anziché defluire normalmente, ma chiaramente serve anche a rendere l'idea della sterilità della palude, e per ipallage ne indica la collocazione infernale. La coda biforcuta di Gerione è detta *venenosa forca* (*Inf.* XVII, 26), con un'estensione del significato del sostantivo, che normalmente indica lo strumento a cui si impiccano i condannati oppure l'utensile e perciò, astraendone la struttura, qualunque oggetto costruito come divisione in due di un'estremità; il richiamo all'oggetto è aumentato dal verso successivo, dove si dice che la forca *a guisa di scorpion la punta armava* (v. 27), come se fosse dunque un'arma, uno strumento.

«Sì, *fa che gliel'accocchi*» (*Inf.* XXI, 102): il verbo letteralmente indica l'azione di far aderire la cocca della freccia alla corda dell'arco, e quindi per estensione e non per analogia 'ferire, colpire'.⁴⁴ Quando le Erinni si propongono di fare Dante *di smalto* (*Inf.* IX, 52) l'uso del sostantivo per il più generico "pietra" non è metaforico, perché c'è una semplice estensione che non dà vita a un attraversamento di campi semantici o una figurazione. Come nel caso dei neologismi, queste traslazioni sono intermedie tra metafore e metonimie; è un procedimento messo a fuoco da Gibbons, che rileva che «Dante renews traditional and dead metaphors by selecting less common words from within the same field. [...] There appears to be a second stage of transference at work, one that functions according to criteria of contiguity rather than similarity».⁴⁵

In definitiva, non è necessario che ogni termine improprio sia metaforico: è una caratteristica essenziale del linguaggio poetico la possibilità di adoperare termini ed espressioni in

⁴³KITTAY, *Metaphor*, p. 297.

⁴⁴Lo nota INGLESE, *Comm*, ad loc.

⁴⁵GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 65.

maniera straniata, incongrua, non esatta. Alcuni versi manifestano molto bene questo lieve sfasamento: quando si dice che ciascuno, secondo il Genesi, da natura e arte deve *prender sua vita e avanzar la gente* (*Inf.* XI, 108) siamo in presenza di locuzioni non del tutto consuete o proprie. Ci offre qualche sensazione di scarto anche l'espressione per cui la lupa che *mai non empie la bramosa voglia* (*Inf.* I, 98), ma il verbo mi sembra semplicemente improprio e non metaforico, a meno che non vogliamo considerare attivo un remoto nesso concettuale tra il desiderio e un contenitore, che si riempie o si svuota.

4.3.3 Contesto

Si è già visto, in questi esempi, come il co-testo possa essere determinante nel collocare un termine lungo lo spettro metaforico. L'importanza del contesto è stata messa in rilievo per la prima volta da Davidson, che ha criticato le teorie della metafora precedenti sostenendo che ciò che dev'essere tenuto in considerazione non è il linguaggio, ma l'uso linguistico, e che perciò non esiste un significato intrinsecamente metaforico ma solo usi metaforici o letterali in un dato contesto.⁴⁶ Ma il contesto era già ritenuto fondamentale in quella che, sulla scia di Black, si definisce una concezione interattiva della metafora, sostenuta ad esempio da Richards. Secondo questa concezione, perché la metafora sia percepita il lettore deve essere consapevole dell'estensione del significato, e dunque prestare attenzione contemporaneamente al vecchio e al nuovo significato del termine, e ciò si verifica perché la *cornice* impone un'estensione di significato sulla parola del *focus*.⁴⁷ Per percepire la metafora, dunque, il lettore deve essere capace di comprendere il significato contestuale e di misurarne lo scarto e l'analogia rispetto al significato più generico, ma per interpretarne il messaggio deve anche individuare gli attributi rilevanti, in quel particolare contesto, su cui si fonda l'estensione del significato.

Come ha notato Weinrich, «quanto più contesto aggiungo, tante più possibilità vengono eliminate [...]. Nel testo perciò una parola non porta più il suo ampio significato, ma solo una idea relativamente ristretta e ridotta d'ampiezza rispetto al suo significato». Questo non significa, però, che «le metafore, a differenza delle parole normali, non possono in alcun caso venir liberate dalle condizioni del contesto»:⁴⁸ nessun termine può essere isolato dal contesto. Ogni espressione linguistica è immersa in un contesto discorsivo e, al contempo, in un codice. Le interazioni si moltiplicano nel caso della metafora, perché ciascuna intrattiene un rapporto di continuità con il linguaggio letterale, da cui pure è distinta, in modo sintagmatico e paradigmatico; per questo l'effetto dei tropi si misura soprattutto tramite l'analisi delle loro interazioni con il tessuto letterale in cui sono immersi, con la struttura dell'intero testo e con il sistema culturale e linguistico di riferimento. Nel caso di un autore con uno stile ricono-

⁴⁶DAVIDSON, *What metaphors mean*.

⁴⁷BLACK, *Modelli*, pp. 56-7.

⁴⁸WEINRICH, *Metafora*, p. 87.

scibile e sorvegliato come Dante, bisogna tenere presente anche l'idioletto del poeta: se nella *Commedia* e nel suo codice specifico un'espressione debolmente metaforica ricorre spesso e in contesti diversi e non marcati, possiamo ipotizzare che tale traslazione fosse non del tutto deliberata e piuttosto spontanea per il suo autore, e dunque che l'intenzionalità della metafora sia molto ridotta. È il caso, a cui facevo già riferimento, del termine 'drizzare' (§4.2.3), che mi pare costituisca una variante poco significativa rispetto all'uso letterale o rispetto ad altri usi metaforici potenziali.

La dipendenza dal contesto è particolarmente problematica nel caso delle teorie retoriche medievali: da un lato il linguaggio è inserito in una visione essenzialmente grammaticale, in cui le parole hanno significati stabili e in cui norme precise codificano gli usi corretti e quelli scorretti sotto una molteplicità di punti di vista (morfologici, sintattici, semantici, stilistici), ma al tempo stesso la rigida separazione tra generi e stili lavora in modo che il lettore sia continuamente consapevole del tipo di testo che sta leggendo, e dunque delle varietà di costruzione e di lessico che è lecito aspettarsi. Leggendo un'opera poetica, ad esempio, il pubblico medievale aveva aspettative profondamente orientate in merito alla presenza di una *narratio fabulosa*, che fa abbondante uso di tropi di un certo tipo; leggendo le Scritture, invece, sarebbe stato portato a comprendere il linguaggio in modo del tutto diverso. L'idea di un significato "naturale" di un termine, stabile e codificato, veniva dunque temperata da una teoria della variazione stilistica che calava tali significati in una strategia discorsiva di volta in volta diversa, dove un termine poteva essere proprio o meno a seconda del tipo di testo.

In definitiva, «le regole del nostro linguaggio stabiliscono che alcune espressioni devono considerarsi metafore» – come nel caso delle personificazioni, che saranno sempre improprie nella misura in cui attribuiscono un'azione umana a un ente non umano – «ma dobbiamo riconoscere che anche le regole stabilite del linguaggio lasciano un ampio spazio alle iniziative e alle creazioni individuali. Esistono infine contesti (che comprendono quasi tutti quelli degni di interesse) ove il significato di un'espressione metaforica dev'essere ricostruito dalle intenzioni di chi parla (e da *altri* indizi), perché le regole dell'uso convenzionale, essendo di così ampia portata, sono troppo generali per provvedere all'informazione richiesta».⁴⁹

4.3.3.1 Il significato nel contesto

Il significato contestuale, però, non è sempre facile da stabilire, e questo lo dimostra la frequenza con cui i commentatori offrono interpretazioni divergenti. Nella descrizione di Cristo come *un possente, con segno di vittoria coronato* (*Inf.* IV, 53-4), il valore letterale o figurato dell'ultimo termine dipende da come interpretiamo la frase. Bellomo, ad esempio, ritiene che si possa glossare come «un potente coronato dal segno della vittoria»;⁵⁰ ma tenendo presente l'idiolet-

⁴⁹BLACK, *Modelli*, pp. 46-7.

⁵⁰BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.*

to del poeta, sappiamo che in Dante “coronato” viene sempre impiegato con la preposizione “di”, mai “con”, e che il segno di vittoria nell’iconografia è un’asta a forma di croce. Basandosi su queste considerazioni, Inglese suggerisce di aggiungere una virgola prima del termine, che a questo punto, isolato, indicherebbe l’aureola o sarebbe semplicemente un nome comune per indicare un potente, un re.⁵¹ Un altro esempio è il passo di *Inf.* xxxii, 58-60: «*e tutta la Caina / potrai cercare, e non troverai ombra / degna più d’esser fitta in gelatina*». Secondo Bellomo, il termine “gelatina” convoglia una metafora culinaria, e indica che i dannati sono incapsulati in una sostanza trasparente «come li polli nella gelatina»;⁵² ma dato che in *Inf.* xxxiii, 91, come nota Inglese, compare la forma “gelata”, di cui questa potrebbe essere alterazione, il significato può essere quello letterale sinonimo di ghiaccio, come confermerebbe l’occorrenza di “caldina” per indicare una zona calda nel *Dottrinale* di Iacopo Alighieri.⁵³

Ancora, non è facile stabilire della metaforicità dell’espressione *buona ramogna* (*Purg.* xi, 25): gli antichi commentatori intravedono nel sintagma un’espressione di augurio per un buon viaggio.⁵⁴ Eppure, secondo Inglese, l’etimo è incerto, e il termine può venire dal latino “*quae-ramonia*” – e dunque avere il significato letterale di ‘lamento, orazione’ – oppure dal francese “*ramoner*” – che significa ‘spazzare, pulire’, e dunque ‘purificare’, secondo la consueta metafora del peccato come macchia da lavare attraverso la preghiera.⁵⁵ Mi pare che, poiché sarebbe inconsueto per le anime augurare un buon viaggio tanto a sé stesse quanto ai pellegrini (*così a sé e noi buona ramogna / quell’ombre orando*, vv. 25-6) ma, soprattutto, poiché la traslazione della purificazione è ripresa pochi versi più avanti (*purgando la caligine del mondo*, v. 30, e poi ancora *ben si de’ loro atar lavar le note / che portar quinci, sì che, mondi e lievi, / possano uscire a le stellate ruote*, vv. 34-6), il termine vada inteso secondo l’etimo francese e, dunque, come metaforico.

Un ultimo caso, risolvibile non attraverso occorrenze nell’italiano delle Origini o nell’idioletto dantesco ma semmai attraverso considerazioni logiche e stilistiche, è offerto dal paragone ipotetico proposto da Virgilio in questi versi: *e quei: «s’i’ fossi di piombato vetro, / l’immagine di fuor tua non trarrei / più tosto a me, che quella dentro ’mpetro»* (*Inf.* xxiii, 25-7). Come significato di quest’ultimo verbo, i più accolgono il valore di ‘accogliere, ottenere’, desunto dal significato proprio di ‘richiedere’; altri (tra cui Tommaseo) ritengono sia piuttosto quello di ‘ritrarre in pietra, scolpire’, con senso iperbolico e metaforico. Chiavacci Leonardi, contro

⁵¹INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

⁵²BUTI, *ad loc.*; BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.*

⁵³INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

⁵⁴Ad esempio BUTI: «buona ramogna; cioè buona felicità nel nostro viaggio e nel loro: ramogna è proprio seguir nel viaggio» (*ad loc.*).

⁵⁵INGLESE, *Comm.*, *ad loc.* Sul significato da dare all’espressione, si vedano PEIRONE, *Questione n° 14*, che la ritiene equivalente a “preghiera, orazione” (con possibile etimo da una forma **oramonia*); TRIGONA, *Purgatorio, XI canto*, che propende per la derivazione dal francese e dunque per la metafora della purificazione come processo lustrale, documentata in diversi passi della cantica accuratamente accostati dallo studioso; BRAMBILLA AGENO, *Studi danteschi*, pp. 18-20, che sulla base di una testimonianza tardo-trecentesca propone di interpretare il sintagma come sinonimo di “augurio”.

questa ipotesi, rileva che il confondersi delle due immagini – ossia specchiare e scolpire nella pietra – distruggerebbe la similitudine, secondo la quale Virgilio riflette i pensieri di Dante in sé come in uno specchio;⁵⁶ a me pare invece che sia proprio questa “distruzione” della similitudine l’obiettivo di questa espressione: Virgilio riflette in modo immediato il pensiero di Dante, ma dopo averlo accolto lo consolida valutandolo e, qualora sia meritevole, esaudendolo.

Ma il contesto è determinante anche nello stabilire il tipo di metafora, o la sua estensione. Ad esempio in *Inf.* v, 27, Dante parla del molto pianto che lo **percuote**: può essere che il verbo si riferisca alla condizione presente dell’*auctor*, che solo al ricordare l’ingresso nella *valle d’abisso dolorosa* si sente ancora colpire dal desiderio di pianto, oppure che si riferisca alla condizione dell’*agens*, che affacciandosi sul primo cerchio viene colpito violentemente dal rumore del pianto. Il verbo, volutamente ambiguo, ha una sfumatura metaforica nel primo caso, ma anche sinestetica, se è il rumore del pianto che qui viene indicato.

Uno stesso termine metaforico può essere recepito in modo diverso a seconda del campo semantico dominante in un particolare passo. Il termine “stipa”, ad esempio, è usato in modo metaforico in due occorrenze: in *Inf.* XI, 3 (*venimmo sopra più crudele stipa*) e in *Inf.* VII, 19-20 (*ahi giustizia di Dio! tante chi stipa / nove travaglie e pene quant’io viddi?*). È pur vero che nel primo caso si tratta di sostantivo e nel secondo di verbo, ma mi pare interessante che un commentatore attento come Bellomo associ il termine nel primo caso a un “fascio di sterpi”, nel secondo alla stiva della nave. Allargando lo sguardo, però, si vede la ragione di tale divergenza di interpretazione: nel VII canto il campo semantico della navigazione era attirato dal richiamo a Scilla e Cariddi e più in generale dalle similitudini nautiche (vv. 12-4; 22-4), nonché con la metafora dell’Inferno come luogo *che ’l mal de l’universo tutto insacca* (v. 18), che potrebbe richiamare l’azione dello stipare. Nell’XI canto, invece, la *stipa* sarebbe accostata ai *fasciculi* di zizzania destinati al fuoco, che rappresentano allegoricamente i peccatori riuniti in base alla loro colpa nella parabola evangelica (*Mt* XIII, 24-43); del resto questo campo semantico è ripreso dal participio *costretti* (v. 21) e dall’espressione *diverse schiere* (v. 39). Il termine, insomma, è ambiguo, e non ci sono nelle stringhe testuali pertinenti elementi per associarlo ad un campo semantico piuttosto che ad un altro: risulta però naturale per il lettore leggerlo in relazione con il tessuto figurativo del resto del canto.

Il contesto muta anche nel caso dell’*aura* che **trema**, in *Inf.* I e IV (vv. 27; 150): chiaramente il verbo descrive un fenomeno reale, per cui i suoni (nel caso del IV canto) producono uno spostamento d’aria; ma nel I canto è evidente che c’è una personificazione e che l’aria trema per paura della lupa, mentre nel IV, nonostante si conservi un valore emotivo, l’associazione si istituisce con il rumore e non con la vista. Soprattutto nell’ultimo caso, non lo troveremo metaforico se non sapessimo che l’effetto principale dei rumori, quello che porta l’aria a tremare, è principalmente emotivo.

⁵⁶CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc.

Ancora più interessanti sono i casi in cui un termine che non valuteremmo come metaforico riceve una particolare spinta verso la traslazione dalla co-occorrenza con altri termini riferibili alla stessa analogia. Nel primo canto l'espressione *pié del colle* (*Inf.* I, 13-8) sarebbe assolutamente catacretica, ma la sua collocazione all'interno della personificazione per cui il colle ha delle *spalle* / *vestite* dai raggi del sole rivitalizza la metafora. La personificazione attraverso l'attribuzione di parti del corpo a entità inanimate o astratte, procedimento assai frequente nella Bibbia,⁵⁷ produce anche traslazioni ben più ardite, come nell'espressione *tutto ai piedi* / *d'i suoi comandamenti era divoto* (*Purg.* XXXII, 106-7).

La metaforizzazione per attrazione avviene nel caso della descrizione di Firenze come città che è *piena* / *d'invidia sì che già trabocca il sacco* (*Inf.* VI, 48-9), dove l'aggettivo "piena" è del tutto consueto nel suo uso debolmente figurato, ma dove l'immagine del sacco che trabocca rende nettamente metaforici i due versi. Un ultimo esempio si trova nella seguente terzina:

E io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e **prendon** sì mia fede,
che li altri mi sarien **carboni spenti**».
(*Inf.* XX, 100-2)

A causa della metafora esplicita dell'ultimo verso, il verbo "prendere" assume il significato particolare di 'prendere fuoco, apprendere' (lo stesso di *Inf.* V, 100); l'associazione tra la fede e l'ardore, comune nella tradizione cristiana, è resa molto forte dal fatto che la metafora è esplicita e costruita con il condizionale e il pronome. L'impatto dell'immagine così creata rovescia forse l'espressione di Agostino, che in *Conf.* VI, 7 parla della propria capacità di propagare la fede con la parola attraverso l'espressione «lingua mea carbones ardentem».⁵⁸

Una difficoltà particolare, nello stabilire della metaforicità di un termine, si pone quando si affronta il *Paradiso*: nella terza cantica, infatti, il sistema dottrinale e figurativo prevede un continuo interscambio tra il campo semantico della luce, quello del calore, quello del riso, e tutti questi campi semantici collaborano nella rappresentazione della metafisica e della teologia di Dante.⁵⁹ Lo stesso si può dire della raffigurazione di Beatrice, che catalizza tutti i virtuosismi linguistici e figurativi che Dante genera nel suo dar voce alle anime e alle armonie dei cieli: «*luce* e *riso* (ossia "sorriso"), in corrispondenza biunivoca, sono il tratto fondamentale, praticamente unico, della raffigurazione di Beatrice [in *Paradiso*], e costituiscono il filo conduttore del suo rapporto con Dante».⁶⁰

⁵⁷INGLESE, *Comm.*, nota a *Purg.* XXXII, 106-7 cita ad esempio *Dt* 10, 16: «circumcidite praeputium cordis vestri», mentre CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*, propone un preciso riscontro in Guittone: «del cor meo la cervice / devotamente ai piei vostri s'enchina» (*Rime* XL, 41-2).

⁵⁸Lo nota INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

⁵⁹L'argomento è complesso, ma è mirabilmente svolto in FINAZZI, *La metafora scientifica* e in ARIANI, *Emanazionismo e sinestesia*.

⁶⁰DE ROBERTIS, *Dante e Beatrice*, p. 149. Sul riso di Beatrice, si veda anche VILLA, *La protervia*, pp. 201-14 (cap. XI, *Minerva e il riso di Beatrice*).

Un'espressione come l'*affocato riso de la stella* (*Par.* XIV, 86) ben rappresenta questa difficoltà: l'aggettivo è leggermente improprio, perché benché simili fuoco e luce non hanno la stessa natura, e il *riso* è elemento umano; i tre concetti alla base della rappresentazione del *Paradiso*, quelli dell'ardore, della luminosità e della gioia sono così condensati in un unico, densissimo sintagma che, per quanto consueto nella cantica, continuerei a ritenere metaforico. Altrettanto esemplare è una delle terzine più celebri del *Paradiso*, che riunisce in un unico quadro metaforico le immagini dominanti nella cantica:

Quale ne' plenilunii sereni
Trivìa ride tra le ninfe etterne
che dipingon lo ciel per tutti i seni [...]
(*Par.* XXIII, 25-7)

La descrizione contiene le celesti metafore del riso, della luna e delle stelle personificate come dea e ninfe, del cielo dipinto – e possibilmente fiorito, come sostiene Perugi:⁶¹ si trovano così a confondersi in una sublime armonia i correlativi paradisiaci del riso, della luce, del fiore, che insieme alla fiamma dominano la poesia dell'ultima cantica.⁶²

La questione, in aggiunta, non si presenta in maniera uniforme: se nei primi canti le anime conservano dei deboli connotati umani e perciò la loro denotazione attraverso termini come “fiamma” o “lume” può apparire metaforica, nei cieli superiori le anime hanno la concreta apparenza di fiamme, di luci, di gemme, di fiori: è l'invenzione stessa del poema a raffigurarle come tali, non il linguaggio.

4.3.3.2 Altri condizionamenti contestuali

Al di là del significato, il co-testo può influenzare la scelta di un termine metaforico per altre ragioni. Una delle più evidenti è la rima:⁶³ stando ai dati raccolti, quasi tre quarti delle parole metaforiche occorrono in tale posizione. In parte un dato così sbilanciato sarà dovuto alle costrizioni imposte dalla necessità di far rimare i versi e da altri condizionamenti prosodici: ampliando il ventaglio di termini possibili, la metafora è un supporto prezioso per l'adesione a tali vincoli. Ma sembra evidente che la scelta di collocare in rima un termine metaforico serva anche, di converso, a dare più enfasi alla metafora.⁶⁴ Dell'importanza della sede rimica molto è stato scritto, come riassume Punzi nell'introduzione al suo rimario della *Commedia*:

⁶¹PERUGI, *Canto XXIII*.

⁶²Del resto in *Paradiso* dominano le tre virtù teologali, rappresentate dai tre colori bianco, rosso e verde; tali colori formano la simbologia degli angeli stabilita dallo pseudo-Dionigi: «se sono bianchi, si deve concepire gli angeli come immagini della luce; se sono rossi, come immagini del fuoco; se sono verdi, come immagini della gioventù e del fiore dell'anima» (*De caelestis hierarchia*, xv, 2; devo la citazione a DRONKE, *L'Apocalisse*, p. 86).

⁶³Sulla rima nella *Commedia*, si vedano almeno PARODI, *La rima*; ROHLFS, *La lingua*; PUNZI, *Appunti*; PUNZI, *Rimario*. TATEO, nella voce *Metafora* per l'ED, osserva che «la rima ha una parte notevolissima nel suggerire e nel sottolineare la singolarità dei vocaboli assunti in senso traslato».

⁶⁴«Il polo principale del verso, vero e proprio polo di attrazione, viene ad essere l'ultima parola, appunto la parola in rima, che si carica di una serie di valori aggiunti. Per cui, più o meno coscientemente, il poeta tende

È un dato ormai acquisito dalla critica che la rima rappresenti un luogo privilegiato, dotato di un sovrasenso tale da illuminare l'interpretazione complessiva del verso, e che un testo lirico consenta una duplicità di piani di lettura: uno orizzontale, legato alla lettera, ed uno verticale che sviluppa un discorso "altro" proprio a partire dal corto circuito creato dai rimanti.⁶⁵

Punzi nota anche come questo riconoscimento del ruolo cruciale della rima appartenga già ad alcuni dei primi commentatori, quali l'Ottimo e Benvenuto, che sottolineano l'uno la perfetta autonomia di Dante rispetto ai condizionamenti imposti dalla rima,⁶⁶ l'altro «lo straordinario dilatarsi del linguaggio della *Commedia* nei confronti dei serbatoi lessicali più vari proprio nella sede polarizzante della rima».⁶⁷ Gli studiosi contemporanei hanno confermato questa interpretazione mettendo in luce il valore semantico dei rimanti, oltre che la loro esuberanza rispetto al codice stilnovistico e poi petrarchesco, che tende invece a scegliere come per tale posizione vocaboli dal significato emblematico ma appartenenti a un serbatoio chiuso e convenzionale.⁶⁸ Dante dunque «preme il pedale sulla semanticità forte della rima, sulla sua singolarità, e in questa sede polarizzante cerca effetti di tensione marcata»,⁶⁹ privilegiando rime rare o inaspettate o contenenti immagini rare o inaspettate, secondo la formulazione di Parodi.⁷⁰

La ricerca per la rima rara semanticamente espressiva si articola dunque nella scelta di vocaboli poco comuni (municipalismi, latinismi, gallicismi), neologismi, metafore. Rohlf's nota ad esempio come su un totale di 202 *hapax* all'interno della *Commedia*, ben 173 ricorrono in rima.⁷¹ L'importanza attribuita da Dante alla posizione marcata della rima, dunque, potrebbe essere sufficiente a spiegare come mai tante metafore vi siano collocate: Dante intenderebbe mettere in risalto un uso linguistico particolare, come nel caso degli *hapax* o dei latinismi. Ma io credo che si possa aggiungere un altro motivo, legato alla verticalità metaforica. Se la metafora, da un punto di vista epistemologico, istituisce un rapporto verticale tra due piani del discorso non compresenti, ma connessi dall'analogia che permette la sostituzione dell'uno con l'altro, allora la rima, asse verticale del discorso poetico, è il luogo ideale per mettere in

a spingere in rima le parole che sente importanti; in particolare quei termini che nel suo sistema anche morale e ideale hanno valore emblematico, termini che risulteranno esaltati da una tal giacitura per una aggiunta di corrispondenze, opposizioni e legami ritmico-ripetitori e semantici» (BALDELLI, *Il «De vulgari eloquentia»*, p. 242).

⁶⁵PUNZI, *Rimario*, p. 14.

⁶⁶«E disse *tempio* e non *chiesa*, per più proprio parlare, e nol fece perché rima lo strignesse. Io scrittore udii dire a Dante, che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte facea li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello, ch'erano appo gli altri dicatori usati di sprimere» (OTTIMO, p. 183).

⁶⁷PUNZI, *Rimario*, p. 16.

⁶⁸BECCARIA, *Il linguaggio*, p. 10.

⁶⁹Ivi, p. 11.

⁷⁰«Chi ci dirà dove la rima gli abbia suggerito l'immagine, o dove da questa sia sgorgata la rima?» (PARODI, *La rima*, p. 209).

⁷¹ROHLF'S, *La lingua*, p. 134.

rilievo questa verticalità. In alcuni passi il fenomeno assume dimensioni così rilevanti da porsi come una sorta di codice, dove ogni rima evidenzia la presenza di un asse verticale di valenza metaforica e dove l'interruzione imposta dall'*a capo* segnala l'ampliamento di significato che il lettore deve operare con il riconoscimento della traslazione. Un esempio su tutti:

«La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame di te;
ma lungi fia dal becco **l'erba**.

Faccian le bestie fiesolane **strame**
di lor medesme, e non tocchin la **pianta**,
s'alcuna surge ancora in lor **letame**,
in cui riviva la **sementa santa**
di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta».

(*Inf.* xv, 70-8)

Sebbene queste terzine siano altamente metaforiche anche al di fuori della rima (*fame, becco, bestie, nido*), il sistema semantico predominante è quello vegetale (introdotto già dai vv. 65-6: «*ed è ragion, ché tra li **lazzi sorbi** / si disconvien **fruttare al dolce fico***»), i cui elementi sono i cinque rimanti in successione evidenziati dal grassetto. La sede rimica da un lato funge da cornice alle terzine, evidenziando la coerenza interna stabilita, sul piano dell'immagine, dalla provenienza comune dei termini metaforici, e dall'altro lato ciascuno di questi ultimi lascia in sospeso il collegamento con il campo metaforico a cui appartengono, collegamento che il lettore deve percorrere andando oltre il verso e la lettura letterale.

Un caso particolare, infine, è quello delle rime ricche o equivoche che mettono in relazione metafore già figurativamente connesse tramite un'ulteriore saldatura sintattica e semantica, come in questo esempio:

«Sanguinoso esce de la **triste selva**;
lasciala tal, che di qui a mille anni
ne lo stato primaio non si **rinselva**».

(*Purg.* xiv, 64-6)

La rima rara e derivativa (da notare anche che *rinselva* è un deverbale di conio dantesco) non solo conferisce un enorme risalto alla metafora di Firenze come selva (che a sua volta si connette sia con l'allegoria strutturale della selva oscura, sia con la metafora immediatamente contigua dei Fiorentini come lupi), ma la reitera in due articolazioni diverse, la prima sostantivale e la seconda verbale. L'inerme passività della *triste selva*, scempiata da Fulcieri, è drammaticamente acuita dall'impossibilità di *rinselvarsi*, ossia di ripopolarsi di alberi, di tornare al rigoglio precedente. Per di più essendo il soggetto dei due versi finali della terzina, ne consegue che

è la *selva* a doversi *rinselvare*, in un disperato tentativo di restaurare la propria essenza snaturata dalla smisurata violenza contro natura delle lotte faziose, che negano l'esistenza stessa del consorzio civile e producono stravolgimenti totali ed irrimediabili. Lo stesso avviene in *Inf.* XI con la rima equivoca tra *solvi* (in senso assoluto, al v. 92) e *'l groppo solvi* (95): come nota Inglese, il piano letterale è diverso, ma il valore metaforico coincide;⁷² il secondo rimante chiarisce il significato del primo, che del resto era già suggerito dalla metafora più estesa del canto precedente («*deh, se riposi mai vostra semenza*», / *prega' io lui, «solvetemi quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza*», *Inf.* X, 94-6; «*s'i' fui, dianzi, a la risposta muto, / fate i saper che 'l fei perché pensava / già ne l'error che m'avete soluto*», 112-4).⁷³

4.3.3.3 Il contesto dato dal codice

L'ultimo tipo di contesto da prendere in considerazione è quello del codice: è fondamentale ricostruire i contorni del patrimonio lessicale e culturale di Dante per decidere della metaforicità di un termine, perché solo rispetto a questo la scelta di un vocabolo al posto di un altro può rispondere a un'intenzione di scarto e perché le consuetudini linguistiche e ideologiche di ciascuna comunità influenzano in maniera significativa le decisioni di un parlante, e in maniera ancora più significativa e peculiare nel caso di un poeta. La distanza che si è venuta a creare con la lingua di Dante rende spesso molto difficile la valutazione della frequenza d'uso o del significato di un termine all'altezza cronologica della *Commedia*: il TLIO e l'OVI, oltre alle considerazioni diacroniche del GDLI, possono aiutarci a colmarla.

Per fare un esempio, oggi, che non andiamo più a cavallo con la stessa consuetudine di un uomo medievale, siamo abituati a considerare il verbo “spronare” come metaforico (‘incitare’), mentre Dante è il primo a usarlo in senso traslato (ad esempio in *Inf.* XII, 49-51: *oh cieca cupidigia e ira folle, / che sì ci sproni ne la vita corta, / e ne l'eterna poi sì mal c'immolle!*, o in *Purg.* IV, 49-51: *sì mi spronaron le parole sue, / ch'i' mi sforzai carpando appresso lui, / tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue*; molto evidente, per l'estensione, la natura metaforica del sostantivo “sprone” in *Purg.* VI, 91-6: *ahi gente che dovesti esser devota, / e lasciar seder Cesare in la sella, / se bene intendi ciò che Dio ti nota, / guarda come esta fiera è fatta fella / per non esser corretta da li sproni, / poi che ponesti mano a la predella*): il corpus dell'OVI restituisce solo attestazioni in cui ad essere spronato è un cavallo e a spronare un cavaliere, dunque, sebbene sia piuttosto frequente nella *Commedia*, la metafora è assai più originale in rapporto al codice. Un altro caso che si può addurre è quello dell'aggettivo “sereno”: nell'italiano duecentesco è sempre attributo del tempo atmosferico privo di nebbia e nubi, e solo in alcune, sporadiche attestazioni comincia ad avere il significato figurato, oggi prevalente, di ‘libero da affanni’; dobbiamo quindi interpretare come metaforiche le occorrenze dantesche, come il passo in cui

⁷²INGLESE, *Comm.*, ad loc.

⁷³L'ED chiarisce che il verbo è usato con valore letterale e concreto in soli due casi, e che in senso metaforico è spesso legato al dubbio (e quindi al nodo), ma anche ad altri impedimenti o debiti (ED, s.v. ‘solvere’).

Ciacco dice che Firenze lo tenne con sé *in la vita serena* (*Inf.* vi, 51) o quello in cui Dante racconta a Brunetto del proprio smarrimento *là sù di sopra, in la vita serena* (*Inf.* xv, 49).⁷⁴

L'anacronismo di certi usi non-metaforici rispetto all'italiano corrente si spiega a volte con il ricorso ad altre lingue che nel Due-Trecento erano molto più prossime al volgare italiano in formazione. Innanzi tutto il latino: la montagna *lieta* di acque e fronde di *Inf.* xiv, 97 non costituisce personificazione perché l'aggettivo è un latinismo da *laetus*, che è spesso detto di una terra fertile. Ancora, un sintagma come *chiara favella* (*Inf.* xviii, 53) sembra più vicino all'uso latino di *clarus* che al senso più corrente in italiano antico di 'luminoso', ma è anche possibile che il termine valga piuttosto 'comprensibile', secondo la consueta metafora della conoscenza come luce.

Altre espressioni che uno sarebbe portato a interpretare come metaforiche se si attenesse al solo italiano antico attestato, ma che si rivelano letterali se lette alla luce di altre lingue romanze, sono quelle relative alle "fazioni" (*Inf.* xviii, 49: «*se le fazione che porti non son false, / Venedico se' tu Caccianemico*») di Venedico, che ricalca il francese *façon* e dunque si riferisce alle fattezze, alle caratteristiche esteriori,⁷⁵ anche se la frase è costruita in modo ambiguo per accostare il significato a quello delle insegne di una parte. Lo stesso vale per l'uso del verbo "difendere" nella terzina che racconta del riconoscimento, da parte di Dante, di Brunetto: [...] *ficcai li occhi per lo cotto aspetto, / sì che 'l viso abbrusciato non difese / la conoscenza sua al mio 'ntelletto* (*Inf.* xv, 26-8), dove non sembra esserci una metafora bellica ma piuttosto un gallicismo nel senso di 'vietare', come segnalano molti dei commentatori.

Infine, il codice in senso lato può esercitare un'influenza sulla valutazione della metaforicità di un termine anche in relazione ai valori morali o spirituali dominanti nella cultura e nel linguaggio di un parlante. Come osserva Black, infatti, «le metafore possono essere sostenute tanto da sistemi di implicazioni specificamente costruiti, quanto da luoghi comuni accettati; essi possono essere creati per fare confronti e non è necessario che siano di seconda mano».⁷⁶ Esistono dunque casi in cui l'analogia è creata appositamente dal poeta per attirare l'attenzione del lettore su una particolare caratteristica dell'oggetto di cui si parla, e casi in cui il confronto discende da un sistema di valori condiviso. Di questo tipo di metafore parlerò più distesamente in §6.2, ma intanto è necessario fare qualche considerazione sull'importanza di questo sfondo ideologico nello stabilire la natura metaforica di singole espressioni linguistiche.

Molti vocaboli chiamano in causa lo smarrimento di Dante o dei peccatori, come nei casi

⁷⁴Anche nella *Commedia*, la maggior parte delle occorrenze del termine sono legate al tempo atmosferico: *Dolce color d'oriental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro* [...] (*Purg.* I, 13-5); *Vapori accesi non vid'io sì tosto / di prima notte mai fender sereno, / né, sol calando, nuvole d'agosto, / che color non tornasser suso in meno* (*Purg.* v, 37-40); *Di sopra fiammeggiava il bello arnese / più chiaro assai che luna per sereno / di mezza notte nel suo mezzo mese* (*Purg.* xxix, 52-4); *Io vidi già nel cominciar del giorno / la parte oriental tutta rosata, / e l'altro ciel di bel sereno addorno* (*Purg.* xxx, 22-4) ecc.

⁷⁵In questa accezione il termine è del resto già attestato in Guittone e Chiaro Davanzati, come emerge dalla consultazione del TLIO.

⁷⁶BLACK, *Modelli*, p. 62.

della *diritta via* (*Inf.* I, 3) e della *perduta gente* (*Inf.* III, 3), ma queste metafore hanno senso solo in riferimento a un piano spirituale. A questo proposito, c'è una differenza interessante, che ribadisce la natura allegorica del primo canto, tra la i dannati definiti *perduta gente* e il Dante pellegrino "smarrito", che ha "smarrito la diritta via": in questi ultimi due casi il senso, giusta l'allegoria della selva (che ha un'esistenza concreta nella finzione letteraria del poema), è sia letterale sia spirituale, e la dinamicità del procedimento allegorico consiste nel far procedere di pari passo la guida attraverso i regni e attraverso le condizioni di peccato verso la salvezza; le anime, invece, sono perdute solo in senso morale perché la loro condizione è una realizzazione piena ed eterna, dove ogni sovrasenso spirituale è già in atto e non solo in potenza.

La preminenza del significato spirituale su quello corrente talvolta è tale che si dànno casi di metafore iperboliche nella loro improprietà: è il caso dei pusillanimi che *mai non fur vivi* (*Inf.* III, 64), ossia che condussero una vita moralmente talmente arida da non potersi definire tale: la loro vita è dipinta come *cieca e tanto bassa* (*Inf.* III, 47), con una netta prevalenza del significato spirituale su quello corrente, che oggi è andata attenuandosi. Quest'ultimo caso ha delle implicazioni morali ancora più estese: la cecità si riconnette all'invidia del verbo successivo, secondo il significato etimologico di *in-videre*, che domina la raffigurazione del vizio nel *Purgatorio*, ma al contempo i due aggettivi sono perfettamente pertinenti nella descrizione del regno infernale, che viene chiamato *abisso* (*Inf.* IV, 8), e raffigurato dunque come luogo profondo e basso, ma anche mancante di luce, quindi scuro, ostacolo alla vista. La condizione di cecità delle anime infernali, spesso richiamata nella prima cantica, è dunque sì materiale, ma anche e soprattutto spirituale. Questa doppia valenza del linguaggio dantesco, comprensibile solo alla luce della conoscenza di un sistema di valori precisamente codificato, è stata sottolineata da Battaglia:

Sembrerebbe che Dante si valga di un duplice piano espressivo, nel quale le parole sono positive e insieme spirituali. I termini, cioè, di "cammino", "selva", "vita", "sonno" appartengono a una nomenclatura reale, mentre si assumono in senso figurato. E, tuttavia, non è che nell'atto di usarli Dante trascorra dall'un senso all'altro e trapassi dalla sfera positiva a quella traslata; ma li accetta e li impiega come voci concrete, né figurate né allegoriche, bensì assolutamente reali.⁷⁷

Non condivido, però, l'idea che l'uso di questi termini sia concreto e non figurato, nonostante sia chiaro che il loro valore spirituale rende il significato metaforico preponderante rispetto a quello letterale; si tratta, però, di termini che vengono impiegati in un senso astratto diverso da quello più concreto e generico, e che dunque implicano comunque una traslazione, per quanto comune in quella particolare cultura. Questo vale per tutta una serie di espressioni in cui al valore metaforico che deriva dall'associazione tra campi semantici distinti si aggiunge una

⁷⁷BATTAGLIA, *Linguaggio reale*, pp. 72-3.

connotazione spirituale: è il caso, portato all'attenzione di Bellomo, del I canto dell'*Inferno*, dove «potremmo notare che la contrapposizione selva/colle si riverbera come un'equazione negli opposti tenebra/luce e basso/alto, passibili di interpretazione morale come male/bene, o gnoseologica come vero/falso».⁷⁸

Per questo tutto ciò che è basso è anche moralmente negativo, e i dannati sono *sommersi* (la prima canzon ch'è d'i *sommersi*, *Inf.* xx, 3) tanto quanto a collocazione spaziale, quanto a connotazione morale, oppure sono chiamati *settima zavorra* (*Inf.* xxv, 142), perché costituiscono un peso spirituale per l'umanità; per questo il *cammin silvestro* (*Inf.* xxi, 84) rimanda a un valore principalmente spirituale (e del resto la zona di Malebolge a cui si fa qui riferimento non è selvaggia come paesaggio). Per questa stessa implicazione spirituale Gerione è una *sozza imagine di froda* (*Inf.* xvii, 7) tanto in senso proprio, quanto in senso figurato, secondo la consueta caratterizzazione del peccato come macchia da cui lavarsi,⁷⁹ o le anime dei peccatori più malvagi sono le *più nere* (*Inf.* vi, 85).

La conoscenza dei valori cristiani e del linguaggio adottato dalla cultura che li trasmette è essenziale anche per intendere il sovrasenso di altre contrapposizioni metaforiche, come quella tra dolcezza e veleno, che occorre in diversi passi: Dante chiede a Ciaccio delle sorti di alcuni illustri fiorentini, per sapere *se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca* (*Inf.* vi, 84), con due metafore verbali che si completano pur non collimando perfettamente (a voler essere pignoli, l'amaro e non il veleno è il contrario del dolce), perché il chiaro significato spirituale di entrambe chiarisce il senso da attribuire all'opposizione. La stessa opposizione è in gioco nell'espressione pronunciata da Dante-agens, che dice: «*lascio lo fele e vo per dolci pomi* (*Inf.* xvi, 61), dove il *fele* sta per l'amarrezza spirituale del peccato, e i *dolci pomi* per il bene. Nella scena allegorica che si svolge nella valletta dei principi, il serpente che viene scacciato dai due angeli viene paragonato alla biscia che *diede ad Eva il cibo amaro* (*Purg.* viii, 99), dove l'aggettivo "amaro", che non sarebbe improprio in sé se riferito al "cibo", è metaforico perché riferito alle conseguenze dell'atto peccaminoso.

Si dànno poi casi in cui la preponderanza del significato spirituale su quello letterale è tale da produrre metafore particolarmente ardite o apparentemente incoerenti. Marco Lombardo, ad esempio, constata sconcolato: «*le leggi son, ma chi pon mano ad esse? / Nullo, però che 'l pastor che procede, / rugumar può, ma non ha l'unghie fesse*» (*Purg.* xvi, 97-9), impiegando un noto traslato biblico e patristico secondo cui la ruminazione corrisponde alla capacità di interpretare le Scritture e le unghie fesse rimandano alla disposizione a distinguere tra bene e male nella sfera temporale.⁸⁰ La contraddizione storica del papa (il *pastore*) che *procede*,

⁷⁸BELLOMO, «Una selva oscura», p. 44.

⁷⁹Lo nota CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc.

⁸⁰Si veda ad esempio PIETRO, ad loc: «legitur in Levitico, Capitulo II.o, quod Deus Moysi mandavit quod comederetur de omnibus animantibus terrae qui haberent unguam divisam, et ruminarent, et alterum non sufficeret, ut in porco et camelo. Quod figurat, quod dicta duo requiruntur in praelatis, et etiam in omnibus aliis regentibus, scilicet ruminare, hoc est sapere et habere discretionem; quod figuratur in unguis fissis. Et sic praesentes pasto-

cioè è costretto a guidare il gregge al posto dell'imperatore, produce dunque la contraddizione linguistica di un pastore che ruminava, ma che naturalmente non ha gli zoccoli.

A tal proposito c'è da dire che molte metafore legate alla religione cattolica entrate nella consuetudine linguistica dell'Europa occidentale vengono da Dante riattivate, attraverso uno sfruttamento più impegnato dell'immagine ormai catacretica. Tra queste sicuramente la metafora del "pastore" per indicare chi ricopre una carica ecclesiastica, che viene spesso vivificata da traslazioni più estese: esemplari, oltre al passo appena commentato, la vibrante invettiva contro «*il maladetto fiore / c'ha disviate le pecore e li agni, / però che fatto ha lupo del pastore*» (*Par.* IX, 130-2) o la ripresa dello stesso motivo nella sdegnata constatazione di San Pietro: «*in vesta di pastor lupi rapaci / si veggion di qua sù per tutti i paschi*» (*Par.* XXVII, 55-6). Ma lo stesso si può dire per l'espressione "Chiesa militante", tradizionale nel codice cattolico ma da Dante ampiamente sfruttata in senso più impegnativo e nuovo dal punto di vista figurativo, come in queste due terzine:

«La Chiesa **militante** alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel Sol che raggia **tutto nostro stuolo**:
però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l **militar** li sia prescritto».
(*Par.* XXV, 52-7)

Il patrimonio di nozioni che il poeta presuppone nei suoi lettori è talvolta fondamentale nella decifrazione delle metafore che fanno appello a miti, fatti storici o, più genericamente, a specifiche conoscenze. All'interno della solenne similitudine biblica che introduce la scena allegorica del xxxii canto del *Purgatorio*, ad esempio, è incastonata una metafora di certo non immediata per il lettore contemporaneo:

Quali a veder **de' fioretti del melo**
che del suo pome li angeli fa ghiotti
e **perpetue nozze** fa nel cielo,
Pietro e Giovanni e Iacopo condotti
e **vinti**, ritornaro a la parola
da la qual **furon maggior sonni rotti**,
e videro scemata loro **scuola**
così di Moisè come d'Elia,
e al maestro suo cangiata stola;

res, licet sint sapientes, et sic ruminant, tamen non habent ungulas fissas in discernendo et dividendo temporalia a spiritualibus, et sic temporalem jurisdictionem occupando, quae penitus debet esse divisa».

tal torna' io, e vidi quella pia
sopra me starsi che conduttrice
fu de' miei passi lungo 'l fiume pria.

(*Purg.* xxxii, 73-84)

Il *melo* dei cui frutti gli angeli sono ghiotti è Cristo, e dunque è il preannuncio della gloria divina offerto agli apostoli è reso con l'immagine dei *fioretti*; a questa metafora si poi intreccia quella delle *perpetue nozze* celesti tra Dio e gli angeli. La metafora è già scritturale (*Ct* 2,3: «sicut malum inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios»), e l'ampia diffusione di questo passo permette a Dante di usare un simbolismo tanto complesso e apparentemente molto ardito, che ha il merito di intrecciare un forte legame figurativo con il tema arboreo del canto.

4.3.4 Varianti di *langue*

Il contesto aiuta dunque a restringere o a esaltare la potenziale polisemia di un termine; in questo quadro va compresa l'ipotesi fondamentale di Ricoeur secondo cui la metafora, e più in generale il discorso poetico, sono le strategie privilegiate per incrementare l'efficacia della polisemia. Ogni metafora, cioè, crea un nuovo significato o una nuova percezione, e questo nuovo uso, specie se destinato a grande fortuna come nel caso della *Commedia* dantesca, allarga il lessico di una lingua aggiungendo una nuova variante. In generale la selezione di un termine sui sinonimi dello stesso campo semantico può rispondere a ragioni stilistiche, esigenze di rima o di metro, ma se lo si confronta con i termini semanticamente equivalenti che sono stati scartati si può misurare la novità di una metafora rispetto alla *langue* in cui è immessa tanto in senso lato – ossia in relazione al patrimonio lessicale della lingua – quanto in senso stretto – ossia in relazione all'idioletto dell'autore o dell'opera. Alcune metafore, in aggiunta, vengono costruite per aderire a un linguaggio più specifico, e sono dunque connotate come topiche o poetiche; un ultimo aspetto da valutare è eventualmente quello della fortuna successiva di un'espressione traslata, che può rimanere isolata alla *Commedia* oppure può conoscere grande diffusione.

Una delle prime questioni da affrontare nell'identificazione delle metafore è quella delle cosiddette metafore morte. Nella sua monografia *Metaphor in Dante* Gibbons produce un'ottima analisi sintattica delle metafore dantesche, ma inseguendo una lettura unificatrice di un fenomeno articolatissimo e vario finisce per strumentalizzare tale analisi sintattica all'individuazione di una chiave di lettura semantica univoca, che possa valere per tutte le metafore del poema. La tesi è che la strategia della *Commedia* si fondi sul tentativo di rinnovare e rafforzare le metafore tradizionali attraverso alcuni espedienti sintattici, ma anche e soprattutto attraverso un espediente semantico, vale a dire attraverso la preferenza accordata a termini desueti all'interno di una metafora altrimenti abusata. In questo modo Gibbons cerca di indi-

viduare un marcatore semantico univoco per circoscrivere le metafore e metterle in relazione con la decodifica operata dal parlante, e, di conseguenza, con la strategia del poeta che cerca di prevedere e indirizzare tale decodifica.

Nel capitolo introduttivo Gibbons affronta esplicitamente la questione delle metafore vive e morte, ammettendo come una distinzione netta tra le due apra non pochi problemi:⁸¹ se la percezione della metafora dipende interamente dall'abilità del destinatario del testo di riceverla come tale, ne consegue immediatamente che ogni distinzione analitica tra metafore vive e morte non può che scivolare in varie forme di soggettivismo. Gibbons sceglie tuttavia di mantenere la distinzione per difendere la consapevolezza metaforica di Dante, e per dimostrare così la scelta di una precisa strategia sintattica e semantica che segnali con particolare enfasi le metafore per poi avvalersene ai fini di un rinnovamento del discorso poetico tradizionale. In questo modo le metafore vengono rappresentate come un fenomeno sostanzialmente uniforme, composto dalla somma di numerosi elementi che sintatticamente e semanticamente si muovono più o meno nella stessa direzione per ottenere uno specifico risultato poetico.

Una lettura di questo tipo è improntata a una certa continuità con le analisi tradizionali delle similitudini, che si dividono solitamente in una sfera di indagine più legata alla sintassi e in una legata invece alla semantica ma che in ogni caso tentano una lettura unitaria del fenomeno. Nel caso delle metafore, invece, la distinzione tra sintassi e semantica si fa sempre più sfumata, soprattutto nei casi delle metafore di parola. Il tentativo di una lettura uniforme del fenomeno, seppure declinato su diverse strategie sintattiche e semantiche, sembra destinato a fallire se indirizzato verso un oggetto linguistico così diffuso, sfuggente e complesso. Gibbons, insomma, spera di poter trovare in ciascuna metafora un elemento, sintattico o semantico, che contribuisca a rendere i singoli usi linguistici, anche quelli sintetici della metafora di parola, singolarmente e universalmente nuovi rispetto agli altri poeti e rispetto al linguaggio quotidiano. La contraddizione di fondo, mi pare, risiede nel voler indagare nel dettaglio la forma delle metafore dantesche, pur fondando l'analisi su una premessa di carattere extra-testuale, vale a dire sulla tesi dell'assoluta originalità delle metafore dantesche rispetto agli usi metaforici tradizionali.

Tuttavia il problema delle metafore vive e delle metafore morte in sede di identificazione si pone con una certa urgenza, ed è necessario affrontarlo per distinguere gli usi intenzionalmente metaforici da quelli più obbligati o scontati, fermo restando che l'intenzione dell'autore è un concetto molto problematico e un obiettivo inarrivabile. Si dovrà perciò valutare caso per caso, e con il conforto degli strumenti lessicografici e dei *corpora* di cui si diceva, se una metafora pur consueta è ancora verosimilmente percepibile come tale, oppure se la selezione di quel termine rispetto ai sinonimi virtuali è più automatica che deliberata. La locuzione

⁸¹ «The more we attempt to draw a distinction between live and dead metaphor, the more elusive it seems to become» (GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 13).

“rompere fede” (*ruppe fede al cener di Sicheo, Inf. v, 62*; «vi giuro che giammai **non ruppi fede** / al mio signor», *Inf. XIII, 74-5*) è già attestata diverse volte in italiano: la impiegano almeno Egidio Romano, Bartolomeo da San Concordio, un volgarizzamento di Andrea Cappellano, Bono Giamboni, Dino Compagni; la percezione del valore metaforico di un verbo concreto in relazione a un oggetto astratto come la fede doveva essere pertanto piuttosto debole. In altri casi, metafore che compaiono per la prima volta in Dante sono impiegate con tale frequenza nella *Commedia* da risultare ben poco significative: oltre al caso di “drizzare” già brevemente commentato (§4.2.3), mi pare rientri in questa categoria l’uso molto simile del verbo “ficcare”, predicato dello sguardo o della vista.

Ci sono poi metafore molto consuete in una specifica variante della *langue*, come quella poetica: l’uso del lemma “ardere” e dei suoi derivati per indicare il desiderio è tipico della lirica, e in particolare di quella stilnovista, a cui rimanda anche la grande frequenza dell’aggettivo “dolce” in senso metaforico,⁸² o del verbo “vincere” e derivati per parlare del prevalere di sentimenti o inclinazioni. Il termine “alto”, che conosce una grandissima diffrazione di usi, per lo più metaforici, è quasi sempre sinonimo di ‘nobile’ in poesia, fin dalla classicità; le parole “ornate” (ad esempio in *Inf. II, 67* o in *Inf. XVIII, 91*) rimandano invece a un linguaggio tecnico, mentre l’espressione quasi formulare *Vas d’Elezione* (*Inf. II, 28*, variata in *il gran vasello / de lo Spirito Santo* in *Par. XXI, 127-8*) appartiene a tutt’altro codice.

Le metafore che introducono significative novità nella *langue* sono invece le metafore forti, audaci: Weinrich ha riportato l’attenzione sulla tesi, condivisa da molti, secondo cui «quanto più grande è la distanza tra i membri della metafora, tanto più audace e quindi migliore è la metafora», mettendone in luce le criticità e proponendo un’analisi semantica delle metafore audaci.⁸³ Ma la trattatistica classica e medievale prescriveva metafore non eccessivamente pronunciate, come testimonia la polemica mossa da Matteo di Vendôme nei confronti di coloro che «ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abuntur», ossia che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate: in alcune espressioni il significato cozza talmente tanto da non voler dire niente e da non essere abbellito: «mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus».⁸⁴ Parlando dei diversi gradi di *improprietas*, si è già detto che questo atteggiamento si riflette nei commentatori antichi della *Commedia*, che spesso hanno criticato le metafore più ardite di Dante o hanno tentato di tradurle in termini più piani.

La *Commedia* abbonda, infatti, di queste espressioni che si distaccano in maniera tanto netta dal linguaggio normale e che costituiscono una *langue* poetica personale e originale. Una delle caratteristiche dello stile infernale, di cui si parlerà più distesamente nel prossimo capitolo (§5.6.1), è la frequenza con cui vengono impiegati verbi molto concreti e indicanti

⁸²Su cui si veda ARIANI, *Dante, la dulcedo* e CARRUTHERS, *Sweetness*.

⁸³WEINRICH, *Metafora*, pp. 55-83.

⁸⁴MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria* II, 42.

azioni violente per accentuare la drammaticità della condizione dei dannati: così troviamo delle ciglia *rase* / *d'ogne baldanza* (*Inf.* VIII, 118-9),⁸⁵ una *lena* che viene *del polmon sì munta* (*Inf.* XXIV, 43), una memoria che ancora *scipa* il sangue di Dante (*Inf.* XXIV, 84), cioè lo lacera, un'immagine della valle d'Inferno che *assanna* (*Inf.* XVIII, 99) i peccatori, come se fosse una bestia.⁸⁶ Ma metafore particolarmente forti si ritrovano anche nelle altre due cantiche: tra queste il *solecchio*, ossia il gesto di schermarsi gli occhi dal sole, *che del soverchio visibile lima* (*Purg.* XV, 14-5), ossia che elimina la luce in eccesso, oppure l'arditissima metafora del "bere" dalla *gronda* delle palpebre (*Par.* XXX, 88-9), ossia del guardare la luce del fiume paradisiaco attraverso le ciglia, la parte più sporgente (e perciò la *gronda*) delle palpebre.

Talvolta la metafora è percepita come più o meno ardita a seconda di come il lettore scioglie l'interpretazione di un termine polisemo o comunque ambiguo. Nella sua reprimenda alle anime purganti che si sono fermate ad ascoltare Casella cantare, ad esempio, Catone si esprime così: «*Correte al monte a spogliarvi lo scoglio / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*» (*Purg.* II, 122-3). Il sostantivo "scoglio" equivale, con tutta probabilità, a 'scorza' – che per metafora, insieme al verbo "spogliarsi", dipinge l'espiazione purgatoriale come un lasciar cadere la veste del peccato – e tale significato è già attestato nell'italiano del Duecento,⁸⁷ in concorrenza con il significato, oggi dominante, di 'massa di roccia nuda che affiora o emerge parzialmente [...] dalle acque' (GDLI). Alcuni commentatori però lo hanno interpretato in quest'ultimo senso, data una comune associazione tra il peccato e il peso che grava al fondo, vedendo nel testo una metafora molto più ardita di quanto non fosse, probabilmente, nelle intenzioni di Dante.⁸⁸

Nel prossimo capitolo mi concentrerò sulle possibili implicazioni retoriche di metafore più consuete o più percettibilmente improprie, e cioè sulle ragioni che possono aver spinto Dante a produrle e sugli effetti che verosimilmente si prefiggeva di ottenere (§5.5). Quel che mi interessava in questo snodo era mettere in luce come la scelta di un termine più improprio di altri rispetto al co-testo e al contesto linguistico abbia anche l'effetto di generare un linguaggio poetico fortemente personale e nuovo, che in parte eredita stilemi ed espressioni di altri linguaggi, li rielabora e li integra con innovazioni del tutto originali.

⁸⁵E, con lo stesso significato, ma con violenza questa volta letterale, anime che chiedono a Dante di "radere" le *nvetriate lagrime dal volto* (*Inf.* XXXIII, 127-8).

⁸⁶Su quest'ultima metafora, si veda FINAZZI, *Il "sus balteatus"*.

⁸⁷Nell'*Intelligenza* si legge, ad esempio, «E cinsesi uno scoglio di serpente, / e fece fummi e sue congiurazioni [...]» (v. 153, ed. Berisso); altre occorrenze si trovano nel GDLI, s.v. *scoglio* (2).

⁸⁸È il caso di BENVENUTO, che chiosa così: «**a spogliarvi lo scoglio**, idest deponendum saxum et onus vitiorum, quod pergravat animam ad ima» (*ad loc.*), o del VELLUTELLO: «A Spogliarvi lo scoglio, cioè, A torvi l'impedimento, che non vi lascia esser manifesto Dio, E questo è il vitio, del qual bisogna purgarsi, chi lo vuol, quanto puo esser in lui, conoscer, & vedere. Perche, sì come lo scoglio impedisce l'occhio, che oltre di quello non può vedere, Così impedisce il vitio lo intelletto, che non può intendere, nè conoscer Dio» (*ad loc.*). Così sembra intenderla anche TRIFON GABRIELE, che infatti la definisce «dura translatione» (*ad loc.*).

Capitolo 5

Retorica: semantica, effetti, stile

Il tramonto di una concezione sostitutiva della metafora e il ruolo fondamentale parallelamente affidato al contesto dai maggiori teorici del Novecento può investire di un nuovo ruolo la retorica, intesa non più come studio delle figure da un punto di vista ornamentale, ma come osservazione dello stile e della pragmatica dell'intera frase in cui l'espressione traslata agisce. Se il micro-livello linguistico si collega in maniera indubbia con il macro-livello concettuale, in virtù del riconoscimento del portato conoscitivo delle enunciazioni metaforiche, il livello intermedio delle interazioni tra metafora e contesto può gettare ulteriori ponti tra queste diverse specole di osservazione del fenomeno.

Nel capitolo appena concluso mi sono concentrata su alcune osservazioni relative alla dimensione linguistica della metafora, ossia al rapporto che ogni termine scelto da Dante intrattiene con il discorso letterale, e dunque sugli scarti rispetto a quest'ultimo. In questo capitolo mi occuperò invece della dimensione retorica della metafora, vale a dire della sua articolazione, della relazione che le espressioni traslate istituiscono con la proposizione e con la terzina in cui sono inserite, e degli effetti che mirano ad ottenere; al prossimo capitolo sarà riservato un ulteriore ampliamento della prospettiva, che farà riferimento all'intero poema e misurerà le interazioni tra le metafore e la struttura complessiva.

Una volta identificata una metafora, dunque, si può entrare nel dettaglio su come questa è costruita a livello di sintassi e di struttura della figura: si può cioè cominciare con l'esaminare il modo in cui la lingua articola la traslazione di significato (§5.2 e §5.3), per poi concentrarsi sulla semantica vera e propria (§5.4) e sulla pragmatica (§5.5), ossia sulle strategie stilistiche e comunicative che ciascuna metafora sembra abbracciare. Dopo aver affrontato individualmente ciascuno di questi nodi, farò alcune considerazioni generali sullo stile delle tre cantiche (§5.6).

5.1 La classificazione delle metafore

L'identificazione delle metafore descritta nel capitolo precedente è solo il primo passo di un processo di organizzazione delle occorrenze in una base di dati. Per consultare in maniera pratica e secondo diverse categorie di ricerca un numero tanto alto di metafore, la cui descrizione si vorrebbe almeno parzialmente rispettosa della complessità che le caratterizza, ho elaborato un semplice database relazionale, composto di due tabelle. Nella prima tabella (luoghi) sono elencati tutti i passaggi del poema in cui ho individuato una metafora: a ciascuno corrisponde un record, e a ciascuno è assegnato un identificativo unico (idluoghi), nonché dei campi che includono un riferimento rispettivamente alla cantica, al canto e ai versi; nel campo relativo al testo, viene trascritto il passaggio in questione, con una semplice evidenziazione grafica (un marcatore tra parentesi uncinata per l'apertura della metafora e uno per la chiusura: <1> e </1>, oltre che un cambio di colore per mettere in risalto i termini metaforici) della metafora – che così salta all'occhio in maniera più immediata. L'ultimo campo contiene informazioni circa la natura del passaggio in questione, e specifica se si tratta di narrazione, descrizione, dialogo, digressione o intervento dell'*auctor*: questo permette di evidenziare, ad esempio, la frequenza relativa delle metafore in ciascuna di queste parti del discorso o il ricorrere di strutture più complesse nei dialoghi.

La seconda tabella (metafore) contiene tutte le metafore del poema: anche in questo caso ciascun record è associato a un identificativo unico (idmetafore), e collegato all'identificativo dell'altra tabella per includere la trascrizione del passo e il riferimento alla sua posizione nel poema; se gli identificativi sono due è per una ragione di economia e praticità: poiché in uno stesso luogo possono esserci più metafore, la relazione tra luogo e metafora non è biunivoca. La seconda tabella comprende vari altri campi: innanzi tutto di ciascuna metafora si stabilisce la posizione rispetto al verso (incipit, mezzo, rima) – che viene specificata solo se si tratta di metafore di parola o, nel caso di quelle estese, solo se i termini metaforici si addensano significativamente in una certa posizione. Si distingue innanzi tutto tra tre tipi di metafora: esplicita, indiretta o personificazione; la sua struttura proposizionale viene poi descritta da quattro coppie di alternative, che spiegherò più nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

Questi campi prevedono una serie limitata di opzioni; il primo campo libero è quello relativo alla sintassi, dove vengono riportate le parti del discorso dei termini metaforici (verbo, sostantivo, avverbio, aggettivo, eventualmente copula o complemento di specificazione per le metafore esplicite), ripetute tante volte quanti sono i termini metaforici: nella perifrasi che descrive la vecchiaia come il periodo in cui si dovrebbero *calar le vele e raccoglièr le sarte* (*Inf.* xxvii, 81) la metafora abbraccia i due verbi e i due sostantivi, quindi il campo della sintassi deve essere riempito, per fini statistici, con il contenuto “verbo, sostantivo, verbo, sostantivo”. Dopo la sintassi, le metafore vengono schedate secondo parametri semantici in due campi: il primo prevede dieci opzioni, corrispondenti a dieci macro-aree semantiche (astri, uomo, ani-

mali, piante, sentimenti, mondo fisico, corpo, letterarie, oggetti, percezioni, sinestesia), mentre il secondo è libero e prevede delle aree semantiche più specifiche e ristrette (ad esempio navigazione, paesaggio, uccello, utensile, malattia, guerra, mito classico, fuoco, Bibbia). Un ulteriore campo contiene tutti i lemmi usati in senso traslato, e permette dunque la ricerca più semplicemente linguistica: cercando “dolce” si trovano tutte le occorrenze metaforiche del termine.

Gli ultimi due campi sono modellati su coppie di opposizioni della retorica classica: il primo definisce la natura della traslazione in termini di astratto/concreto (e prevede dunque le quattro opzioni astratto/astratto, astratto/concreto, concreto/astratto, concreto/concreto), il secondo in termini di animato/inanimato (con le quattro opzioni pertinenti). Infine, due campi opzionali permettono di annotare eventuali fonti segnalate dai commentatori (una ricerca *ex novo* sarebbe stata materia di un'altra tesi) ed eventuali note.

5.2 Sintassi

Rispetto alla similitudine, a cui viene spesso accostata, una delle caratteristiche più rilevanti della metafora, e in particolare della sua sintassi, è l'assenza di marcatori linguistici definiti: consistendo di un trasferimento di un termine dal campo semantico di appartenenza a quello di destinazione, la sua natura è prettamente semantica e pertanto la rilevazione di un termine come metaforico è legata soprattutto all'intenzione dell'emittente e alla comprensione del destinatario. Ma questa prevalenza del dato semantico su quello sintattico si traduce anche in una grande libertà su quest'ultimo: ciascuna parte del discorso può essere metaforica, ciascuna costruzione. Per questo la sintassi è una parte ineludibile della forma linguistica della metafora e contribuisce a caratterizzarne gli usi specifici, procurando effetti diversi a seconda della parte del discorso scelta. Come ricorda Brooke-Rose, autrice di un fortunato volume sulla grammatica delle metafore,

whatever the mental process involved in calling one thing by another name, the poet must use nouns, verbs, adverbs, adjectives and prepositions. Whether the figurative use of a word means a transfer from general to particular, from inanimate to animate, from abstract to concrete, whether it is a trope naming the material for the thing made of the material or part of the thing for the whole, whether the metaphor is far-fetched, whether the dominant trait common to the two objects justifies the transfer, whether the metaphor is taken from this or that domain of thought, whether it is “smuggled in” from outside or rises from within, whether it is true or false, deep or shallow, conscious or unconscious, decorative, sunken, violent or radical, or possessed of any other attributes through which it

has been analysed, there should be a way of cutting right across these categories by considering the syntactic groups on which metaphor must, willy-nilly, be based.¹

L'aspetto sintattico delle metafore dantesche è stato affrontato solo nella monografia di Gibbons e, più brevemente, in un articolo di Robey.² Gibbons, in particolare, propone un'estesa analisi formale, confortata dall'ipotesi che Dante manifesti un'eccezionale attenzione nei confronti della *facies* sotto cui le metafore vengono espresse: i tropi della tradizione cristiana sarebbero rigenerati, nella *Commedia*, in maniera principalmente formale, ossia attraverso un rinnovamento dell'aspetto linguistico volto a imporre una nuova considerazione dei significati. *Metaphor in Dante* si concentra su tre tecniche di rinnovamento formale: la selezione di termini inconsueti, che attira una particolare attenzione sulla metafora; l'estensione sintattica, che spesso si appoggia su neologismi; la ricerca di rime rare, che spesso è la ragione di questa varietà lessicale e di questo sperimentalismo grammaticale ma che produce anche una complessità fonetica e formale senza precedenti.³

5.2.1 Tipologia: metafore esplicite e analogie

Una delle caratteristiche più rilevanti della sintassi della metafora, come si diceva, è l'assenza di marcatori linguistici definiti, che sono invece presenti nel caso delle similitudini e che ne permettono una più semplice individuazione e delimitazione. Se la metafora è una *translatio*, un trasferimento di un termine dal suo campo semantico di appartenenza ad un altro campo semantico, è evidente che la sua natura è prettamente semantica e che la sua rilevazione è legata all'intenzione dell'emittente e alla comprensione del destinatario; semplificando di molto, la metafora viene percepita quando un lettore o ascoltatore si rende conto della presenza di un termine al di fuori del campo semantico a cui normalmente apparterebbe, e la decifra – il modo è ancora oggetto di dibattito – andando alla ricerca delle analogie che possono aver spinto lo scrivente o il parlante a usare un termine improprio in luogo di quello che sarebbe stato il vocabolo neutro. La sintassi, tuttavia, gioca una sua parte fondamentale nel caratterizzare gli usi specifici di una metafora, ciascuno dei quali ottiene un diverso effetto; di seguito proporrò alcune considerazioni sulle varianti sintattiche che una metafora può assumere.

Il primo parametro di classificazione è quello tipologico: mi è sembrato utile distinguere tra metafore indirette (in cui è attiva la sostituzione del tenore da parte del veicolo), metafore esplicite e personificazioni; le ragioni per isolare queste ultime dal resto sono emerse già nel corso del capitolo precedente, perciò mi occuperò della macrodistinzione tra metafore esplicite

¹BROOKE-ROSE, *A grammar*, p. 16.

²GIBBONS, *Metaphor in Dante*; ROBey, *Language and Style*.

³GIBBONS, *Metaphor in Dante*, pp. 3-4.

e metafore indirette o implicite, già ampiamente praticata dagli studiosi.⁴ Le prime sono quelle in cui è espressa un'identità, un'appartenenza o un'inclusione: X è Y, X è un G, gli F sono dei G;⁵ in queste metafore, dunque, entrambi i termini, il veicolo e il tenore, sono presenti e connessi da un predicato che ne attesta la relazione di identità, appartenenza o inclusione, tanto che sono dette anche metafore enunciative.

Si ritiene che le metafore esplicite siano generalmente caratteristiche di un tono «authoritative and even didactic»,⁶ perché sono formulate in modo più diretto: chi decodifica l'espressione deve solo individuare l'analogia che ne è alla base, mentre chi si scontra con una metafora implicita deve anche capire qual è il tenore a cui si fa riferimento. Per questa stessa ragione le metafore esplicite sono una sorta di espressione intermedia tra le similitudini e le metafore indirette: da un punto di vista logico sono metafore, perché la relazione su cui si fondano è di identità e non di somiglianza, ma da un punto di vista sintattico non ci troviamo in presenza di quel meccanismo sostitutivo che caratterizza le metafore indirette o implicite, bensì di una giustapposizione. Questo è particolarmente evidente in alcuni casi, come nella descrizione di Caronte che *'ntorno a li occhi avea di fiamme rote* (*Inf.* III, 99) o che ha *occhi di bragia* (109): tali espressioni sono in effetti molto vicine al dire che i suoi occhi sono come ruote di fuoco o come braci, e dunque alle similitudini corrispondenti.

In effetti i rari usi di queste metafore nella *Commedia* (sono circa una ogni sei implicite) sono spesso connessi a proposizioni fortemente assertive, come negli esempi seguenti:

«E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fuor vivi, e però son fessi così».
(*Inf.* XXVIII, 34-6)

Gridò: «Ricordera' ti anche del Mosca,
che disse, lasso!, "Capo ha cosa fatta",
che fu **mal seme** per la gente toska».
(*Inf.* XXVIII, 106-8)

Nel primo caso Virgilio sta istruendo Dante sui peccatori della bolgia in cui si trovano, con un intento appunto didattico. Nel secondo caso, invece, è un dannato che icasticamente si dichiara al pellegrino, identificandosi prima attraverso un momento cruciale della sua vita (la decisione, punita nell'*Inferno*, di uccidere Buondelmonte), poi attraverso un consuntivo deciso

⁴Ad esempio Brooke-Rose: «in metaphor B can replace A altogether, leaving us to guess it, or it can be linked to A by an enormous variety of complex grammatical and syntactical means of expression» (BROOKE-ROSE, *A Grammar*, p. 14).

⁵«The metaphor itself may take the verbal form of an identity statement (X is Y) [...]; a predication or membership statement (X is a G) [...]; or a statement of inclusion (Fs are Gs) [...].» (HILLS, *Metaphor*, p. 2).

⁶BROOKE-ROSE, *A Grammar*, p. 24.

e quasi proverbiale della propria vita e della sua relazione con il destino dei fiorentini. Lo stesso accade nella secca e triviale auto-presentazione di Vanni Fucci, che dice di sé: «*vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a **mul** ch' i' fui; son Vanni Fucci / **bestia**, e Pistoia mi fu degna **tana***» (Inf. xxiv, 124-6): si tratta di un linguaggio rozzo e per niente allusivo, fatto di metafore esplicite così elementari da sembrare piuttosto soprannomi. Ma l'effetto dell'esplicitazione può raggiungere picchi di grave solennità:

«Io fui **radice de la mala pianta**
che la terra cristiana tutta **aduggia**,
sì che **buon frutto rado se ne schianta**».
(Purg. xx, 43-5)

Oppure, ancora, nelle inflessibili esortazioni di Beatrice: «*siate fedeli, e a ciò far non **bieci***», «*siate, Cristiani, a muovervi più **gravi***» (Par. v, 65; 73), dove i due aggettivi rimandano a condizioni spirituali tradotte in termini fisici, con simmetria a distanza (e, ancora più avanti nel canto, «uomini siate, e non pecore matte», v. 80).

In altri casi la metafora esplicita serve a chiosare un'espressione figurata di difficile decifrazione, come nell'articolatissima terzina sulle *bianche stole* ripresa da Isaia e, soprattutto, dalla sua esegesi medievale:

«Dice Isaia che ciascuna **vestita**
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa dolce vita»
(Par. xxv, 91-3)

Rispondendo alla domanda di Giacomo sulla natura della speranza, Dante cita il versetto biblico «in terra sua duplicita possidebunt, laetitia sempiterna erit eis» (Is. 61, 7), che faceva riferimento agli Ebrei tornati in patria che sarebbero stati ricompensati con il doppio di quanto avevano perduto, ma che i padri della Chiesa, a partire da Gregorio Magno, connettevano con la doppia gloria di anima e corpo simboleggiata, nell'*Apocalisse*, dalle due stole.⁷ Alla metafora principale della *vesta* si aggiunge, nella terzina dantesca, quella della *terra*, ripresa dal passo di Isaia; per rendere perspicuo questo intreccio di metafore, il poeta si affretta a glossare il passo, precisando che la *terra* di cui si parla è la *dolce vita*, la beatitudine celeste.

Questo genere di metafore è molto diffuso nelle Scritture: Frye osserva che «queste metafore sono profondamente illogiche, se non anti-logiche: esse affermano che due cose sono la stessa cosa, pur rimanendo distinte, il che è assurdo», e riconosce che nei Vangeli Gesù ricorre molto spesso a asserzioni metaforiche di questo tipo (ad esempio «io sono la porta»,

⁷ «Et datae sunt illis singulae stolae albae, et dictum est illis ut requiescerent tempus adhuc modicum, donec impleantur conservi eorum et fratres eorum» (Apc. 6, 11). Cfr CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc. e CHIAVACCI LEONARDI, «Le bianche stole».

«io sono la vite, voi siete i tralci», «io sono il pane della vita», fino al fondamentale «io sono la via, la verità, la vita»), e che tali asserzioni non sembrano rispondere a esigenze ornamentali, ma piuttosto a un sistema di controllo del pensiero.⁸ Secondo il critico, questo aspetto della Bibbia si riconnette all'essenza stessa del cristianesimo, che si fonda, linguisticamente, su affermazioni metaforiche: Cristo è Dio e uomo, nella Trinità le tre persone sono una, nella transustanziazione pane e vino sono il corpo e il sangue di Cristo.

Tornando alla *Commedia*, altre metafore esplicite sono quelle che anziché con un predicato nominale, sono costruite con un complemento di specificazione, che garantisce lo stesso effetto di giustapposizione di veicolo e tenore.⁹ Ne è un caso la prima metafora del poema, il *cammin di nostra vita* (*Inf.* I, 1), espressione equivalente alla metafora esplicita “la vita è un cammino”, ma anche la metafora che apre il secondo canto, dove Dante dice che si preparava *a sostenere la guerra / sì del cammino e sì de la pietate* (*Inf.* II, 4-5): abbiamo qui uno stesso veicolo per due tenori, perché la frase implica che il cammino è una guerra, ma anche che la pietà è una guerra, creando così una connessione molto forte tra il viaggio del pellegrino e il suo requisito morale. Ma sono esplicite anche le metafore in cui si fa uso di un'apposizione o in cui un complemento di limitazione chiarisce il senso della metafora, come quelle che definiscono i dannati come *guerci / de la mente* (*Inf.* VII, 40-1) o *immondi di cotesti mali* (*Inf.* VII, 51): in entrambi i casi si chiarisce che la cecità non è letterale, ma riferita all'intelletto, o che la lordura è morale e non fisica.

Una metafora si può rendere esplicita anche attraverso *verba faciendi* o più genericamente predicativi o risultativi, e gli effetti prodotti da questa formulazione sono spesso ancora più d'impatto. L'esempio migliore è da rinvenire nell'invocazione ad Apollo al principio della terza cantica, dove l'*auctor* supplica così la divinità: *O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro* (*Par.* I, 13-5), con «brutale espressività».¹⁰ La formulazione sintattica arricchisce dunque ulteriormente una metafora già potentemente immaginifica, derivata dalle Scritture e in stretto contatto con il *Vas d'elezione* di *Inf.* II, 28 (di cui si è detto brevemente a §4.3.2.3).

L'esplicitazione della metafora può servire anche a riavvicinare il figurante e il figurato in caso di traslazioni più lunghe, come accade nella prima, celebre terzina del *Purgatorio*:

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele.
(*Purg.* I, 1-3)

⁸FRYE, *Il grande codice*, pp. 84-5.

⁹Il procedimento è chiamato “genitive link” da BROOKE-ROSE, *A Grammar*, pp. 146-74.

¹⁰Così ARIANI, *Paradiso. Canto I*, p. 37.

Sebbene la metafora della scrittura come navigazione sia consueta nella tradizione letteraria,¹¹ specificando che si tratta della nave del suo *ingegno* Dante impedisce al verso di abbandonarsi eccessivamente all'immagine che ha generato: così ribadisce, pur nell'attacco «liberatorio» e nell'immagine della nave che naviga leggera, eccezionalmente saldata alla condizione psicologica e spirituale dell'*agens* e alla narrazione,¹² la qualità meta-letteraria dell'immagine e il nesso strettissimo tra il viaggio del pellegrino e quello della scrittura poetica.¹³ Ad arricchire ulteriormente la carica figurativa di un passo, cui la posizione incipitaria assegna una preminenza assoluta, concorrono anche le metafore linguistiche inserite in quella principale, ossia il "correre", predicato impropriamente di una nave, il mare *crudele* e la metonimia dell'alzare le vele, che significa non solo l'avvio, ma tutta la navigazione.

Le metafore esplicite servono anche a dichiarare in modo più chiaro analogie particolarmente icastiche o ardite, come in questa doppia occorrenza:

«E se stati non fossero **acqua d'Elsa**
 li pensier vani intorno a la tua mente,
 e 'l piacer loro **un Piramo a la gelsa**,
 per tante circostanze solamente
 la giustizia di Dio, ne l'interdetto,
 conosceresti a l'arbor moralmente».
 (*Purg.* xxxiii, 67-72)

Nel linguaggio altamente simbolico che il poeta mette in bocca a Beatrice negli ultimi canti del *Purgatorio*, i pensieri di Dante vengono associati all'*acqua d'Elsa* per significare la loro durezza e incrostazione, facendo leva sulla conoscenza diffusa della qualità calcarea del fiume Elsa, affluente dell'Arno; con un notevole stacco, viene poi sollecitata la conoscenza mitologica del lettore, perché il piacere dei pensieri di Dante viene assimilato a Piramo, macchiato di sangue presso il gelso.¹⁴ Le due metafore costringono perciò a un *tour de force* interpretativo, tipico del tono profetico e oscuro di questi canti, per descrivere i pensieri di Dante come induriti e offuscati dal traviamiento: lo stesso sarà ribadito nelle terzine successive, dove Beatrice prosegue: «*ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra e, impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto [...]*» (vv. 73-5). Nella prima coppia di terzine l'esplicitazione sintattica da un lato chiarisce meglio il messaggio, dall'altro contribuisce ad accentuare lo straniamento di una giustapposizione tanto ardita.

¹¹CURTIVS, *Letteratura europea*, pp. 136-8. Alla grande metafora della navigazione, di forte valore strutturante nel poema, sono dedicate alcune pagine in FERRUCCI, *Dante*, pp. 150-62, in CORTI, *Scritti su Cavalcanti*, pp. 351-6 e, da ultimo, in BOCCIA, *La metafora nautica*.

¹²CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

¹³Su questa invocazione alle Muse e sul I canto del *Purgatorio* più in generale, si vedano le belle pagine di RAIMONDI, *Metafora e storia*, pp. 65-94.

¹⁴Sui sovrasensi morali o latamente allegorici da assegnare a questo episodio del mito ovidiano, particolarmente importante sul finire della seconda cantica, si vedano le proposte di FERRANTE, *Purgatorio. Canto xxxiii*, pp. 998-1009.

Un gruppo particolare di metafore esplicite, poi, è quello che raccoglie le figure dell'epiteto o antonomasia, come quando si dice che il successore di Bonifacio VIII *novò Iasón sarà* (*Inf.* XIX, 85), che Filippo il Bello è un *novò Pilato* (*Purg.* XX, 91) o quando Firenze viene apostrofata come *novella Tebe* (*Inf.* XXXIII, 89). Questa figura era distinta dalla più generica *translatio* nella teoria dei tropi elaborata dai trattatisti d'età classica e medievale, che la conoscevano come *pronominatio*: «*pronominatio est que velut extraneo quodam vocabulo sive cognomine demonstrat id quod suo non potest nomine appellari*».¹⁵ In questi casi, il nome proprio designa un modello o un insieme di caratteristiche, e per comprendere la metafora il lettore dipende interamente dalla sua conoscenza esterna: se uno virtualmente non sapesse chi era Giasone, non avrebbe alcun indizio sul significato da dare a quest'espressione; per questo tali metafore chiamano sempre in causa personaggi o avvenimenti molto noti, divenuti quasi proverbiali.

Le *pronominationes* sono molto frequenti nelle epistole politiche di Dante (*Ep.* V, VI e VII), dove si trovano espressioni come *Moysen alium* (*Ep.* V, 4), *tanquam alteri Babilonii* (*Ep.* VI, 8), *Pergama rediviva* (*Ep.* VI, 15), *nobis est alter Ascanius* (*Ep.* VII, 18), *Goliam hunc* (*Ep.* VII, 29), per citarne solo alcune. Anche all'interno della *Commedia*, il loro impiego appare legato a passi di alta densità profetica, dove Dante mette in relazione eventi della storia contemporanea con il grande quadro storico-provvidenziale che si distende a partire dal passato del mito classico e delle Scritture. In queste metafore, più ancora che in altre, la verticalità tra il piano del figurato e quello del figurante attira l'attenzione sulle connessioni tra dimensioni diverse e sull'esemplarità di certi archetipi.

Nel complesso la costruzione esplicita è piuttosto rara nella poesia di Dante, che preferisce quasi sempre le metafore implicite, ossia quelle in cui il veicolo prende semplicemente il posto del tenore, la cui individuazione spetta al lettore – e che può essere più o meno facile, più o meno univoca. Brooke-Rose rileva giustamente come le metafore implicite, proprio in virtù dell'alto grado di cooperazione interpretativa richiesto al lettore, tendano ad essere o piuttosto immediate e familiari, oppure molto dipendenti dal contesto.¹⁶ Ad esempio le numerose metafore che adoperano *seme* o *semenza* per significare la discendenza di una famiglia o di una stirpe fanno riferimento ad un'associazione metaforica comune ed immediatamente comprensibile. Al contrario, la celebre metafora del *dolce fico* a cui *si disconvien fruttare* tra i *lazzi sorbi* (*Inf.* XV, 65-6) sarebbe incomprensibile al di fuori del contesto del canto: nei versi precedenti Brunetto Latini ha fatto esplicito riferimento all'inimicizia che *quello ingrato popolo maligno*, discendente dai Fiesolani, nutre per Dante (*Inf.* XV, 60-4), ed è pertanto chiaro al lettore come il *dolce fico* che si oppone ai *lazzi sorbi* non possa essere altri che Dante opposto ai Fiorentini corrotti.

¹⁵BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* II, XXXIX, 2.

¹⁶«My point is that Simple Replacement is on the whole restricted to the banal, the over-familiar, or to metaphors which are so close in meaning to the proper term that the guessing is hardly conscious; or that they depend much more on the general context than do other types of noun metaphors» (ivi, p. 26).

Rispetto a queste caratteristiche, le più numerose metafore indirette garantiscono generalmente una maggiore versatilità e immediatezza, e sono pertanto più duttili ai fini delle sezioni narrative, o di quelle porzioni di discorso diretto più mosse e d'impatto, non particolarmente legate ad asserzioni o descrizioni; la loro netta preponderanza ci dice qualcosa sulla qualità eminentemente narrativa e dialogica del poema, specie se immaginiamo un confronto con l'andamento descrittivo della lirica delle Origini. Le metafore implicite, e soprattutto quelle di parola, contribuiscono insomma a una sensazione di verticalità, che si realizza nell'associazione rapida e puntuale tra il piano del discorso letterale e un altro campo semantico.

All'estremo opposto rispetto alle metafore esplicite si collocano quelle espressioni sentenziose che vengono immesse nel testo come implicita analogia, talvolta senza alcun legame sintattico con la proposizione principale. L'esempio più disteso è offerto dalle prime terzine del IV canto del *Paradiso*, che sviluppano tre diverse immagini proverbiali per significare l'indecisione di Dante circa il dubbio da esporre per primo a Beatrice:

Intra due cibi, distanti e moventi
d'un modo, prima si morria di fame,
che liber'omo l'un recasse ai denti;
sì si starebbe un agno intra due brame
di fieri lupi, igualmente temendo;
sì si starebbe un cane intra due dame:
per che, s'i' mi tacea, me non riprendo,
da li miei dubbi d'un modo sospinto,
poi ch'era necessario, né commendo.
(*Par.* IV, 1-9)

L'espedito ritarda l'avvio delle narrazioni con la proposizione di un esempio scolastico variato in tre diverse situazioni: la prima delle tre analogie ha precedenti illustri, perché fu elaborata dai sofisti e impiegata in diverse discussioni sul libero arbitrio, ad esempio da Aristotele e Tommaso; le altre due varianti sembrano invece inventate da Dante e costruite in un crescendo di realismo.¹⁷ È difficile classificare una situazione come questa, perché i tre quadretti di indecisione evocati sembrano collocarsi in una posizione intermedia tra una metafora e una similitudine; per ovviare a questa incertezza, ho scelto di classificarli piuttosto come semplici analogie, per mettere in evidenza la loro natura anfibia.

Un eccezionale ricorso a questo genere di sentenze si verifica nel XIII canto del *Paradiso*, dedicato alla sapienza di Salomone e poi ad ammonire gli uomini a non giudicare alla leggera,

¹⁷PASTORE STOCCHI si chiede retoricamente se «un "liber'omo", titolare cioè, come Dante stesso sottolinea con l'aggettivo, di quel libero e responsabile uso della volontà che ne caratterizza la natura superiore, può davvero omologarsi a un cane incapace di decidere quale di due daini aggredire o a un agnello ugualmente atterrito da due lupi?» (*Paradiso. Canto IV*, p. 113).

e per questo condotto su argomenti prima, su sentenze poi: a partire dalla seconda parte, vi compaiono espressioni proverbiali come quella della *paglia trita* e della *semenza riposta* (*Par.* XIII, 34-6), l'ammonimento a considerare la *distinzion* appena sviluppata come *piombo a' piedi* affinché Dante abbracci un *mover lento* (vv. 112-7). Si notano però soprattutto un primo *exemplum* di chi *pesca per lo vero e non ha l'arte*, e dunque si allontana da riva e però, non conoscendo le tecniche di navigazione, si muove non solo inutilmente, ma a suo danno – perché prima era ignorante, ora è in errore – (vv. 121-3); e, infine, una catena di tre situazioni esemplari – la prima in forma di similitudine, le altre due in forma implicita – che permette la chiusura del canto con un'ultima massima:

«Non sien le genti, ancor, troppo sicure
a giudicar, sì come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature;
ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce;
poscia portar la rosa in su la cima;
e legno vidi già dritto e veloce
correr lo mar per tutto suo cammino,
perire al fine a l'intrar de la foce.
Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerere,
vederli dentro al consiglio divino;
ché quel può **surgere**, e quel può **cadere**».
(*Par.* XIII, 130-42)

5.2.2 Metafore verbali

Se le metafore esplicite, come abbiamo visto, si costruiscono principalmente su un predicato nominale, le metafore implicite possono essere veicolate da quattro diversi elementi della sintassi: sostantivi, aggettivi, avverbi e verbi – tralasciando le preposizioni, suscettibili di usi metaforici ma, poiché tali usi sono più marcatamente linguistici, non considerate in questa analisi. La distinzione tra metafore verbali e metafore aggettivali risale alla *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf (vv. 782-987),¹⁸ ed è oggi confermata da diversi studiosi, i quali chiarisco-

¹⁸E in particolare i vv. 893-6: «vult ita transsumi verbum, vult mobile nomen, / vult fixum. Sed fit varie transsumptio verbi / vel praecedentis vel item ratione sequentis, / vel casus utriusque simul». Per un breve riepilogo delle prescrizioni di Goffredo in materia, cfr GIBBONS, *Metaphor in Dante*, pp. 82-5. La casistica morfologica della *transumptio* viene ripresa da Bene da Firenze, che scrive che «habuimus quod verbum et adiectivum et substantivum transsumuntur sed quodlibet multis modis. Nam verbum quandoque transsumitur ratione precedentis casus, ut: "Nubes pausant, aer mansuescit, aura silet, aves inter se locuntur, mare dormit, rivi ludunt, rami pubescunt, agelli pinguntur, humus lascivit". Quandoque ratione sequentis casus, ut: "Predicator seminat ore, unde cibatur».

no che «le metafore verbali differiscono sostanzialmente dalle nominali perché non “sostituiscono” un’azione, ma cambiano il significato dei nomi connessi al verbo [...] Analogo a quello del verbo, il comportamento di aggettivi e avverbi».¹⁹

L’analisi linguistica e sintattica delle metafore, sviluppatasi soprattutto in ambito anglosassone, non ha avuto molta fortuna nell’ambito della critica dantesca, se è vero che l’attenzione dei lettori della *Commedia* si è concentrata soprattutto sull’interazione tra i campi semantici (ad esempio l’ottima voce *metafora* sull’*Enciclopedia Dantesca* raggruppa le metafore solamente in base ai campi semantici che vi interagiscono). Un primo dato già messo in rilievo²⁰ riguarda l’ampio ricorso alle metafore verbali, che costituiscono in effetti la porzione più ampia delle metafore di parola. L’effetto che queste metafore ottengono nel tessuto narrativo dell’opera è estremamente particolare: le metafore verbali, nella loro formulazione ridottissima e perfettamente integrata rispetto alla cornice letterale dell’espressione metaforica, non sostituiscono propriamente un’azione, ma ne arricchiscono i connotati, conferendo alla proposizione che le contiene un’aggiunta di significato, di immagine o di colorazione.²¹

Un paio di esempi particolarmente evidenti si trovano nei canti dedicati ai golosi nel *Purgatorio*. Dante chiede a Forese quale prodigio *sfoglia* (*Purg.* xxiii, 58) le anime di quel girone in un modo tanto impressionante;²² il verbo aiuta il lettore a visualizzare in maniera cruda e disumanizzata i volti disseccati e sciupati, come accade nel canto successivo, dove il viso di Bonagiunta è descritto attraverso la perifrasi *ov’el sentia la piaga / de la giustizia che sì li pilucca* (*Purg.* xxiv, 38-9). Il verbo “piluccare” si predica propriamente dello staccare uno ad uno i chicchi di un grappolo d’uva per mangiarli; attraverso la metafora, la proposizione connota con un’ulteriore immagine la punizione attraverso la quale le anime purganti espiano il loro peccato di gola, che consiste nel dimagrire per la perenne fame suscitata da frutti e nettare profumatissimi e intoccabili.

Questi esempi rendono evidente come sia impossibile sostituire in modo soddisfacente una metafora verbale con il suo equivalente letterale: il verbo contiene in sé la somma inscindibile

oculos, aures inebriat et satiat ipsos animos auditorum”. Quandoque ratione tam precedentis quam sequentis casus, ut: “Os nostri doctoris propinat dulcia verba, vigiles aures bibunt verba ex ore ipsius loquentis” (BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* VII, xxv, 2-5).

¹⁹MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, pp. 163-4.

²⁰In particolare ROBESY, *Language and Style*, p. 123, ma anche GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 82.

²¹Si veda l’impressionistico commento di Pagliaro: «in verità, in nessun’altra opera come nella *Commedia* il pensiero, in cui si crea la realtà fantastica, si traduce in forme verbali capaci di suscitare immagini, saperi, sentimenti con tanta stringatezza e tanto vigore. Qui è la chiave della grandezza di una poesia, che all’esprimere chiama con tocco di magica potenza le connotazioni più essenziali dell’esperienza umana, e così anima del ritmo del vissuto il segno verbale nel suo indissolubile legame di significante e significato» (PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, p. 623).

²²Il verbo trova un precedente, altrettanto arditamente metaforico, inserito in una stessa terna di rimanti e con simile significato penitenziale, in *Amor non ho podere* di Guittone (II), vv. 41-6: «Amor, poi sostenere / de lo mal me non fai, / no è ragion, ben sai, / ch’eo del ben deggia avere; / ché, se ’l mal me no sfoglia, / non mi rende ’l ben foglia»; lo segnala DEL SAL, *Guittone*, pp. 112-3, che cita anche due riprese dello stesso verbo, paragonabili a questa ma certo derivate, in Chiaro Davanzati e Bondie Dietaiuti. Per quanto il gradiente di improprietà della metafora sia alto, si deve dunque ridimensionare la sua originalità.

di un significato letterale (la giustizia divina che colpisce le anime) e di un sovrasenso che riconnette l'enunciazione al contesto, e che per di più arricchisce di un'immagine ulteriore e di forte impatto, sintetizzata in un'unica parola, l'azione espressa dal verbo. Rileva acutamente Gibbons che queste metafore verbali creano versioni ellittiche di immagini sviluppate in forma più discorsiva ed estesa in altre parti del poema, e così facendo rivitalizzano idee familiari semplicemente grazie alla brevità con cui le enunciano.²³ Lo si vede benissimo anche in questa terzina, dove Dante rielabora in modo personale l'abusata metafora del *pratum ridet*, impiegata da grammatici e retorici come esempio di tropo:²⁴

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi
ch'entrano ed escono e 'l **rider de l'erbe**
son di lor vero umbriferi prefazi».
(*Par.* xxx, 76-8)

Il verbo “ridere” associato all'erba non può essere semplicemente sostituito con i verbi “fiorire” o “germogliare”, sebbene sia chiaro che il senso della frase è quello: con la sola espressione della metafora verbale, tutta la terzina assume una colorazione gioiosa, primaverile, e al tempo stesso l'assunzione a soggetto grammaticale della frase di un verbo indicante un'azione statica, quale quella dell'“essere fiorito”, conferisce un'enfasi particolare non solo alla carica visuale della scena, ma anche alla sua resa dinamica e alla connessione profonda tra umano (*rider*) e natura (*l'erbe*).

Talvolta l'immediatezza della metafora verbale è attenuata dalla necessità di un complemento che la dichiara, integrandola meglio con il contesto letterale e in qualche modo spiegandola. Un caso molto interessante si trova in *Inf.* xxviii, 55-8: Maometto preannuncia che Dolcino dovrà “armarsi” («*or di a fra Dolcin dunque che s'armi*», v. 55) ma solo qualche verso dopo, con grande sospensione, si chiarisce che è *di vivanda* che questi deve dotarsi, non di armi. Il riferimento al dominio semantico del cibo, centrale per le vicende di Dolcino assediato, ritorna poi qualche terzina dopo in due metafore alimentari, quella dell'essere **digiuono** di vedere (v. 87) e, parallelamente, della *veduta amara* (v. 93). Il verbo “armarsi”, che poteva essere inteso in senso letterale trattandosi di una resistenza militare, viene dunque sottoposto a un ispessimento metaforico di significato attraverso il complemento di limitazione, che lo sposta in un'area semantica diversa ma comunque connessa, da un punto di vista della vicenda storica qui narrata.

Per approfondire ulteriormente la caratterizzazione delle metafore verbali, Robey ne propone una tipizzazione che associa in modo interessante sintassi e semantica. Come rilevato da Tateo, da un punto di vista di associazioni semantiche le metafore più numerose nella

²³GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 85.

²⁴Su questa metafora si veda ROSIER-CATACH, *Prata ridet*.

Commedia sono quelle che esprimono eventi interiori in termini esteriori²⁵ – Robey le chiama “concretive metaphors”;²⁶ il tipo principale individuato da quest’ultimo racchiude dunque quelle metafore concretive e verbali che veicolano l’espressione di qualità astratte o di processi mentali. Un esempio perfetto è la seguente metafora:

ché sempre l’omo in cui pensier **rampolla**
sovrà pensier, da sé dilunga il segno,
perché la foga l’un de l’altro **insolla**.
(*Purg.* v, 16-8)

Il verbo “rampollare” richiama l’idea del germogliare, come esplicitato dalle Chiose ambrosiane: «**Rampolla** – Oritur, et est vocabulum tractum ab arbore, iuxta quam ex sua radice oriuntur rampulli, idest surculi»;²⁷ la metafora verbale serve dunque a conferire al pensiero umano un’impressione di movimento, di ramificazione, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo.

Secondo Robey queste metafore ottengono principalmente tre effetti: o esprimono oggetti della percezione come soggetto grammaticale della frase (come nel caso del *rider de l’erbe*), oppure esprimono relazioni circostanziali o di causa indiretta in termini di azioni fisiche dirette (potrebbe essere il caso dell’ultima metafora citata, in cui il “rampollare” del pensiero si presenta quasi come un impedimento fisico alla concentrazione dell’uomo sovrappensiero), oppure, infine, esprimono una relazione statica in termini dinamici, come in quest’ultima metafora, dove la speranza è figurata come un fiore di cui l’anima si adorna: «*dì quel ch’ell’ è, dì come se ne ’nfiora / la mente tua, e dì onde a te venne*» (*Par.* xxiv, 46-7).

5.2.3 Metafore nominali e aggettivali

Se le metafore verbali ottengono questo effetto di animare un’azione, trasferendo a un oggetto un’azione che normalmente non gli può essere associata, secondo Brooke-Rose molte metafore sostantivali sono piegate allo scopo di procurare una maggiore evidenza visiva.²⁸ La tesi, dunque, è che le metafore nominali producono ampliamenti e traslazioni di significato in modo diverso rispetto alle metafore verbali, a dimostrazione di come la sintassi della metafora sia inscindibile dalla significazione veicolata dalla semantica. La definizione di Brooke-Rose coniuga i due aspetti della metafora più tradizionalmente messi in luce dagli studiosi: da un

²⁵ «Per questo la metafora dantesca, pur poggiando sull’uso scolastico, come rivela la ripresa di certi traslati consueti che ricorrono nelle esemplificazioni dei retori, si estende molto oltre i limiti della tradizionale classificazione e per la ricercata analogia su cui spesso si regge, e per il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico [...] La maggior parte delle m. dantesche riguarda la rappresentazione sensibile della vita psicologica o spirituale» (TATEO, *Metafora in ED*).

²⁶ ROBEY, *Language and Style*, p. 123.

²⁷ CHIOSE AMBROSIANE, *ad loc.*

²⁸ BROOKE-ROSE, *A Grammar*, p. 15.

lato lo straniamento provocato dalla traslazione, dall'immissione nel discorso di un elemento esterno che reagisce al contesto letterale trasformandolo; dall'altro la potenza evocatrice della metafora, tramite la quale il poeta presenta agli occhi del lettore un'immagine visivamente chiara e netta. I due effetti coesistono, ma sono soprattutto risultati diversi di sintassi metaforiche diverse. Proverò ad argomentare in favore di questa proposta a partire da alcune osservazioni e differenze generali che separano metafore nominali e metafore verbali.

Innanzitutto, secondo Brooke-Rose, le metafore nominali differiscono dalle metafore verbali perché si prestano più facilmente a una sostituzione del termine metaforico con il termine letterale o con una similitudine equivalente. Questo è particolarmente vero nel caso delle metafore verbali dantesche, che sono spesso neologismi o comunque espressioni molto sintetiche e dense, perciò difficili da rimpiazzare con un equivalente verbale e pesantemente danneggiate dalla sostituzione con una perifrasi. Un rapidissimo esempio: la metafora citata poco fa della mente che *s'infiora* (*Par.* xxiv, 46-7) difficilmente può essere considerata equivalente alla sua ipotetica resa più letterale, che dovrebbe essere qualcosa di simile a "si adorna di fiori". Viceversa, nella seguente metafora la struttura sintattica della frase non è affatto stravolta da un'ipotetica conversione al senso letterale, che segnerebbe semplicemente una perdita del sovrasenso metaforico:

Questi altri fuochi tutti contemplanti
uomini fuoro, accesi di quel caldo
che fa nascere **i fiori e ' frutti santi**.
(*Par.* xxii, 46-8)

I commentatori antichi associano i fiori ai pensieri, e i frutti alle opere sante; a conferma di quanto sostenuto da Gibbons, è l'aggettivo che permette al lettore di comprendere la metafora sostantivale.²⁹ I *fiori* e i *frutti* sono gli equivalenti metaforici dei pensieri e dei frutti, e la resa dei concetti astratti con due termini concreti serve proprio a dare quell'impressione di immediatezza visiva che tanto hanno celebrato i lettori della *Commedia*. La metafora verbale della mente che *s'infiora*, invece, restituisce un'immagine mentale più nebulosa ma molto più dinamica rispetto alle consuete rappresentazioni dei processi mentali, introducendo un elemento floreale che è radicalmente estraneo all'apparato concettuale che si costruisce intorno all'idea di mente e di pensiero.

La struttura sintattica delle frasi contenenti una metafora nominale non è intaccata dall'eventuale riconversione della stessa in un'espressione più pianamente letterale proprio a causa del carattere più visuale e meno dinamico delle metafore veicolate dai sostantivi. La natura stessa del verbo, invece, è tale da costruire interazioni molto più condizionate rispetto agli altri elementi sintattici. Detto altrimenti, se il verbo cambia deve necessariamente cambiare

²⁹GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 81.

l'azione su cui è costruita la proposizione, con un coinvolgimento inevitabile degli altri oggetti della frase; non si muta l'immagine, si muta la struttura intera. La natura predicativa e strutturante del verbo, tuttavia, se da un lato fa sì che l'espressione metaforica condizioni la frase in modo più dinamico e diffuso, rende solitamente il sovrasenso in qualche modo più diluito. È un fenomeno noto nella filosofia del linguaggio contemporanea: semplificando al massimo, il sostantivo e il verbo hanno un diverso dominio semantico, ossia esercitano condizionamenti diversi sulla struttura dell'enunciato. Ponendo che il sostantivo è un atomo del discorso, il predicato è l'espressione di una relazione tra atomi o classi di atomi; questo fa sì che se la traslazione metaforica avviene a livello dei sostantivi si ha un sovrasenso più localizzato ma anche più caratterizzante, mentre in presenza di una metafora verbale il significato figurato si distribuisce su tutta la struttura della frase, in quanto espressione di una relazione tra i suoi elementi. Lo sottolinea anche Goatly:

When language maps experience in the most straightforward or congruent way, nouns represent things, adjectives the properties of things, verbs realize states and processes, adverbs the properties of processes, and prepositions the relationships between things. Noun V-terms are either more recognizable as metaphors or yield richer interpretations than V-terms of other world-classes. There are a number of reasons for this. To start with, recognition depends on unconventional reference and/or semantic contradiction. Because they are referring expressions, in the strictest sense, noun phrases reveal very strongly the clashes between conventional and unconventional reference [...] In addition, the things referred to by noun phrases are imaginable, because they have spatial dimensions.³⁰

Un esempio chiarirà meglio cosa si intende: scegliamo di nuovo due metafore semanticamente affini, legate al campo metaforico del seme e del seminare. La prima è una metafora sostantivale: «*si si conserva il seme d'ogne giusto (Purg. xxxii, 48)*. Il senso dell'enunciato è che il rispetto della giustizia divina salva il fondamento, l'origine degli uomini giusti e della giustizia stessa, con la probabilissima eco dell'analoga espressione dei *Proverbi: semen [...] iustorum salvabitur (Prv 11, 21)*. Esprimere l'idea del fondamento e dell'origine tramite la metafora del seme comporta un condizionamento metaforico sul solo termine *seme*, ma è uno spostamento metaforico molto forte perché implica il passaggio da un concetto astratto a un oggetto concreto, visibile; pertanto la sostituzione del termine metaforico *seme* con un equivalente letterale conserverebbe inalterata la struttura della frase, ma nell'economia del significato e della carica evocativa del sostantivo la differenza sarebbe radicale.

Prendiamo invece una metafora verbale analoga: «*non vi si pensa quanto sangue costa / seminarla nel mondo (Par. xxix, 91-2)*. Beatrice, riferendosi alla Scrittura, adopera una metafora

³⁰GOATLY, *The language*, p. 83.

piuttosto comune nei Vangeli, ossia quella dei fedeli che spargono, seminano la parola di Dio e la fede (un esempio in *Cor 1, 11: nos vobis spiritualia seminavimus*). Ora, l'espressione metaforica per cui la fede viene *seminata* fa riferimento a un'azione di diffusione e spargimento di un principio da cui si attende un risultato, uno sviluppo; è evidente che mantenere questa relazione così complessa dopo aver sostituito il verbo con un equivalente letterale è impossibile, e che questa eventuale sostituzione non solo andrebbe a provocare la perdita del sovrasenso del verbo, ma modificherebbe profondamente l'enunciato stesso.

Per un ultimo confronto diretto tra metafore verbali e metafore sostantivali, proporrei di accostare un'ultima coppia di metafore, ancora molto simili da un punto di vista semantico ma sintatticamente diverse. Nel primo caso si parla del paesaggio infernale e in particolare della *landa* sterile dove si trovano i peccatori contro natura: *la dolorosa selva l'è ghirlanda / intorno, come 'l fosso tristo ad essa* (*Inf. XIV 10-1*); nel secondo si parla di *quel mar che la terra inghirlanda* (*Par. IX, 84*).³¹ La struttura semantica è identica: l'immagine della ghirlanda, immessa in un discorso topografico altrimenti piano, rende efficacemente l'evidenza visiva di un perimetro, di qualcosa che circonda qualcos'altro. Nel primo caso, tuttavia, la costruzione nominale, a cui si aggiunge l'avverbio *intorno* messo in rilievo dall'*enjambement*, restituisce una maggiore staticità (ulteriormente accresciuta dai due aggettivi *dolorosa* e *tristo*, che rientrano nel serbatoio infernale delle connotazioni dell'infertilità, della morte, dell'oscurità disperata); nel secondo caso, invece, la metafora verbale fa sì che il mare sia il soggetto della proposizione, con un ruolo dunque virtualmente attivo e rafforzato ancora dal valore risultativo trasmesso dal prefisso del verbo.

A differenza delle metafore nominali che prevedono una semplice sostituzione del termine letterale con il termine metaforico, alcune espressioni metaforiche sono introdotte da una «pointing formula»: il tenore è dapprima nominato e poi sostituito dal veicolo, il quale è introdotto da espressioni dimostrative di vario tipo oppure accostato per parallelismo o apposizione. Le formulazioni dimostrative ottengono un effetto molto particolare e sottile perché nominando un oggetto, e subito dopo riferendosi a questo con un altro termine, suscitano l'impressione che l'oggetto si sia trasformato nel frattempo.³² Si fonda su un'apposizione, ad esempio, questa metafora, dove al referente letterale segue il suo equivalente metaforico; mi pare però che piuttosto che trasmettere l'idea di una trasformazione, qui la metafora serva a dare una connotazione al tempo stesso più specifica e più universale al semplice nome invocato nel verso precedente:

«Quando in Bologna un Fabbro **si raligna?**
quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?»

³¹La stessa metafora ricorre in *Purg. XIII, 79-81: Virgilio mi venia da quella banda / de la cornice onde cader si puote, / perché da nulla sponda s'inghirlanda*.

³²BROOKE-ROSE, *The Grammar*, pp. 68-9.

(*Purg.* XIV, 100-2)

Dante, tuttavia, non si avvale che di rado di queste particolari metafore nominali, preferendo nella stragrande maggioranza dei casi la costruzione in qualche modo opposta, ossia quella che chiarifica con un complemento di specificazione o con una relativa il veicolo della metafora implicita. Questa scelta ha l'effetto di introdurre l'elemento figurato con una netta soluzione di continuità rispetto alla narrazione principale, per poi ricondurlo a questa, con un movimento dapprima centrifugo e poi centripeto rispetto al centro della narrazione. Il caso più evidente di questa strategia è il seguente:

Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
ma passavam la **selva** tuttavia,
la **selva**, dico, di spiriti spessi.
(*Inf.* IV, 64-6)

Tutti i commentatori, dal Trecento in poi, hanno notato come la metafora qui sia chiarita e dichiarata in modo piuttosto singolare rispetto all'uso dantesco. Il complemento di specificazione chiarisce l'analogia su cui si fonda la metafora della selva, che era stata introdotta *ex abrupto* e in modo poco chiaro. Illuminante la chiosa di Jacopo della Lana: «segue suo poema mostrando come molti erano in tale stato, e quasi così spessi come sono li àlborti nella selva; e però a dichiazione di tale metafora dice: la selva dico di spiriti spessi».³³ La metafora è fondata perciò su un'idea di affollamento, che fa apparire i molti spiriti assembrati nel Limbo simili agli alberi che si trovano in una foresta fitta ed intricata; senza la specificazione dell'ultimo verso, tuttavia, la metafora non sarebbe chiara e si presenterebbe come un'immissione non motivata di un elemento alieno alla descrizione.

Anche l'opposto è possibile: la dichiarazione della metafora può servire a mettere in rilievo un traslato che altrimenti sarebbe parso debole, come in questi versi:

Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
montasi su in Bismantova 'n Cacume
con esso i piè; ma qui convien ch'om **voli**;
dico con l'ale snelle e con le piume
del gran disio, di retro a quel condotto
che speranza mi dava e facea lume.
(*Purg.* IV, 25-30)

Il "volare" del v. 27, nel suo primo apparire, potrebbe non apparire metaforico, ma iperbolico e paradossale,³⁴ e perciò intervengono i versi successivi a dichiarare il traslato morale-spirituale

³³LANA, *ad loc.*

³⁴Tanto più che nel canto precedente è stato messo in risalto che Virgilio e Dante procedono nella loro ascesa senza ali: «or chi sa da qual man la costa cala», / disse 'l maestro mio fermando 'l passo, / «sì che possa salir chi va sanz'ala?» (*Purg.* III, 52-4).

dell'espressione. Anche in questo caso il Lana nota che «qui si espone l'autore elli medesimo, e dice che tale ascenso per allegoria è lo desio il quale segue sollecitudine e attendimento di perfetto effetto».³⁵

In molti casi, come si diceva, è l'aggettivo a dare il senso alla metafora sostantivale: questo avviene quando si parla, ad esempio, del regno infernale come *doloroso ospizio* (*Inf.* v, 16), con un'espressione che una teoria medievale della *conversio* prescriverebbe come variazione rispetto al sintagma più trasparente "ospizio di dolore". Lo stesso si può dire della locuzione *accidioso fummo* (*Inf.* VII, 123), che contiene, come ha notato Bellomo, una metafora mutuata dall'espressione biblica "fumo dell'ira" (che compare ad esempio in *Ps.* 17, 9 e che qui viene trasportata al vizio opposto).

Gibbons ha messo in luce come la terza cantica sia piena di termini metaforici la cui essenza è dichiarata dagli aggettivi,³⁶ ma lo stesso si può dire della prima, dove molti attributi di segno negativo sono predicati del paesaggio infernale, che ne viene quasi animato, secondo un procedimento piuttosto vicino all'ipallage che a una vera e propria metafora. Oltre al passo di *Inf.* XIV citato poc'anzi (*la dolorosa selva l'è ghirlanda / intorno, come 'l fosso tristo ad essa*, 10-1), un altro esempio:

In la palude va c'ha nome Stige
questo **tristo** ruscel, quand'è disceso
al pié de le **maligne** piagge grige.
(*Inf.* VII, 106-8)

I vocaboli evidenziati nell'uno e nell'altro esempio sono impropriamente attribuiti ai rispettivi sostantivi, da un punto di vista semantico: la selva arreca dolore in quanto parte del regno infernale, ma non è strumento attivo di punizione, e lo stesso si può dire degli altri termini. Mi pare di poter ipotizzare che questo procedimento di lieve traslazione possa essere ispirato non tanto o non solo dal desiderio di innalzare il linguaggio poetico con una lieve improprietà, quanto piuttosto dalla volontà di rappresentare l'inferno come organismo animato, attivamente coinvolto nell'infliggere pene ai dannati.

Più in generale, per gli aggettivi usati in modo metaforico valgono le distinzioni proposte dai trattatisti medievali; Bene da Firenze, ad esempio, precisa che

adiectivum quoque transummitur tribus modis. Quandoque ratione fixi cui adiungitur, ut si dicatur: "Sermo crudus, excoctus, sucosus, aridus, hirtus, comptus, rudis, excultus, inops, opimus". Quandoque ratione sequentis obliqui, ut: "Ecce rex venit, inermis consilis, cintus odiis, nudus amicis". Quandoque ratione

³⁵LANA, *ad loc.*

³⁶«Many of the *Paradiso's* metaphors are signalled by adjectives such as "eterno", "santo" and "beato", or even more simply by the pronoun "nostro" or the demonstrative "questo" uttered by the blessed souls» (GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 81).

utriusque, ut si de aliquo disertio dicamus: “Hic est floridus eloquio”, de veterano: “Hic est marcidus evo”; de paupere: “Hic est tenuis re”.³⁷

Le tre tipologie non sono presenti in modo uniforme nella *Commedia*: sono nettamente più frequenti i casi in cui l’aggettivo è metaforico in ragione del sostantivo a cui viene attribuito, come nei sintagmi *la dolce stagione* (*Inf.* I, 43), *la tua parola ornata* (*Inf.* II, 67), *il mio parlar coverto* (*Inf.* IV, 51), o nei predicati nominali *tant’è amara che poco è più morte* (*Inf.* I, 7), «*maestro, il senso lor m’è duro*» (*Inf.* III, 12) e via dicendo. Queste metafore sono tipicamente piuttosto piane, spesso non particolarmente nuove o notevoli; più forti quelle che producono la traslazione a partire da ciò che segue, come *la sconosciuta vita che i fé sozzi / ad ogni conoscenza* (*Inf.* VII, 53-4) o *li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d’ogni baldanza* (*Inf.* VIII, 118-9), due esempi costruiti nello stesso modo, con l’*enjambement* che mette in rilievo la discrepanza tra un aggettivo concreto e materico e un complemento di limitazione tutto astratto.

Quel che caratterizza di più le metafore aggettivali, però, è il livello di polisemia di cui si fanno portatrici. Si è già visto nel capitolo precedente che molti termini sono riconoscibili come traslati in virtù della loro appartenenza a un codice di valori, che li rende metaforici non tanto a livello letterale, ma soprattutto a quello spirituale: gli aggettivi sono le parti del discorso ideali per questa sovrapposizione di significati perché si presentano spesso in coppie di contrari, su cui è facile innestare una connotazione assiologica – e nel prossimo capitolo proporrò di modellizzare in maniera più specifica questo meccanismo di significazione fondato sulla polarità (§6.2.2).

Un’espressione come *cieco / carcere* (*Inf.* X, 58-9) contiene non solo la metafora dell’inferno come carcere, ma anche un aggettivo metaforico latore di una certa polisemia: il regno infernale è cieco perché buio, perché non vi si può vedere Dio, perché abitato da peccatori, ciechi della vista spirituale; tutte queste implicazioni sono contenute dall’associazione concettuale tra vista, conoscenza e beatitudine che domina questo canto, e che rende così tragico l’episodio di Cavalcante Cavalcanti. Pochi versi dopo, infatti, la metafora della cecità è in qualche modo completata dalla domanda di quest’ultimo, che chiede a Dante di suo figlio «*non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*» (v. 69): oltre a richiamare la poesia del primo Guido attraverso l’immagine della ferita inflitta dalla vista, questa espressione metaforica e sinestetica si oppone al “cieco carcere”, ma soprattutto ha una carica drammatica e affettiva fortissima nella reticenza che subentra rispetto alla domanda diretta («*non viv’elli ancora?*», v. 68). Attribuire al *carcere* infernale la stessa condizione di cecità che in più passi è predicata dei dannati (ad esempio in *Inf.* III, 47 e *Inf.* VI, 93) realizza un’osmosi tra la condizione e il luogo della pena, la stessa attiva nelle ipallagi di cui parlavo poc’anzi: il paesaggio infernale partecipa alla punizione delle anime, perciò è umanizzato e reso agente; al tempo stesso le anime sono ormai talmente

³⁷BENE DA FIRENZE, *Candelabrum* VII, xxvi, 2-5.

radicate nell'eterna dannazione, che è diventata loro condizione ontologica, da essere fuse con l'Inferno e rese inerti e disumanizzate.

5.3 Struttura della proposizione metaforica

Stabilito il tipo della metafora, si può procedere a costruire una serie di ulteriori opposizioni che permettano di descrivere più nel dettaglio il modo in cui la metafora è linguisticamente costruita. Un modello di classificazione interessante è stato proposto da Crisp, Heywood e Steen in un articolo del 2002,³⁸ e si fonda su quattro opposizioni binarie: è dunque facile da applicare poiché si tratta di prendere quattro decisioni precise e piuttosto immediate, ma al tempo stesso, data la combinazione delle alternative (che sono 14 e non 16, poiché due vengono escluse, come spiegherò tra poco) offre una descrizione sufficientemente articolata delle possibili strutture che una metafora può assumere.

Se il MIP(VU) adotta come unità lessicali di indagine le singole parole, la classificazione di Crisp, Heywood e Steen impernia la propria tassonomia sulla struttura proposizionale delle metafore, ispirandosi ai principi Rhetorical Structure Theory di Mann e Thompson.³⁹ L'analisi proposizionale si fonda su unità, denominate *T-units*, che corrispondono ciascuna ad una proposizione indipendente o semi-indipendente; tali unità costituiscono segmenti semanticamente indipendenti, poiché contengono informazioni relativamente coerenti e separate rispetto al resto del discorso. La categorizzazione si fonda sull'idea che un'unità T consista in una proposizione principale che può avere diversi gradi e tipi di complessità proposizionale.

Se una proposizione contiene più di un oggetto semantico che può essere considerato metaforico, allora può essere classificata come metafora multipla; tipicamente si tratta di singoli termini metaforici, a cui si aggiunge un aggettivo o un complemento di specificazione, come ad esempio in *de' Romani il gentil seme* (*Inf.* xxvi, 60) o in *verga gentil di picciola gramigna* (*Purg.* xiv, 102). Se invece una metafora appartenente alla proposizione principale viene poi sviluppata in un'unità subordinata contenente a sua volta elementi metaforici, allora siamo in presenza di una metafora complessa; esempi danteschi di metafore complesse sono *quel dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura de' mortali* (*Purg.* xxvii, 115-6), oppure «*pomo che maturo / solo prodotto fosti*» (*Par.* xxvi, 91-2). La differenza, sebbene non evidente, è significativa: «while multiple metaphor extends the realization of a metaphor across a main proposition, complex metaphor extends it within a proposition that is itself dependent on a metaphorical semantic item within that main proposition».⁴⁰ La conseguenza di questa diversa struttura linguistica è che nel primo caso la metafora è percepita sostanzialmente come unica, nonostante sia poi arricchita da connotazioni che vanno oltre la singola parola; nel caso

³⁸CRISP, HEYWOOD,STEEN, *Metaphor identification*.

³⁹MANN, THOMPSON, *Rhetorical Structure Theory*.

⁴⁰CRISP, HEYWOOD,STEEN, *Metaphor identification*, p. 62.

delle metafore complesse, invece, la dipendenza dell'unità subordinata dalla principale si regge proprio sulla prossimità semantica data dalla metafora, che diventa così indispensabile per l'esistenza dell'unità subordinata.

La terza categoria è quella delle metafore miste, che sono metafore multiple o complesse contenenti anche elementi metaforici appartenenti a campi semantici diversi. Un esempio è *lo seme / del qual ti fascian ventiquattro piante* (*Par.* XI, 95-6), dove la metafora è non solo complessa, ma anche mista, perché il termine *fascian* appartiene ad un'altra metafora – è una sorta di metafora nella metafora. L'ultima categoria, infine, è quella delle metafore estese, che realizzano un'associazione metaforica che eccede la singola unità di testo. Questa tipologia è particolarmente frequente ed importante nella poesia dantesca, tanto che alcuni studiosi, attribuendole l'etichetta impropria di *transumptio*, l'hanno ritenuta una caratteristica tra le più fondamentali della *Commedia*. Un esempio è il seguente:

«Io fui **radice** de la **mala pianta**
che la **terra cristiana** tutta aduggia,
sì che **buon frutto** rado se ne **schianta**».
(*Purg.* xx, 43-5)

In questo, come in molti altri casi, Dante assegna alla metafora estesa un tono profetico o sentenzioso: l'associazione tra la sfera umana e un campo semantico estraneo, reiterata attraverso i diversi termini metaforici, produce un'alta densità simbolica e un innalzamento stilistico che mancano alle metafore più sintetiche. Si vede dunque come ciascuna di queste diverse strutture proposizionali produca effetti stilistici diversi – e mi pare che questo accada in modo particolarmente marcato nel caso dantesco.

Per completare la classificazione, alle quattro categorie appena illustrate si oppongono i rispettivi contrari: in base alla struttura, dunque, una metafora potrà essere singola o multipla, semplice o complessa, pura o mista ed infine estesa o ristretta. In questo modo si crea uno schema di opposizioni binarie che con quattro scelte piuttosto semplici illustra con completezza la struttura di una metafora,⁴¹ con tutte le conseguenze stilistiche che ne derivano. Applicando questo schema di opposizioni alle metafore schedate, si possono riunire quelle con strutture simili per poterle studiare in modo complessivo e stabilire in che misura la struttura influenza

⁴¹ «For any T-unit containing one or more metaphorically used words, one may decide whether the metaphorical mapping is continued in the next T-unit or not (extended or restricted). Whatever the answer to this question, one may then proceed to examine whether the main metaphorical proposition expressed by the T-unit contains only one or more than one metaphorical semantic item (multiple or singular). Whatever the answer to this question, one may then continue to ask whether the main metaphorical proposition has a metaphorical item with a downgraded proposition dependent on it that itself contains at least one metaphorical semantic item (complex or simple). Finally, if the answer to either or both of questions 2 and 3 has been positive, then it has to be decided whether the complex and/or multiple metaphorical mapping is pure or mixed. There are only two out of 16 possible combinations of values of our four basic variables which are logically impossible: one cannot have mixed metaphor in the case of the combination of simple and singular metaphor, be it restricted or extended» (ivi, pp. 64-5).

lo stile e il tono dei passaggi metaforici e quali sono le caratteristiche più rilevanti di ciascuna tipologia.

5.3.1 Metafore multiple, estese, complesse

Per cominciare con qualche considerazione quantitativa, le metafore estese si rivelano piuttosto rare rispetto a quelle limitate alla singola parola (circa una su tre), mentre il rapporto tra metafore multiple e singole è quasi alla pari, a dimostrazione della felice intuizione di Gibbons secondo cui la maggior parte dei termini metaforici vengono connessi al tessuto letterale e resi più perspicui dall'aggiunta, generalmente, di un aggettivo.⁴² Ben più rare le metafore complesse, ossia sviluppate dalla principale a una subordinata (che sono poco più di un decimo del totale), e ancor di più quelle miste, ossia quelle che implicano il riferimento a più campi semantici allo stesso tempo; questo significa che nella maggior parte dei casi il linguaggio figurato dantesco si fonda su traslazioni rapsodiche o, viceversa, coerentemente prolungate, anziché sull'intreccio di concetti e immagini distanti tra loro.

Avendo già proposto alcune considerazioni sulle più comuni metafore di parola nel paragrafo precedente dedicato alla sintassi, mi vorrei soffermare ora su quelle più complesse. Innanzi tutto si può fare qualche considerazione sulle metafore multiple, che al termine o ai termini traslati aggiungono una qualche specificazione, allo scopo di integrare in maniera più stretta la metafora con il tessuto letterale; nei casi più riusciti, questa fusione produce effetti di particolare carica immaginifica. Un esempio è il passaggio in cui Dante racconta di come avesse *d'error la testa cinta* (*Inf.* III, 31), ossia «la mente avvolta dall'incertezza», come glossa Inglese.⁴³ In questo breve emistichio è condensata un'immagine piuttosto forte: non solo l'errore è visualizzato come qualcosa di corporeo che ha sede nella *testa* e che può “cingerla”, ma trascina nel turbine del tumulto infernale di cui si parla nelle terzine precedenti la confusione del personaggio Dante⁴⁴. Il passo è tra l'altro travagliato da una *varia lectio*:⁴⁵ Petrocchi e Inglese stampano *error*, mentre altri studiosi, tra cui Barbi, Sapegno e Mazzoni preferiscono la lezione *orror* – che si trova attestata «nei manoscritti più autorevoli» secondo Chiavacci Leonardi⁴⁶ e che, viceversa, sarebbe «antica ma meno autorevole» secondo Inglese⁴⁷ –, lezione che raf-

⁴² «A subtler but equally widespread technique involves the careful deployment of adjectives, demonstrative pronouns and relative clauses in order to qualify individual metaphorical words» (GIBBONS, *Metaphor in Dante*, p. 81). Dei tre procedimenti messi in luce da Gibbons, in realtà il primo è molto più comune del secondo ma soprattutto del terzo, poiché la costruzione con la relativa dà vita alle metafore che ho classificato come complesse e che, come ho già detto, sono piuttosto rare.

⁴³ INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

⁴⁴ «Ed io ch'avea d'orror, cioe di stupore, la testa cinta, cioe intornata: e questo dice per lo moto circolare di quel tumulto», commenta BOCCACCIO (*ad loc.*).

⁴⁵ L'alternativa è antichissima: il codice cassinese trasmette *error*, ma una glossa interlineare aggiunge *orror*; Benvenuto da Imola riporta entrambe le varianti.

⁴⁶ CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

⁴⁷ INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

forzerebbe il parallelo con il virgiliano *at me tum primum saevos circumstetit horror* (*Aen.* II, 559).

Un caso interessante di metafora multipla comprende tutte quelle occorrenze in cui uno stesso termine viene ad assumere significati opposti a seconda dell'aggettivo che lo accompagna. È il caso delle espressioni *malvagio uccello* (*Inf.* XXII, 96), *tanto uccello* (*Inf.* XXXIV, 47) o «*ma tale uccel nel becchetto s'annida*» (*Par.* XXIX, 117), riferite la prima a uno dei demoni di Malebolge e le altre a Lucifero stesso, ossia a degli angeli caduti, e, dall'altro lato, dell'*uccel divino* (*Purg.* II, 38), riferito all'angelo nocchiero; la stessa metafora, che si fonda sul *tertium comparationis* delle ali, viene volta in positivo o negativo dalla presenza dell'aggettivo – o più semplicemente dal contesto, nel caso del canto di Lucifero.

La specificazione di un complemento può decidere della metaforicità di un termine. Ad esempio Beatrice appare a Dante alla fine del *Purgatorio* avvolta *dentro una nuvola di fiori* (*Purg.* xxx, 28): a differenza di Cristo, che ascende al cielo in una nuvola vera e propria, quella che avvolge Beatrice, con delicata variazione, è una nube floreale.⁴⁸

Rispetto a un'idea diffusa tra i dantisti, che vedono la *transumptio* o metafora prolungata come uno degli istituti retorici dominanti nel poema,⁴⁹ si può rilevare che i tropi estesi oltre la singola parola non sono poi tanto numerosi, e che nella maggior parte dei casi un'estensione significativa della metafora si articola sull'accostamento di diversi termini usati in modo improprio, che conferisce al passo una generica sfumatura semantica, senza attuare una vera e propria sostituzione di piani. Abbiamo allora soprattutto personificazioni reiterate («[...] *cortesìa e valor di se dimora / ne la nostra città sì come suole, / o se del tutto se n'è gita fora*», *Inf.* XVI, 67-9; «*però giri Fortuna la sua rota / come le piace, e 'l villan la sua marra*», *Inf.* XV, 95-6) o metafore di lunghezza contenuta («*tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spogli*», *Inf.* XXXIII, 62-3; «*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?*», *Inf.* I, 79-80).

Nella prima cantica, le metafore estese che sviluppano in maniera decisa una stessa immagine sono confinate in maniera quasi esclusiva ai discorsi politici, dove ricalcano le prescrizioni della retorica medievale e i modelli offerti dall'*ars dictaminis*. Esempolari, in tal senso, le profezie di Ciacco, di Brunetto Latini e di Vanni Fucci, il dialogo con papa Niccolò III, la carrellata sulla condizione politica della Romagna offerta a Guido da Montefeltro. In tutti questi casi, il trasferimento di vicende degradanti come le aspre lotte tra fazioni, la corruzione del potere temporale e spirituale e i vizi della classe dominante italiana vengono trasposti su campi semantici altri, di volta in volta animali, vegetali, atmosferici. Personaggi ed eventi tanto ese-

⁴⁸E la variazione è tale anche rispetto alla *Vita nova*, dove alla morte di Beatrice Dante *levava li occhi miei bagnati in pianti, / e vedea, che parean pioggia di manna, / li angeli che tornavan suso in cielo, / e una nuvoletta avean davanti, / dopo la qual gridavan tutti: «Osanna»* (*Donna pietosa*, vv. 57-62).

⁴⁹TATEO, nella voce dell'*ED* dedicata alla *transumptio*, la definisce «fondamento del linguaggio immaginoso di Dante».

crabili vengono così taciuti nella loro meschina singolarità ed elevati a un piano del discorso più universale, tratteggiato con il linguaggio sentenzioso e profetico delle grande invettive, che così largo spazio aveva anche nelle epistole politiche di Dante, vicinissime come stile, toni e immagini a questi passi.

«Pistoia in pria d'i Neri **si dimagra**;
poi Fiorenza rinnova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetuosa e agra
sopra Campo Piceno fia combattuto;
ond'ei repente **spezzerà la nebbia**,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto».
(*Inf.* xxiv, 143-50)

Queste terzine sono sorprendenti: con un netto stacco di tono rispetto al dialogo precedente, in cui Vanni Fucci si è presentato con termini rozzi e quasi proverbiali nella loro banalità, la profezia sulla campagna di Moroello Malaspina contro i Bianchi pistoiesi è costruita su un sapiente bilancio tra riferimenti espliciti (Pistoia, i Neri, Fiorenza, Campo Piceno, ogni Bianco) e immagini elaborate, che contribuiscono a rendere estremamente minaccioso il discorso.⁵⁰ Sebbene i riferimenti espliciti siano continuamente presenti – e anche assorbiti dall'immagine, come dimostra l'associazione tra i Bianchi e la nebbia – la metafora ricava particolarissima forza dal suo essere estesa sul dominio atmosferico per alcuni versi, fino a che l'ultimo verso, come il fulmine che spezza le nubi, lascia irrompere nuovamente sulla scena naturale la violenza fisica della guerra tra fazioni.

Lo stesso avviene nella terzina in cui Ciacco, dopo aver profetizzato in termini piuttosto univoci la prima vittoria della *parte selvaggia* e la sua successiva caduta, allude alla sorte della fazione nera che «**alte terrà lungo tempo le fronti**, / **tenendo l'altra sotto gravi pesi**, / **come che di ciò pianga o che n'aonti**» (*Inf.* vi, 70-2), risolvendo in un'immagine di archetipica superbia l'avvicendamento violento e affannoso tra gruppi politici e innalzando il tono del discorso attraverso la ripresa di un modo profetico. Le due fazioni opposte sono qui rese potentemente umane: ne vengono rappresentate le *fronti* (e la polisemia del termine permette di racchiudere in una sola parola la parte alta del volto, di cui si predicano normalmente gli attributi di fierezza e superbia, e la parte anteriore di un esercito schierato), intente a schiacciarsi l'un l'altra sotto i *gravi pesi* che rappresentano le imposizioni pecuniarie. Altre metafore estese, come quella della «*meretrice che mai da l'ospizio / di Cesare non torse li occhi putti*» (*Inf.* xiii, 64-5, di cui si discuterà meglio in §5.5.1), contribuiscono alla tensione e allo sdegno dei passi più infiammati,

⁵⁰Per una recente interpretazione del brano, si veda BARNES, *Moroello "Vapor"*.

evocando immagini di estrema bassezza (la *meretrice*, le *bestie fiesolane*, i *mastini* che mordono le prede) ma innalzandole con il tono vibrante di una lotta universale.

Le metafore estese si fanno più numerose nel *Purgatorio* e, soprattutto, nel *Paradiso*. Vale la pena citare la celebre invocazione che apre il II canto dell'ultima cantica, perché sviluppa in maniera estremamente compatta una stessa immagine, quella topica della poesia come navigazione:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.
(*Par.* II, 1-9)

Non solo l'immagine è sviluppata in maniera insistita e coerente, ma ogni termine rimanda allo stesso ambito semantico, in una progressione compatta e solenne: «la *piccioletta barca* e il *legno*, la nave, rappresentano l'ingegno, rispettivamente, degli sprovveduti lettori-*ascoltatori* e dell'autore-*cantore*; varcare, "attraversare" l'Oceano, è il procedere dell'opera; "tornare ai lidi di partenza" vuol dire rinunciare alla lettura della terza cantica, la cui profondità concettuale val bene l'immagine del *pelago*, "alto mare", e dell'*acqua* mai prima percorsa». ⁵¹ Ogni lettore sa che l'immagine della scrittura poetica come viaggio per mare è qui ripresa dal proemio del *Purgatorio* (già ricordata a §5.2.1), con una *climax* che ne muta stile ed elementi: lì la *navicella* dell'*ingegno* (*Purg.* I, 2), qui un più altisonante *legno* che – con una parziale esplicitazione della metafora – *cantando varca* con il sostegno non solo della ragione, ma della grazia, così costituendosi come implicita antifrasi del naufragio di Ulisse, adombrato in questo passo. ⁵² Solo dopo le prime due terzine arriva la vera e propria dichiarazione di poetica, con il richiamo all'ausilio che sostiene tanta impresa: il vento favorevole, con Minerva-sapienza che fornisce l'ispirazione, un timoniere divino, con il patrocinio letterario di Apollo, l'arte di orientarsi con le stelle, con le Muse che simboleggiano la tecnica poetica. A estendere ulteriormente l'immagine, la metafora viene poi ripresa nelle terzine successive – dopo un intermezzo costituito

⁵¹INGLESE, *Comm.*, *ad loc.* Ma si veda anche quanto afferma FRECCERO: «lungo tutta la *Divina Commedia*, la metafora della navigazione vale a descrivere sia il viaggio del pellegrino che i progressi dell'opera: in entrambi i casi, Dante può parlare di se stesso come di un nuovo Giasone, di ritorno con quel Vello d'oro che è nello stesso tempo la visione di Dio e il poema che noi leggiamo» (*Dante*, p. 277).

⁵²Un'ultima ripresa si verificherà infine all'altezza del canto XXIII del *Paradiso*, dove il poeta ribadisce che *non è pareggio da picciola barca / quel che fendendo va l'ardita prora, / né da nocchier ch'a sé medesmo parca* (vv. 67-9).

dall'altra figura topica e scritturale del *pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo* (vv. 11-2)⁵³ –, quando Dante dichiara che i *pochi* lettori degni di seguirlo possono mettere il loro *navigio* per *l'alto sale*, seguendo il *solco* del suo *legno* da vicino (vv. 13-5).

In alcune metafore estese e complesse si realizzano raffinati giochi sintattici, come nel caso delle anime che bestemmiano contro il *seme / di lor semenza e di lor nascimenti* (*Inf.* III, 104-5), dove il poliptoto realizza anche una variazione semantica, accostando la metafora del *seme* come origine e della *semenza* come stirpe. Altrove l'armonia tra le varie componenti è imperfetta: quando Dante parla del *tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati* (*Inf.* VI, 1-2) impiega due verbi metaforici che non collimano perfettamente dal punto di vista logico. In generale, ad ogni modo, le metafore complesse danno un risalto diverso ai due piani metaforici della principale e della subordinata: la complessa perifrasi cronologico-astronomica della *faccia della donna che qui regge* (*Inf.* X, 80) salda le due connotazioni di Persefone come Luna e come dea degli Inferi, ma dà maggior impatto alla seconda per alludere alla prima. Nell'espressione «*cotanto ancor ne splende 'l sommo duce*» (*Inf.* X, 102) la metafora bellica che indica Dio come *sommo duce* è subordinata a quella della conoscenza come luce che *splende*; lo stesso avviene quando Dante invoca Virgilio come «*sol che sani ogni vista turbata*» (*Inf.* XI, 91), accostando nella traslazione Virgilio, il sole (e dunque per metonimia la luce) e la vista risanata, ossia, al di fuori della metafora medica, della conoscenza che viene purificata dal dubbio.

5.3.2 Intrecci tra metafore e altre figure

Questo intreccio tra metafore e altre istanze del linguaggio figurato è frequentissimo,⁵⁴ mentre le figure di suono o di sintassi sembrano coesistere raramente con le metafore. Le prime tre terzine del canto III dell'*Inferno*, contenenti la scritta sulla porta di Dite, sono sostenutissime da un punto di vista retorico, come nota Bellomo,⁵⁵ ma escludono ogni metafora; analogamente, gli scambi di battute tra Dante e Virgilio e poi tra Virgilio e Ulisse nel xxvi canto dell'*Inferno* (vv. 64-75; 79-84) sono svolti in tono molto alto, ma totalmente letterale (ci ritornerò in §5.5.1).

Quanto all'interazione tra similitudini e metafore, accade spesso che all'interno del paragone si inseriscano termini traslati per dar vita a raffinate accumulazioni di immagini e concetti.

⁵³Derivata dall'espressione *panem angelorum manducavit homo* (*Ps* 77, 25; *Sap* 16, 20 ecc.) e attiva nel *Convivio*, come si è visto in §3.2.2; una sapiente analisi della connessione tra questo passo e quello del *Convivio* si può trovare in TAVONI, *Il pane*.

⁵⁴Secondo PASQUINI «assistiamo continuamente a questa convertibilità della metafora nella similitudine e della similitudine nella metafora», sebbene sia caratteristica peculiare del *Paradiso* l'affermarsi di un nuovo tipo di linguaggio figurato, dove metafora e similitudine confluiscono l'una nell'altra, dando vita a paragoni che funzionano come metafore analitiche e a metafore che funzionano come paragoni sintetici» (*Dante e le figure*, p. 208).

⁵⁵BELLOMO, *Inf.*, ad loc.

Nella terzina che descrive l'entrata di Dante nel primo girone infernale si intrecciano diversi procedimenti:

Io venni in loco d'ogne luce **muto**,
che **muggia** come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
(*Inf.* v, 28-30)

La similitudine equorea viene aperta da una metafora animale (*muggia*) e chiusa da metafora bellica (*è combattuto*), ma contiene anche la sinestesia che accosta luce e voce, e la ripresa fonica e antifrastica tra *muto* e *muggia*. Nella similitudine che accosta il viluppo di membra umane e animali a un'edera attaccata a un albero, la metafora vegetale che viene impiegata nel tenore, dove a rigor di logica i protagonisti sono un uomo e un serpente, ottiene l'effetto di accentuare la compenetrazione tra i due regni che questo canto metamorfico mira a rappresentare:

Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra **avvicchiò** le sue.
(*Inf.* xxv, 58-60).

Si potrebbero fare molti altri esempi, come la vorticoso similitudine che descrive i movimenti dell'immaginazione durante le visioni estatiche che appaiono a Dante sulla cornice degli iracondi:

Come **si frange** il sonno ove di butto
nova luce **percuote** il viso chiuso,
che **fratto guizza** pria che **muoia** tutto;
così l'imaginar mio **cadde giuso**
tosto che lume il volto mi **percosse**,
maggior assai che quel ch'è in nostro uso.
(*Purg.* xvii, 40-5)

In queste due terzine il sonno assume prima concretezza fisica e movimento grazie ai verbi che ne indicano il frangersi e il guizzare, e poi perfino una vita propria, con la personificazione implicita nell'idea del morire (metafora reciproca rispetto alle molte occorrenze in cui, eufemisticamente, la morte è resa con il concetto dello 'spegnersi'); ma anche la luce, come spesso accade nella *Commedia*, è soggetto attivo che *percuote* gli occhi del dormiente fino a svegliarlo, al punto che la visione, con splendida immagine di movimento, "cade giù". La similitudine è costruita da un lato sullo stretto intreccio tra metafore e similitudini, che genera effetti di perfetta simmetria tra veicolo e tenore (frangere/fratto, percuote/percosse, luce/lume), e dall'altro sulla sovrapposizione di verbi metaforici non perfettamente coerenti gli uni con gli altri, che

trasmette un fortissimo dinamismo al paragone; come suggerisce Chiavacci Leonardi, Dante sviluppa un'immagine così dettagliata del quotidiano, graduale passaggio dal sonno alla veglia per raffigurare il ritorno dalla visione estatica alla percezione dei sensi.⁵⁶

Anche in altri casi gli sconfinamenti tra metafore e similitudini producono effetti di raffinata simmetria, che estendono il piano delle corrispondenze e accrescono le implicazioni dell'analogia.

«Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir de la lebbre;
così mi chiese questi per **maestro**
a guerir de la sua **superba febbre**».
(*Inf.* xxvii, 94-7)

Il paragone tra l'episodio che vede protagonisti l'imperatore Costantino e papa Silvestro e quello che coinvolge Bonifacio VIII e Guido da Montefeltro genera una metafora di proporzione, con la *lebbre* di Costantino che rappresenta il perfetto corrispondente della malattia spirituale di Bonifacio, e cioè della sua *superba febbre*. Secondo Bellomo, attraverso questo parallelismo la vicenda contemporanea si costruisce come parodico rovesciamento rispetto a quella antica, non solo perché è il papa che, anziché esercitare la sua azione salvifica, chiede aiuto al condottiero, ma anche perché i fini da positivi si mutano in malvagi e la ricompensa, che nell'un caso di Costantino corrisponde alla problematica donazione, e nell'altro alla promessa non mantenuta dell'assoluzione.⁵⁷

Questa vicenda storica doveva essere eccezionalmente importante per Dante, non solo per le sue gravissime conseguenze politiche, ma anche, da un punto di vista simbolico, per il tipo di contraddizione che si era venuta a creare tra la *buona intenzion* e il *mal frutto* (*Par.* xx, 56): i passi in cui l'episodio viene ricordato sono infatti ricchi, da un punto di vista figurativo, di procedimenti e di immagini antifrastici. Nell'aspra invettiva che Dante rivolge a Niccolò III, infatti, si trova un'interessantissima coppia di metafore fortemente legate da un punto di vista semantico e dalla rima, che riferendosi allo stesso episodio ne mettono in luce, ancora una volta, le contraddizioni:

«Ahi, Costantin, di quanto mal fu **matre**,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo **ricco patre!**».
(*Inf.* xix, 115-7)

I due sostantivi in rima offrono due perfetti esempi di come può funzionare una metafora. "Madre" vale infatti 'origine', mentre 'padre' indica il padre per antonomasia, ossia l'imperatore: la prima fa leva sul significato profondo del termine, scava nella parola per applicarla

⁵⁶CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc.

⁵⁷BELLOMO, *Inf.*, ad loc.

ad altri processi, sfruttando al massimo la componente analogica (come la madre è all'origine della vita dei figli, ciò che è "madre" di qualcos'altro è all'origine di quell'azione), mentre l'altra estende un concetto (quello di cristianità come famiglia) e realizza un collegamento all'interno di quel dominio, associando la figura che fa da guida nell'uno a quella dell'altro. La prima delle due metafore, anche in virtù della sua novità, crea una connessione a sé, che non sarà produttiva di altre associazioni ma che viene compresa immediatamente grazie alla conoscenza del significato profondo del termine metaforico e alla valutazione delle sue caratteristiche; si tratta di una metafora in qualche modo ontologica: è intrinseca nel concetto di "madre" l'idea di "origine", e che la metafora sfrutti questa intrinsecità spinge il lettore a riflettere sulle caratteristiche del concetto (astraendo, generalizzando). La seconda metafora fa esattamente l'opposto, usando un nome comune per indicare una persona specifica (e quindi concretizzando, specificando), ed è dunque più che altro antonomastica. I due termini sono comunque parte di una stessa metafora nuziale/familiare, come la parola rima che si trova tra essi, quella *dote* che genera la contraddizione di un padre che, anziché offrirla alla figlia, la riceve; le due metafore, concettualmente armoniche, della madre e del padre vengono così giustapposte per dimostrare la frattura prodottasi nella famiglia cristiana con la donazione di Costantino.

In molti altri casi quella che comincia come una similitudine perde poi i marcatori sintattici che la rendono tale, ed estendendosi si trasforma in una metafora, come in questa bella immagine equorea:

«Però ne la giustizia sempiterna
 la vista che riceve il vostro mondo,
com'occhio per lo mare, entro s'interna;
 che, **ben che da la proda veggia il fondo,**
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma cela lui l'esser profondo».

(*Par.* XIX, 58-63)

Con un'analogia topica nelle Scritture e nella letteratura patristica, il mistero di Dio è visto come un abisso insondabile, in cui gli occhi della mente dell'uomo non riescono a scorgere il fondo man mano che si addentrano: fuor di metafora, l'aquila del cielo di Giove sta spiegando a Dante che l'uomo può arrivare a comprendere che esiste una giustizia divina, ma non riesce a penetrare le ragioni del suo operare. Ma per comprendere i vertici di complessità che può raggiungere la poesia dantesca nel suo stratificare figure, si può prendere come esempio una terzina in cui la sovrapposizione di significati si fa quasi parossistica:

«Tale, balbuziando ancor, digiuna,
 che poi divora, con la lingua sciolta,
 qualunque cibo per qualunque luna;

e tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela intera,
disia poi di vederla sepolta.
Così si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto de la bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera».
(Par. xxvii, 130-8)

Il discorso di Beatrice sulla mutevolezza degli uomini comincia in semplicità, con due esempi simmetricamente costruiti – e il lungo gerundio *balbuziando* aggiunge alla simmetria garantita dall'anafora una certa pesantezza – ma di contenuto piano, sebbene giustapposti in un crescendo di drammaticità. L'ultima terzina è costruita come una similitudine, ossia come un veicolo che arricchisce la connotazione del tenore appena espresso dai due esempi, ma al tempo stesso è interamente metaforica: il soggetto è *la bella figlia* del sole, ossia la luna oppure la natura umana, la cui pelle da bianca si fa nera, con una pronunciata personificazione. Il cambio di colore, mentre significa la mutevolezza che lega i due termini della similitudine, allude anche alla perdita di innocenza simbolizzata nel trapasso dal candore all'oscurità; in aggiunta, secondo un'esegesi diffusa nei testi dei Padri, la luna rappresenta la Chiesa militante e il sole la Chiesa trionfante, così che il testo potrebbe alludere alla corruzione della prima, oltre che della natura umana in generale.⁵⁸

Oltre che con la similitudine, la metafora si intreccia spesso con la metonimia, creando catene di traslazioni che alternano analogia e contiguità. Un solo verso può racchiudere tutta la forza di questa interazione, come quando Dante descrive i peccatori contro natura, colpiti senza sosta dalla pioggia di fuoco, che si percuotono con le mani *escotendo da sé l'arsura fresca* (*Inf.* xiv, 42): l'arsura è metonimia (la proprietà per la cosa, in questo caso il calore del fuoco), mentre l'aggettivo è metaforico, e i due termini insieme creano un ossimoro fortissimo. L'esempio più felice però per questa combinazione di procedimenti figurati è rappresentato dal già citato dialogo tra Dante e Guido da Montefeltro, che è tutto costruito su metonimie stemmatiche che prendono vita come metafore: a partire dallo stemma della famiglia di cui si parla, il discorso politico è espresso come se si stesse parlando dell'animale in questione; se ne discuterà meglio in §6.3.

Lo stesso genere di metafore e metonimie torna anche in altri passi del poema, seppur più brevemente. È il caso della terzina in cui Nino Visconti, lamentando l'oblio in cui è caduto presso sua moglie Giovanna, preannuncia astiosamente la sorte di quest'ultima: «*non le farà sì bella sepultura / la vipera che Melanesi **accampa**, / com'avria fatto il gallo di Gallura*» (*Purg.* viii, 79-81), dove lo stemma della vipera (l'arma dei Visconti di Milano) è personificato nel suo

⁵⁸Sull'interpretazione di questa complessissima terzina molto è stato scritto: oltre ai commentatori, si può rimandare a PERTILE, «*Così si fa la pelle*».

“accampare”, cioè far stanziare in propria corrispondenza l’esercito della famiglia che sotto quello stemma si raccoglie.

5.4 Semantica

La semantica è l’aspetto tradizionalmente più indagato delle metafore dantesche, spesso ridotte dai critici a semplici serbatoi di immagini o descritte in termini di meccanismi banalmente rappresentativi.⁵⁹ Benché la potenza evocativa dei tropi sia una componente fondamentale del loro funzionamento, e benché la comunicazione tra sfere semantiche distinte sia la chiave di tale potenza evocativa, o forse proprio per questa ragione, sembra riduttivo schiacciare l’interpretazione delle metafore della *Commedia* sull’idea di una traduzione in immagini di concetti. La retorica classica e medievale autorizza in parte questa impostazione, fondandosi in larga parte su una classificazione delle metafore in base ai criteri di animato/inanimato o animale/non-animale;⁶⁰ molti critici di età contemporanea hanno semplicemente riadattato questa interpretazione del fenomeno, spostando l’opposizione sugli assi dell’astratto/concreto o interiore/esteriore, e dunque vitalizzando, nelle metafore, non più la permeabilità semantica tra sfere dell’esistente ontologicamente distinte ma piuttosto il trapasso dai concetti o dalle emozioni al mondo fisico.⁶¹

Tali opposizioni categoriali non sono prive d’interesse, tutt’altro; nell’elaborazione del database attraverso il quale ho organizzato il *corpus* delle metafore del poema ho incluso entrambe le relazioni astratto/concreto e animato/inanimato, che permettono in effetti di raggruppare occorrenze di tropi improntati a uno stesso effetto. Una lettura uniformemente semantica di un fenomeno complesso come la metafora dantesca, però, mi è parsa riduttiva, oltre che in buona parte già affrontata, perciò viene qui discussa brevemente e nel contesto di un’indagine più ampia e articolata secondo diversi approcci. Cercherò dunque di non cadere nella rete di una lettura facilmente simbolista dei passaggi più immaginosi del poema, e di concentrarmi invece sui dispositivi retorici che permettono la comunicazione tra campi semantici distinti o sugli sviluppi e sulle ragioni dei passaggi dall’astratto al concreto o viceversa.

⁵⁹Sul prevalere di una critica semantica delle metafore mi sono concentrata in una rassegna dossografica dedicata all’argomento di questo lavoro, a cui mi permetto di rimandare: TOMAZZOLI, *La metafora*.

⁶⁰La prima opposizione si ritrova in QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* VIII, vi, 9-12, la seconda in Donato (HOLTZ, *Donat*, pp. 667-8) e ISIDORO DI SIVIGLIA (*Etymologiarum libri* I, xxxvii, 2-4).

⁶¹Per fare un esempio, si è detto che «una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l’astratto, di rendere corporeo anche l’im-materiale» (MONTALE, *Dante*, p. 325), o si è messo in luce «il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico» (TATEO, *Metafora*, in *ED*). Pagliaro ha suggerito che la forza della poesia sia nella metafora, che sostituisce alla comunicazione discorsiva «una rappresentazione, a cui il dato sensitivo, soprattutto icastico e uditivo, dia il rilievo e la concretezza di un’esperienza vissuta» (PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, p. 589).

5.4.1 Dall'astratto al concreto

Secondo Lakoff e Johnson, la rappresentazione in termini concreti dei concetti astratti è uno degli assi portanti del nostro sistema linguistico-concettuale: dal momento che la nostra conoscenza parte dall'esperienza del nostro corpo e del suo posizionamento nello spazio, è normale che il nostro modo per concettualizzare e comunicare ciò che è immateriale e inafferrabile dai sensi avvenga attraverso una condensazione in termini concreti e corporei.⁶² Questo tipo di enunciato metaforico sembra dunque presente in tutte le lingue e in tutte le culture, e anche nella *Commedia* ricorrono spesso espressioni comuni fondate su questa traslazione dal dominio astratto a quello fisico: sono quelle, ad esempio, che rappresentano la difficoltà in termini di durezza (il *dir* che è cosa **dura** di *Inf.* I, 4, o l'*impresa* che è tanto **tosta** da cominciare di *Inf.* II, 41-2) o di peso (il timore di Dante che il suo discorso sia **grave** a Virgilio, in *Inf.* III, 80, o l'aver indotto il pellegrino a spezzare un ramo della selva dei suicidi che viene definita da Virgilio «ovra ch'a me stesso **pesa**», in *Inf.* XIII, 51).

Simili metafore producono spesso un effetto di grande immediatezza, come nel bellissimo incipit del IV canto dell'*Inferno*: **ruppemi l'alto** sonno ne la testa / un greve tuono (vv. 1-2), variato nel *Paradiso* in **ruppe** il silenzio ne' concordi numi / poscia la luce (*Par.* XIII, 31-2). La posizione e l'accento conferiscono eccezionale enfasi alla metafora verbale del "rompere", che ricalca un verso virgiliano (*Aen.* VII 458: «somnum ingens rumpit pavor») ma vi aggiunge l'aggettivo metaforico "alto", cioè 'profondo': i due traslati concorrono nel dare l'impressione di un tuono che produce un effetto dirompente, come qualcosa che cade dall'alto e manda in frantumi il torpore del sonno.⁶³ Lo stesso risultato di fisicità e violenza caratterizza altri aggettivi o participi metaforici come quelli dei pensieri che *si faran tutti monchi* (*Inf.* XIII, 30), oppure la *speranza cionca* e il *fin mozzo* di *Inf.* IX (vv. 18; 95); notevolissimo, anche grazie all'*enjambement*, il distico in cui Guido del Duca chiosa la perifrasi geografica usata da Dante: «se ben lo 'ntendimento tuo **accarno** / con lo 'ntelletto [...]» (*Purg.* XIV, 22-3), dove il verbo, alla lettera, richiama l'azione del penetrare nella carne.⁶⁴

A conferma di quanto si diceva circa la diversa valenza semantica delle parti del discorso, si vede la differenza tra queste metafore aggettivali ed espressioni metaforiche costruite sui sostantivi, come quelle che parlano del battesimo come **porta della fede** (*Inf.* IV, 36)⁶⁵ o delle ferite che fanno *al dolor finestra* (*Inf.* XIII, 102): in entrambi i casi la scelta di un sostantivo concreto permette di visualizzare il consolidamento della fede o l'avanzare del dolore come un cammino fisico o un tracciato vero e proprio, con soglie e finestre. E ancora diversa è la

⁶²LAKOFF, JOHNSON, *Metafora e vita*, in part. pp. 33-52.

⁶³«Un tuono cioè così "forte e cupo" da dar la sensazione di un peso massiccio che si abbatta sulla testa di Dante 'rompendovi' l'alto sonno» (*ED*, s.v. *grave*).

⁶⁴«È voce quasi tecnica, usata com'è solitamente per indicare la presa della preda con i denti da parte del cane durante la caccia» (PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.*, ad loc).

⁶⁵Variata, in *Purg.* XV, 111, nell'espressione *de li occhi facea sempre al ciel porte*.

reificazione di un processo attraverso metafore verbali che chiamano in causa contenitori o recipienti come correlativi per esprimere l'appropriazione di un sentimento o di una condizione: così chi non si fida è *quel che fidanza non imborsa* (*Inf.* XI, 54, con deverbale che significa 'avere in borsa', e dunque 'possedere'), l'inferno è il luogo che i mali dell'universo *insacca* (*Inf.* VII, 18), il contadino che prevede lo sciogliersi della brina *la speranza ringavagna* (*Inf.* XXIV, 12), Guinzelli riconosce nel viaggio di Dante l'obiettivo di "imbarcare" esperienza *per morir meglio* (*Purg.* XXVI, 75), a Dante viene chiesto se ha fede *ne la sua borsa* (*Par.* XXIV, 85); tutti questi termini aggiungono una coloritura molto concreta e quotidiana a termini altrimenti astratti.

Una variazione su questo stesso procedimento è l'espressione formulare che identifica San Paolo come *Vas d'elezione* (*Inf.* II, 28): il sintagma implica un complicato rapporto tra astratto e concreto, perché i due referenti sono in realtà entrambi concreti – uno è un uomo storico (Paolo), l'altro è un oggetto di uso comune (il vaso) – e però il *termine* chiave, anche se qui compare come complemento di specificazione, è "elezione". Tramite la metafora del vaso, la grazia divina che rende Paolo un eletto viene resa estremamente concreta dall'idea che possa essere contenuta in un recipiente; in termini medievali, è una metafora che rende inanimato qualcosa di animato, visualizzando la persona come un contenitore che può essere riempito. È interessante poi notare che la stessa metafora viene parodicamente rovesciata, com'è tipico del linguaggio infernale, nell'appellativo *vasel d'ogne froda* (*Inf.* XXII, 82) riservato a frate Gomita – e Bellomo suggerisce che questo procedimento si ispiri a un esempio dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme, dove si propone come caratterizzazione del servo Davo della commedia classica l'espressione "vas sceleris".⁶⁶

È molto evidente anche la carica visuale attiva nella reificazione dei sentimenti sviluppata nella terzina che apre il xxxi canto dell'*Inferno* (già citata in §4.3.1.1): *Una medesima lingua pria mi morse, / sì che mi tinse l'una e l'altra guancia, / e poi la medicina mi riporse* (vv. 1-3). Dante fa riferimento alle parole di rimprovero dette alla fine del canto precedente da Virgilio (per metonimia la *lingua* del v. 1), affermando che nel momento stesso in cui lo spingevano alla vergogna lo assolvevano da una colpa non grave: tali parole "mordono" la coscienza di Dante, secondo una metafora consueta, e "tingono" il suo volto di vergogna, ma al tempo stesso porgono la medicina per lo stesso male che hanno inflitto. Le metafore verbali di questa terzina, dunque, traducono in termini estremamente concreti e visibili l'effetto delle parole di Virgilio su Dante e sul suo viso, e attraverso la discrepanza tra la *lingua* e l'atto del mordere attirano ulteriormente l'attenzione sul potere degli ammonimenti mossi dai saggi e, con la metafora medica del terzo verso, sulla loro opposta capacità di perdonare e consolare.

Il frequente procedimento di resa concreta e materiale del pensiero e del sentimento è stato giustamente considerato una delle caratteristiche più nuove e moderne della psicologia dante-

⁶⁶BELLOMO, *Inf.*, ad loc. L'espressione compare in MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria* I, liii, 3.

sca.⁶⁷ Talvolta queste metafore sono semplici riprese di locuzioni topiche nel Medioevo, come quella secondo cui il *talento* può essere “aperto”, cioè dichiarato («*più non t'è uo' ch'aprimi il tuo talento*», dice Virgilio a Beatrice in *Inf.* II, 81) – con un'immagine che risente forse dell'idea del testo come *integumentum* che può essere rotto o aperto, e la estende al pensiero. Lo stesso accade, pochi versi dopo, con l'espressione secondo cui sapere significa addentrarsi nelle cose («*da che tu vuo' saver cotanto a dentro*», v. 85), che realizza l'associazione tra profondità e conoscenza dominante nel *Paradiso*, o con l'idea della mente come luogo circoscritto in cui sono conservati pensieri e memorie, tanto che l'angoscia di Ciaccio *tira fuor de la [...] mente* di Dante il suo viso e dunque la possibilità di riconoscerlo (*Inf.* VI, 43-5).

Sono topiche anche le immagini del dubbio come un nodo da sciogliere (ad esempio nella richiesta di Dante: «*solvetemi quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza*», *Inf.* X, 95-6, o nel più sintetico «*l' groppo solvi*» di *Inf.* XI, 96, ma anche, con variazione, nella metafora mista del poeta *del primo dubbio disvestito* e poi in un nuovo *inretito*, *Par.* I, 94-6) o dello scontro tra sentimenti (la gente *che par nel duol si vinta* di *Inf.* III, 33, le molte altre occorrenze della metafora della “vittoria” del dolore o dell'istinto a peccare). Più forte e innovativa, invece, la metafora fisica e violenta che adopera Virgilio per distogliere Dante da Geri del Bello: «*non si franga / lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello*» (*Inf.* XXIX, 22-3); gli interpreti divergono sul significato da attribuire al verbo, che può valere ‘tormentare, commuovere’,⁶⁸ ‘spezzarsi’, dividendosi tra l'oggetto principale (la destinazione del viaggio) e oggetti secondari che distraggono,⁶⁹ o ‘rifrangere, riflettere’,⁷⁰ ma la valenza metaforica della locuzione, accentuata dall'*enjambement*, è indiscutibile.

Per rendere più efficace e nuova la resa concreta del pensiero, nella *Commedia* si ricorre spesso all'estensione o alla reiterazione della metafora. Un esempio è l'*incipit* meditativo del XXIII canto dell'*Inferno*, dove l'autore descrive i suoi pensieri in termini di azioni fisiche, come farà poi il personaggio Virgilio: *vòlt'era in su la favola d'Isopo / lo mio pensier per la presente rissa, / dov'el parlò de la rana e del topo* (*Inf.* XXIII, 4-6), e, pochi versi dopo e in modo più netto, «*pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei, / con simile atto e con simile faccia, / sì che d'intrambi un sol consiglio fei*» (vv. 28-30). I commentatori sottolineano che questa personificazione marcata dei pensieri è stilnovista e, in particolare, cavalcantiana, ma suggestivamente Chiavacci aggiunge che l'immagine che qui Dante sembra voler dare è quella dei pensieri che quasi si affollano come gente impaurita.⁷¹ I passaggi da uno stato mentale all'altro sono suggeriti da immagini concrete di movimento, come la liberatoria ma delicata opposizione tra il

⁶⁷Esemplare in tal senso la voce *Metafora* curata da TATEO per l'ED, che si sofferma molto, anche in luce della fortuna conosciuta da tale ripartizione nella trattatistica, sulle opposizioni tra astratto e concreto e animato/inanimato.

⁶⁸BELLOMO, *Inf.*, ad loc.

⁶⁹INGLESE, *Comm.*, ad loc.

⁷⁰SCARTAZZINI, *Comm.*, ad loc.

⁷¹CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc.

restringersi e il rallargarsi dell'attenzione del pellegrino in questi versi:

Quando li piedi suoi lasciar la fretta,
che l'onestade ad ogn'atto dismaga,
la mente mia, che prima era **ristretta**,
lo 'ntento **rallargò**, sì come vaga,
e diedi 'l viso mio incontr'al poggio
che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga.
(*Purg.* III, 10-5)

Per variare questo procedimento, il dato interiore può essere non solo personificato, ma traslato in un dominio concreto più specifico: mi pare sia questo il caso delle metafore che rappresentano il dolore di Dante e il tentativo di controllarlo negli splendidi versi di *Inf.* xxvi, 19-22: *Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio, / quando **drizzo** la mente a ciò ch' io vidi, / e più lo 'ngegno **affreno** ch' i' non soglio, / perché non **corra** che virtù nol **guidi***. Vorrei suggerire che, sebbene i singoli termini rimandino in maniera piuttosto tenue a tale campo semantico, le varie metafore evidenziate, se prese nel loro insieme, possono evocare un'immagine equestre, in cui la mente è un cavallo che viene indirizzato o frenato perché non corra senza guida.⁷²

La resa concreta del pensiero o del sentimento può raggiungere picchi di espressionismo, come nella celebre similitudine purgatoriale delle *tombe terragne*, monumenti dove i vivi si trovano a piangere *per la **puntura** de la rimembranza, / che solo a' pii **dà de le calcagne*** (*Purg.* XII, 20-1). Questa coppia di versi, che sembra anticipare certi modi della poesia romantica, contiene la metafora mista del ricordo che punge e che sprona, come un cavaliere in arcioni col cavallo; ma la prima è espressione vaga ed elegiaca, la seconda, in netto contrasto, è invece ben più concreta e rustica, come testimonia la scelta del vocabolo “calcagno”.

Estremamente raro il passaggio opposto, ossia quello dal concreto all'astratto. Un esempio è in *Purg.* II, 31-3, dove Virgilio spiega a Dante che l'angelo nocchiero «*sdegnà li **argomenti** umani, / sì che remo non vuol, né altro velo / che l'ali sue, tra liti sì lontani*»: il sostantivo “argomento”, che normalmente si riferisce a un procedimento intellettuale o ad altri concetti di ambito astratto, vale 'strumento', e nella fattispecie oggetti umani come remi e vele. La traslazione è conseguenza di un salto logico che viene chiarito, con efficace rimando intratestuale alla similitudine sull'*arzanà de' Viniziani* (*Inf.* XXI, 7-18), da Benvenuto:

Vedi che sdegnà gli argomenti umani, quasi dicat: vide quod non dignatur
in regendo navim uti organis hominis, quae homo reperit arte et ingenio, qualia
sunt vela, remi, temo, funes, quae instrumenta poeta tetigit Inferni capitulo XXI;

⁷²Lo stesso accade in *Rime*, CXI, 3: «Io sono stato con Amore insieme / de la circolazion del sol mia nona / e so com'egli **affrena** e come **sprona** / e come sotto lui si ride e geme», dove l'accostamento dei verbi “affrenare” e “spronare” rimanda inequivocabilmente alla sfera equestre.

sed hic tantum tangit duo principalia, quibus vehitur navis, scilicet remum et velum, unde dicit: sì che remo non vuol nè altro velo che l'ale sue tra liti sì lontani. Per hoc notat quod Angelus non indiget auxilio humano, sed potius homo auxilio Angeli.⁷³

5.4.2 Metafore miste

Parlando della classificazione delle metafore, ho già detto che una delle opposizioni che ne caratterizzano la struttura è quella tra metafore semplici e metafore miste (§5.1), e che queste ultime sono piuttosto rare nella *Commedia*. Una metafora mista presuppone un riconoscimento del diverso campo semantico a cui ciascun'espressione appartiene, e produce l'effetto di una mescolanza o, più spesso, di uno scontro tra domini distinti, che si va ad aggiungere a quello tra l'universo letterale e quello traslato. Credo siano da accogliere, in tal proposito, le cautele di Pagliaro:

La metafora compenetra così profondamente il linguaggio poetico, che se davvero ciascuna evocasse un'immagine ben distinta, alla lettura dovrebbe nascere e passare per la mente una sequenza, quasi una fantasmagoria, così rapida e fitta, nella quale assai difficilmente si potrebbe cogliere il nesso. La connotazione sensitiva è attinta in campi così vari e distanti, che, se si trattasse di evocare per ognuna una immagine di cosa o di evento, il lettore verrebbe a essere impegnato in un'ardua e inutile acrobazia. In base a questi dati di osservazione introspettiva, si pensa che il linguaggio metaforico sia come una potenzialità, di cui il lettore avverte solamente la proprietà e il valore.⁷⁴

È perciò assolutamente normale che non sempre una metafora mista sia recepita come tale in maniera interamente cosciente, perché il lettore non è sempre pronto a cogliere ogni virtualità dei traslati e a razionalizzare la diversa provenienza semantica di alcuni di essi. Però è vero, come sostiene Weinrich, che «la singola parola (o più precisamente: il monema) non fa parte solamente dell'ordine sintagmatico del testo, ma anche dell'ordine paradigmatico del campo semantico», e che nell'ambito di un campo semantico la posizione e il significato di ciascuna parola o concetto dipendono dal numero e dalla posizione delle altre parole o concetti, tanto che se cambia il significato di una parola, cambiano tutti gli altri.⁷⁵ L'ulteriore slittamento di significato di alcune componenti di una metafora si ripercuote perciò sulla valenza da assegnare all'intera locuzione, e genera per lo più effetti di accresciuto straniamento o di accumulazione.

Una delle metafore miste più ricche è quella pronunciata da Lucia nel discorso a Beatrice: «non vedi tu la morte che 'l **combatte** / su la **fiumana** ove 'l **mar** non ha **vanto**?» (*Inf.* II,

⁷³BENVENUTO, *ad loc.*

⁷⁴PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, p. 645.

⁷⁵WEINRICH, *Metafora*, p. 96.

107-8). In questa metafora estesa e complessa si mescolano diversi campi semantici: il verbo 'combattere' è di provenienza bellica, mentre la *fumana* e il *mar* sono termini equorei; il *vanto*, infine, reintroduce l'universo bellico o per lo meno agonistico. Chiavacci Leonardi commette un'impresione, dunque, quando scrive che «come è proprio dello stile dantesco, il solo verbo, portando la metafora (non “ostacola”, “impedisce”, ma *combatte*) rende concreta e visibile la vicenda interiore umana»,⁷⁶ perché la metafora bellica fa tutt'uno con la *fumana* e il *mar*, dai quali è inseparabile: la resa concreta ne è aumentata, ma così anche la complessità. Altro discorso si dovrebbe fare, invece, qualora avessero ragione coloro che interpretano i due sostantivi come riferimenti a un fiume e a un mare precisi e concreti (l'Acheronte o il Giordano, che non sboccano nel mare);⁷⁷ ma pare più verosimile che la *fumana* indichi piuttosto il flutto delle passioni, rispetto al quale nemmeno il mare è temibile.⁷⁸ Bellomo ricollega l'intera espressione con il punto in cui il fiume sfocia nel mare, dove il flusso è così forte che le correnti marine non lo contrastano;⁷⁹ come che sia da intendersi questo passo di difficile comprensione, rimane evidente che la sua complessità deriva dall'accostamento di due campi semantici distinti, per giunta in connessione con una *morte* già in qualche modo metaforica, perché spirituale molto più che biologica.

In altri casi la coerenza tra campi semantici pur distinti è maggiore, come nelle terzine altamente metaforiche che racchiudono la profezia di Brunetto su Dante e sulle *bestie fiesolane* (*Inf.* xv, 73-8), dove si intrecciano elementi animali (le *bestie*, il *letame*, il *nido*) e vegetali (la *pianta*, la *sementa santa*), o nella grande metafora estesa che raffigura la lotta contro l'eresia intrapresa da San Domenico attraverso l'intreccio tra metafore fluviali e metafore arboree:

«Poi, con dottrina e con volere insieme,
 con l'ufficio apostolico si mosse
 quasi torrente ch'alta vena preme;
e ne li sterpi eretici percosse
l'impeto suo, più vivamente quivi
dove le resistenze eran più grosse.
Di lui si fecer poi diversi rivi
onde l'orto catolico si riga,
sì che i suoi arbuscelli stan più vivi».
 (*Par.* XII, 97-105)

⁷⁶CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

⁷⁷Proponde per la seconda ipotesi Inglese, ritenendo che il Giordano sia «chiamato qui a figurare il limite fra morte e vita spirituale di Dante, come nella storia sacra è l'ultimo ostacolo che divide il popolo d'Israele, reduce dall'Egitto, dalla Terra promessa» (INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*).

⁷⁸Così già BOCCACCIO e l'ANONIMO FIORENTINO, e così anche la stessa CHIAVACCI Leonardi, che richiama un passo agostiniano in cui si dà l'esplicita equazione tra vita mortale dell'uomo e fiume: «flumen est omnis mortalitas saeculi [...] In istum fluvium non se mittat cupida anima, non se mittat, stet» (AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, 65, 11).

⁷⁹BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.*

Una metafora estesa come questa deve la sua incredibile capacità evocativa alla pervasività dei suoi simboli: non concentrandosi su un singolo oggetto né su un singolo dominio, ma abbracciandone diversi, il discorso riesce a creare un'intera scena, e una scena che riproduce l'interazione tra elementi di natura diversa che è la realtà. Questo tipo di effetto, come vedremo meglio tra poco, parlando della pragmatica delle metafore più immaginifiche, è associato con quello che Lakoff e Turner hanno chiamato "image-schema", ossia un procedimento attraverso il quale la metafora crea non un'associazione tra domini concettuali, come nel caso delle cosiddette metafore concettuali, ma tra immagini diverse.⁸⁰

Nel *Paradiso*, dove l'apparato metaforico cresce e si ramifica, gli intrecci tra campi semantici diversi sono più frequenti che nelle altre cantiche. In alcuni casi la compresenza di domini diversi crea effetti perfino vorticosi, come avviene in questa esortazione di Beatrice:

Per che mia donna «Manda fuor la **vampa**
del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca
segnata bene de la interna stampa»
(*Par.* xvii, 7-9)

Il desiderio impetuoso di Dante – che nella sua urgenza di sapere era stato paragonato, nei versi precedenti, a Fetonte in attesa di conoscere la verità sul proprio padre (vv. 1-6) – si traduce nella potente immagine della *vampa*, della fiamma che esce dalla fornace, che stride con la più materica traslazione della cera *segnata* dalla *stampa*. Ancor più densa dal punto di vista metaforico, sebbene più tradizionale quanto a immagine, questa terzina, pronunciata dall'aquila del cielo di Giove:

«**Lume** non è, se non vien **dal sereno**
che non si turba mai; anzi è **tenebra**
od **ombra** de la carne o suo **veleno**».
(*Par.* xix, 64-6)

Spiegando a Dante la delicata dottrina della giustizia divina, inconoscibile all'occhio umano e pertanto non giudicabile, l'aquila spiega che tutta la grazia – nella metafora, il *lume* – viene da Dio, assimilato per estensione della stessa immagine a un cielo sereno e mai offuscato di nubi; ogni giudizio, ogni opinione che non riposi nella luce della grazia divina è perciò *tenebra*, *ombra*

⁸⁰ «Not all metaphors map conceptual structures onto other conceptual structures. In addition to the metaphors that unconsciously and automatically organize our ordinary comprehension of the world by mapping concepts onto other concepts, there are also more fleeting metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images [...] Metaphoric image-mappings work in just the same way as all other metaphoric mappings – by mapping the structure of one domain onto the structure of another. But here the domains are mental images» (LAKOFF, TURNER, *More than cool reason*, pp. 89-90).

causata dal corpo o addirittura *veleno* della condizione mortale.⁸¹ Ma le diverse componenti semantiche si possono anche giustapporre, come nel seguente accostamento di due metafore biblicheggianti:

e Beatrice disse: «Ecco **le schiere
del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto
ricolto** del girar di queste spere!».
(*Par.* xxiii, 19-21)

dove l'effetto di commistione è accentuato dalla compresenza di un'immagine tutta umana – quella di Cristo come un generale vittorioso preceduto dalle sue milizie, secondo il costume del trionfo romano, che realizza in forma concreta l'espressione tradizionale di “chiesa trionfante – e di un'immagine vegetale, che rimanda al più immateriale risultato delle influenze celesti, che “seminano” negli animi la buona disposizione a seguire il Figlio. In altri casi le singole metafore sono meno marcate e improprie, ma il loro accumulo produce uno spiazzamento più lieve. Un esempio è questa terzina, che mi sembra interessante perché contiene tutte le sintassi metaforiche possibili:

«ma **regalmente** sua **dura** intenzione
ad Innocenzio **aperse**, e da lui ebbe
primo **sigillo** a sua religione».
(*Par.* xi, 91-3)

L'avverbio produce un primo straniamento, perché il soggetto a cui si riferisce la terzina è San Francesco, campione di quella povertà spirituale che per definizione mal si accorda con l'idea di regalità; ma proprio in virtù del paradosso oltraggioso del pauperismo – che era, ancor prima, il paradosso evangelico – il santo assume le sembianze “spiritualmente” regali di Cristo in croce, e con la morte, come Cristo, torna al *suo regno* (v. 116).⁸² Le altre due metafore della *dura intenzione* che viene “aperta” sono ben più banali, ma rimandano a campi semantici ancora diversi; il *sigillo*, infine, si riferisce all'approvazione orale ricevuta da Francesco presso la

⁸¹ «La *tenebra* è riferita allo sforzo dell'intelletto: gli uomini non illuminati da Dio procedono nelle tenebre (“et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt”, *Io.* 1, 5). *L'ombra de la carne* è quella limitazione che il corpo pone allo spirito, secondo la tradizione ebraica e cristiana: si cfr. *Sap.* 9, 15: “corpus [...] adgravat animam” e *Conv.* iv, xxi, 8: “s'elli aviene che, per la puritate dell'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea [...]”. Il *veleno* infine è la seduzione dei sensi, che acceca l'uomo: si cfr. la “cupidinem [...] venenoso susurrio blandientem” di *Ep.* vi, 22. Le tre condizioni di cecità sono poste in gradazione, fino alla più pesante e degradante, con accento di mestizia e dolore» (CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*).

⁸² Ugualmente antifrastiche sono le metafore del v. 82 del medesimo canto, che contiene la seguente esclamazione: «*Oh ignota ricchezza! oh ben ferace!*»; anche in questo caso lo scandalo della povertà francescana genera lo stridente contrasto tra la vera abbondanza, che è quella dello spirito, e quella mondana rifiutata dal santo di Assisi. Lo stesso si può dire per le *giuste rede* che Francesco lascia ai suoi confratelli morendo (v. 112): è apparentemente paradossale che chi visse in povertà assoluta lasci un'eredità, ma è proprio il prevalere dei valori religiosi su quelli terreni a far sì che il lascito spirituale sia da considerarsi la vera ricchezza. Sul tema, si vedano le acute analisi di BATTAGLIA RICCI, *Figure di contraddizione*, in part. pp. 44-50.

Curia. Poiché il traslato ricorre nuovamente al v. 107, dove le stimmate sul corpo di Francesco sono il *secondo sigillo* impresso da Dio, è probabile che quest'ultima metafora sia all'origine della prima. Osservando questa terzina si può toccare con mano quanto sia ingannevole il dato quantitativo: in soli tre versi ricorrono ben quattro metafore, ma in tutti e quattro i casi l'improprietà è lieve, la figurazione – anche complice la varietà dei campi semantici coinvolti – è debole e confusa; la terzina sembra, insomma, solo debolmente metaforica, mentre una semplice rilevazione numerica la indicherebbe come densamente figurata. Su questo argomento tornerò di nuovo nel commentare l'evoluzione delle metafore nel poema (in §6.3).

Interessanti, seppur sporadici, i casi in cui si verifica il contrario di una metafora mista, ossia quelli in cui non ci sono più campi semantici associati a un unico referente, ma lo stesso campo semantico viene attribuito a diversi referenti, creando effetti di straniamento notevoli. Si veda ad esempio l'incipit del xxvi canto del *Paradiso*:

Mentr'io dubbiava per lo viso **spento**,
de la **fulgida fiamma** che lo **spense**
uscì un spiro che mi fece attento [...]
(*Par.* xxvi, 1-3)

Nel primo verso troviamo una prima metafora piuttosto comune, quella della vista “spenta”, come se lo sguardo fosse un fuoco che si estingue; nel verso successivo, con un effetto di sorpresa, apprendiamo che è una *fulgida fiamma*, cioè San Giovanni, che lo *spense*: si verifica quindi la condizione paradossale di una fiamma che anziché accendere, alimentare, spegne. Nel prosieguito del canto il motivo dell'accecazione viene richiamato in maniera insistita: San Giovanni richiama subito la *vista* che Dante ha in lui *consunta* (v. 5), e gli raccomanda di far sì che essa sia però *smarrita e non defunta* (v. 9); subito dopo il santo richiama la virtù che promana dagli occhi di Beatrice, simile a quella che manifestò Anania, il profeta che risanò la vista di Paolo dal suo temporaneo accecazione (vv. 11-2). Dante risponde coerentemente, invocando un *remedio* per i suoi occhi, che furono, con una bella metafora esplicita di grande concretezza, le *porte* da cui *entrò* Beatrice con il *foco* di cui egli sempre “arde” (vv. 13-5). Il ripetuto intreccio di vista e fuoco non è casuale nel canto in cui il pellegrino è chiamato a discutere della *caritas*, doppiamente legata al campo semantico igneo e a quello della cecità dalla letteratura mistica e della ripresa/opposizione di immagini tradizionalmente legate alla lirica amorosa, come quella di Cupido accecato o del fuoco d'amore.⁸³

⁸³Secondo Pirovano in questo passo arriva a maturazione il percorso che ha portato Dante a riconoscere nella propria ardente passione per Beatrice il vero amore, la *caritas* cristiana (*Paradiso. Canto xxvi*, in part. pp. 750-1).

5.5 Pragmatica: gli effetti delle metafore

La pragmatica è, ancor più della semantica, la dominante in una concezione retorica delle metafore: per accettare l'improprietà linguistica costituita dai tropi rispetto all'uso neutro e normato del linguaggio, è necessario concentrare l'attenzione sugli effetti che questi scarti producono e che li giustificano. Il diffondersi di una concezione linguistico-concettuale della metafora, che anziché sanzionarla come devianza le riconosce un carattere onnipresente e naturale, ha reso in qualche modo superfluo postulare ragioni di origine pragmatica o semantica per giustificare la produzione e la comprensione di espressioni figurate. Anche all'interno di una teoria della metafora come fatto di linguaggio e non di uso linguistico, però, si può distinguere, o supporre di distinguere, tra occorrenze inavvertite e occorrenze deliberate: appurato che la metafora è connaturata al nostro sistema concettuale e cognitivo, e che nella maggior parte dei casi la impieghiamo senza poter scegliere o senza accorgercene, non si può negare che è possibile piegarla a fini espressivi o artistici particolari.

Abbiamo visto nei capitoli §1.3.3 e §2.4.1 che la retorica classica e medievale collocava i tropi tra i procedimenti dell'*ornata difficultas*, e dunque tra gli strumenti che un autore può adottare per innalzare o abbellire il proprio discorso, e abbiamo già detto che questa visione del linguaggio figurato, presupponendo una rigida separazione tra forma e contenuto, appare riduttiva e incapace di cogliere i diversi effetti, anche cognitivi, che le metafore possono produrre, nonché la profonda integrazione che possono istituire con il messaggio in cui sono inserite. Per quanto riguarda la pragmatica delle metafore della *Commedia*, mi concentrerò dunque dapprima sulla loro funzione nel senso di una connotazione del discorso poetico, ossia sulla loro capacità di orientare il lettore verso una serie di caratteristiche che si possono aggiungere rispetto al contenuto del messaggio, quali un particolare registro linguistico o un particolare tono; poi sulla loro capacità descrittiva, che si fonda sulla potenzialità semantica della traslazione di significato.

5.5.1 Connotazione

Pur ampliando di molto le funzioni che si possono attribuire a una metafora, non si può riconoscere un aspetto connotativo del linguaggio figurato, tale cioè da caratterizzare il testo che lo contiene come letterario e, per di più, di una certa qualità letteraria; oltre a questo aspetto, che connette l'ornamento con lo stile e dunque con l'appartenenza a un genere, una metafora può connotare un discorso nel senso del fornire ulteriori elementi per precisarne il tono, introducendo elementi di un preciso registro o immagini provenienti da un certo dominio. In questo senso si può dire non solo che «la retorica è un codice istituzionale della letteratura che ha il compito non solo di inventariare le figure, ma di attribuire loro uno specifico valore di

connotazione»,⁸⁴ ma anche, con Genette, che l'impiego di una figura riconosciuta dal codice serve anche a esibire una patente di letterarietà e a mettere in mostra una determinata qualità del discorso letterario.⁸⁵

La presenza di metafore particolarmente raffinate serve dunque a innalzare il tono del discorso e a conferirgli una spiccata dignità poetica, oppure a colorare linguisticamente o stilisticamente un preciso episodio. Due casi particolari spiccano, soprattutto per quanto riguarda la prima cantica: la mimesi linguistica messa in atto nei discorsi diretti, cioè la scelta di varianti diastratiche, diatopiche e lessicali adeguate al personaggio che parla, e la particolare carica espressiva e icastica assunta dai discorsi polemici e profetici.

5.5.1.1 Mimesi linguistica e discorso meta-poetici

Che la *Commedia* combini tutti gli stili e tutti i linguaggi è un'acquisizione ormai solida della critica dantesca. Come avverte, tra gli altri, Mercuri, questa esuberanza rispetto alle strettoie di una retorica che prescriveva l'aderenza a un solo stile è piuttosto un attraversamento, una mescolanza, che una confusione o fusione;⁸⁶ il pluristilismo, infatti, «è al servizio del principio della *convenientia*, che però in Dante acquista caratteri peculiari, in quanto si realizza in una estrema specializzazione dello stile in rapporto con la materia».⁸⁷ Questo fa sì che si vengano a creare continue escursioni stilistiche in ragione dei rapidi trapassi tra un episodio e l'altro, perché ciascuno ha un suo tono particolare, un suo linguaggio e, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, un nucleo di immagini in armonia con il cuore della rappresentazione.

Come ha intuito Auerbach, «il realismo del poeta non è quello del fotografo: è identità di visione ed espressione»,⁸⁸ perciò la costruzione di ciascun episodio e di ciascun personaggio passa per l'elaborazione di un tipo di espressione adeguata.⁸⁹ Le escursioni di stile e linguaggio sono particolarmente evidenti nel caso dei dialoghi, che permettono a Dante di introdurre, a fini di «realismo idiomático»,⁹⁰ espressioni tratte dai serbatoi lessicali più vari. Il dialogo è uno degli istituti principali della *Commedia*, e ogni momento di scambio con le anime dell'aldilà rappresenta una tappa del percorso di esplorazione dell'universo umano: l'importanza attribuita alla comunicazione – che per Dante costituisce la base della vita in società e, di conseguenza, dell'esistenza umana tutta – fa sì che nei dialoghi il poeta tenti di esplorare e di

⁸⁴MARCHESE, *Dizionario*, p. 115 s.v. *Figura*.

⁸⁵GENETTE, *Figura*, p. 201.

⁸⁶MERCURI, *Comedia*, pp. 116-7.

⁸⁷BELLOMO, *Filologia e critica*, p. 286.

⁸⁸AUERBACH, *Aspetti della poesia*, p. 71.

⁸⁹«Vi sono casi nella *Commedia* in cui può sembrare che la “forma esterna” del linguaggio interessi ai fini della caratterizzazione del personaggio. Ma in verità si tratta di caratterizzazione di ordine, non linguistico, ma stilistico» (PAGLIARO, *Ulisse*, p. 464). Della questione si è occupato soprattutto DE VENTURA, *Dramma e dialogo*, pp. 95-148.

⁹⁰SCHIAFFINI, *A proposito*, p. 49.

mostrare le infinite potenzialità del linguaggio, che può perdere o salvare un'anima, ingannare, celebrare, mentire o spiegare.

Nell'*Inferno* i dannati si allineano a formare una galleria di esempi negativi, e spesso anche di parole negative,⁹¹ ossia violente, maliziose, volgari. Poiché negli altri due regni la salvezza promessa o raggiunta è il pensiero dominante delle anime e la fratellanza cristiana oblitera l'individualità in favore di un'umile disposizione alla collettività, è nella prima cantica che la varietà di registri e di lessico si fa più marcata. Ogni anima dannata conserva gesti e parole che aveva in vita, e anzi, sembra ripeterli in una forma ancor più intensa perché eterna ed esemplare.⁹²

Spitzer ha descritto con grande finezza il modo in cui Dante modella lo stile dell'episodio della selva dei suicidi su quello dei testi composti dal suo protagonista, Pier della Vigna:⁹³ mentre questi ripercorre gli episodi della sua vita, dalla fortuna alla caduta, Dante mette in bocca al consigliere dell'imperatore, celebre in tutta Europa per il suo stile fiorito, una raffinatissima galleria di figure di suono, sintassi e pensiero. Il discorso comincia con un dolente rimprovero verso i due viandanti, che hanno spezzato un ramo dello sterpo in cui si è incarnata l'anima di Piero; come ha notato Spitzer, le forme e i vocaboli di questo passo esprimono rottura, spezzamento, distorsione, a rievocare la violenza dell'uomo contro se stesso. Alla *captatio benevolentiae* di Virgilio, il suicida risponde con una terzina densamente metaforica, tutta concentrata sul campo semantico della caccia e con i termini più salienti in rima (**m'adeschi**, v. 55, e **m'inveschi**, v. 57), in posizione simmetrica anche rispetto alla frase e alla relazione con il parlare (*col dolce dir m'adeschi – a ragionar m'inveschi*).

Presentando se stesso, Piero si dipinge come colui che teneva *ambo le chiavi / del cor di Federico* (vv. 58-9), e che poteva con esse aprire e chiudere il suo cuore verso l'assenso o il diniego; la metafora è topica, ed è motivata anche dall'omonimia tra il cancelliere e San Pietro, già sfruttata come gioco onomastico nell'elogio fattone da Nicola da Rocca. Dopo aver sviluppato per due terzine il racconto della condizione di potere raggiunta, l'irrompere sulla scena dell'invidia che causerà la caduta in disgrazia del cancelliere e il suo successivo suicidio è segnata dalla sostenutissima perifrasi metaforica, già sviluppata nella tradizione classica, della **meretrice** che non distoglie mai i suoi **occhi putti** dall'*ospizio di Cesare* (che, per metonimia antonomastica, vale come riferimento a Federico, vv. 64-5); anche l'azione dell'invidia/meretrice viene

⁹¹Secondo SPERA, *La poesia forte*, p. 49. Ancora: «il regno dell'*Inferno*, nella visione che Dante elabora nella *Divina Commedia*, si presenta come una città, la città di Dite, i cui abitanti parlano una lingua che si addice alla loro natura maledetta e alle proprietà del luogo sul quale essi sono dislocati. La confusione degli idiomi, un linguaggio disumano, il turbine di suoni cacofonici e sgrammaticati portatori di rabbia, di dolore o di tormento, risuonano nell'atmosfera infernale, e descrivono in modo puntuale il nesso tra la parola e lo stato del peccatore che attraverso questa esprime la sua lontananza dall'amore divino» (GAMBALE, *La lingua*, p. 179).

⁹²AUERBACH, *Aspetti della poesia*, p. 72.

⁹³SPITZER, *Il canto XIII*. Sulle varie letture stilistiche e linguistiche del canto si concentra DE VENTURA, *Dramma e dialogo*, pp. 98-109. Sui legami tra il canto e il *dictamen* siciliano, si vedano anche le belle pagine di VILLA, *La protervia*, pp. 101-13.

espressa secondo modi sofisticati, con la metafora della fiamma dell'invidia replicata ben tre volte in poliptoto (vv. 67-8): nota Chiavacci Leonardi che «la fiamma accesa dall'invidia sembra montare nella ripetizione fino a travolgere il fedele di Federico».⁹⁴ Dopo questo apice di tensione e drammaticità, le ultime terzine del discorso sono in calare: il racconto del suicidio viene condotto in termini reticenti e attraverso elaborate figure di parola («*l'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto*», vv. 70-2), la protesta di innocenza assume un tono vibrante e accorato ma finalmente chiaro, senza traslati («*per le nove radici d'esto legno / vi giuro che già mai non ruppi fede / al mio signor, che fu d'onor sì degno*», vv. 73-5), e l'ultima, sconsolata terzina contiene una debole personificazione dell'invidia e della memoria di Pietro: avendo la prima colpito la seconda, questa non si è ancora rialzata, e dev'essere confortata («*e se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede*», vv. 76-8).

Non è sfuggito ai dantisti che anche gli altri numerosi incontri tra il pellegrino e i poeti che si trovano distribuiti nei tre regni oltremondani riprendono moduli caratteristici della produzione letteraria di ciascuno, o segnano comunque un innalzamento di tono celebrativo dell'attività artistica. Il fenomeno è tanto più evidente nel caso del secondo regno, dove l'umile dolcezza che riempie le anime purganti ne cancella i connotati individuali, e dove l'insistenza sulla tendenza peccaminosa piuttosto che sull'atto sacrilego rende le figure più mobili e complesse rispetto a quelle monolitiche dell'*Inferno*. Con Pasquini e Quaglio:

che nella seconda cantica il numero dei personaggi incontrati provvisti di individualità storico-artistica si riduca rispetto alla prima diminuendo pressappoco di un quarto (da circa quaranta a una trentina), è da ascrivere alla semplicità architettonica del *Purgatorio*, ma anche da inquadrare nel diverso ruolo assegnato alla figura singola, partecipe ed esponente di una comunità spirituale più vasta. [...] Il tramonto del personaggio a tutto tondo, l'illanguidirsi delle sue passioni, segnatamente terrene, e, di conseguenza, l'attenuazione scenica di ogni incontro, sono da ascrivere alla natura provvisoria e mediana del monte catartico, alla disposizione spirituale e psicologica del pellegrino che vi sale, al rapporto che egli instaura con i suoi abitanti».⁹⁵

Al contempo, però, il *Purgatorio* è la cantica degli incontri con i poeti e delle discussioni sull'arte, e i passaggi in questione segnano sempre un notevole innalzamento di tono, che risponde alla volontà di nobilitare tali discorsi e attirare l'attenzione sul loro contenuto meta-poetico e, forse, anche a quella di omaggiare le doti artistiche degli interlocutori ricalcandone lo stile. Il sostenuto discorso di Oderisi da Gubbio, ad esempio, è denso di immagini preziose e varie – a cominciare con la prima, luminosa professione di umiltà del miniatore, che ridimensiona la

⁹⁴CHIAVACCI, *Comm.*, ad loc.

⁹⁵PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.*, p. 380.

propria fama affermando che «più **ridon** le carte / che pennelleggia Franco Bolognese» (*Purg.* XI, 82-3).⁹⁶ Sferzando la superbia dell'artista in sé e negli altri, Dante mette in bocca a Oderisi una raffinata requisitoria sul tema della vanità della gloria umana, che dispiega tutti gli artifici più delicati e immaginifici proprio mentre li riprende.⁹⁷ Si avvicendano così metafore economiche («di tal superbia qui si **paga il fio**», v. 88), arboree («oh vana gloria de l'umane posse! / com'poco **verde in su la cima dura**, / se non è giunta da l'etati grosse!», vv. 91-3; «la vostra nominanza è **color d'erba**, / che viene e va, e **quei la discolora** / **per cui ella esce de la terra acerba**», vv. 115-7), belliche («credette Cimabue ne la pittura **tener lo campo** [...]», v. 94), luminose («si che la fama di colui è **scura**», v. 96), animali («e forse è nato / chi l'uno e l'altro **caccerà del nido**», vv. 98-9), oltre all'immagine biblica del *mondan romore* che non è altro che *un fiato / di vento* (vv. 100-1).

Il tono si innalza fin da subito anche nei canti incentrati sulla figura di Stazio: nel XXI del *Purgatorio* Virgilio, quasi avesse intuito di avere di fronte al poeta, si rivolge all'anima di Stazio con l'elaborata metafora estesa che caratterizza il Paradiso come una corte celeste («nel **beato concilio** / ti ponga in pace **la verace corte** / che me rilega ne l'**eterno essilio**», vv. 16-8) e prosegue poi con la personificazione mitologica della morte come parca (vv. 25-7). A sua volta, il poeta della *Tebaide* risponde con un appassionato elogio di Virgilio, sapientemente tramato sulla metafora ignea: il suo **ardore** poetico ha ricevuto **seme** (e qui la metafora vegetale dell'esca si innesta su quella del fuoco)⁹⁸ dalle **faville** della **divina fiamma** dell'Eneide, da cui sono stati **allumati** più di mille poeti (vv. 94-9); dopo la metafora del fuoco (che è infine ripresa al v. 134, con «l'amor ch'a te mi **scalda**»), Stazio usa quella doppia della **mamma** e della **nutrice** (vv. 97-8) per significare che l'opera di Virgilio genera e alimenta la poesia dei poeti successivi, e infine quella del peso come valore, con la **dramma**.

Come afferma Battistini, il dialogo tra Stazio e Virgilio è «condotto con studiata cura retorica, come si conviene a un locutore che è stato prescelto per il viaggio provvidenziale in virtù della sua "parola ornata" (*Inf.* II, 67) e come parimenti si conviene a un destinatario che era ritenuto da Dante un retore di professione».⁹⁹ Il canto successivo, in cui i due poeti si confron-

⁹⁶Su questa metafora, cfr PRANDI, *Teologia come pittura*.

⁹⁷Del resto, come osserva PICONE, «quando Dante, Petrarca e Boccaccio parlano di pittura o scultura, vogliono in realtà parlare di letteratura e poesia, svolgono cioè una riflessione metatestuale sulla propria arte» (*Il cemento delle arti*, p. 81).

⁹⁸«Con un linguaggio denso di traslati e di allitterazioni (*soma-seme; allumati-mille; mamma-fummi-fummi*), viene vantato il carattere "contagioso" dell'Eneide, che esercitò sugli altri poeti la stessa funzione propagatrice del fuoco e della luce mettendo in atto al massimo grado l'azione conoscitiva e morale della poesia. Con perfetta coerenza la metafora continuata del fuoco richiama i suoi effetti simbolicamente più rilevanti: il calore, espresso dall'"ardor" e dallo "scaldar", la luce, che "alluma", e la sua forza espansiva, la stessa che, con identici termini, si concentrerà nella massima *poca favilla gran fiamma seconda* (Par. i, 34). Mentre però nel *Paradiso* è la piccola fiammella che può fare sprigionare un grande incendio, qui, per confermare la diversa statura dei due poeti, è la fiamma "divina" di Virgilio da cui basta anche solo una scintilla per incendiare gli altri suoi epigoni. Ecco perché l'immagine delle "faville" suscita la metafora organicistica del "seme", una connessione autorizzata da Virgilio, cui si deve il sintagma *semina flammae* (*Aen.* VI, 6)» (BATTISTINI, *Purgatorio, canto XXI*, p. 643).

⁹⁹BATTISTINI, *Purgatorio, canto XXI*, p. 626.

tano su un terreno specificamente letterario, è altamente metaforico e denso di espressioni figurate tipiche del codice poetico, a cominciare dalla riverente ripresa, da parte di Virgilio, della metafora dell'amore come fuoco che aveva impiegato Stazio («*Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore*», vv. 10-2). Si susseguono poi metafore equestri (il *freno* della discrezione che si *allarga*, v. 20), cortesi (le *giostre grame*, che alludono sarcasticamente alla pena infernale degli avari, v. 42), ornitologiche (le mani che si aprono per spendere come se fossero *ali*, v. 43, la colpa che *rimbecca* il vizio, v. 49)¹⁰⁰, vegetali (ancora la colpa che *suo verde secca*, v. 51).

Quando Virgilio si rivolge a Stazio, lo fa con un linguaggio assai fiorito che riprende alcuni moduli dell'epica classica:¹⁰¹ si affastellano dapprima l'enallage delle *crude armi*, la metonimia della *doppia trestizia* di Giocasta, (vv. 55-6), l'altra complessa metonimia di Clio che *tasta*, ossia tocca le corde della lira, e dunque canta (v. 58). In questi primi versi gli endecasillabi ricalcano il procedere dell'esametro latino, con metonimie, poliptoti ed enallagi, figure che permettono una maggiore libertà prosodica con uno spostamento semantico meno pronunciato rispetto alla metafora. La fondamentale domanda di Virgilio sulla conversione di Stazio, che segna il passaggio al discorso cristiano, si distende poi su due blocchi da un verso e mezzo ciascuno, contenenti due metafore estese (vv. 61-3): la prima è quella topica della luce come conoscenza, e si articola nella doppia alternativa del *sole* o delle *candele* – lume celeste o terreno, e dunque illuminazione divina o predicazione umana – che *stenebraron* Stazio, ossia lo tolsero dalle tenebre in cui vive chi non conosce la fede; nel secondo blocco, la conversione è rappresentata come una navigazione con le *vele* che seguono il *pescator*, ossia Cristo.

Nella risposta di Stazio sono contenute, tra le altre, le metafore dell'invito di Virgilio a *bere* nelle *grotte* del *Parnaso* (vv. 64-5) e della poesia come luce («*m'alluminasti*», v. 66), ma soprattutto la famosa similitudine del lampadoforo («*facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte*», vv. 67-9), in cui il termine finale, “dotte”, inverte la solita metafora della luce per la conoscenza e giustifica la similitudine. Ma tutto il canto, come sottolineato da Battistini, è tramato di metafore relative all'acqua e all'arsura, che non rimandano semplicemente alla topica idea della sete di sapere, ma che sembrano anche alludere, spiritualmente, alla grazia elargita attraverso il battesimo.¹⁰² A questo omaggio alla figura di Virgilio, che proprio all'inizio dell'episodio aveva malinconicamente rievocato il

¹⁰⁰ Così secondo CHIAVACCI, *Comm., ad loc.*, che collega il verbo al becco di un uccello; secondo LANDINO, invece, «proprio rimbeccare è quando ripercotiamo indietro la palla che ci viene incontro» (*ad loc.*).

¹⁰¹ «Dante e la poesia classica»: questo potrebbe essere il titolo, se un titolo potessimo dare ai singoli canti della *Commedia*, del canto che sto commentando» (MARTELLI, *Il canto XXII*, p. 132); ma si veda anche quanto suggerito da ARIANI: «certo, il convegno dei tre poeti sembra coinvolgere la tradizione epica classica in un complesso gioco di specchi con la particolarissima epica cristiana della *Commedia*, che proprio per il suo statuto di *opus mixtum* sembra assurgere, nelle intenzioni metapoetiche dei canti XXI-XXII, ad una sorta di sintesi suprema di una tradizione tragica assorbita, e superata, nello sperimentalismo comico inventato dal “sesto tra cotanto senno”» (*Canti*, p. 200).

¹⁰² BATTISTINI, *Purgatorio, canto XXI*, pp. 629-30.

proprio *eterno esilio* e che si soffermerà poi a completare il canone dei poeti del Limbo, si aggiungono particolari metafore metapoetiche. Notevoli soprattutto la metafora del disegno e del colorare («*ma perché veggi mei ciò ch'io disegno, / a colorare stenderò la mano*», vv. 74-5), tolta dalla pittura in un ulteriore potenziamento dello spessore artistico del discorso, e la perifrasi che indica Omero come «*quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai*» (vv. 101-2),¹⁰³ ripresa al v. 105, dove si parla delle *nutrici* che si trovano sul Parnaso.

Anche lo scambio sulla poesia del Duecento che Dante inscena con Bonagiunta contiene un notevole innalzamento di tono, che si manifesta anche in un ampio ricorso alle metafore. A cominciare dalla potente espressione in cui Dante è «*colui che fore / trasse le nove rime*» (vv. 49-50), e dalla simmetrica risposta con cui il poeta della *Commedia* si raffigura come lo scrivano che nota ciò che Amore gli *ditta dentro* (v. 54), secondo un modello che nella tradizione cristiana era considerato proprio della Scrittura,¹⁰⁴ per giungere alle memorabili metafore del *nodo* che *ritenne* Bonagiunta, il Notare o e Guittone (vv. 55-7) e delle *penne* che vanno *strette* dietro al *dettatore* (vv. 58-9).¹⁰⁵ Se ha ragione Inglese, il *nodo* è da intendersi come il laccio che impedisce il movimento del falcone o il cappio che stringe la preda: le due metafore svilupperebbero così un coerente parallelo tra poeti e uccelli, garantito dalla polivalenza del termine *penna* – strumento scrittorio e organo di volo – e al contempo riprenderebbero l'immagine del nodo-trappola già impiegata in ambito stilnovista per parlare dell'amore sensuale (ad esempio da Monte Andrea).¹⁰⁶

Infine, nel xxvi canto del *Purgatorio*, ultimo incontro tra poeti, si assiste a qualcosa di leggermente diverso da quanto detto fin qui. Il canto manifesta uno stile preziosissimo ed elaborato, soprattutto in sede rimica; ma come ho già avuto modo di osservare, le figure foniche e sintattiche non coesistono pacificamente con le metafore, e forse per questo il discorso tra Guinizzelli e Dante, raffinato sotto l'aspetto delle prime, è piuttosto povero a livello di traslazioni, sebbene le poche metafore siano assai creative e notevoli (su tutte, la *rete* della morte al v. 24, l'opposizione tra le membra di Dante che non sono rimaste *acerbe né mature*, v. 55, la doppia traslazione in rima *marche : imbarche*, vv. 73-5, la metafora topica del *fabbro*, v. 117).

Non solo i poeti sono contraddistinti da un linguaggio elevato e densamente metaforico: il parlare di Cacciaguida, ad esempio, è assai sostenuto dal punto di vista retorico, e impiega tutti i tipi di figure, comprese molte traslazioni.¹⁰⁷ Dopo una prima, solenne esclamazione in

¹⁰³Secondo INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*, il traslato ha un precedente notevole in Pier delle Vigne: «*excelsa virorum ingenia quos in aula Cesarea fecunda rhetoricae diutius ubera lactaverunt*».

¹⁰⁴Anche il verbo “significare”, usato subito dopo, è usato più volte nelle Scritture per indicare il parlare di Dio agli uomini; si veda anche un'altra occorrenza dantesca «*quanquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est*» (*Mn III*, iv, 11)

¹⁰⁵Per una ricca analisi della metafora del nodo, cfr. FERRILLI, *Il 'nodo'*.

¹⁰⁶INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

¹⁰⁷Una bella analisi dell'impianto formale dei tre canti del “trattico di Cacciaguida” in ALESSIO, *Paradiso*, xv-xvii.

latino (*Par.* xv, 28-30)¹⁰⁸ e dopo aver parlato, inizialmente, *si profondo* da non essere inteso dal pellegrino – perché il suo *concetto* è tanto superiore dal *segno d'i mortal*, fino al momento in cui, *sfogato* ormai *l'arco de l'ardente affetto*, il suo *parlar discese / inver' lo segno del nostro intelletto* (vv. 37-45) – le prime parole comprensibili di Cacciaguida sono innanzi tutto una lode di ringraziamento a Dio, *tanto cortese nel seme suo* (vv. 46-8). Finalmente rivolgendosi al proprio discendente, il beato si esibisce in due terzine densissimamente metaforiche:

E seguì: «Grato e **lontano digiuno**,
tratto leggendo del magno volume
du' non si muta mai bianco né bruno,
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
in ch'io ti parlo, mercè di colei
ch'a l'alto volo ti vestì le piume».

(*Par.* xv, 49-54)

Dopo un primo sintagma che accumula la metafora del desiderio come *digiuno* e lo scambio di distanza temporale con una distanza spaziale, Cacciaguida sviluppa l'immagine del futuro come *volume* di Dio, immutabile perché stabilito dalla sua volontà; il digiuno, con ulteriore improprietà, viene “solvuto”¹⁰⁹ – quasi fosse un nodo – e, infine, Beatrice viene indicata attraverso una perifrasi che chiama in causa la consueta trasformazione di Dante in un uccello in volo verso i più alti cieli (e in opposizione, come è stato notato da più parti, con il *folle volo* di Ulisse). Secondo Chiavacci Leonardi, «tutta la terzina ha andamento solenne e velato di mistero», e tutti gli elementi – della lontananza, dell'attesa, del digiuno pieno di desiderio ma gradito, del volume immutabile della predestinazione – «concorrono a creare aspettativa e a circondare di sacralità ciò che sarà detto».¹¹⁰ Un linguaggio così altisonante – nel canto successivo si precisa che egli non parla la *moderna favella* che il poeta gli attribuisce (*Par.* xvi, 33)¹¹¹ – tuttavia, non è caratteristico del personaggio di Cacciaguida *tout court*: nella seconda metà del canto, in cui l'avo descrive la pacifica e morigerata Firenze in cui è cresciuto, la descrizione è storica e diretta, totalmente priva di metafore, e semmai avvolta in una medietà elegiaca;¹¹² solo nei passaggi profetici dei canti successivi il tono si innalzerà di nuovo attraverso una maggiore densità metaforica, fino ad arrivare alla sostenutissima investitura del canto xvii, colma di immagini di grande impatto ed estensione.

¹⁰⁸ «Si tratta dell'unica terzina interamente in latino in tutto il poema, costruita con una mescolanza di elementi linguistici virgiliani e biblico-teologici» (LEDDA, *Paradiso*, xvii, p. 112).

¹⁰⁹ La stessa intersezione semantica si troverà in *Par.* xix, 25: «*solvetemi, spirando, il gran digiuno [...]*».

¹¹⁰ CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

¹¹¹ Un linguaggio che i commentatori hanno interpretato come «una lingua arcaica nel lessico, nella sintassi e fors'anche nella pronuncia» (ALESSIO, *Paradiso*, xv-xvii, p. 25); sulla lingua di Cacciaguida si vedano anche PORENA, *La lingua*; PÉZARD, *Les trois langues*.

¹¹² «[...] da tale duplice forza, di concretezza storica e di speranza metastorica, si crea la casta bellezza di questo parlare poetico veramente “sobrio e pudico”, con una sintassi semplice, quasi elementare, con un ritmo ripetitivo di leggenda, con immagini dirette della vita quotidiana» (CHIAVACCI, *Comm.*, introduzione al canto xv).

I passaggi legati a personaggi tanto insigni sono dunque intessuti di vocaboli e di immagini più elevate rispetto alla media comica dell'*Inferno*, ma lo stesso adeguamento dello stile all'episodio si verifica anche attorno al polo negativo: i diavoli e i dannati di Malebolge impiegano termini metaforici allusivi e maliziosi (come la metafora sarcastica impiegata dai Malebranche, che dopo aver artigliato un peccatore lo apostrofano dicendo: «*coverta convien che qui balli*», *Inf.* XXI, 53) o rozzi e volgari (come la metafora del *grattar [...] la tigna*, *Inf.* XXII, 93, sorprendentemente ripresa proprio dal nobile Cacciaguida di cui abbiamo appena parlato: «*e lascia pur grattar dov'è la rogna*», *Par.* XVII, 129),¹¹³ Vanni Fucci, come si è già detto, si presenta in termini quasi bestiali, Alessio Interminelli è raffigurato mentre parla *battendosi la zucca* (*Inf.* XVIII, 124), con la ripresa di una metafora lucchese come la sua provenienza.¹¹⁴

Il discorso vale anche in negativo: il racconto di Ulisse, tra i più solenni e alti della cantica, è particolarmente semplice da un punto di vista metaforico; oltre a quel che ho già detto circa la difficoltà nel far coesistere figure di sintassi e di suono (che qui sono numerose) con le figure di pensiero, si potrebbe pensare che Dante non volesse né soprattutto sapesse dare una caratterizzazione linguistica troppo espressionista a un personaggio del mito, i cui tratti erano per lui vaghissimi. Nelle sublimi terzine in cui Ulisse risponde alla curiosità di Dante circa la propria morte, le metafore sono brevi e non particolarmente audaci, ma hanno una funzione sottile nel caratterizzare non tanto il personaggio, quanto l'archetipo che egli incarna: quella della vita come *vigilia / d'i nostri sensi* (*Inf.* XXVI, 114-5), ad esempio, allude alla specola tutta materialista di Ulisse, mentre l'appello alla metaforica *semenza* umana (v. 118) rende il destino dei naviganti in qualche modo ineluttabile, perché lo iscrive nella loro stessa natura; ancora, la descrizione dei compagni *resi acuti [...] al cammino* (vv. 121-2) adotta il senso figurato di "acuto" (che è anche l'unico significato con cui Dante impiega l'aggettivo), legato alla vista e dunque alla comprensione e alla conoscenza, quei valori rispetto ai quali Ulisse ha allettato i compagni e se stesso. La metafora centrale della navigazione come *folle volo* e dei remi come *ali* (v. 125), che riprende quella iniziale della fama negativa di Firenze (*che per mare e per terra batte l'ali*, v. 2) imprime un suggello figurativo debole sull'episodio, connotato piuttosto dal punto di vista concettuale; solo l'ultimissima parola, quella del mare *richiuso* sopra la nave (v. 142), ha l'effetto di rendere il mare quasi solido nella sua azione di inghiottire i naviganti. Commentando il canto, Bellomo osserva giustamente che Ulisse, dipinto come magnanimo nella tradizione classica, racconta la propria morte senza *pathos*, in una stoica impassibilità, nel distacco di chi ne riconosce l'oscura necessità.¹¹⁵

Per la stessa ragione di mancata caratterizzazione espressiva, un altro passo poco metaforico è il XX canto dell'*Inferno*, dove Virgilio si produce in una distesa digressione sulla storia di Mantova: nel momento in cui non ci sono peccatori che dialogano con Dante, la funzio-

¹¹³Sulla *rogn*a si veda BARTOLI, *La «rogn*a».

¹¹⁴Lo segnala l'OTTIMO, *ad loc.*

¹¹⁵BELLOMO, *Inf.*, p. 424.

ne mimetica del linguaggio metaforico si perde a favore di una più agile e piana narratività. Egualmente povero di metafore è il xxix canto del *Purgatorio*, dove è descritta la processione mistica che appare a Dante al suo ingresso nell'Eden: la sovrapposizione di un'impostazione narrativa e di un denso sovrasenso allegorico allenta l'ordito metaforico, che svolge qui una debole funzione descrittiva (con le sinestesie della *melodia dolce* e del *dolce suon*, ai vv. 22 e 36) o che si limita a innalzare il tono nelle terzine in cui prende voce l'*auctor*, dapprima per invocare le Muse (e qui compaiono le metafore della *cagion* che *sprona* il poeta perché le invochi e perché chieda all'Elicona di "versare", vv. 37-42) e poi per chiudere la descrizione degli animali raffiguranti i quattro evangelisti (dove si addensano le metafore economiche del non "spargere" rime perché *altra spesa* lo *strigne*, che gli impedisce di esser più *largo*, vv. 97-9).

5.5.1.2 Esemplarità e invettive

La vulgata critica sul linguaggio figurato della *Commedia* lo interpreta principalmente come strumento per l'espressione dell'indicibile e per la resa in termini immaginifici e comprensibili della difficilissima dottrina che anima il poema. Che le metafore servano questi compiti è certo vero, specie all'altezza del *Paradiso*, dove Dante si deve misurare con la difficoltà di fare poesia su complessi temi filosofici e teologici e con la necessità di animare la rappresentazione disincarnata dei cieli e delle anime ridotte a pura luce; è altrettanto vero che il linguaggio figurato, in un sistema fortemente codificato come quello della retorica medievale, assolve un compito stilistico che non si può affrontare con lo sdegno e la sufficienza che riserviamo a questi espedienti tecnici oggi. Date queste premesse, appare sorprendente che le metafore più elaborate, soprattutto nel corso della prima e della seconda cantica, non rispondano né all'una né all'altra di queste funzioni: il maggior sviluppo a cui viene sottoposto il linguaggio figurato in termini di concentrazione, estensione e creatività, come già si diceva (§5.3.1), coincide in larghissima parte con l'articolazione del discorso politico.¹¹⁶

Non si può di certo invocare lo scopo divulgativo per rendere conto di questo dato: comunicare in maniera comprensibile non pone particolari questioni quando si affrontano questi temi, che perfino una scrittura cronachistica piana e narrativa riesce a esaurire in maniera soddisfacente. Si può senz'altro sostenere che le metafore, in questi passi, servano allora a elevare il tono del discorso per conferire particolare enfasi e gravità a un tema che a Dante stava così a cuore; ma bisogna anche constatare che la cifra più caratteristica del linguaggio figurato elaborato nei discorsi politici non è tanto l'innalzamento stilistico, quanto una certa potenza icastica ed espressiva. Mi pare allora che le ragioni vadano ricercate in un intreccio di fattori: certo la particolare perizia tecnica a cui andavano sottoposti gli argomenti più importanti per l'autore, ma anche ragioni di equilibrio compositivo e, non da ultimo, l'influenza di una tradi-

¹¹⁶Da sottoscrivere, dunque, la considerazione di MARIETTI, secondo cui le metafore assumono una funzione polemica soprattutto all'interno delle invettive religiose del *Paradiso*, ma anche in alcuni più rari passaggi delle altre due cantiche (*Les deux cimes*, pp. 70-9).

zione teorica e pratica che aveva saldato i maggiori sviluppi della retorica duecentesca con la tematica politica, producendo un sistema coerente e solido di stilemi, *topoi* e immagini (di cui si è parlato già in §2.4). Le metafore della *Commedia* parlano di uomini molto più di quanto parlino di dottrina o di misteri divini, ma nel farlo sfruttano un complesso sistema di citazioni e di sublimazioni su un piano esemplare che serve a investire la voce del poeta di un'autorità profetica emanata dalle Scritture e da Dio; in questa operazione, trovano precedenti significativi in diverse tradizioni duecentesche, e in particolare nell'*ars dictaminis*, nella poesia civile contemporanea e nella produzione sermonistica.

Per far coesistere in una stessa opera le vicende municipali di un turno d'anni relativamente breve e le sorti della cristianità era necessario un avvicinamento tra i due piani, che si poteva ottenere elevando tali vicende all'interno di uno schema etico e provvidenziale che le colloca come esemplari di una storia universale di tentazione, peccato, redenzione. Quello che interessa a Dante nella rappresentazione della storia evenemenziale è perciò l'emergere di un tipo umano, psicologico ed etico. Trasformare, attraverso il ricorso al simbolo e alla metafora, la narrazione di fatti di cronaca in un dispiegamento di forze naturali – fisiche, animali, vegetali – è un espediente già praticato dagli scritti delle cancellerie istituzionali, che Dante adotta e inserisce in un'opera dove la corrispondenza tra storia universale e storia particolare è continuamente ricercata. La ricerca di tale corrispondenza si colloca nel solco della ripresa dei modi simbolici della letteratura profetica, che Dante impiega intorno ai motivi etico-politici fondamentali su cui si concentrano le sue invettive e profezie.

Su alcune delle metafore politiche infernali mi sono già concentrata (§5.3.1): la densa immagine atmosferica che Vanni Fucci inserisce nella sua profezia sulla vittoria di Moroello Malaspina (*Inf.* xxiv, 143-50) eleva su un piano superiore la vicenda dello scontro tra Bianchi e Neri, riversandola nell'immagine del fulmine che spezza la nebbia. È un passo profetico, e della profezia ricalca anche il simbolismo: la traduzione in immagini naturali di vicende politiche locali serve non tanto, come nel caso delle profezie *ante eventum*, ad assicurare il poeta di non poter essere smentito dallo sviluppo degli eventi, ma a nobilitare il dialogo, che qui si impenna per accedere al piano temporale inattuabile del futuro e soprattutto, a mio parere, per conferire un valore più universale a un episodio storico tutto sommato minore.

A questa ricerca di esemplarità tendono le metafore esplicite costruite sull'antonomasia, di cui si è già parlato (§5.2.1), ma anche l'accostamento di un episodio particolare con un'espressione metaforicamente proverbiale, come la sentenza popolare *tra male gatte era venuto 'l sorco* (*Inf.* xxii, 58), che per analogia si riferisce alla situazione del navarrese finito tra le grinfie di Ciriatto.¹¹⁷ Le sentenze di Dante sono state oggetto di un'indagine condotta secondo

¹¹⁷Sui proverbi e le sentenze e la loro provenienza dai Salmi e dalla tradizione salomonica, si veda NASTI, *Favole d'amore*; sul tema sono tornati di recente CRIMI, *Proverbia*, a cui rimando anche per la bibliografia, e MALDINA, *Le similitudini dantesche*, che ha esplorato lo sviluppo di similitudini e metafore nella *retorica docens* delle *artes praedicandi*, approfondendo gli importanti spunti di LE GOFF, *L'"exemplum"* e di VON MOOS, *Sulla retorica*.

i metodi della critica stilistica da parte di Fubini, che vi ha riconosciuto un elemento del gusto e della cultura medievale (testimoniato a livello teorico dalle prescrizioni dei trattatisti, a livello pratico dalla grande diffusione di raccolte di massime e proverbi). Fubini definisce in particolare due modi stilistici impiegati da Dante per accorpate le sentenze al testo: «l'affermazione generale a cui segue col legame di un *però* il caso particolare, o la proposizione relativa che s'innesta nella narrazione o nel ragionamento, sollevandoci alla considerazione di una verità superiore e conferendo al discorso una maggiore gravità»; il sentenziare dantesco è dunque una caratteristica essenziale del suo stile e una spia della sua struttura concettuale.¹¹⁸

Anche la sanzione positiva nei confronti di un comportamento appropriato può essere espressa con metafore sentenziose, come quella nautica, già impiegata nel *Convivio*¹¹⁹ e ripresa da Guido da Montefeltro, che parla della sua vecchiaia come del periodo in cui avrebbe dovuto «*calar le vele e raccogliere le sarte*» (*Inf.* xxvii, 81). Di sapore sentenzioso anche la già ricordata espressione «*tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico*» (*Inf.* xv, 65-6), che eleva la discordia tra Dante e i fiorentini a norma di saggezza popolare; anche in questo caso la sentenza è metaforica, perché il vero referente di cui Brunetto parla è appunto il rapporto di inimicizia tra Dante-dolce fico e i fiorentini-lazzi sorbi.¹²⁰ Lo stesso campo semantico vegetale, familiare alle espressioni di saggezza popolare, viene chiamato in causa nell'amara constatazione di Rinieri da Calboli, che spiega il suo peccato e commenta: «*di mia semente cotal paglia mieto*» (*Purg.* xv, 85), riprendendo un fortunato motivo scritturale,¹²¹ o ancora nell'invito di Marco Lombardo a considerare gli effetti della confusione tra i poteri, cioè a porre mente «*a la spiga, / ch'ogn'erba si conosce per lo seme*» (*Purg.* xvi, 113-4).¹²²

Gli importanti studi di Carlo Delcorno sulla predicazione medievale hanno mostrato che una grande innovazione della *Commedia* è da rinvenire nella «irruzione dell'attualità nel repertorio esemplare, che già segna originalmente la predicazione e la letteratura dei Mendicanti». Il poema dantesco si muove in continuazione *all'eterno dal tempo e di Fiorenza in popol giusto e sano* (*Par.* xxxi, 37-9), e i due momenti non sono mai slegati: anche le più articolate discettazioni di dottrina si calano nella storia contemporanea e, viceversa, ciascun evento e personaggio storico, per quanto concreto e particolare, viene sottratto alla contingenza orizzontale e, per riprendere ancora Delcorno, fissato in maniera paradigmatica nel suo nesso verticale con il piano divino e sovrastorico.¹²³

¹¹⁸FUBINI, *Critica e poesia*, pp. 41-5.

¹¹⁹«E qui è da sapere, che, sì come dice Tullio in quello De Senectute, la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. Ed è così: [ché], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento, entra in quello; così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace» (*Conv.* iv, xxviii, 3).

¹²⁰Sul tema rimando al ricco contributo di CRIMI, *Una metafora vegetale*.

¹²¹INGLESE, *Comm.*, *ad loc.* accosta il passo al biblico «*quae enim seminaverint homo, haec et metet*» (*Gal.* 6, 8)

¹²²Che riprende l'evangelico «*unaquaeque arbor de fructu suo cognoscitur*» (*Lc* 6, 44).

¹²³DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, p. 197. Sull'*exemplum* si veda anche BREMOND, LE GOFF, *L'exemplum*.

L'esempio forse più limpido e alto della poesia politica di Dante è il VI canto del *Purgatorio*, che contiene la notevolissima invettiva contro l'Italia (*Purg.* VI, 76-151). In questa lunga *digressione* – così è esplicitamente definita al v. 128 – assistiamo a una vera e propria impennata metaforica, che non ha eguali nella cantica e che comprende un numero di figure pari a quasi il doppio della media; il canto successivo, dopo la pausa imposta alla tirata, torna su una densità figurata più regolare e soprattutto su una situazione di minore estensione ed enfasi delle metafore, pur continuando il motivo politico dell'episodio; per questo letti insieme i due canti offrono un perfetto caso di studio per osservare le metafore politiche dantesche e rapportarle ad altre tradizioni.

L'invettiva si apre all'improvviso, interrompendo la narrazione degli affettuosi saluti tra Sordello e Virgilio, con una celebre terzina di altissimo sdegno dove si avvicendano serratamente diverse metafore:

Ahi **serva** Italia, di dolore **ostello**,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!
(*Purg.* VI, 76-8)

E prosegue con l'alternarsi di altre metafore che trasfigurano l'Italia ora in una donna, ora in una bestia che l'Imperatore dovrebbe cavalcare:

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi **ti guarda in seno**,
s'alcuna parte in te di pace gode.
Che val perché **ti racconciasse il freno**
Iustiniano, se **la sella è vota?**
Sanz'esso fora la vergogna meno.
Ahi gente che dovresti esser devota,
e lasciar **sedere Cesare in la sella**,
se bene intendi ciò che Dio ti nota,
guarda come **esta fiera è fatta fella**
per non esser corretta da li sproni,
poi che ponesti mano a la predella.
O Alberto tedesco ch'abbandoni
costei ch'è fatta **indomita e selvaggia**,
e dovresti **inforcar li suoi arcioni**,
giusto giudizio da le stelle caggia
sovra 'l tuo sangue, e sia novo e aperto,
tal che 'l tuo successor temenza n'aggia!

Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto,
per cupidigia di costà **distretti**,
che 'l **giardin** de lo 'mperio sia deserto.
(vv. 85-105)

L'invettiva di *Purg.* VI riprende da vicino immagini e modi della Bibbia, che un'operazione secolare aveva già immesso nella propaganda politica, nella tradizione delle profezie con relative glosse, dei sermoni di crociata, perfino dei brani retoricamente più sostenuti delle nuove *artes*, spesso dedicati a temi religiosi, politici ed etici; per capire quanto il brano sia vicino alla tradizione mediolatina è sufficiente confrontarlo con le epistole politiche di Dante, che manifestano sorprendenti somiglianze tematiche, stilistiche e intertestuali. Per riassumerle, basterà citare un estratto dell'*Ep.* VI: «solio augustali vacante [...] Ytalia misera, sola, privatis arbitriis derelicta, omnique publico moderamine destituta, quanta ventorum fluentorumve concussionem feratur verba non caperent» (3).

I canti sono inseriti in un contesto di forte valenza politica e civile, anticipati come sono dall'incontro di Dante e Virgilio con i morti di morte violenta. Un ulteriore segnale dell'impronta etica di questo episodio è offerto dalla presentazione dell'anima di Sordello, che spicca nella sua solitudine e appare *altera e disdegnosa / e nel mover de li occhi onesta e tarda* (vv. 62-3), per essere paragonata addirittura a un leone (v. 66). Il riconoscimento tra Sordello e Virgilio, che si scoprono concittadini (vv. 67-75), è reso con grande drammaticità e dolcezza, ma viene subito interrotto dallo scoppio dell'invettiva.¹²⁴ Le prime cinque terzine sono costruite come un'apostrofe all'Italia, che prende avvio dalla prima con il suo sconsolato grido incipitario, ricalcato stilisticamente sulle *Lamentazioni* di Geremia e contenente le grandi immagini della servitù, dell'ostello di dolore, della nave in tempesta senza guida, della *domina provinciarum* fatta *meretrix*.¹²⁵ Dopo due terzine che sviluppano l'opposizione tra Virgilio e Sordello e gli odi di parte che lacerano la penisola, comincia la prosopopea, in forma di esortazione, che nella quinta terzina è subito mutata nell'immagine equestre alla base dell'interrogativa retorica.

Nel blocco successivo le prime due terzine sviluppano la stessa immagine equestre in relazione all'imperatore e al clero; il tono si impenna ulteriormente nelle sette terzine successive, contenenti aspra ammonizione, maledizione e addirittura una sfida all'imperatore. Dopo tre terzine di appello alla divinità, l'invettiva si chiude con otto terzine contro Firenze, giocate su una sferzante e stigmatizzante ironia. Il canto si chiude così, e il successivo riprende la narrazione da dove era stata interrotta: Sordello elogia Virgilio e lo informa sulla natura del luogo, offrendosi poi di guidare i due viandanti in una valle dove potranno passare la notte (*Purg.* VII, 1-69); dopo aver descritto, seguendo i modi del *plazer*, la straordinaria amenità della

¹²⁴L'analisi che segue deve molto a ALESSIO, *Bonconte*, pp. 67-70.

¹²⁵L'immagine viene da *Is.* 1, 21 («facta est meretrix civitas fidelis»), ripresa da Dante già in *Conv.* I, ix, 5: «l'hanno fatta, di donna, meretrice»; ma l'espressione *domina provinciarum* è nel corpus di Giustiniano, dove, secondo la glossa accursiana, è riferito all'Italia (lo segnala INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*).

valletta (vv. 70-84), Dante affida a Sordello il compito di indicare i principi negligenti che la abitano, in una rassegna che contiene precise valutazioni etiche sul loro operato e sentenziose considerazioni sulla generale decadenza delle stirpi, riassunte dalla massima metaforica «*rade volte risurge per li rami / l'umana probitate*» (vv. 121-2).

Infine, nell'ultimo canto dell'episodio i tre poeti assistono alla scena allegorica del serpente cacciato dai due *astor celestiali*, entro cui si inserisce il discorso profetico di Corrado Malaspina, ultima appendice dell'alta metaforicità politica di questi canti (*Purg.* VIII, 112-139). La profezia contiene figure corpose, come la metafora della lucerna e della cera (vv. 112-3), la difficile perifrasi astronomica che indica i sette anni che devono trascorrere prima che il destino di Dante tra i Malaspina, qui annunciato, si realizzi (vv. 133-5; se ne parlerà in §5.6.2), e poi la materica metafora dell'opinione inchiodata nella testa con chiodi maggiori rispetto al discorso altrui (vv. 137-8).

Si deve a Perugi un'importante rivalutazione del retroterra tecnico dell'invettiva del VI canto: la digressione rientra infatti nei modi dell'*amplificatio* prescritti dalle *artes poetriae*¹²⁶ – e Dante ne impiega qui tutte le componenti –, e più nello specifico costituisce un'invettiva il cui *argumentum* è tratto *a natione vel a patria*,¹²⁷ Meneghetti, riprendendo e completando la lettura di Perugi, ritiene di scorgere un preciso segnale nel fatto che Dante affidi il più appassionato e impegnativo di tutti i suoi monologhi politico-morali a «un copione retorico di vecchia tradizione mediolatina», a sua volta ripreso dalla tradizione provenzale del sirventese morale e del *planctus/planh*: pur alludendo a quest'ultima tradizione tramite Sordello, il poeta della *Commedia* ribadisce il suo rifarsi a modelli «dichiaratamente, molto più “classici”, per non dire più arretrati».¹²⁸

Come si è visto, anche all'interno dell'episodio coesistono momenti significativamente diversi; in particolare, una certa disomogeneità nella rappresentazione di Sordello tra il canto VI e il VII ha turbato i critici, che non hanno saputo conciliare il magnanimo e cittadino ideale che in qualche modo presta la voce all'invettiva di Dante con il «mediocre poeta realmente vissuto nel secolo XIII, che s'offusca e scompare nel fulgore della gloria di Virgilio».¹²⁹ Un problema più sottile e più spinoso è quello relativo alle simpatie politiche di Sordello, la cui prossimità con Carlo d'Angiò è in aperta contraddizione con la polemica anti-angioina che si percepisce in diversi passi del *Purgatorio*. Meneghetti ha fatto luce sulla circolazione manoscritta dei componimenti di Sordello e ha proposto convincenti ipotesi sul ritratto del poeta mantovano che poteva essere maturato in Dante, giustificando così il ruolo di “doppio politico” che gli

¹²⁶Per i trattatisti – e si può citare a testimonianza GOFFREDO DI VINSALF – la digressione consisteva di un allontanamento dal soggetto principale, da sottolineare attraverso un cambio stilistico: «si velit ulterius tractatus linea tendi, / materiae fines exi paulumque recede / et diverte stylum» (*Poetria nova*, vv. 527-9); Devo la citazione a MENEGHETTI, *Purgatorio. Canto VI.*, p. 148.

¹²⁷PERUGI, *Il Sordello*, pp. 80-6.

¹²⁸MENEGHETTI, *Purgatorio. Canto VI*, pp. 150-5.

¹²⁹PERUGI, *Il Sordello*, p. 196. Il dibattito acceso sulla figura di Sordello a cavallo tra Otto e Novecento viene riassunto nelle pagine iniziali di questo stesso contributo.

viene assegnato in questi canti;¹³⁰ ma quel che rimane da osservare è che lo stile dei due canti è largamente distinto da quello dei testi morali e politici di Sordello.

Per spiegare il ruolo attribuitogli da Dante, Buti è il primo a citare il *planh* che Sordello scrisse, intorno al 1237, in morte di Blacatz, vassallo di Raimondo Berengario IV che aveva accolto il poeta alla sua corte. In questo componimento – oltre al motivo del cuore mangiato, che secondo alcuni interpreti poteva avere qualche influsso sulla prima lirica della *Vita nova* – sono elencati otto baroni orbitanti intorno alla corte di Raimondo, che in larga parte sono imparentati con quelli nominati dal Sordello dantesco. Un altro elemento che accomuna la rassegna del canto VII al *planh* di Sordello è l'importanza accordata al motivo reazionario del lamento sul declino naturale delle generazioni,¹³¹ che viene ripreso e «risolto in prospettiva provvidenzialistica».¹³²

Ma al di là di queste coincidenze tematiche, il tono politico dei due autori è significativamente diverso. Sordello, secondo la descrizione introduttiva che ne dà il curatore dell'opera, privilegia uno stile semplice e piano, privo di immagini inconsuete, vocaboli rari, costruzioni contorte e giochi di parola, povero di similitudini.¹³³ Il linguaggio dei sirventesi politici è certamente più scabro e allusivo rispetto a quello impiegato da Dante nell'invettiva, e presenta solo una caratteristica che mi pare avvicicabile ad alcuni passaggi polemici della *Commedia*, ossia la scelta – sporadica in Sordello, più consistente in Dante – di espressioni figurate allusive, sarcastiche o violente, che restituiscono l'idea di uno sfiancante conflitto politico. Sordello avverte Raimondo Berengario: il nobile è acconciato perché altri sia pronto a rasarlo e tostarlo in tondo, e non si accorge forse che tutti vogliono pelarlo, mandarlo in rovina, spennacchiarlo.¹³⁴ Tali espressioni sono però piuttosto rare in Sordello: il *planh* per Blacatz è condotto secondo uno stile quasi tutto letterale, in cui i nomi dei baroni non sono trasfigurati, le imputazioni sono dirette e chiare, e la rassegna prende un andamento quasi ripetitivo, condotta com'è attorno allo stesso motivo del cuore mangiato.¹³⁵

L'atteggiamento di severo giudizio politico e morale accomuna quindi i due testi, ma lo

¹³⁰MENEGHETTI, *Purgatorio. Canto VI*.

¹³¹PERUGI, *Il Sordello*, pp. 42-5.

¹³²INGLESE, *Comm., ad loc.*

¹³³BONI, *Introduzione in SORDELLO, Le poesie*, pp. CXLII-CXLIII.

¹³⁴«En coms, tot assesmat es / c'om vos rasa e tonda / en redon / per piez puiar contramon [...] Am lur rendas e lur ses, si Dieus no vos avonda, trosq'al fon / chascus a cor que° us rebron [...] Chascus ha cor que° us peluc, si q'el çuc / remanra[n] blanc li peçuc» (SORDELLO, *Sirventese contro Raimondo Berengario IV*, XIX, pp. 113-21).

¹³⁵Non mi pare perciò del tutto corretto quel che sostiene Honess quando dice che «whereas Dante's political diatribe addresses specific actors on the contemporary Italian and European stage, Sordello's moral teaching is general and abstract; and whereas Dante's invective is presented as a spontaneous *cri de coeur*, Sordello's poem presents a clearly thought-out, even ponderous, argument» (*Dante and political*, p. 32). Se è vero che il *planh* per Blacatz manca del fervore polemico di Dante, non mi pare si possa sostenere che il componimento non faccia riferimento a precisi personaggi politici, che sono chiamati in causa in maniera molto più diretta rispetto all'invettiva di *Purg.* VI, e dunque in maniera più vicina alla rassegna di *Purg.* VII. Più vicina ancora all'andamento dei sirventesi sarà, a mio parere, la rassegna sulla storia di Firenze affrontata da Cacciaguida nei canti centrali del *Paradiso*, dove compaiono narrazioni storiche e brevi, allusive delle sorti della città o, più spesso, delle singole famiglie, secondo un procedere ripetitivo e piano, incentrato sui nomi più che sui fatti.

stile della scrittura, specialmente a livello di *imagery*, è ben diverso. Anche sull'altro grande poeta politico della *Commedia*, Bertran de Born, si potrebbero fare analoghe considerazioni. Bertran, che nel *De vulgari eloquentia* è eletto cantore dell'*armorum probitas* – la categoria più bassa delle tre, perché associata all'anima vegetativa e subordinata alla poesia della rettitudine – viene collocato in fondo all'Inferno.¹³⁶ Secondo la convincente lettura di Claire Honess, l'atteggiamento di Dante nei confronti di Sordello e di Bertran è quello di condanna: non citandoli come precedenti di poesia volgare, ne sta decretando il fallimento, dovuto alla mancata integrazione del tema politico in una più ampia cornice etica.¹³⁷

Bertran e Sordello sono esponenti di quel genere, il sirventese, che anche Dante aveva praticato (si ricordi la «pistola sotto forma di sirventese» citata in *Vn* VI, 2), un genere particolarmente interessante per mettere a fuoco le caratteristiche della poesia politica e civile del Duecento. Secondo il riassunto che ne dà Asperti, «il genere del sirventese, definito su base tematico-formale, fa la sua apparizione tra il 1170 e il 1180 circa, con Guillem de Berguedan e Bertran de Born»,¹³⁸ ma componimenti politici erano stati scritti già da Marcabru e Peire d'Alvernhe. Oltre all'aspetto formale – il sirventese riprende “servilmente” la forma e la melodia di una canzone – la definizione di questo genere contenuta nelle *Leys d'amors* implica infatti delle caratteristiche contenutistiche: «e deu tractar de reprehensio, o de maldig general, per castiar los fols e los malvatz, o pot tractar, qui-s vol, del fag d'alquana guerra».¹³⁹ Nel sirventese sembra si trovassero insomma a confluire invettive, commenti morali, esortazioni ai sovrani e ai crociati, panegirici dei potenti, e qualunque tema fosse escluso dagli altri generi.¹⁴⁰

Secondo Klein, una caratteristica fondamentale di questi componimenti è la loro natura partigiana: si tratta di poesie incentrate non tanto su concetti o astrazioni politiche, quanto sulle personalità dei regnanti e sulle conseguenze pratiche delle loro azioni o omissioni, e perciò rimangono spesso al livello di considerazioni pragmatiche, viziate dalla prospettiva utilitaristica di chi scrive. Nonostante la loro partigianeria e il loro pragmatismo, i sirventesi politici sono scritti in maniera allusiva; le ragioni di tale oscurità saranno da ricercarsi nella natura artificiosa della poesia galloromanza, nel desiderio, da parte del poeta, di proteggersi da eventuali

¹³⁶Nel canto xxviii dell'*Inferno*, secondo la convincente lettura di Picone, Dante riprende il *miei-sirventes* di Bertran (xxxii) parodizzandolo con un abbassamento di tono; del resto la marcata preoccupazione poetica del canto, e l'intreccio di questa con la tematica politica, è evidente fin dai primi versi, contenenti un'alta dichiarazione di ineffabilità e il richiamo al mito di Troia. Secondo Picone, la punizione di Bertran serve perciò a illustrare gli usi politici incongrui a cui può essere sottoposta la poesia (PICONE, *I trovatori*). Sul tema si veda anche CHIARINI, *Bertran de Born*.

¹³⁷HONESS, *Dante and political*, p. 135. Già BAROLINI aveva notato che Sordello e Bertran sono gli unici due poeti della *Commedia* a non essere noti principalmente per la loro lirica amorosa (*Dante's poets*, p. 154), e Honess giustamente sottolinea che nonostante il grande spazio che viene dedicato al personaggio, l'attività poetica di Sordello non viene mai nominata (*Dante and political*, p. 32). Sulla poesia delle armi, rimando al bellissimo saggio di BORSA, *Poesia d'armi*, e, per quanto riguarda la *Commedia* e lo sviluppo del campo semantico bellico, a MARCOZZI, *Metafore belliche*.

¹³⁸ASPERTI, *Testi poetici volgari*, pp. 545-6.

¹³⁹Devo la citazione a GOUIRAN, *L'amour*, pp. lvi-lvii.

¹⁴⁰Così KLEIN, *The partisan voice*, p. 34.

accuse o rappresaglie, ma anche e soprattutto dalla loro produzione in un contesto ristretto e cortigiano, in cui le allusioni sono un gioco tra il poeta e il pubblico.¹⁴¹

Rispetto ad altri componimenti, le poesie politiche sono dunque più concentrate sul messaggio che sulla texture poetica, ossia su metafore, *imagery*, simboli, procedimenti di ironia o ambiguità: il repertorio figurato, in particolare, è molto uniforme, tanto da poter dire che «what is most characteristic of imagery in the political lyric is the lack of it. Metaphors and similes too, share this characteristic. There are a few simple comparisons scattered throughout the poems; they are ornamental, not functional, in the poems».¹⁴²

Nei suoi più alti esponenti, come Bertran de Born, questo tipo di poesia esercita comunque una funzione di sanzione morale, certo legata più all'intraprendenza politica e militare o all'osservanza delle leggi cortesi che a un'etica più ampia;¹⁴³ un passaggio può dare l'idea della distanza di questa poesia dai toni di Dante:

Ai, flaca gen! On so-ill cortes
que solon castels asejar,
e que solon sesman'e mes
cort mantener ab gen reingnar
e que solon donar rics dos
e far las autras mesios
a soudadier et a gugar?
Un sol o-n vei? So autz contar!

(Hélas, gens débiles! Où sont les hommes courtois qui faisaient le siège des châteaux et qui, des semaines et des mois, tenaient leur cour avec un aimable comportement et faisaient de riches présents sans manquer aux autres dépenses envers le soudoyer et le jongleur? Où puis-je en voir un seul? Voilà ce que j'ose dire!)¹⁴⁴

Questa poesia d'armi poteva trovare dunque pochi appigli in una regione dove la situazione politica e sociale era significativamente diversa. Come ha messo in luce Borsa in un ricco contributo sul tema, le condizioni perché questo genere di componimento attecchisse in Italia mancavano tanto nell'ambito della corte fredericiana, quanto in quello dei comuni.¹⁴⁵ La corte

¹⁴¹Ivi, pp. 44-53.

¹⁴²Ivi, p. 70.

¹⁴³Secondo GOUIRAN «le sirventès représente la mise en pratique d'une morale: le poète possède un idéal qui lui sert à passer à l'aune ses contemporains, et donc à distribuer blâmes, éloges et encouragements» (*L'amour*, p. LX).

¹⁴⁴BERTRAN DE BORN, *Volontiers fera sirventes* (xxx), vv. 33-40, in GOUIRAN, *L'amour*, pp. 615-30.

¹⁴⁵BORSA, *Poesia d'armi*, in part. pp. 148-55. Analoga la spiegazione proposta da BOLOGNA: «è in lingua d'oc che in Italia si scrivono sirventesi, e a farlo sono essenzialmente poeti provenienti dalla Francia. [...] Una delle ragioni di quest'assenza [...] a me sembra consistere appunto nel ruolo *propositivo*, *esortativo*, in ultima istanza *moralistico*,

imperiale, come si è visto in §2.4, contribuì lungo tutto il Duecento a elaborare una produzione letteraria retoricamente sorvegliatissima, che, presentandosi come opera di una classe elitaria in grado di controllare il repertorio d'immagini dell'esegesi biblica, ambiva a ottenere una primazia culturale, e perciò politica, sul Papato. Tale produzione, però, era confinata all'ambito della prosa latina:¹⁴⁶ la poesia siciliana si limitò a rimare sulla materia amorosa, con qualche rara escursione nel genere morale.

Ancora diversa la situazione dell'Italia comunale: mentre nelle aree più soggette all'influsso provenzale si scrivono sirventesi in lingua d'oc sui fatti italiani, la fondazione retorica assunta dalla politica del Duecento comunale e podestarile fa sì che i rarissimi sirventesi scritti in italiano siano assai vicini alla produzione cronachistica e storiografica – come nel caso del Sirventese dei Lambertazzi e dei Geremei.¹⁴⁷ Il dato più rilevante però è che in Toscana fiorisce una stagione di tenzoni di sonetti, per lo più orbitanti intorno a Monte Andrea, in cui la guerra viene vista in una prospettiva sì partigiana, ma piuttosto concreta e finanziaria che cortese e fine a se stessa nella sua esaltazione delle battaglie.¹⁴⁸

Il passo che finalmente ci conduce verso un precedente sufficientemente prossimo alla poesia politica dantesca viene compiuto da Guittone, che inizialmente abbraccia la dimensione dialogica della produzione civile e politica di area italiana; se alcuni precoci componimenti risentono dell'influenza occitanica – come *Ora che la freddore* (xviii)¹⁴⁹ – l'aretino matura in seguito una forte e specifica vocazione pubblica, che lo porta a dettare l'agenda della poesia toscana dal 1260 in poi.¹⁵⁰ I testi fondamentali di questa stagione, variamente commentati da-

e perciò di effettiva *subalternità*, che svolge il sirventese nel rapporto politico fra intellettuale e signore nell'area cortese. Mutatosi questo rapporto in quello *funzionariale* cioè *funzionalmente organico* alla gestione del potere dei siciliani, il sirventese perde ogni interesse e ogni scopo, al pari della stessa esibizione esplicita delle tematiche politiche: le quali, da *contenuto* del discorso letterario, si traducono nel suo *presupposto ideologico-istituzionale*. Il sirventese “consiglia”, “esorta”, “suggerisce” al politico una linea illuminata del sapere intellettuale: ma la *parola* rimane separata dall'*attività politica*, subalterna ad essa, e quest'ultima sarà attuata quindi da un diverso soggetto istituzionale (*Politica e poesia*, p. 273 – corsivi dell'originale).

¹⁴⁶La prossimità delle due tradizioni – sirventesi d'Oltralpe e *ars dictaminis* – mi sembra interessante e meritevole di ulteriore approfondimento. Molte considerazioni riferite alla poesia d'oc mi pare si possano applicare, con qualche adattamento, anche alla produzione delle cancellerie, come ad esempio questa: «le *sirventes* est le media par excellence du Moyen Age, le moyen le plus rapide, large et efficace de diffuser une propagande politique et d'agir sur l'opinion publique» (AURELL, *Chanson et propagande*, p. 186).

¹⁴⁷Su cui si veda SCHONBUCH, *Une chronique poétique*.

¹⁴⁸«Rispetto ai testi provenzali, nelle tenzoni fiorentine vengono meno contesto e idealità cavallereschi. Gli autori e il loro pubblico non appartengono all'ambiente cortese dei professionisti della guerra, ma all'ambiente comunale dei professionisti della scrittura e del diritto [...]. Nei loro componimenti, i rimatori non si interessano tanto al rinnovarsi della dimensione bellica e del “pregio”, quanto al reale peso delle forze in campo e agli effetti concreti dello scontro, non senza una valutazione dei benefici materiali arrecati dalla preminenza dell'una piuttosto che dell'altra parte [...]. Oltre che sulla contrapposizione tra le parti, cui essi afferiscono per scelte politiche nette, i tenzonanti si concentrano sulla complicazione formale dei testi, estranea ai sirventesi occitanici, la quale qualifica e definisce emittenti e destinatari come appartenenti al *milieu* socio-culturale degli “esperti della parola”» (BORSA, *Poesia d'armi*, p. 161).

¹⁴⁹Acutamente commentata da Borsa, *ivi*, pp. 168-72.

¹⁵⁰Secondo MAZZONI, in quegli anni si era andato stabilendo un «linguaggio poetico che, per influsso della trattatistica comunale, si era aperto ad una problematica morale e civile»; di questa rivoluzione culturale Guittone è solo «la più incisiva e significativa risultante» (*Tematiche politiche*, p. 353-4).

gli studiosi, sono innanzi tutto le canzoni di Guittone, *Gente noiosa e villana* (xv),¹⁵¹ *Ahi lasso, ora è stagion di doler tanto* (xix), *Magni baroni certo e regi quasi* (xlvi),¹⁵² oltre alla celebre epistola agli *Infatuati miseri fiorentini* (xiv); a seguire *La dolorosa noia* di Panuccio del Bagno e *Ahi, dolze e gaia terra fiorentina* di Chiaro Davanzati.

La geografia di ideologemi su cui questi testi insistono si incentra su alcuni luoghi fatidici: il contrasto tra *ferinitas* e ragione, visto come fondativo di ogni città e di ogni umana convivenza; la deplorazione del degenerare della vita civile, e quindi l'attribuzione delle traversie politiche delle città non ad agenti esterni, ma ad un processo di decomposizione interna, *intra moenia*; l'appello ad origini illustri – Romane, in generale – delle città imbarbarite, a contrasto con la miseria presente; l'aspirazione ad una pace che non potrà venire se non da una profonda conversione morale delle comunità.¹⁵³

Questi temi, come salta subito all'occhio, sono particolarmente cari anche a Dante: su tutti quello della distinzione tra *humanitas* e *ferinitas*, che la tradizione tomista – anche grazie alla mediazione di personaggi come Brunetto Latini, Guittone e Bono Giamboni – aveva fatto penetrare nel pensiero etico-politico comunale, come mostrano le ricerche di Margueron e Mazzoni.¹⁵⁴ Si capisce allora come un espediente figurato consueto nella poesia politica dantesca, ossia la trasfigurazione dell'uomo in animale – impiegata soprattutto in *Purg.* xiv, di cui si parlerà distesamente in §6.3 – sia tutt'altro che neutro da un punto di vista morale – senza contare che perfino episodi pagani, come quello omerico di Circe o come l'intero libro delle *Metamorfosi* ovidiane, erano ricondotti a una rigida opposizione non solo biologica, ma anche e soprattutto spirituale ed etica. Nell'invettiva di *Purg.* vi, l'insistito ricorso all'immagine della *fiera che è fatta fella / per non esser corretta da li sproni* (vv. 94-5) sarà allora da connettere a questa temperie già guittoniana,¹⁵⁵ come anche la nostalgia per un nobile passato da *domina provinciarum* e lo sdegno nei confronti di quella che ora ha preso le sembianze della *meretrix*.¹⁵⁶

¹⁵¹ «Una noia morale e civica», secondo STEFANINI, *Guittone poeta politico*, n. 10 a p. 169.

¹⁵² «Un'insistita lezione di etica politica, densa fino alla viscosità nella concentrazione concettuale, lessicale e sintattica del discorso» (*ibid.*). Sui contatti tra questo componimento e la poesia dantesca, e in particolare sul vi canto del *Purgatorio*, si veda BAROLINI, *Dante's poets*, pp. 179-84.

¹⁵³ BRUSCAGLI, *La poesia politica*, p. 11.

¹⁵⁴ MARGUERON, *Recherches sur Guittone*, pp. 64-6; MAZZONI, *Tematiche politiche*, pp. 355-73.

¹⁵⁵ Si vedano in particolare i seguenti versi di *O dolce terra aretina: Ahi, che non fuste nati / di quelli, iniqui schiavi, e vostra terra / fusse in alcuna serra / de le grande Alpi che si trovan loco! / e là poria pugnare vostro feroce affare, / orsi, leoni, dragon' pien' di foco* (vv. 54-60).

¹⁵⁶ Da confrontare con *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*: «Altezza tanta èlla sfiorata Fiore / fo, mentre ver' se stessa era leale, / che ritenea modo imperiale, / **acquistando per suo alto valore / provinci' e terre, press'o lunge, mante**» (vv. 16-20) e, soprattutto, con *Magni baroni certo e regi quasi*: «**Infermat'è, signor mii, la sorbella / madre vostra e dei vostri, e la migliore / donna de la provincia e regin' anco**, / specchio nel mondo, ornamento e bellore. / Oh, come in pia[n]ger mai suo figlio è stanco, / vederla **quasi adoventata ancella, / di bellor tutto e d'onor dinudata, / di valor dimembrata, / soi cari figli in morte e in pregione, / d'onne consolazione / quasi in disperazione, / e d'onni amico nuda e d'onni aiuto?** / Tornata e povertà sua gran divizia, / la sua gioia tristizia, / onne bon mal, e giorno onne appiggiora, / unde mal tanto strani han compatuto: / o non compaton figli, e d'ess' han cura?» (vv. 69-85). Lo suggerisce MAZZONI, *Tematiche politiche*, p. 360.

Per questo se, come sembra, «nella prospettiva storico-stilistica del poema il precedente guittoniano appare ormai definitivamente superato», non si può negare che nei canti politici della *Commedia* la produzione dell'aretino giochi un certo ruolo.¹⁵⁷ Oltre a questa prossimità tematica, Guittone poteva offrire a Dante alcuni esempi importanti dal punto di vista del recupero, in chiave morale, di immagini bibliche ed evangeliche. Mi interessa in particolare l'analisi proposta da Margueron sull'epistola ix, indirizzata a un altrimenti ignoto monaco Bonaiunta e contenente un'esortazione a coltivare la grazia, che si presenta tutta ricalcata sulla parabola del seminatore (*Mt.* 13, 18-23; *Mc.* 4, 3-8 e 14-20; *Lc.* 8, 5-15):

Gaude, carissimo mio, l'anima mia nel prezioso utilissimo sommo seme, che 'l maggio sementatore benigno Dio ha sementato nel campo del vostro core, la carissima Sua magna mercede; e voi pensate, carissimo mio, mercè, e guardate del tutto in tutte guardie che non già intra spini, e non in sasso, e non lungo de via àggialo sementato, ma in ottima terra purgata e coltata bene e presta a esso. E sono due cose il meno che considerare dovete e provvedere: indela nobilitate e dignità magna de esso sommo bono sementatore, e de la bonitate e preziositate del seme Suo (3-14).

Come nota l'editore, «nell'epistola guittoniana s'intrecciano fittamente le parole-chiave della parabola (*seme, semente, sementare, sementatore, frutto, grano, spini, terra, sasso, via*), dalle quali sono dedotte anche le vicine immagini del *campo*, del *colto*, della *coltura*, del *coltare*, del *lavorare*, della *pianta*, dell'*erba*, del *gioglio*, dei *tribuli*, del *rendere*, del *perire*, del *purgare la terra*, del *fruttificare*, del *diradicare vizio*, del *piantare virtù*, dello *spargere doglia* e del *mietere letizia*».¹⁵⁸ Questo campo semantico conosce una fortuna eccezionale anche nella *Commedia*, e in particolare nel *Paradiso*, come si vedrà meglio nelle prossime pagine; ma i passi danteschi sono animati da tutt'altra verve stilistica: le immagini si susseguono e si incalzano in un dinamismo ben più drammatico del sermoneggiare di Guittone, e l'assunzione di una prospettiva profetica conferisce a tali metafore un'esemplarità universale piuttosto che comportamentale.

L'esclusione di Guittone da qualsiasi discorso sulla poesia d'armi e sulla poesia morale corrisponde dunque, come ha visto Brusca, al disconoscimento dell'esistenza di una tradizione di letteratura civile in volgare italiano, di cui Dante si nutre senza essere disposto a ricono-

¹⁵⁷DEL SAL, *Guittone*, p. 111. Ma anche: «l'eredità guittoniana nella *Commedia* si misura soprattutto negli spazi stilistici e contenutistici non ricoperti dalla poesia stilnovista, e gradualmente riconquistati attraverso la multiforme sperimentazione "comica". In questo senso, Guittone continua a imporsi come modello, oltre che per le sollecitazioni "petrose" e il lessico espressivo, anche per l'energico e ambizioso trattamento della tematica moralistica e politica [...] Al ricordo del Guittone "prezioso" si affianca quello del Guittone politico e morale, innescato da evidenti affinità tematico-ideologiche di fondo. Anche in questo caso tuttavia le riprese *ad verbum* sono abbastanza rare e, più che testimoniare una reale incidenza del linguaggio poetico dell'aretino, funzionano come spia di un influsso più generico e sfuggente, operante sull'orchestrazione dei temi, sulle strutture retoriche e tematico-lessicali, sull'impiego del formulario topico» (ivi, pp. 134-5; 52). Lo stesso Del Sal analizza da vicino le relazioni tra i canti politici e la poesia di Guittone alle pp. 144-52.

¹⁵⁸MARGUERON, *Immagini, metafore*, p. 470.

scerle autonomia tematica e stilistica, ma riassorbendola nello stile comico.¹⁵⁹ I precedenti a cui il poeta voleva rifarsi, evidentemente, erano altri e più nobili: credo che tramite la mediazione dell'*ars dictaminis* da un lato e della poesia politica toscana dall'altro, Dante ambisse a riallacciarsi alla letteratura biblica e alla satira classica e mediolatina.

La questione è estremamente intricata perché coinvolge produzioni diverse le cui linee di tendenza spesso si sovrapponevano. Da un lato abbiamo l'*ars dictaminis*, con la sua impostazione retorica incentrata sull'opposizione tra *laus* e *vituperium*, con il suo impiego straordinario e sistematico di tropi e in particolare di metafore, con la sua pretesa di autolegittimazione sacralizzante e con la sua dimensione politica e religiosa a un tempo.¹⁶⁰ Dall'altro, questa stessa tradizione era già profondamente connessa a quella della letteratura morale e sermonistica, ed entrambe erano confluite in certa lirica volgare. Questo fa sì che anche gli stilemi danteschi che sembrano derivare in maniera chiara dalla poesia civile toscana, come il verso 105 del VII canto del *Purgatorio* («*morì fuggendo e disfiorando il giglio*»), giustamente accostato alla *sfiolata Fiore* di Guittone (XIX, 16), potrebbero altrettanto facilmente essere ispirati dalla pubblicistica mediolatina, e nella fattispecie nell'epistola di Manfredi ai vincitori di Montaperti, esortati a massacrare i fiorentini.¹⁶¹

La poesia politica di Dante, in altre parole, si riallaccia a diverse tradizioni e abbraccia lo scopo più ampio che il Medioevo aveva attribuito a questo genere di letteratura, ossia quello di trascendere gli eventi politici contingenti per soffermarsi sulle ragioni di ordine morale che governano il comportamento umano. In questo senso la poesia politica è sempre poesia etica, e

¹⁵⁹BRUSCAGLI, *La poesia politica*, p. 15. Condivisibile l'analisi di Honess, secondo cui Dante rimprovera implicitamente a Guittone non solo un municipalismo linguistico, ma anche politico: «ultimately, however, Guittone could not function as a political poet, since he was not a political animal; for him the only answer to the problems and corruption of earthly society was to withdraw from society altogether. In contrast, the mission with which Dante is entrusted by Cacciaguida in *Paradiso* XVII clearly precludes a retreat from society and, rather, anticipates a direct confrontation with the corrupt earthly world [...] The conceptions which Dante and Guittone had of the political role of the poet are thus fundamentally different. Whereas Guittone's perspective narrowed as he voluntarily left behind first Arezzo and then society in general, Dante aimed to take on a universal perspective, to address (and if necessary to confront) society as a whole» (HONESS, *Dante and political*, pp. 30-1).

¹⁶⁰GRÉVIN ha studiato in particolare le epistole del corpus di Pier della Vigna, dove i quattro *tropi graviore* (allegoria, metafora, antonomasia, onomatopea) sono usati all'interno di una simbologia essenzialmente biblica per formare delle coppie di opposti che valorizzano l'azione imperiale svalutando in contemporanea quella degli avversari, creando diversi livelli di lettura: «les *transumptiones* sont en effet des transpositions des événements dans un plan autre (la double histoire, vétéro - et néotestamentaire biblique, et ses démultiplications morales, tropologiques et allégoriques), rapprochant la lettre du sermon [...] Ces divers niveaux rhétoriques sont en effet la plupart du temps combinés pour former des strates superposées au fil de la lettre, voire dans le même passage; [...] ce qui fait l'originalité de cet ensemble d'associations, c'est sans doute leur utilisation intensive et combinée dans une sorte de transposition dans les lettres officielles d'un pouvoir laïc, même s'il est sacralisé à l'extrême, d'une rhétorique biblique imitée de celle de la papauté, qui n'est pas seulement un renvoi discret à la Bible, mais tend à projeter les événements décrits dans une grille de lecture allégorique extrêmement chargée, analogue dans son efficacité à celle développée dans les sermons» (*Rhétorique du pouvoir*, pp. 212-20).

¹⁶¹«Nec sufficit vobis et posteris vestris [...] quod sit flore iuventutis sue deflorata Florentia, nisi quam [...] ignis subsequens destruat et reducat ad nichilum», che si ritiene ripresa da Dante già nell'esempio di stile sublime del *Dve* commentato in §2.3.5. La lettera è pubblicata da DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, ma devo la citazione a INGLESE, *Due canzoni*, p. 104.

il genere a cui questi temi sono ricondotti è quello della satira, come ha ben mostrato Honess.¹⁶² La satira, idealmente fondata sulla poesia di Terenzio e Persio, veniva associata all'invettiva e all'ammonimento dei vizi al fine della loro correzione;¹⁶³ da un certo momento in poi, tuttavia, aveva cessato di essere un genere produttivo ed era stata progressivamente assimilata a un tipo di commedia, lungo un processo culminato con Isidoro di Siviglia, che distingue tra *comici veteres* e *comici novi* e identifica questi ultimi con i poeti satirici. In un sistema di generi oscillante com'era talvolta quello medievale, che preferiva la bipartizione, gli stessi scopi della satira venivano perciò attribuiti spesso alla commedia: quest'ultima si opponeva alla tragedia e a ciascuna di esse spettava una delle due funzioni etiche del vituperio e della lode.¹⁶⁴ Alla satira, e alla commedia, erano associati concetti come la nudità (dei vizi svelati), il morso (della poesia sferzante),¹⁶⁵ nonché una forte commistione stilistica; per questo, «since invective played a social role of correcting faults, during the Middle Ages it was frequently equated with political literature».¹⁶⁶

A questo sistema tematico e stilistico si era andato poi saldando l'altro grande universo della scrittura biblica:¹⁶⁷ fin dall'epoca patristica gli autori medievali avevano cominciato ad applicare episodi scritturali alla situazione politica contemporanea, dando vita ad allegorie politiche che si diffusero sempre di più, specialmente nell'ambito del monachesimo riformato, dove l'attualità veniva frequentemente intrecciata con reminiscenze liturgiche. In questi testi l'autore si dichiarava fedele seguace della Bibbia, arrivando perfino a negare la propria soggettività, procedendo sotto la maschera del linguaggio biblico che lo legittimava come scrittore e gli permetteva di ammonire la comunità con l'autorità della voce di Dio.¹⁶⁸

Che la *Commedia*, nelle intenzioni del suo autore, assolvesse a questa funzione di predicazione, ammonizione profetica ed educazione è certo, come confermano molti passi in cui lo stesso Dante dichiara di scrivere *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* xxxiii, 103), elaborando «una vera e propria teologia morale cui, secondo quanto esplicitamente denunciato da Cacciaguida, si ispira la stessa strutturazione e significazione del viaggio e del libro».¹⁶⁹ Nel poema

¹⁶²HONNESS, *The language(s)*.

¹⁶³Si veda ad esempio KEANE, *Defining the art*.

¹⁶⁴ALFIE, «*Il duro camo*», p. 7. Quanto alla confusione terminologica, si veda quanto sostenuto da VILLA: «la dottrina non è univoca e le soluzioni sono oscillanti quando si tratta di configurare con maggior precisione gli ammaestramenti teorici. Una fonte di ambiguità è già nello stesso uso di termini che possono spesso apparire sinonimi: *satira* definisce un tipo di componimento praticato da Persio, Giovenale e Orazio; ma i componimenti di quest'ultimo sono anche detti *sermones* o *eclogae* [...], come i testi virgiliani in stile basso; [...] la *comedia* è detta talora *sermo*, mentre è diffusa la nozione secondo cui la *vetus comedia* era mescolata alla satira» (*Il lessico*, p. 46). Si veda anche MAZZUCCHI, «*Tertia est satira*».

¹⁶⁵Su questi due motivi si concentra HONNESS, *The language(s)*.

¹⁶⁶BARAŃSKI, «*Sordellus*», p. 24.

¹⁶⁷Per l'evoluzione del genere della satira in rapporto al cristianesimo, si veda KENDRICK, *Medieval satire*.

¹⁶⁸LOBRICHON, *Gli usi*, pp. 550-3. Ma si veda anche ROBINSON, «*Political allegory*». Fondamentali in tale direzione gli studi di TAVONI, raccolti in *Qualche idea*, in part. pp. 335-69.

¹⁶⁹BATTAGLIA RICCI, *Scrittura sacra*, p. 300. Secondo SAPEGNO, «l'imponente sistema strutturale, che dal nucleo embrionale della visione oltremondana si svolge e prende forma a poco a poco nel corso della rappresentazione, spiega il graduale modificarsi del tono, del sentimento, della prospettiva poetica. Alle origini è un movimento

coesistono perciò una voce di denuncia pubblica, civile e politica, che assume toni drammatici e vibranti, e una voce di ammonimento etico più sentenziosa e secca, ed entrambe fanno un uso ampio, nuovo e articolato del linguaggio figurato: lo scopo eminentemente morale ed educativo del poema si traduce nello stile alto e grave, denso di metafore, delle ammonizioni politiche, spirituali e personali.

Per dimostrare il ruolo giocato dalla metafora in tutte queste diverse forme di *reprehensoria*, mi soffermerò su altri due grandi discorsi della *Commedia* in cui le invettive sono rivolte non più alla classe politica, ma ad altri soggetti, e in cui però il linguaggio e lo stile riprendono da vicino i modi messi in luce in relazione al VI canto del *Purgatorio*; si dovrebbe così comprendere quanto sia unitaria la spinta dantesca lungo tutto il poema, e quanto a sua volta questa sia coerente rispetto ai suoi mezzi poetici. Insomma, sebbene Dante celebri se stesso come poeta della lode,¹⁷⁰ a me pare che una delle caratteristiche più notevoli e interessanti della *Commedia*, specie a livello di metaforica, è piuttosto la *vituperatio*, che scatena la fantasia espressiva del poeta e gli permette di operare ogni genere di trasfigurazione sugli oggetti poetici presi a bersaglio.¹⁷¹

Il primo caso di studio è la grande “rimenata” che Beatrice scocca a Dante nel Paradiso terrestre. I canti xxx e xxxi del *Purgatorio* formano un’unità inscindibile e armonicamente organizzata: disposti tra le due grandi scene allegoriche che rappresentano la storia della Chiesa nel mondo, contengono l’incontro tra Dante e Beatrice, la reprimenda di quest’ultima e la confessione dell’*agens*.¹⁷² A connettere i due canti, come ha notato Delcorno, agisce la notevolissima metafora della spada, che compare in entrambi ed «esprime il rigore aggressivo della donna-ammiraglio, ma soprattutto allegoricamente denota la Parola di Dio, così come è rappresentata nell’epistola agli Ebrei».¹⁷³ Innanzi tutto la metafora viene impiegata da Beatrice nelle primissime parole che rivolge a Dante, appena incontrato dopo i molti anni trascorsi dalla di lei morte; in questi versi l’immagine ha una carica icastica e polemica altissima:

di accesa polemica, la collera sdegnosa dell’“exul immeritis”, l’insorgere violento di una coscienza offesa: questo impulso primario non si spegne mai del tutto e costituisce fino all’ultimo, fino alla tremenda invettiva di Pietro contro i pontefici degeneri, il lievito potente, il fermento attivo della poesia di Dante; e tuttavia esso si viene spostando e attenuando, dall’una all’altra cantica, si svolge secondo una linea di crescente distacco dalla cronaca contingente e dall’asprezza dei moduli irosi e sarcastici, fino al limite di un giudizio metafisico e all’imperiosa solennità delle condanne celesti» (*Storia letteraria*, p. 154).

¹⁷⁰Celebrata in massimo grado con l’altissima terzina di *Par.* xxx, 16-8: *se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda, / poca sarebbe a fornir questa vice.*

¹⁷¹Del resto sul biasimo Dante aveva idee chiare e sottili fin dal *Convivio*, dove, posta la differenza tra ciò che è degno di biasimo «per sé» e ciò che è degno di biasimo «per accidente», specificava che «dispregiar se medesimo è per sé biasimevole», perché l’uomo dovrebbe essere biasimato solo dagli amici, e nessuno è più amico di una persona di quanto non lo sia la persona stessa – dal che deriva che l’uomo dovrebbe semplicemente rimproverarsi da solo e in segreto – e, soprattutto, specificava che si deve biasimare solo chi, pur sapendolo e potendolo fare, non vuole comportarsi bene (*Conv.* I, 22, 4-6).

¹⁷²SANGUINETI ha parlato perciò di una sorta di “*commedia*” entro la *Commedia* (*Tre studi*, p. 39).

¹⁷³«Vivus est enim sermo Dei et efficacax et penetrabilior omni gladio ancipiti et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus» (3, 12); «l’esegesi patristica, ripresa dai commentatori medievali, è concorde nell’interpretare la spada quale allegoria della predicazione» (DELCORNO, *Lettura*, p. 90).

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti conven per altra **spada**».

(*Purg.* xxx, 55-7)

Nel primo atto della reprimenda Beatrice, *regalmente ne l'atto ancor proterva* (v. 70), rimprovera con asprezza l'amante per essersi sviato dopo la sua morte, ma non si rivolge mai direttamente a lui, preferendo raccontare implacabilmente gli errori del contrito pellegrino alle ninfe che rappresentano le virtù (vv. 103-45). Nella grave *reprehensoria* che impegna questi versi, il culmine della figurazione si trova nella seguente metafora estesa di sapore scritturale: «*ma tanto più maligno e più silvestro / si fa 'l terren col mal seme e non cólto, / quant'elli ha più di buon vigor terrestre*» (vv. 118-20). La parabola del seminatore, che allude all'animo umano e alla necessità di raffinare le sue naturali disposizioni per far fiorire la virtù, viene qui elevata a massima proverbiale e, attraverso il richiamo all'autorità della Bibbia, riceve una legittimazione inappellabile che riconduce il peccato tutto individuale di Dante a una norma di comportamento emanata direttamente dalle Scritture.

Nel canto successivo, e proprio in apertura, Beatrice si rivolge finalmente a Dante in maniera diretta, e il poeta riprende la metafora della spada per sottolineare quanto più aspre ancora siano le accuse che ora gli vengono mosse:

«O tu che se' di là dal fiume sacro»,
volgendo suo parlare a me **per punta,**
che pur per taglio m'era paruto **acro,**
ricominciò, seguendo senza cunta,
«dì, dì se questo è vero: a tanta accusa
tua confession conviene esser congiunta».

(*Purg.* xxxi, 1-6)

Dopo qualche momento di mutismo, l'*agens* scoppia finalmente in lacrime e pronuncia la sua confessione, a cui Beatrice reagisce rincarando la dose, incalzandolo con interrogative retoriche («*quai fossi attraversati o quai catene / trovasti, per che del passare innanzi / dovessiti così spogliar la spene?*», vv. 25-7), severi ammonimenti («*ma quando scoppia de la propria gota / l'accusa del peccato, in nostra corte / rivolge sé contra 'l taglio la rota*», vv. 40-2, dove viene ripresa implicitamente la metafora della spada) e nuove massime sentenziose («*novo augelletto due o tre aspetta; / ma dinanzi da li occhi d'i pennuti / rete si spiega indarno o si saetta*», vv. 61-3). Come si vede, tutta questa fase della rimenata è profondamente metaforica,¹⁷⁴ a conferire al

¹⁷⁴Fuori fuoco, dunque, le osservazioni di PASQUINI e QUAGLIO, che ritengono la prima parte del canto meno densa di metafore rispetto alla seconda, dove la processione trionfale ha sì fortissime implicazioni allegoriche, ma viene rappresentata in modo narrativo e letterale, pur nella ricerca di un'altezza stilistica adeguata: «non stupisce

discorso una grave esemplarità.¹⁷⁵

La *reprehensoria* di Beatrice tocca poi l'apice della tensione con uno studiato stratagemma retorico: conclusa la prima fase della tirata, di fronte a un Dante annichilito dal rimorso e dalla vergogna, la donna lo esorta così: «quando / per udir se' dolente, alza la barba, / e prenderai più doglia riguardando» (vv. 67-9). Il pellegrino, essendo un raffinatissimo poeta, capisce subito il senso della metonimia: e quando per la barba il viso chiese, / ben conobbi il **velen** de l'argomento (vv. 74-5). Come segnalato da Delcorno, infatti, «l'ambiguità del termine "barba", che indica il mento secondo l'uso dei volgari settentrionali, ma richiama Dante alle responsabilità dell'età matura, conclude il discorso di Beatrice con un movimento stilistico da grande predicatore».¹⁷⁶

L'operazione del poeta, in questi canti, è complessa e profondamente consapevole: nel discorso di Beatrice si fondono toni e argomentazioni sentenziose tipiche della predicazione, come le massime metaforiche citate, e mirate riprese boeziane. Dalla *Consolatio* sembra infatti venire il mutismo dell'accusato, la figura delle sirene come figura degli illusori piaceri mondani, il motivo didattico secondo cui la morte e la peribilità della bellezza dovrebbero fare certo l'uomo della caducità dei beni terreni; anche l'esibita natura meta-letteraria dell'episodio, in cui si fa riferimento al passato di Dante come cristiano, come amante, ma anche e soprattutto come poeta, ci spinge verso Boezio.¹⁷⁷

I morsi dell'invettiva (*tanta riconoscenza il cor mi morse, / ch'io caddi vinto*, vv. 88-9), oltre che politici, sono dunque morali in senso spirituale e metaletterario; del resto la stessa *Consolatio* boeziana veniva assimilata talvolta ai modi della satira proprio in ragione della *reprehensoria* di Filosofia.¹⁷⁸ La straordinaria potenza della reprimenda di Beatrice deriva però dal fatto che non è un'astratta entità personificata a pronunciarla, ma la donna amata dal poeta, motore della sua scrittura e ora beata in Paradiso. La razionalizzante invettiva di Filosofia viene così abbandonata in favore di un linguaggio figurato drammatico e sentenzioso, dove gli errori di Dante sono riconnessi a grandi paradigmi di comportamento e dove l'universale

dunque che alla sequenza iniziale corrisponda uno stile più dimesso e discorsivo, e all'altra uno stile più elevato e complesso, senza che ciò vada a scapito dell'unità del xxxi, che riposa su elementi profondi legati all'intero organismo degli ultimi canti del *Purgatorio*; tanto più che simile distinzione è da intendere con un minimo di elasticità. Così, non vien meno nella prima parte l'energia metaforica, che per solito innerva i tratti di più squisita fattura letteraria o di maggior tensione ideologica, ma contribuisce anche a una sorta di drammatizzazione della vita interiore» (*Comm.*, commento al canto xxxi, p. 506).

¹⁷⁵ «Dante risolve ed esprime metaforicamente in termini di problematica amorosa l'enunciato d'una ben più complessa e contrastata condizione del suo spirito; perché, consequenzialmente, egli ora valuta e concepisce il proprio travimento (qualunque ne sia stata la fenomenologia reale) soprattutto come un distacco da Beatrice, come un effettivo allontanarsi (sul piano dell'ontologia e delle libere scelte dello spirito) da quell'ideale di contemplata e insieme vissuta perfezione» (MAZZONI, *Canto xxxi*, p. 1150).

¹⁷⁶ DELCORNIO, *Lettura*, pp. 102-3. E Beatrice riprenderà questi modi anche dopo la grande processione allegorica, quando, nel canto xxxiii, commenterà la profezia dell'«enigma forte» adottando un codice didattico, volto a dichiarare il mistero divino nascosto dietro la raffigurazione simbolica (FERRANTE, *Purgatorio*, *Canto xxxiii*, p. 999).

¹⁷⁷ Sulle somiglianze tra la *reprehensoria* di Beatrice e quella di Filosofia nella *Consolatio*, si veda SPERA, *La confessione*. Su Boezio in Dante, rimando a LOMBARDO, *Boezio*.

¹⁷⁸ Sul tema, rimando a RELIHAN, *Late arrivals*.

modello delineato da Beatrice è al contempo rappresentato da lei, ormai beata, e imposto al peccatore, che deve farsi esempio per i lettori.¹⁷⁹

La stessa caratteristica di esemplarità e lo stesso stile metaforico e sentenzioso si trovano nell'ultimo dei casi che prenderò in esame, quello dei due canti del cielo del Sole in cui si liberano due memorabili invettive contro la corruzione degli ordini mendicanti. I due canti XI-XII, i canti centrali nel blocco dedicato agli spiriti sapienti, contengono innumerevoli motivi di simmetria (che saranno discussi in §6.1.3), ma anche significative differenze sul piano dell'apparato metaforico. Quel che qui interessa è che entrambi sono costruiti sulla narrazione, da parte di un insigne rappresentante dell'ordine concorrente, dei due fondatori delle regole mendicanti: Tommaso d'Aquino si produce in un'agiografia di San Francesco, Bonaventura in quella di San Domenico; in entrambi i casi, i parallelismi tra le due vite sono insistiti, a sottolineare la solidarietà di intenti e a ricomporre idealmente l'armonia che si era andata frammentando negli anni. In entrambi i casi, poi, la narrazione del passato e della straordinaria vita dei santi fondatori fa da contrappunto alle accese critiche contro i loro seguaci, che hanno tradito gli altissimi esempi di Francesco e Domenico – a loro volta imitatori della povertà evangelica.¹⁸⁰

Sebbene entrambe le parti del discorso siano dense di metafore, assistiamo a un'impennata figurativa nel momento in cui si affrontano i temi del conflitto morale e religioso. L'eulogia di Francesco è tutta costruita attorno a un simbolico matrimonio tra il poverello d'Assisi e Madonna Povertà, mentre quella di Domenico unisce più elementi eterogenei e campi metaforici: al tono dolce e quasi favolistico del primo racconto fa da contrappunto una maggior dinamicità del secondo, dove la carica figurativa comincia a farsi più sostenuta già a partire dalla grandiosa immagine (già ricordata in §5.4.2) degli *sterpi eretici* percossi dall'*impeto* di Domenico. Barolini nota che le due agiografie rappresentano due modalità di narrazione diverse, una più tradizionalmente allegorica, l'altra legata piuttosto all'esegesi, e che perciò la prima è svolta secondo una vena narrativa, mentre la seconda assomiglia piuttosto a una *pastiche* di metafore e similitudini, che crea una linea anti-narrativa e frammentaria.¹⁸¹

Entrambi i finali di canto rielaborano ed estendono metafore bibliche legate all'ambito quo-

¹⁷⁹Queste sono fondamentali caratteristiche dei sermoni secondo VOLK-BIRKE, *Chaucer*, p. 25.

¹⁸⁰«L'aver affidato a Tommaso e a Bonaventura i due panegirici consente di realizzare il particolare dispositivo strutturale che prevede la divisione di ciascun discorso in una premessa elogiativa e in una conclusione repressoria. Una bipartizione impostata dunque sulla contrapposizione tra un modello di santità, compiutosi nel passato e a cui bisogna conformarsi e su cui bisogna modellare le proprie esperienze, e una degenerazione del presente, determinata invece dall'allontanamento e dalla discontinuità con l'insegnamento dei fondatori» (MAZZUCCHI, *Paradiso. Canto XI*, pp. 318-9).

¹⁸¹Nel caso della vita di Francesco, siamo di fronte a una personificazione, con Tommaso che dà precise istruzioni sulla chiave necessaria per intendere correttamente il discorso, con dei caratteri di oscurità e con una mera sostituzione di un'entità umana a un concetto astratto («*ma perch'io non proceda troppo chiuso, / Francesco e Povertà per questi amanti / prendi oramai nel mio parlar diffuso*», *Par. XI*, 73-5); nel caso di Domenico, invece, viene sottolineato che il nome del santo non è un segno imposto arbitrariamente dall'esterno, ma una veritiera essenza («*e perché fosse qual era in costruito, / quindi si mosse spirito a nomarlo / del possessivo di cui era tutto [...] Oh padre suo veramente Felice! / oh madre sua veramente Giovanna, / se, interpretata, val come si dice!*», *Par. XII*, 67-9; 79-81). Cfr BAROLINI, *The Undivine Comedy*, pp. 214-6.

tidiano dell'agricoltura e dell'allevamento, ed entrambi sono introdotti, con forte stacco, dalla forte avversativa "ma", che «segna il passaggio dalla lode al biasimo, tutto tramato, come è proprio del genere epidittico, di lessemi latineggianti e costruito su campi metaforici rinviati al motivo evangelico del buon pastore».¹⁸²

«Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda
è fatto ghiotto, sì ch'esser non puote
che per diversi salti non si spanda;
e quanto le sue pecore remote
e vagabunde più da esso vanno,
più tornano a l'ovil di latte vòte.
Ben son di quelle che temono 'l danno
e stringonsi al pastor; ma son sì poche,
che le cappe fornisce poco panno».
(Par. XI, 124-32)

«Ma l'orbita che fé la parte somma
di sua circonferenza, è derelitta,
sì ch'è la muffa dov'era la gromma.
La sua famiglia, che si mosse dritta
coi piedi a le sue orme, è tanto volta,
che quel dinanzi a quel di retro gitta;
e tosto si vedrà de la ricolta
de la mala coltura, quando il loglio
si lagnerà che l'arca li sia tolta».
(Par. XII, 112-20)

Come dicevo, la prima parte dei due canti, quella incentrata sulle vite rispettivamente di Francesco e di Domenico, riprende metafore abbondantemente usate dalla tradizione agiografica e omiletica:¹⁸³ il tema dello sposalizio tra il santo di Assisi e la Povertà, in particolare, ebbe grande fortuna fin dalle prime biografie di Francesco, tanto da ispirare un anonimo *Sacrum commercium beati Francisci cum domina povertate*.¹⁸⁴ Anche la dimensione bellica del racconto di Domenico è ispirata alla tradizione: simili attributi militari si ritrovano sia nella *Legenda*

¹⁸²MAZZUCCHI, *Paradiso. Canto XI*, p. 248.

¹⁸³Le «immagini desunte dal *Cantico dei Cantici* e dal Vangelo della Passione si intrecciano con il denso linguaggio profetico di Gioacchino da Fiore, utilizzato ampiamente e liberamente rielaborato dalla mistica bonaventuriana e ubertina da dove è poi passato nelle celebrazioni liturgiche» (BATTAGLIA RICCI, *Figure di contraddizione*, p. 38).

¹⁸⁴Si vedano COSMO, *Le mistiche nozze* e SCIVOLETTO, *Itinerario letterario*.

maior, dove si dice che Francesco è «dux in militia Christi» (XIII, 10),¹⁸⁵ sia alla *Legenda aurea*, dove il santo spagnolo è definito «fidelem servum et pugilem strenuum qui ubique discurrens mundum expugnavit et tuo dominio [scil. di Cristo] subiugavit» (CIX).¹⁸⁶

Due canzoni di Guittone, *Meraviglioso beato* e *Beato Francesco, in te laudare*, offrono una testimonianza importante della fortuna di questi motivi anche al di fuori dell'agiografia latina e nella giovane lirica volgare, perché contengono una buona parte delle metafore impiegate da Dante in questi due canti, sebbene accumulate in maniera più episodica, lungi dalla sapiente architettura dei canti del *Paradiso*.¹⁸⁷ Qualche verso di esempio:

O nome ben seguitato
e onorato - dal fatto,
Domenico degno nomato,
a Domino dato - for patto,
chi tanto fu per Dio tratto
già fa mill'anni in vertute,
d'ogni salute - **coltore?**
(*Meraviglioso beato*, vv. 11-6)¹⁸⁸

La metafora dell'*agricola a nostro Signore* viene poi ulteriormente sviluppata (vv. 17-23), e nel corso della canzone ritorna anche l'immagine del *forte campion* eletto a *defensione* della Chiesa (vv. 31-2).¹⁸⁹ Ancora più abbondanti le rispondenze con la lunga canzone in onore di Francesco, dove spiccano le metafore dell'*intrare in campo con campion forzore* (v. 28), del *magno amante* (v. 49),¹⁹⁰ del *cherubin maggio* (v. 52),¹⁹¹ del *ben pascendo amor portar vivande* (v. 57),¹⁹² le *piaghe* che devono *asegnare* (vv. 70-1) e che sono *gonfalon* dell'adesione alla passione di Cristo (v. 114).¹⁹³

¹⁸⁵Lo segnala BATTAGLIA RICCI, *Figure di contraddizione*, p. 39.

¹⁸⁶Fonte citata in BAUSI, *Paradiso. Canto XII*, p. 364, n. 23.

¹⁸⁷Per una più ampia panoramica della produzione politica e religiosa di Guittone, rimando al recente MONTEFUSCO, *La linea*.

¹⁸⁸Cfr. *Par. XII*, 67-72: «e perché fosse qual era in costrutto, / quindi si mosse spirito a **nomarlo** / **del possessivo di cui era tutto**. / Domenico fu detto; e io ne parlo / sì come de l'**agricola** che Cristo / esse a l'orto suo per aiutarlo».

¹⁸⁹Cfr. *Par. XII*, 43.5: «e, come è detto, **a sua sposa soccorse** / con due **campioni**, al cui fare, al cui dire / lo popol disviato si raccorse». I contatti tra i due testi sono oggetto di analisi anche in DEL SAL, *Guittone*, pp. 148-50, che rimanda a sua volta a MARGUERON, *Guittone d'Arezzo*.

¹⁹⁰Cfr. *Par. XII*, 55-7: «dentro vi nacque l'**amoroso drudo** / de la fede cristiana, il santo atleta / benigno a' suoi e a' nemici crudo»; ma "drudo", secondo alcuni, varrebbe piuttosto 'vassallo' che 'amante' (si veda BAUSI, *Paradiso. Canto XII*, p. 364).

¹⁹¹Cfr. *Par. XI*, 37-9: «l'un fu tutto serafico in ardore; / l'altro per sapienza in terra fue / **di cherubica luce uno splendore**». Ancor più vicino un passo dell'*Arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da Casale: «Franciscus et Domenicus singulariter claruerunt, quorum primus seraphico calculo purgatus et ardore caelico inflammatus, totum mundum incendere videbatur. Secundus vero et cherubinus extensus et praetegens lumine sapientiae» (citato da COSMO, *Le mistiche nozze*, p. 62).

¹⁹²Cfr. *Par. XI*, 124-6: «**ma l suo pecuglio di nova vivanda / è fatto ghiotto**, sì ch'esser non puote / che per diversi salti non si spanda».

¹⁹³Cfr. *Par. XI*, 106-8: «nel crudo sasso intra Tevere e Arno / da Cristo prese l'ultimo **sigillo**, / **che le sue membra due anni portarno**».

Per due terzi del canto, dunque, il dettato dantesco rielabora con grandi coerenza e raffinatezza un repertorio di immagini già codificato, e diffuso non solo nell'agiografia e nella letteratura omiletica in prosa latina ma perfino nella prosa volgare; con questo non voglio implicare che Dante dipendesse da Guittone, o da lui solo, per il suo ritratto dei due santi, ma che le immagini ivi impiegate erano largamente note. Ma la *Commedia* prende una direzione nuova con le invettive finali, che si inseriscono in quel genere di *reprehensoria* fin qui descritto. Se l'esordio della prima eulogia è la dolce perifrasi geografica fondata sull'equazione Francesco : sole = Assisi: Oriente, fin dall'inizio il percorso di Domenico appare caratterizzato in termini bellici, con la metafora estesa dell'«*essercito di Cristo, che sì caro / costò a riarmar, dietro a la 'nsegna / si movea tardo, sospeccioso e raro, / quando lo 'mperador che sempre regna / provide a la milizia, ch'era in forse, / per sola grazia, non per esser degna*» (Par. XII, 37-42). La densità metaforica dei passaggi più impetuosi è maggiore rispetto alle narrazioni più distesamente simboliche: nella *Commedia* i conflitti si traducono in immagini – e spesso in immagini domestiche, vegetali o animali – icastiche, frammentarie ed esemplari, inclini alla traduzione sentenziosa.

5.5.2 Descrizione

Oltre alla connotazione, le metafore sono spesso volte alla descrizione, all'evocazione di un'immagine in qualche modo estranea rispetto al tessuto letterale dell'opera. Questo è un compito che condividono soprattutto con le similitudini, la cui funzione esornativa o digressiva, prescritta dalla retorica classica e medievale, viene superata nella *Commedia* in favore di una complessa integrazione strutturale.¹⁹⁴ Nei passi che Dante dipinge con più dettaglio, le similitudini offrono allora un allargamento virtualmente infinito del serbatoio di immagini, oltre che la possibilità di un appiglio esperito con i sensi per descrivere realtà solo immaginate: è il caso dell'ultimo canto dell'*Inferno*, dove l'apparizione del mostruoso Lucifero viene arricchita, sul piano descrittivo, da ben cinque similitudini, che forniscono dettagli sulle dimensioni del mostro (*Inf.* xxxiv, 30-1), sul colore di una delle sue facce (vv. 44-5), sulla dimensione delle ali (v. 48) e sulla loro natura (vv. 49-50), e poi sulla disumana masticazione, paragonata a una maciulla (v. 56).

Ma la similitudine non è il solo strumento per l'incremento della visibilità di una scena: anche la metafora può concorrere a tracciare la fisionomia di un personaggio o di un paesaggio, sebbene la sua obliquità renda più problematico l'accostamento analogico. Pur non mancando casi in cui l'analogia veicolata dalla metafora ha lo scopo di accrescere la carica immaginifica di un passaggio della *Commedia*, la funzione principale delle metafore da un punto di vista descrittivo è spesso quella di introdurre un campo semantico esterno che non aggiunge det-

¹⁹⁴Sul tema, si veda soprattutto LANSING, *From Image* e ora MALDINA, *Le similitudini nel tessuto*.

tagli a una scena, quanto piuttosto la riorienta in direzione di una percezione analogica o, al contrario, straniata, fantasiosa.

Le metafore immaginifiche coincidono con quelle che Black chiama metafore “enfatiche”, in opposizione a quelle superflue o ornamentali: tali espressioni «sono fatte apposta perché ci si soffermi in virtù delle loro non dichiarate implicazioni: i loro creatori hanno bisogno della cooperazione di un destinatario che si sforzi di percepire che cosa c'è *dietro* le parole usate»; le metafore enfatiche tendono anche a essere altamente risonanti, ossia ad agevolare un alto grado di elaborazione delle implicazioni.¹⁹⁵ Ad esempio nella drammatica espressione «*colui fesse in **grembo** a Dio / lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola*» (*Inf.* XII, 119-20) il violento sacrilegio commesso da Guido di Montfort è accentuato non solo dalla patetica immagine del cuore che ancora gronda sangue, ma anche dalla dolce e immaginifica perifrasi metaforica che identifica la chiesa come *grembo* di Dio, e dunque luogo di prossimità con il Creatore e di sicurezza; lo stesso vale per l'altra occorrenza della metafora nel discorso di Jacopo del Cassero, che racconta drammaticamente di come i *profondi fori* che lo portarono al dissanguamento e alla morte gli fossero fatti *in grembo a li Antenori* (*Purg.* v, 75). Di spiccata carica visuale anche la perifrasi *Caino e le spine* (*Inf.* xx, 126) per indicare la Luna, fondata su una tradizione popolare che vedeva nelle macchie lunari la figura di Caino che porta in spalle un fascio di spine e dunque capace di riattivare questa somiglianza.

Di segno negativo è invece la carica icastica di questa cruda terzina:

«O tu che con le dita ti **dismaglie**»,
cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
«e che fai d'esse talvolta **tanaglie** [...]».
(*Inf.* xxix, 85-7)

Il primo verbo evoca con grande potenza l'immagine del dannato che si stacca la pelle come se fosse una maglia, una corazza fatta di piastre metalliche, mentre il terzo verso, con la metafora esplicita delle dita usate come tenaglie, aggiunge ulteriore violenza e disumanità al forsennato grattarsi del peccatore; le due metafore fabbrili sono fortemente analogiche, evocano cioè in maniera decisa strumenti di metallo che si vanno a sostituire alla pelle e alle mani dell'anima dannata.

Di grande impatto anche la metafora che individua il giudizio universale come *punto / che del futuro fia chiusa la **porta*** (*Inf.* x, 107-8): siamo invitati a immaginare la porta del futuro che si chiude alla fine del tempo, ponendo fino al cammino e all'attraversamento di qualsiasi soglia tra regni. Lo stesso vale per la bella immagine che introduce il momento più tragico del racconto del conte Ugolino:

«Breve pertugio dentro da la Muda

¹⁹⁵BLACK, *Modelli*, p. 110.

la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi **squarciò 'l velame**».

(*Inf.* xxxiii, 22-7)

Il discorso comincia su un tono piano e narrativo, che si innalza poi sintatticamente con l'inversione, ma soprattutto con la metafora del velo del futuro che viene squarciato quando lo si viene a conoscere con esattezza e chiarezza. Se la metafora pare ampiamente diffusa – e Inglese sottolinea che il passo «rianima l'immagine soggiacente al verbo “svelare”»¹⁹⁶ – l'espressione mantiene, nondimeno, tutta la drammatica violenza della rivelazione, irrompendo nel racconto e opponendosi all'angustia del pertugio.

Sono particolarmente immaginifiche anche le metafore in cui la componente analogica è forte perché si salta un passaggio logico: ad esempio caratterizzare Cesare attraverso l'espressione degli *occhi grifagni* (*Inf.* iv, 123), ossia da sparviero, implica un salto immediato ed evocativo tra l'uomo e l'animale, che mette in risalto gli occhi su cui si fonda la traslazione. La caratterizzazione dei fiorentini, stirpe maligna discesa da Fiesole che *tiene ancor del monte e del macigno* (*Inf.* xv, 63) ribadisce che costoro conservano ancora le caratteristiche del monte e del macigno, ossia la durezza e la selvatichezza, e dunque ne descrive una caratteristica morale attraverso un correlativo fisico e concreto di forte impatto visivo.

Ma altre metafore sono particolarmente improprie, impossibili da “immaginare” e dunque stranianti: dire che l'anima *si svelle / del sangue* (*Inf.* xii, 74-5) produce un'impressione di violenza per via della semantica del verbo, che viene accentuata dal contrasto con lo stato liquido del sangue. Molto netto anche lo scarto del figurarsi un sentimento come l'ira che *sovra 'l mal voler s'agguetta* (*Inf.* xxiii, 16), ossia si accumula come il filo che va a costituire la matassa, o «*l'acqua marcia / che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa!*» (*Inf.* xxx, 122-3), cioè il ventre che va a fare come una siepe davanti agli occhi.

5.6 Le metafore e gli stili delle tre cantiche

Questo genere di metafore particolarmente crude è tipico dello stile comico del poema, che soprattutto nel corso della prima cantica si esercita su vocaboli e immagini violentemente dissonanti, triviali e grottesche, ma che anche lungo *Purgatorio* e *Paradiso* si intreccia talvolta con i momenti più alti della poesia dantesca. È il titolo stesso del poema, come noto, a caratterizzarlo come una *summa* di stili e linguaggi:¹⁹⁷

¹⁹⁶INGLESE, *Comm. ad loc.*

¹⁹⁷Sul titolo del poema la bibliografia è ricchissima; si rimanda solo ai contributi più recenti: CASADEI, *Il titolo* (che si oppone all'idea che questo fosse il vero titolo del poema); TAVONI, *Il titolo*, che contiene i rimandi biblio-

Il titolo *Comedia* rivela una notevole complessità polisemica, cui concorrono la valutazione medievale della commedia come genere morale (Terenzio come autore morale era citato a man salva nei florilegi e le sue sentenze erano volentieri adoperate dai Padri della Chiesa); motivi contenutistico-tematici, cioè il richiamo o alla letteratura della *vituperatio* fondata sulla riflessione morale, o alla letteratura tenzoesca fondata sul dialogismo, o alla satira in cui il protagonista è l'io del poeta; motivi linguistici, per cui il titolo allude anche o ai *comica verba*, o alla lingua volgare in cui è scritta l'opera; motivi più ampi e generali di indole culturale, data la tipologia tragica del mondo classico e quella comica del mondo moderno.¹⁹⁸

Tale mescolanza era ricercata sistematicamente, come viene esplicitato dall'Epistola a Cangrande,¹⁹⁹ che riprende il magistero oraziano sulla liceità della contaminazione stilistica ma lo estende ben al di là del suo originario ambito di applicazione, dichiarando di fatto inadeguate le categorie classiche e promuovendo l'assoluta novità di un'opera che le stravolge in maniera radicale, cominciando con uno stile e terminando con un altro.²⁰⁰ Questo non implica però che il poema costituisca un percorso lineare dal dramma alla lirica, dallo stile comico al sublime, attraverso una successione di momenti omogenei tra loro: le singole cantiche presentano ciascuna una dominanza stilistica connessa con il tema che vi si svolge, ma tale dominanza è solo una componente di una strategia complessiva tesa alla mescolanza.

Le metafore sono lo strumento principe per questo sistema di puntuali variazioni, poiché introducono, da un punto di vista lessicale e concettuale, termini e immagini che possono consuonare o dissonare rispetto al passo in cui sono immessi. Nel prossimo capitolo (§6.1) mi occuperò delle relazioni spesso strettissime che Dante instaura tra le immagini impiegate in un canto e i principali argomenti e snodi concettuali che vi vengono svolti; qui di seguito proporrò invece alcune considerazioni sugli effetti particolari che le metafore sviluppano rispetto allo stile delle tre cantiche. Pasquini, riprendendo un'affermazione di Contini, ribadisce che molte espressioni o versi della *Commedia*

grafici agli studi precedenti; BARAŃSKI, "Comedia"; VILLA, La protervia, pp. 163-81 (cap. IX: «*Comoedia: laus in Canticis dicta*»).

¹⁹⁸MERCURI, *Comedia*, p. 231.

¹⁹⁹«Libri titulus est: "Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus". Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a "comos" villa et "oda" quod est cantus, unde comedia quasi "villanus cantus". Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a "tragos" quod est hircus et "oda" quasi "cantus hircinus", id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis "tragicum principium et comicum finem". Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter, sicut vult Oratius in sua Poetria, ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso [...] Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant» (*Ep.* XIII, 28-31).

²⁰⁰Questa la condivisibile interpretazione di AZZETTA, *Ep.* XIII, *ad loc.*

non si potrebbero trasferire da una cantica all'altra, proprio perché irreversibilmente legati ai registri particolari di ciascuna: "realismo totale" per l'*Inferno*, "mediante soavità" per il *Purgatorio*, "violenza sublime" per il *Paradiso*. Sarà dunque forse possibile ricondurre la distinzione tra "infernismi", "purgatorismi" e "paradisismi" [...] a una diversità fra le cantiche legata piuttosto al trattamento di similitudini e metafore.²⁰¹

5.6.1 Lo stile dell'*Inferno*

L'*Inferno* è la cantica che forse più di tutte sviluppa l'attraversamento stilistico di cui si parlava poc'anzi, incentrata com'è sulla rappresentazione di pene crude e spaventose, sull'approfondimento morale-teologico, sulla drammatizzazione della spinta al peccato e alla caduta, sul rapporto teatrale che si crea tra l'inferno vero e proprio e l'inferno in terra che costruiscono gli uomini dimentichi di Dio. L'approfondimento e la rappresentazione di tali «meccanismi drammatici del male»²⁰² genera una stratificazione tra momenti più alti e momenti più bassi: nei personaggi e nei dialoghi più riusciti e memorabili si bilanciano la bassezza del peccato, la nostalgia della vita terrena, la tragicità del momento della caduta e la disperante violenza della punizione. Coesistono così canti elegiaci come il IV e canti comico-realistici come il XXX, innalzamenti tragici come i discorsi di Pier della Vigna e di Ugolino e avvallamenti stilistici come le zuffe tra demoni e dannati di Malebolge.

Le metafore contribuiscono tanto alla realizzazione di un tono comico e triviale quanto alla varietà stilistica principalmente secondo tre modi: innanzi tutto attraverso la creazione di movenze sferzantemente parodiche che si compiacciono dell'umiliazione dei dannati o che si pongono come contraltare sarcastico rispetto alla loro tragica condizione; in secondo luogo attraverso l'immissione nel discorso di vocaboli appartenenti al mondo degli utensili più bassi, delle malattie, delle parti del corpo più volgari, degli animali meno nobili, della violenza fisica. Infine, attraverso un procedimento di disumanizzazione dei dannati e, complementariamente, di umanizzazione della geografia del primo regno, che riprende quella fisionomia iconografica dell'inferno come un mostruoso animale che inghiotte le anime dannate, sovrapponendolo alla più stabile struttura topografica e morale ideata da Dante.

L'ironia si esercita soprattutto attraverso la descrizione di scene umilianti, come quella del *ludo* che coinvolge demoni e dannati in Malebolge, o attraverso il dispiegamento di metafore parodiche e sarcastiche. Così i gruppi di anime malvagie sono spesso indicati da termini sprezzantemente ironici, come **gregge** (*Inf.* XIV, 19; XV, 37) – a sottolineare la superbia e l'individualismo che li ha caratterizzati, di contro all'atteggiamento cristianamente gregario che assumeranno le anime purganti del secondo regno – ma anche **famiglia** e **masnada**, termi-

²⁰¹PASQUINI, *Dante e le figure*, p. 206.

²⁰²SPERA, *La poesia forte*, p. 159.

ni particolarmente sarcastici in riferimento ai sodomiti, perché richiamano la sfera semantica della casa e della famiglia contro cui essi peccarono. Ancora, nel canto xxix i falsari orribilmente sfigurati sono definiti, con ironia antifrastica, *conversi* in una *chiostra* (vv. 40-2); l'affannosa ricerca di un sollievo dalla pioggia di fuoco è beffardamente chiamata *tresca* (*Inf.* xiv, 40), i penosi movimenti a cui sono costretti gli avari e i prodighi che spingono i macigni sono sprezzantemente definiti *giostra* (*Inf.* vii, 35), e con crudo sarcasmo Virgilio dice di costoro che «*così convien che qui la gente riddi*» (v. 24); allo stesso modo i diavoli di Malebolge suggeriranno malignamente che «*coverto convien che qui balli*» (*Inf.* xxi, 53). Ma anche su costoro si esercita l'ironia dantesca, che li presenta come una sgangherata milizia, di cui Barbariccia è il ridicolo *decurio* (*Inf.* xxii, 74) – dove il latinismo della metafora militare risalta sarcasticamente nel contesto della disorganizzazione dei diavoli – e *'l gran proposto* (vv. 94; 123).

Il sarcasmo va a contaminare anche i passaggi dove lo sdegno innalza il tono del discorso, come quando l'invettiva dell'*agens* contro Bonifacio viene riassunta dall'espressione secondo cui Dante gli *cantava cotai note* (*Inf.* xix, 118). Durante il dialogo con Farinata, Dante risponde alla domanda sulle persecuzioni che i fiorentini hanno imposto agli Uberti richiamando la strage di Montaperti e la conseguente decisione di bandire i ribelli attraverso la locuzione metaforica «*tal orazion fa far nel nostro tempio*» (v. 87). Dante e i suoi sono dunque rappresentati mentre recitano una sorta di orazione contro gli Uberti, ossia ripetendo come una litania la loro condanna²⁰³ o legiferando contro i nemici di parte nera,²⁰⁴ se la metafora si fonda su un dato reale – i consigli pubblici si svolgevano spesso in chiesa – e assume dunque un andamento quasi proverbiale, la sua estensione e la sua collocazione nell'aspro botta e risposta tra i due personaggi le conferiscono un sapore amaro e ironico. Infine, le torsioni dissacranti a cui viene sottoposto il linguaggio tragico si vedono anche nella giustapposizione tra episodi, come avviene nella celebre e degradante similitudine del *drappo verde* (*Inf.* xv, 121-4), che si colloca come chiusa ben crudele dopo l'accurato e nobile discorso di Brunetto Latini, oppure come la similitudine sulla caccia al porco (*similmente a colui che venire / sente 'l porco e la caccia a la sua posta, / ch'ode le bestie, e le frasche stormire* [...], *Inf.* xiii, 109-14) che segue il tragico racconto di Pier della Vigna e anticipa, su un tono comico e spregiativo, la drammatica e spaventosa caccia delle cagne nere.

Oltre allo strumento del sarcasmo, molte metafore infernali abbassano il tono del discorso immettendovi termini triviali, oggetti o parti del corpo poco nobili, immagini violente e degradanti, e questo si verifica tanto più spesso quanto più si scende verso Lucifero. Come sottolinea Cerbo, «la lingua del basso Inferno si presenta ricca nel lessico, semanticamente pregnante, aggressivamente allusiva e metaforica. [...] Si tratta di una lingua immediata, con-

²⁰³INGLESE, *Comm.*, ad loc.

²⁰⁴BELLOMO, *Inf.*, ad loc.

creta, corposa, aspra e aggressiva, in cui colpisce la violenza del nuovo, alla ricerca di potenti sovrapposizioni onomatopeiche [...] e che quando è necessario non respinge parole plebee [...] e la presenza di oggetti domestici [...] con alte punte di espressionismo grottesco».²⁰⁵ La gente *che col muso scuffa* (*Inf.* XIX, 104) è resa animale, ha un muso; la fiamma dei simoniaci ha un'azione così violenta che *succia* (*Inf.* XIX, 33), ossia consuma i peccatori; il diavolo del girone dei seminatori di scandalo *accisma* (*Inf.* XXVIII, 37) i peccatori, riducendoli come una botte sfondata, ossia lasciandoli spaccati dal mento infin dove si *trulla* (v. 24). In questo canto, in particolare, coesistono una grande violenza di immagini e di lessico e un tono comico e tragico al contempo.²⁰⁶ Nel girone dei falsari si incontrano *ombre triste smozzicate* (*Inf.* XXIX, 6) paragonate ai più bassi momenti della vita quotidiana, come le tegole messe ad essiccare (v. 75) o le sferzate date dal padrone allo schiavo (vv. 76-81), ma soprattutto *la scabbia* che si grattano come si fa con un coltellaccio delle scaglie di un pesce (vv. 82-4), fino alla cruda coppia di metafore del "dismagliare" e delle *tenaglie* (vv. 85-7) già commentata in §5.5.2.

Infine, molte metafore producono effetti di parodica disumanizzazione dei guardiani dei gironi e dell'Inferno stesso mentre altre metafore o ipallagi, di converso, realizzano un'anima-zione del paesaggio infernale, che va a costituirsi come un tutto animato, attivo nell'infliggere orribili pene ai dannati (come già accennato in §5.2.3). Caronte, dunque, ha *lanose gote* (*Inf.* III, 97), come un animale, Cerbero muove le *bramose canne* (*Inf.* VI, 27), che sembrano più un oggetto che una gola; ancora, lo stesso Cerbero è degradato dalla metafora che lo indicava come *gran vermo* (v. 22), che viene poi attribuita anche a Lucifero (*Inf.* XXXIV, 108). Coesistono dunque metafore che animano l'inferno come un mostruoso animale che «'n sé *assanna*» (*Inf.* XVIII, 99) e altre che lo rendono dispregiativamente come un recipiente di male, come la già discussa metafora verbale di *Inf.* VII, 17-8, dove si parla della *dolente ripa / che 'l mal de l'universo tutto insacca*. Il pozzo di Malebolge viene indicato anche dalla metafora dell'*ordigno* (*Inf.* XVIII, 6): se il termine significa 'ordinamento', come da etimo, il significato letterale è concreto e bellico, come ha sottolineato Bellomo: «Malebolge è per questo qualcosa di più d'un luogo e di uno sfondo: è un ordigno (v. 6), che attraverso i verbi all'imperfetto durativo *facean, movien, ricidien*, si anima come un organismo vivente fino a essere in grado di azzannare (v. 99)».²⁰⁷

5.6.2 Lo stile del *Purgatorio*

La cantica mediana attenua molte delle asperità linguistiche e stilistiche dell'*Inferno* e, in armonia con la natura del regno e dei suoi abitanti, è sostenuta da un tono dolce, umile e collettivo. Le differenze tra le due cantiche emergono anche in ragione delle somiglianze: nonostante la struttura che associa peccati e pene sia analoga, i paralleli di intreccio si risolvono in simme-

²⁰⁵CERBO, *Poesia e scienza*, p. 146.

²⁰⁶MERCURI, *Comedia*, p. 312. Si veda anche il commento di BAROLINI: «From the stylistic perspective, these cantos run the gamut from the lowest of low styles to the highest of high» (*The Undivine Comedy*, p. 75).

²⁰⁷BELLOMO, *Inf.*, p. 295. Sul tema rimando ancora a FINAZZI, *Il «sus balteatus»* e a GENTILI, *Il mostro divoratore*.

trie che puntano a raffigurare in maniera antifrastica i due momenti della discesa nel peccato e della risalita verso Dio, della tenebra e della luce, dell'abisso e della montagna.²⁰⁸ Anche i dialoghi con le anime mutano in maniera significativa: innanzi tutto si fanno più lunghi – e dunque diminuisce il numero di personaggi che prendono la parola –, ma soprattutto «viene a mancare la parola ostile del demone e del dannato; parallelamente lo stile si eleva, senza più scambi volgari, imprecazioni, insulti, e senza neppure i monologhi tragici».²⁰⁹ La caratterizzazione dell'individualità lascia il posto a un'umile fratellanza, che si esprime in uno scambio sinceramente partecipato e solidale tra pellegrini; la parola è liturgica e collettiva, spariscono i dialoghi a tratti tragici, a tratti grotteschi dell'*Inferno* e l'attenzione si sposta verso i delicati movimenti dell'animo tra il peccato e la conversione.²¹⁰

Proporrei un primo esempio:

«Orribil furon li peccati miei;
 ma la bontà infinita ha sì **gran braccia**,
 che **prende** ciò che si rivolge a lei.
 Se 'l **pastor** di Cosenza, che a la **caccia**
 di me fu messo per Clemente allora,
 avesse in Dio ben **letta** questa **faccia**,
 l'ossa del corpo mio sarieno ancora
 in co del ponte presso a Benevento,
 sotto la guardia de la grave mora».
 (*Purg.* III, 121-9)

Sono delle terzine intermedie tra il *Paradiso* e l'*Inferno*: nella prima la metafora estesa della bontà divina che accoglie nelle sue braccia chi si rivolge a lei anticipa quella grande variazione sul tema della visualizzazione delle virtù e delle caratteristiche divine che dominerà gli sforzi figurativi della terza cantica, mentre l'addensamento metaforico della seconda terzina richiama la gravità polemica di alcuni passaggi infernali, non solo tematicamente ma anche stilisticamente. Rispetto all'andamento più tenue della cantica mediana, infatti, si crea una discrepanza piuttosto forte tra i termini del traslato, con il *pastor* che, anziché custodire il suo gregge, si trasforma in cacciatore (e lo straniamento rivitalizza la metafora del vescovo come pastore, quasi morta), ma anche con l'immagine della lettura, chiamata dall'idea del libro dove è scritto il volere divino, che subito si scontra con la *faccia* – forse attirata dalla personifica-

²⁰⁸ Così CHIAVACCI, *Comm., Purg.*, p. XIII.

²⁰⁹ SPERA, *La poesia forte*, p. 55.

²¹⁰ Il Purgatorio è perciò «caratterizzato da una perpetua "medietas" sia nella tessitura degli episodi, di rado spezzati dagli sbalzi tonali o dalle drammatiche cesure dell'*Inferno*, e invece più aderenti allo schema di un'in-catenatura di incontri-colloqui pausati dai ricorrenti atti liturgici; sia nella fisionomia stessa dei personaggi, che sembrano rifluire nell'ambiente e nel coro delle altre anime come entro un ritmo pittorico da bassorilievo; sia nella tonalità delle loro storie, tenute in sordina proprio quando rischierebbero di passare il segno» (PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.*, p. 363).

zione molto corporea della prima terzina. Gli ultimi versi, infine, ritornano al tono più piano e malinconico che ha dominato fino a questo punto il discorso di Manfredi, e che è più in armonia con la medietà linguistica delle anime fatte umili dall'espiazione dei peccati.

Lo stile del *Purgatorio* è dunque contraddistinto, come hanno visto i commentatori, da una *medietas* soave, che spazia dal tragico all'elegiaco e assume spesso connotati onirici di sospensione e attesa. Dal punto di vista lessicale manca l'eccezionale varietà della prima cantica, con le sue oscillazioni tra i due estremi del comico più triviale e del tragico e con la predilezione per espressioni intensamente caricate; gli inserti più violenti e sostenuti, come abbiamo visto in §5.5.1.2, si addensano in corrispondenza delle invettive politiche o morali. I temi principali della cantica – amicizia, arte e politica civile – si legano a un'elevazione stilistica, ma è soprattutto l'ultimo ad assumere le nobili caratteristiche del discorso profetico, svolto in «forme diverse – d'invettiva, di rassegna, di visione – su due fondamentali registri: quello sdegnato della condanna del presente corrotto, e quello elegiaco del rimpianto per un felice passato di valori ora perduti».²¹¹

Nelle invettive, si diceva, intervengono degli improvvisi innalzamenti di tono: oltre a quelle strettamente politiche già commentate in §5.5.1.2,²¹² si può citare ad esempio quella che accresce la tensione prima della descrizione dei superbi, le prime anime purganti sottoposte a una vera e propria punizione:

O superbi cristian, miseri lassi,
che, **de la vista de la mente infermi**,
fidanza avete **ne' retrosi passi**,
non v'accorgete voi che noi siam **vermi**
nati a formar l'angelica farfalla,
che **vola** a la giustizia senza **schermi**?
Di che l'animo vostro in alto **galla**,
poi siete quasi antomata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla?
(*Purg.* x, 121-9)

Le diverse immagini qui impiegate svolgono un motivo agostiniano («omnes homines de carne nascentes quid sunt nisi vermes? Et de vermibus Deus angelos facit», *In Iohann.* I, 13),²¹³ che viene però raddoppiato dalla consueta metafora della cecità intellettuale e spirituale, in un

²¹¹CHIAVACCI, *Comm., Purg.*, p. xxv.

²¹²«In un tessuto sentimentale e stilistico generalmente pacato come quello del *Purgatorio* è naturale che abbiano particolare risalto le pagine nelle quali il poeta riassume i toni vibrati propri dell'*Inferno*, come in queste forti invettive sulla “maladetta e sventurata fossa” dell'Arno, e contro il “cacciatore” dei Bianchi, Fulcieri da Calboli» (BOSCO, *Il canto XIV*, p. 99).

²¹³Citato da INGLESE, *Comm., ad loc.*

accumulo di citazioni scritturali che conferisce grande intensità all'interrogativa retorica e che contrasta ancor di più con la dolce immagine dell'*angelica farfalla*.

Sullo stesso tono si colloca l'invettiva pronunciata da Oderisi sulla vanità della gloria umana, un passaggio denso di metafore di cui mi sono parzialmente già occupata in §5.1.1.1: a cominciare dall'analogia tra la gloria umana e il ramo che rimane verde per poco tempo (*Purg.* XI, 92), ripresa poi nei versi successivi, dove si parla della fama in termini di *erba* il cui *color* non dura, perché il sole ne dissecca la linfa (vv. 115-6) – echeggiando Is. 40, 6-7: «omnis caro foenum et omnis gloria eius quasi flos agri exsiccatum est foenum et cecidit flos», già recuperata da Pier della Vigna.²¹⁴ Si susseguono poi la metafora bellica del “tenere il campo” (v. 95) e per quella del *grido* (v. 95) del banditore, la consueta immagine della fama “oscurata” (v. 96), per approdare infine alla cruda traslazione delle nuove leve che “cacciano dal nido” i maggiori artisti dell'epoca e al *topos* della fama come *mondan romore* e come *vento*, che cambia nome solo perché cambia la direzione da cui spira (vv. 100-2) – ripreso da Virgilio e da Boezio.

La medietà contemplativa e dolce del tessuto narrativo genera perciò un contrasto ancora più acceso con questi passaggi, che però, pur sostenuti, rimangono sempre profondamente ancorati alle grandi campate dell'affresco purgatoriale, e in particolare alla sua grandiosa sintesi di aspetti mondani e spirituali, storici ed eterni. Con il consueto acume, Pasquini e Quaglio hanno sottolineato che «nella seconda cantica Dante non si trova alle prese con un “ineffabile”, di segno negativo (come nell'*Inferno*) o positivo che sia (come nel *Paradiso*). Essa è infatti il regno dell'esprimibile, di una serena corrispondenza fra *res* e *verba*; e dunque anche di un adeguamento del lessico, della sintassi, del ritmo, della rima, a una realtà non dissonante o esplosiva, ma neppure impalpabile o quasi sostanziata di luci e armonie».²¹⁵ L'ordito metaforico è meno vario e più coerente rispetto alla prima cantica, dove ogni canto o gruppi di canti sviluppa un nucleo figurativo specifico (come si vedrà meglio in §6.1.1): molto spesso una stessa immagine viene sviluppata più volte nel corso del canto, e anche diversi passi tendono piuttosto a recuperare sempre la stessa associazione, variando sul tema, anziché introdurre quel vortice di immagini e domini semantici che caratterizzava la poesia comico-realistica dell'*Inferno* (ci tornerò in §6.1.2).

Lo stile elegiaco e tenue del *Purgatorio* si accorda perciò male con l'improprietà delle metafore più audaci, e sembra privilegiare le personificazioni, come si vede in questa terzina, da molti commentatori ritenuta esemplare dello stile della cantica mediana:

L'alba **vinceva** l'ora mattutina
che **fuggia** innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.
(*Purg.* I, 115-7)

²¹⁴Lo segnala INGLESE, *Comm.*, ad loc.

²¹⁵PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.*, p. 375.

Il linguaggio figurato è impiegato parcamente: i due verbi “vincere” e “fuggire” sono personificazioni consuete e non pronunciate, e si corrispondono in una delicata armonia. Come si dice esplicitamente in questo primo canto (vv. 7-12), lo stile si deve risollevarsi dopo la *morta poesia* dell’*Inferno*, che deve “risorgere” a livello di stile, dal momento che ha superato i contenuti mortiferi della prima cantica.

Anche il movimento, che nell’*Inferno* era garantito da rapidi mutamenti di scena e di tono, da sequenze convulse e da forti contrasti, si stempera, nel *Purgatorio*, in un’armonia nostalgica, cadenzata da motivi liturgici. L’invenzione degli *exempla* introduce un elemento di *variatio* accuratamente bilanciato negli equilibri tra peccati e modelli positivi e, da un punto di vista intertestuale, tra episodi classici e biblici. Si crea perciò una continua rispondenza di tempi pagani e tempi cristiani, di peccato e conversione, un doppio binario che si sposa perfettamente con il figuralismo cristiano e con le sue dinamiche tipologiche di prefigurazione e compimento. Anche per questa ragione, credo, il *Purgatorio* è la più allegorica delle tre cantiche: vi trovano posto i grandi episodi della valletta dei principi e, soprattutto, dell’Eden, ma anche i tre sogni che scandiscono l’ascesa di Dante lungo il monte.

L’allegoria garantisce proprio questo passaggio dalla storia all’eternità, dominante in un regno abitato da uomini salvati in prospettiva ma ancora legati allo scorrere del tempo. Il culmine di questa tensione figurale si realizza nei canti profetici finali, che riguardano un piano diverso, di storia universale e palingenesi: per questo sono caratterizzati dalla «adozione di una parola diretta profondamente diversa, con l’esclusione del registro tragico e grottesco dell’*Inferno* e del patetico del *Purgatorio*: quando la parola diretta rivela il sacro e il profetico, si esprime per enunciati assoluti e apodittici, che devono giungere lapidari e imperativi all’ascoltatore».²¹⁶

La dimensione temporale si manifesta anche in un’altra grande novità rispetto all’*Inferno*, vale a dire l’alta incidenza delle descrizioni del cielo nelle varie fasi della giornata. Alla grande eterogeneità dei paesaggi della prima cantica, il *Purgatorio* risponde solo parzialmente con la variazione offerta dagli *exempla*: la strategia principale è piuttosto quella di costruire una continuità scandita da atti liturgici e momenti simbolici, che generano un senso di ciclica ripetizione accentuata dal riferimento ad albe, mezzogiorni e tramonti.

In aggiunta, è stato notato che nel *Purgatorio* generalmente mancano quei proemi retoricamente connotati che nelle altre due cantiche misurano il procedere narrativo, introducono ulteriori articolazioni e segnano uno scarto stilistico che permette al poeta di «assumersi tutto il peso della nuova materia e di farlo assumere anche al lettore».²¹⁷ La ragione sembra sia da ricercare nell’importanza tutta particolare assegnata, nella cantica intermedia, al motivo del viaggio, che impone una preponderanza della continuità narrativa sugli episodi specifici; Bertolotti rileva che ci sono però alcuni canti – otto, per la precisione – che prendono avvio

²¹⁶SPERA, *La poesia forte*, p. 60.

²¹⁷FASANI, *Gli inizi*, p. 9; cfr anche BLASUCCI, *Per una tipologia*.

da un esordio temporale teso non solo a scandire la progressione cronologica, ma anche e soprattutto a marcare retoricamente l'avvio dell'azione. In questi esordi la funzione narrativa si affianca a quella di esordio retorico, garantendo simultaneamente un effetto di continuità e di discontinuità.²¹⁸

Come segnalato da Bertolotti, l'esordio cronologico e astronomico era un procedimento consigliato dai trattatisti medievali,²¹⁹ negli *incipit* del *Purgatorio*, però, Dante non si limita a indicare l'ora, ma, attraverso una duplice determinazione cronologica che accosta tempo terreno e tempo purgatoriale, conduce su due binari paralleli la narrazione del viaggio nel secondo regno e lo svolgimento del suo senso allegorico, che rimanda al percorso di espiazione dell'uomo nel secolo.²²⁰ Una caratteristica assai marcata di questi esordi – e in generale delle perifrasi astronomiche purgatoriali – è il frequentissimo ricorso a personificazioni o ad altre forme di animazione delle stelle, solitamente condotte a partire dal nome della costellazione.²²¹

Nelle perifrasi astronomiche del *Purgatorio* le costellazioni si animano, e il cielo diventa teatro di ogni genere di azione, assorbendo spesso episodi della mitologia classica. Il primo esempio di questa peculiarità del secondo regno è offerto dal II canto, che si apre con una complessa determinazione cosmologica, contenente la doppia indicazione dell'ora e due personificazioni:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto
lo cui meridian cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più alto punto;
e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscita di Gange fuor con le Balance,
che le **caggion di man** quando soverchia;
sì che le bianche e le vermiglie **guance**,
là dov'ì era, de la bella Aurora
per troppa etate divenivan rance.
(*Purg.* II, 1-9)

La costellazione della bilancia assume la forma concreta dell'oggetto, che, in una preziosa immagine, "cade di mano" alla notte; anche l'aurora è personificata, con i colori del cielo che diventano sfumature sulle gote, trasformate dalla vecchiaia; come segnala Inglese nel suo commento, il passo ricalca una similitudine ovidiana («[...] sola est non territa virgo, / sed tamen

²¹⁸BERTOLETTI, *Alcune note*, pp. 233-4.

²¹⁹Ad esempio GERVASIO DI MELKLEY scrive che «perfecto versificatori non hyemet, non estivet, non noctescat, non diescat sine astronomia» (*Ars versificatoria*, p. 214).

²²⁰«Il rimando a due, o talvolta persino a quattro diverse situazioni temporali permette di svolgere evocativi riferimenti geografici, nobilitati dai correlati richiami alle costellazioni o alla tradizione mitologica. Inoltre dando rilievo all'interdipendenza tra il tempo dell'uno e dell'altro emisfero l'autore rafforza l'idea della similarità sussistente tra la condizione delle anime purganti e quella dei vivi, e tra mondo del *Purgatorio* e mondo terreno» (BERTOLETTI, *Alcune note*, p. 239).

²²¹Del resto nota PASQUINI che in Dante «anche la perifrasi tende alla metafora» (*Dante e le figure*, pp. 179-80).

erubuit, subitusque invita notavit / ora rubor rursusque evanuit, ut solet aer / purpureus fieri, cum primum Aurora movetur, / et breve post tempus candescere solis ab ortu», *Met.* VI, 45-9), che Dante però anima volgendo in un traslato.²²² Nello stesso canto il motivo astronomico torna con questa complessa terzina: *da tutte parti saettava il giorno / lo sol, ch'avea con le saette conte / di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno* (vv. 55-7), dove mirabilmente si fondono l'immagine del capricorno come animale e di Apollo/sole come cacciatore.

Un gran numero di metafore di questo genere si addensa nel IV canto, dove Virgilio spiega a Dante il diverso movimento del sole nell'emisfero del Purgatorio ricorrendo a diverse variazioni della metafora mitologica relativa al carro del sole: a partire dalla perifrasi del *carro della luce* (*Purg.* IV, 59), la metafora si prolunga nelle espressioni *conduce* (v. 63) e *se non uscisse fuor del cammin vecchio* (v. 66); il richiamo al mito di Fetonte è finalmente esplicitato ai vv. 71-2: «*onde la strada / che mal non seppe carreggiar Fetòn*», ma all'interno della terzina coesiste anche la metafora del sole come *specchio* (v. 62).²²³ Al mito di Fetonte si intreccia poi quello di *Castore e Poluce* (v. 61), che indicano qui la costellazione dei Gemelli. La metafora principale è ripresa anche, in tono molto più pedestre e perciò sarcastico, da Belacqua, che ironicamente chiede a Dante: «hai ben veduto come il sole / dall'omero sinistro il carro mena?» (vv. 119-20).

L'indicazione cronologica assume un particolare valore nel canto VIII, dove Corrado Malaspina profetizza al poeta la gratitudine che nutrirà nei confronti della sua casata per l'ospitalità offertagli: *ed elli: «Or va; che 'l sol non si ricorca / sette volte nel letto che 'l Montone / con tutti e quattro i piè cuopre e inforca [...]»* (*Purg.* VIII, 133-5). La complessa metafora è attirata dalla personificazione della costellazione dell'ariete, che, come segnalano i commentatori, nelle carte astronomiche viene spesso rappresentato nell'atto di coricarsi, di modo che il ventre poggi sull'eclittica (il *letto* del sole) e che i *piè* “coprano e inforchino” quello stesso tratto di eclittica. L'immagine del *letto* viene ripresa nuovamente due canti dopo: *e questo fece i nostri passi scarsi, / tanto che pria lo scemo de la luna / rigiunse al letto suo per ricorcarsi, / che noi fossimo fuor di quella cruna* (*Purg.* X, 13-6).

Ma l'esempio forse più grandioso di questo procedimento retorico purgatoriale si trova nell'*incipit* del IX canto, che contiene l'ingresso nel regno vero e proprio.²²⁴

La concubina di Titone antico

già s'imbiancava al **balco** d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;
di gemme la sua fronte era lucente,

²²²INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

²²³Sulla fusione delle tre metafore legate a occhi, specchi e astri, si veda FINAZZI, *Ad modum speculorum*.

²²⁴E secondo CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*, l'aurora, in questo canto profondamente allegorico, significa il sorgere di una nuova vita dell'anima che lascia le tenebre del peccato per la luce divina. Su questa perifrasi astronomica e sulle sue fonti, che si sovrappongono generando una contaminazione tra immagini contigue e tra stili diversi, si veda RAIMONDI, *Metafora e storia*, pp. 95-102.

poste in figura del **freddo** animale
 che con la coda percuote la gente;
 e la notte, de' passi con che **sale**,
 fatti avea due nel loco ov'eravamo,
 e 'l terzo già **chinava in giuso l'ale** [...]

(*Purg.* IX, 1-9)

Nelle tre terzine si susseguono metafore estremamente elaborate: innanzi tutto l'immagine mitica dell'Aurora che si scioglie dall'abbraccio del suo amante Titone e si affaccia al balcone, «sicut mulier pulchra, alba surgens de lecto facit se ad fenestram»;²²⁵ poi, all'interno della stessa metafora, il lettore visualizza la fronte della donna, ornata di gemme in forma di scorpiione (a indicare che di fronte all'aurora, nella regione occidentale del cielo, splende quella costellazione); infine, con ulteriore traslazione, i passi della notte – ascendenti nelle prime sei ore, discendenti nelle ultime sei – diventano ali che battono. Allo stesso repertorio si possono ricollegare due ultime perifrasi astronomiche, che rappresentano le ore del giorno come ancelle: la prima più semplice, con l'immagine dell'ancella che ha concluso il suo compito al servizio del sole – «vedi che torna / dal servizio del dì l'**ancella** sesta» (*Purg.* XII, 80-1) –, la seconda più articolata, con la stessa immagine che viene contaminata da quella del carro del sole – e già **le quattro ancelle eran del giorno / rimase a dietro, e la quinta era al temo, / drizzando pur in sù l'ardente corno** [...] (*Purg.* XXII, 118-20).

5.6.3 Lo stile del *Paradiso*

Se la poesia dell'*Inferno* ha sempre colpito i lettori per le sue escursioni stilistiche e per l'alta carica mimetica del suo realismo, quella del *Paradiso* ha sollevato apprezzamenti che spesso ci appaiono oggi datati e troppo ancorati alle temperie idealiste.²²⁶ Alle caratteristiche di grande evidenza richiamate dalla critica novecentesca – quali la drammatizzazione del percorso interiore dell'*agens*, le ambizioni mistiche delle immagini paradisiache, la commistione di lirismo e afflato didattico – andranno allora aggiunti più precisi dettagli sul modo in cui l'inafferrabile poesia della terza cantica realizza un eccezionale equilibrio tra tali e tante spinte. Un aspetto fondamentale da richiamare in via preliminare è, ovviamente, la mancanza di appigli concreti cui ancorare il linguaggio del *Paradiso*, oppure, in altri termini, il problema della rappresentazione: nel corso della cantica lo scenario a cui il pellegrino assiste si fa sempre più astratto rispetto ai sensi, sempre più impalpabile, e per questo la spinta mimetica cede il passo a una linea connotativa.²²⁷

²²⁵BENVENUTO, *ad loc.*

²²⁶Sono molto d'accordo con le articolate critiche mosse da KIRKPATRICK, *Dante's Paradise*, in part. pp. 1-27.

²²⁷Così ad esempio FRECCERO: «la poesia del *Paradiso* è radicalmente diversa dalla poesia del *Purgatorio*, almeno quanto quest'ultima è diversa da quella dell'*Inferno*. Il passaggio può essere inteso in termini di graduale attenuazione del legame tra poesia e rappresentazione, dall'immediatezza dell'*Inferno*, alla mediazione onirica del

I luoghi fisici dell'*Inferno* e la raccolta introspezione del *Purgatorio*, con i loro linguaggi rispettivamente crudo e soave, si fondono in un regno dove godimento e visione sono talmente intrecciati da vanificare ogni distinzione tra descrizione e psicologia, e dunque in un linguaggio che è massimo potenziamento rispettivamente dell'espressività e della dolcezza delle prime due cantiche. Nel *Paradiso* Dante non si rassegna mai all'ineffabilità dei mistici, e costruisce una salda impalcatura spaziale e razionale anche per raccontare la sua ascensione percettiva e conoscitiva, sciolta dal tempo e da ogni figura concreta e individuale, in una dimensione «dove l'unico paesaggio è il cielo e le persone sono soltanto fiamme».²²⁸

Per rompere la monotonia, Dante escogita grandi invenzioni figurative – come l'aquila del cielo di Giove, la scala del cielo di Saturno – o diegetiche – come nel caso del dialogo con Cacciaguida o dei tre “esami” sulle virtù teologali. Negli scambi con le anime beate, tuttavia, il lettore si confronta piuttosto con grandiose sonate sugli stessi temi, che vengono continuamente ripresi e arricchiti. Come negli altri regni, infatti, Dante dialoga con la propria guida e con le anime che incontra, ma nel *Paradiso* queste hanno quasi interamente cancellato la propria storia individuale, e si concentrano su temi pubblici e universali, alternando la lode nei confronti della grandezza divina e profetiche invettive che prendono a bersaglio la corruzione politica o, più spesso, religiosa. Entrambe le modalità del dialogo sono ricalcate sul linguaggio biblico, talvolta mediato dalla tradizione esegetica e influenzato dai modi della produzione sermonistica: i trionfanti e appassionati inni di gloria sembrano tramati sulla lingua dei salmi,²²⁹ mentre le rampogne riprendono i toni dei passi profetici.

Al mondo diafano e luminoso che domina la descrizione del *Paradiso* e della sua esperienza, espresso attraverso ritmi ardenti, preziosismi lessicali e il ricorso alle più dolci situazioni e immagini terrene, fanno riscontro in questi passi grandi metafore bibliche, per lo più appartenenti al mondo georgico e bucolico perché attinte dalle parole evangeliche della vigna, del seminatore, del pastore, del gregge.²³⁰ Poiché il viaggio, abbandonata la fisicità del cammino, si traduce tutto in un'esperienza sensibile e conoscitiva, le metafore più caratteristiche si addensano intorno alla descrizione dei processi mentali, dell'oltranza percettiva e del ragionamento. In questi casi assistiamo a un «acuirsi massimo della tensione espressiva» del linguaggio dantesco, e ciò è particolarmente evidente nei casi in cui metafore fisiche sono prestate alla connotazione di entità spirituali, oppure quando «i sottili processi intellettuali

Purgatorio, al tentativo di creare, nell'ultima cantica, un mondo poetico del tutto sganciato dalla rappresentazione. Questo raffinamento della rappresentazione poetica va di pari passo con l'evoluzione progressiva del pellegrino, il quale apprende innanzitutto tramite i sensi, tramite ciò che vede e ciò che sente in un inferno destinato a vivere per sempre in virtù del celebrato potere mimetico dantesco nella prima cantica» (*Dante*, pp. 277-8).

²²⁸ CHIAVACCI, *Comm.*, introduzione al *Paradiso*.

²²⁹ «Il linguaggio più adeguato a esprimere questa scienza, che non si limita a uno sguardo neutro e contemplativo del divino, ma instaura con quest'ultimo un rapporto vivo, dinamico [...] è il linguaggio che meglio riflette la sapienza gioiosa dei beati, quello relativo ai Salmi, conosciuti nel Medioevo anche con il nome di salterio, raccolta biblica di inni, preghiere e lamentazioni» (GAMBALE, *La lingua*, p. 187).

²³⁰ Ed è stato notato che la potenza garantita dall'intertesto biblico è rafforzata dalla ripresa intratestuale di una stessa immagine (MARIETTI, *Les deux cimes*, pp. 73-4).

acquistano la massima corposità». ²³¹ L'intensità sempre crescente della percezione stimola il ricorso a termini bellici o comunque di grande fisicità, che trasmettono la sopraffazione dei sensi del *viator*, spesso commentata da Beatrice, colei che *là sù vince come qua giù vinse* (*Par.* XXIII, 93): così ad esempio «*s'io ti fiammeggio nel caldo d'amore / di là dal modo che 'n terra si vede, / sì che del viso tuo vinco il valore [...]*» (*Par.* v, 1-3), oppure «*quel che ti sobranza / è virtù da cui nulla si ripara*» (*Par.* XXIII, 35-6); così espressioni come *la battaglia de' debili cigli* (*Par.* XXIII, 78).

Per esaltare ulteriormente la sublime natura del regno celeste, Dante ricorre di frequente, in questa terza cantica, al *topos* dell'ineffabile, dichiarandosi sconfitto a tutti i livelli: nel sostenere l'esperienza, nel ricordarla, nel comunicarla; ²³² un esempio su tutti:

Qui **vince** la memoria mia lo 'ngegno;
ché quella croce **lampeggiava** Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno;
ma chi **prende sua croce** e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor **balenar** Cristo.
(*Par.* XIV, 103-8)

Nonostante le difficoltà, però, il poeta riesce a dare corpo alla sua visione, talvolta facendo ricorso a un *essempro* classico, biblico o tratto dall'esperienza quotidiana, talvolta coniando nuove parole o nuove immagini; quel che occorre qui rilevare è che c'è un'ampia selezione di paragoni che trascelgono quanto di più dolce e delicato ci sia su questa terra per rendere un'idea della beatitudine celeste.

Quanto alla descrizione di ciò che avviene intorno a Dante, il linguaggio paradisiaco si sostanzia, come già dicevo in §4.3.2.1, della continua confusione tra luci, fiamme, riso, gemme preziose, fiori, tutti assunti a prestare i connotati ai beati e ai loro movimenti. Alla visione dell'accendersi e dell'infuocarsi delle anime si affianca sempre il dipanarsi della visione intellettuale, che domina i discorsi teologici e che viene definita dal frequentissimo ricorso ai campi semantici della sete, del nutrimento, del fonte che stilla. Questa visione teologica, come ha notato Chiavacci Leonardi, alterna passaggi piani ed efficacemente esplicativi ad altri più sofisticati, strutturati sulla dimostrazione logica, in cui Dante dà prova di tutta la sua ricchezza lessicale e di tutto il suo dominio di ritmi e sintassi articolati. ²³³

Nel VII canto, ad esempio, Beatrice dissipa un dubbio sorto nel pellegrino dopo il monologo di Giustiniano e relativo a «*come giusta vendetta giustamente / punita fosse*» (*Par.* VII, 20-1); la sua spiegazione, già attesa da Dante come quel che lo **diseta con le dolci stille** (v. 12),

²³¹PORCELLI, *Appunti sul linguaggio*, pp. 38-9.

²³²Su questo fondamentale *topos* imprescindibile e completo LEDDA, *La guerra*.

²³³CHIAVACCI, *Comm.*, introduzione al *Paradiso*.

procede per ordinate argomentazioni e corposi traslati che visualizzano il processo conoscitivo. Beatrice dichiara subito: «*io ti **solverò** tosto la mente*» (v. 21), e così esorta Dante: «*or **drizza il viso a quel ch'or si ragiona***» (v. 34); dopo la sua spiegazione, a Dante non deve *parer più forte* (v. 49) quanto detto da Giustiniano, sebbene sia sorto un nuovo dubbio: «*ma io veggi' or la tua mente **ristretta / di pensiero in pensier dentro ad un nodo, / del qual con gran disio solver s'aspetta***» (vv. 52-4) – dove viene ripresa e prolungata la metafora del nodo da sciogliere del v. 21. Dopo aver anticipato l'ipotetica domanda del pellegrino, la sua guida riprende la sua spiegazione dichiarando l'incomprensibile mistero della giustizia divina, uno dei tempi portanti del *Paradiso*:

«Questo decreto, frate, sta **sepulto**
a li **occhi** di ciascuno il cui ingegno
ne la **fiamma d'amor** non è **adulto**».
(*Par.* VII 58-60)

L'insondabile giudizio di Dio è come un abisso che l'occhio della mente non può penetrare; a questa metafora molto diffusa nella cantica²³⁴ si intrecciano poi quella, altrettanto comune, della *fiamma d'amor* e quella dell'ingegno *adulto*, cresciuto nello spirito di carità. Come si vede, non è la spiegazione dottrinarica ad abbisognare di metafore, ma è la drammatizzazione del processo epistemologico che viene incrementata dal linguaggio figurato.

Sono i primi canti del *Paradiso*, in particolare, a concentrarsi così tanto sui movimenti percettivi e conoscitivi e sui moti dell'animo: in questa fase iniziale dell'ascesa al centro dell'attenzione c'è il continuo biforcarsi dei dubbi e dei ragionamenti di Dante e della sua guida, poiché il viaggio attraverso i cieli è chiara figura del progresso di Dante verso le verità della fede. La tendenza è evidente fin dal primo canto, dove si trovano le due metafore ancora corpose e concrete di Dante che si fa *grosso / col falso imaginar* (*Par.* I, 88-9), quando dovrebbe invece averlo *scosso* (v. 90), e del nuovo dubbio che, dopo che il primo è stato *disvestito*, ha ora *in-retito* l'animo del pellegrino (vv. 94-6). Un'incalzante accumulazione di metafore caratterizza poi le due terzine che introducono la lunga spiegazione di Beatrice sulle macchie lunari:

Ella sorrise alquanto, e poi «S'elli erra
l'opinion», mi disse, «d'i mortali
dove **chiave di senso non diserra,**
certo non ti dovrien **punger li strali**
d'ammirazione omai, poi dietro ai sensi
vedi che la ragione **ha corte l'ali**».
(*Par.* II, 52-7)

²³⁴ Si vedano ad esempio queste fiorite terzine: «*però ne la giustizia sempiterna / la vista che riceve il vostro mondo, / com'occhio per lo mare, entro s'interna; / che, ben che da la proda veggia il fondo, / in pelago nol vede; e nondimeno / èli, ma cela lui l'esser profondo*» (*Par.* XIX, 58-63).

Alcuni commentatori, come Chiavacci Leonardi, hanno ritenuto perfino eccessivo questo sommersi di metafore diverse che rendono concreto e animato l'astratto rapporto tra sensi e ragione, ma tutto il canto è costruito sul complesso bilanciamento tra tecnicismi che formano la vera e propria *quaestio* discussa da Beatrice e la rappresentazione concreta e icastica del ragionamento stesso e dei suoi effetti su Dante. Questo, infatti, l'obiettivo della donna amata dal poeta:

«Or, come ai **colpi** de li caldi rai
de la neve riman **nudo** il soggetto
e dal colore e dal freddo primai,
così rimaso te ne l'intelletto
voglio **informar di luce sì vivace**,
che ti **tremolerà** nel suo aspetto».
(*Par.* II, 106-11)

La similitudine mira a dare corpo alla mente e al ragionamento: quest'ultimo opera come i raggi del sole che sciolgono la neve, e lascia così la mente di Dante spoglia di ogni opinione errata e pronta a ricevere la *luce sì vivace* della verità, che brillerà come una stella. Beatrice riprende un'ultima volta lo stesso procedimento con una metafora odeporica: «*riguarda bene omai sì com'io vado / per questo loco al vero che disiri, / sì che poi sappi sol tener lo guado*» (*Par.* II, 124-6).

Anche il IV canto contiene molte di queste metafore che associano il progresso della conoscenza al cammino fisico, forse anche allo scopo di dare continuità all'intreccio che nelle altre due cantiche ruotava intorno al viaggio. Il canto comincia con i tre *exempla* che illustrano la sospensione di Dante, indeciso su quale dubbio soddisfare per primo, di cui si è già parlato in §5.2.1; il pellegrino è *sospinto* dai suoi dubbi (*Par.* IV, 8), così che Beatrice gli si rivolge in questo modo: «*io veggio ben come ti tira / uno e altro disio, sì che tua cura / sé stessa lega sì che fuor non* «*Io veggio ben come ti tira uno e altro disio, sì che tua cura sé stessa lega sì che fuor non spira*» (vv. 16-8). Le due questioni *pontano*, cioè pesano, sul volere di Dante ugualmente (vv. 25-6), ma una può avere più *felle* dell'altra (v. 27), perché non è chiaro se *in alcun vero suo arco percuote* (v. 60), e perché un principio male inteso *torse* (v. 61) già i mortali; l'altro dubbio, commenta Beatrice, «*ha men velen, però che sua malizia / non ti poria menar da me altrove*» (vv. 65-6). La dimostrazione finale è introdotta da un'ultima metafora di movimento: «*ma or ti s'attraversa un altro passo / dinanzi a li occhi, tal che per te stesso / non usciresti: pria saresti lasso*» (vv. 91-3).

Nello stesso canto troviamo testimonianza dell'altro grande modo e dell'altro repertorio di immagini del *Paradiso*, quello relativo alla fervente lode con cui Dante ringrazia Beatrice per averlo illuminato con lo splendore della sua conoscenza:

«O amanza del primo amante, o diva», // diss'io appresso, «il cui parlar **m'inonda**
 //e **scalda** sì, che più e più **m'avviva**, // non è l'affezion mia tanto **profonda**,
 //che basti a render voi grazia per grazia; //ma quei che vede e puote a ciò
 risponda. // Io veggio ben che già mai non si **sazia**// nostro intelletto, se 'l ver
 non lo **illustra**// di fuor dal qual nessun vero si **spazia**»// (Par. iv, 118-26)

Procedendo nella cantica, l'attenzione si sposta sulle anime che Dante incontra, che in ogni cielo si presentano in forme diverse e manifestano al pellegrino la propria ardente affezione in modi diversi; la narrazione si sofferma sui loro movimenti, sul loro sfolgorare, danzare e cantare, mentre i dialoghi continuano a essere caratterizzanti dallo stesso spirito di carità, che assume toni ora più sereni, ora più trionfanti, e da discorsi sempre più alti, che coprono l'intero arco dall'invettiva alla celebrazione dei misteri divini, dalla spiegazione razionale alla rievocazione storica. La maggior parte delle metafore occorrono nei dialoghi (molte sono state commentate in §5.5.1.2), ma quelle che esorbitano si prestano alla descrizione degli straordinari fenomeni che il *viator* si trova davanti: analogie, sinestesie e paragoni con quanto di più dolce esiste in terra impegnano la tastiera figurativa di Dante.

Sì tosto come l'ultima parola// la benedetta **fiamma** per dir tolse, //a rotar co-
 minciò la santa **mola**; // e nel suo giro tutta non si volse //prima ch'un'altra di
 cerchio la chiuse, //e moto a moto e canto a canto colse;// canto che tanto **vince**
nostre muse, //nostre serene in quelle **dolci** tube, //quanto primo splendor quel
ch'e' refuse:// (Par. XII, 1-9)

Con i canti XXI e XXII, dedicati agli spiriti contemplativi raccolti nel cielo di Saturno attorno alla mistica scala di Giacobbe, lo stile del *Paradiso* subisce una variazione che mi sembra nettamente percettibile: la rutilante accumulazione di immagini calde, luminose e melodiose lascia spazio a un linguaggio più rarefatto.²³⁵ Perfino nelle brevi invettive che Pier Damiani e San Benedetto rivolgono ai prelati corrotti Dante si mantiene ben lontano dalla consueta asperità dei suoi passaggi polemici, e le immagini sono sviluppate con delicatezza e distacco. In questi canti le similitudini si riducono, le metafore sono per lo più consuete e poco appariscenti; unica, parziale eccezione sono le perifrasi astronomico-mitologiche che chiudono il canto XXII – e di cui già si aveva una piccola anticipazione con il sintagma pieno di fisicità che si concentra sul *petto del Leone ardente* (Par. XXI, 14):

Vidi **la figlia di Latona** incensa
 senza quell'ombra che mi fu cagione
 per che già la credetti rara e densa.
 L'aspetto del tuo **nato**, Iperione,

²³⁵ «L'atmosfera assorta del cielo di Saturno è la stessa che domina la vita degli eremi e dei monasteri», nota BATTISTINI, *Paradiso. Canto XXI*, p. 621.

quivi sostenni, e vidi com' si move
 circa e vicino a lui **Maia e Dione**.
 Quindi m' apparve il temperar di Giove
 tra 'l **padre e 'l figlio**: e quindi mi fu chiaro
 il variar che fanno di lor dove;
 e tutti e sette mi si dimostrarono
 quanto son grandi e quanto son veloci
 e come sono in distante **riparo**.
 (*Par.* xxii, 139-50)

Come si vede, queste terzine contengono diverse metafore mitologico-astronomiche, che sulla falsa riga di quanto accadeva nel *Purgatorio* si generano l'una dall'altra; ma qui l'obiettivo di Dante non è animare il cielo, quanto offrire una prima visione dall'alto dei cieli già attraversati e mostrarne l'armoniosa unione, che viene associata al campo semantico della famiglia (*la figlia di Latona, il tuo nato, il padre e 'l figlio*) per conferire ancor più valore al mito di Saturno, progenitore degli dei e mitico reggitore dell'età dell'oro. Anche le polemiche di Pier Damiani e di San Benedetto sulla corruzione dei rispettivi ordini, pur ricordando i toni assunti da San Tommaso e San Bonaventura, riprendono in maniera più sobria i campi metaforici delle grandi invettive del cielo del Sole.²³⁶

Infine, se nei cieli dei pianeti Dante tendeva a ripetere lo schema del dialogo e della curiosità da soddisfare, dal canto xxiii in poi si entra in una nuova dimensione celeste e spirituale e la poesia della *Commedia* cambia ancora: il primo momento di questo nuovo blocco (cinque canti svolti nel cielo stellato, ultimo luogo raggiungibile all'occhio umano e cerniera tra visibile e invisibile, tra umano e divino) inaugura uno stile di totale fusione tra immagini di luci, fiori, gemme, fiamme, melodie, e a impreziosirsi non sono più tanto i moti interiori di Dante, che ormai è tutto assorbito dalla contemplazione di quanto si svolge fuori di lui, quanto le descrizioni delle nuove, meravigliose immagini paradisiache che gli si offrono. Il canto è una geniale anticipazione di quel che l'*agens* si troverà a sperimentare alla fine della sua ascesa:²³⁷ l'attenzione si sposta continuamente dall'intensità della visione alla sopraffazione del pellegrino. A rappresentare il trionfo della Chiesa, Dante immagina un giardino attraversato da un fiume di luce, dove Cristo è il sole, Maria la rosa e gli apostoli i gigli: ciascuno di questi elementi trapassa di continuo negli altri:

²³⁶ «Attraverso le stesse metafore agricole e gastronomiche, memori forse di tante parabole evangeliche, si istituisce per tutti gli ordini religiosi una polemica contrapposizione tra la loro santità ai tempi della fondazione, ispirata a una povertà evangelica, e la degenerazione attuale dovuta al lassismo e alla corruzione dei costumi» (ivi, p. 635).

²³⁷ Questo canto xxiii è, secondo alcuni studiosi, una sorta di icona, di «microtesto privilegiato nel quale si riflette la costruzione macrotestuale della *Commedia*» (PASQUINI, *Paradiso xxiii*, p. 65); e ancora: «la percezione generale che il lettore ha del nostro canto è insomma o quella del frammento lirico o quella del frammento drammatico: quella di un testo, comunque, passibile di essere goduto autonomamente, staccato cioè dalla grande macchina narrativa dell'opera» (PICONE, *Miti, metafore*, p. 193).

«Perché la faccia mia sì t'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel **giardino**
che sotto i **raggi** di Cristo **s'infiora**?
Quivi è la **rosa** in che 'l verbo divino
carne si fece; quivi son li **gigli**
al cui **odor si prese il buon cammino**». (*Par.* XXIII, 70-5)

Nel canto non si rintracciano né il racconto primario del viaggio, né quelli secondari degli incontri con le anime: «la narrazione sembra eclissarsi dietro la descrizione analogica dei referenti non diegetici, oppure dietro la descrizione drammatica del referente divino (non narrabile per definizione)». ²³⁸ Ma prima di giungere al compimento di questa sacra rappresentazione, il *Paradiso* prevede degli ultimi canti intensamente dialogici, in cui Dante viene esaminato sulle tre virtù teologali dai santi Pietro, Giacomo e Giovanni (se ne parlerà meglio in §6.1.3) e in cui si confronta con Adamo.

Gli ultimi canti costituiscono poi una vertiginosa sintesi di tutte le strategie poetiche fin qui esperite: dalla visione dall'alto di uno spettacolo celeste ricondotto all'esperienza umana (*Par.* XXVIII, 1-39) alla serrata lezione sulla cosmologia e sulle gerarchie angeliche (*Par.* XXVIII, 40- *Par.* XXIX, 145), intervallata dall'ultima invettiva di Beatrice contro l'umana gente che traligna (*Par.* XXIX, vv. 85-126), passando per la grandiosa descrizione della candida rosa (*Par.* XXX-XXXI), contenente l'ultima grande profezia su Arrigo VII (vv. 133-48) e continuamente intervallata da esclamazioni di lode e da dichiarazioni di sconfitta della vista, della memoria e della scrittura, e per l'ultima grande spiegazione sulla struttura dell'Empireo e sui suoi abitanti (*Par.* XXXII), per chiudere infine la cantica con la sublime preghiera di Bernardo alla Vergine (*Par.* XXXIII, 1-39) e con il culmine della visione, a cui prestano corpo figure geometriche, esempi mitici, similitudini terrene e grandi metafore, come quella del volume (vv. 85-7).

²³⁸Ivi, p. 194.

Capitolo 6

Struttura: contesto dell'opera ed evoluzione

Nel capitolo §4 abbiamo visto come la metaforicità di una parola sia determinabile a partire dalla relazione tra il significato contestuale del termine e quello più diffuso a livello di *langue*, mentre nel §5 ci siamo soffermati sullo sviluppo dell'espressione metaforica e sulle sue interazioni con il tessuto letterale del canto e con le altre figure. In questo capitolo, allargando ulteriormente lo sguardo, saranno da considerare i nessi istituiti a livello dell'intera opera, ossia le connessioni che le metafore stabiliscono con temi o concetti di un canto o di una porzione di canti, nonché le strutture di significati che si possono creare quando immagini semanticamente affini ricorrono in parti diverse del poema, e, infine, l'evoluzione del linguaggio metaforico dalla prima alla terza cantica.

La forza evocativa di una metafora scaturisce dall'associazione dei campi metaforici messi in relazione dalla sostituzione del termine proprio con quello figurato: anche nel caso delle metafore sintetiche racchiuse in una sola parola, la traslazione metaforica provoca una frizione non solo tra il contesto letterale e il termine estraneo che vi è immesso, ma tra i due universi semantici a cui appartengono il veicolo e il tenore. Come sottolinea Mercuri, «il singolare intreccio di campi metaforico-semantici è uno dei più importanti modi con cui Dante traccia percorsi di senso entro la struttura e l'ordito narrativo della *Comedia*».¹ Ciascuna metafora, per quanto sintetica, potenzialmente introduce nella narrazione un intero universo di significato. I meccanismi metaforici sono anche estremamente familiari a qualsiasi parlante, che decifra le traslazioni in modo assolutamente immediato e spesso inconsapevole. Lungo uno spettro continuo di variazioni, i due poli dell'impatto sul lettore sono a un estremo la metafora potentemente evocativa, dirompente, e dall'altro la metafora morta, la cui improprietà letterale passa inosservata. Nella maggioranza dei casi una metafora si colloca più o meno al centro di questo spettro: incapace di associazioni e frizioni memorabili, può tuttavia imporsi

¹MERCURI, *Il metodo*, p. 118.

all'attenzione del lettore attraverso il collegamento con altre sue simili, con cui forma un sistema coerente e articolato, o attraverso una particolare relazione con il tessuto letterale in cui è immessa, a cui conferisce spesso una sfumatura ulteriore, che amplifica o contrasta con il filo principale.

Le metafore, dunque, vengono generalmente studiate per grandi associazioni tra campi metaforici: sono poche quelle che hanno una rilevanza tale da catalizzare l'attenzione di uno studio individuale. Moltissime delle altre difficilmente sosterebbero il peso di un'analisi troppo specifica; credo pertanto che l'operazione più sensata sia quella di mettere in rilievo come molte metafore si relazionino con il canto o si coagulino insieme da un punto di vista semantico. Come nota Pasquini, infatti, i sistemi metaforici della *Commedia* si costruiscono tramite complesse stratificazioni e addensamenti, «secondo una *climax* che è il graduale “compimento” di approssimazioni precedenti, nell'orbita di quel “figuralismo” che investe tutta la scrittura del poema, anzi dell'opera dantesca nel suo complesso».² Il ruolo strutturale delle similitudini è ormai pacificamente riconosciuto, ma le stesse considerazioni si possono estendere alle metafore, che sebbene introducano nel tessuto del canto elementi alieni, così facendo lo arricchiscono e rafforzano sotto diversi punti di vista.³ Per questo proporrò di seguito prima un percorso di lettura incentrato sulle relazioni tra figure e canti, poi una riflessione sul rapporto a distanza che alcune metafore istituiscono con altre disseminate lungo tutto il poema, e infine alcune considerazioni generali sull'evoluzione del linguaggio figurato in tutta la *Commedia*.

Nel primo caso vorrei suggerire tre diversi percorsi, uno per ciascuna cantica: quello infernale è teso a sottolineare la contiguità che si può intravedere canto per canto tra temi e *imagery* e la grande varietà di campi semantici che vengono impiegati nella rappresentazione della *regio dissimilitudinis*; quello purgatoriale mostra invece come la progressione del *viator* lungo il secondo regno coincida con alcune variazioni sulle stesse metafore e, infine, il percorso paradisiaco mette in luce alcune significative connessioni tra canti successivi rese possibili dal recupero di metafore e immagini. La scansione non è così netta: ciascuna di queste tre possibili linee di indagine potrebbe essere seguita anche in relazione alle altre cantiche, sebbene in maniera, credo, meno stringente.

Il diverso ruolo che le metafore assumono rispetto alla struttura trova una sua profonda giustificazione nel tipo di rappresentazione che le tre cantiche cercano di dare: semplificando molto, possiamo dire che l'*Inferno* ambisce a rappresentare la natura multiforme del peccato e a drammatizzare l'individualità umana, secondo uno stile comico che, come abbiamo visto in §5.6.1, permette la coesistenza di ogni registro, di ogni ambito, di ogni argomento. Il *Purgatorio*

²PASQUINI, *Dante*, p. 190.

³«La similitudine dantesca risulta sempre funzionale alla definizione dei personaggi, delle situazioni, dei paesaggi, delle sensazioni. L'oggetto rappresentato è costruito attraverso l'immagine evocata dalla similitudine o dalla metafora. L'immagine non resta dunque al di fuori dell'oggetto, ma lo investe direttamente, trasformandolo, attribuendogli anche tutti i valori connotativi e simbolici dell'immagine» (LEDDA, *Dante*, p. 95).

ha una natura fortemente corale e investe la narrazione di una dolce sospensione dovuta allo scorrere del tempo e all'ascesa, e perciò tende piuttosto a sviluppare in progressione uno stesso discorso e una stessa immagine; il *Paradiso*, infine procede per grandiosi affreschi, distesi su blocchi di canti che instaurano una stretta armonia reciproca.⁴

6.1 Le interazioni tra figure e canti

6.1.1 Nuclei tematici e *imagery*: un percorso infernale

La *Commedia*, come viene detto esplicitamente nell'Epistola a Cangrande, è un'opera polisema (lo si è visto in §3.3.2): è il testo stesso che ci invita a percorrere diversi itinerari di significato, di volta in volta attenendoci alla narrazione più letterale del viaggio, soffermandoci sull'evoluzione di cui è protagonista Dante come individuo e come poeta, oppure ripercorrendo diversi altri fili tematici, come quelli della politica, della dottrina teologica, della riflessione meta-letteraria.⁵ Ma anche i singoli canti o gruppi di canti spesso affrontano temi eccedenti rispetto al racconto della condizione delle anime che vi si trovano, sebbene a tale racconto siano generalmente connessi. Uno sguardo attento alle immagini sviluppate attraverso le metafore e le similitudini può richiamare l'attenzione su questi nuclei di significato più o meno nascosti, e rivelare connessioni più forti del previsto;⁶ questo è particolarmente evidente nel corso della prima cantica, dove la tecnica compositiva di Dante, forse ancora un po' acerba, procede, pur nella *variatio*, verso la coerenza tematica per garantire una certa unità al variopinto quadro infernale.

A cominciare dal v canto, che segna l'ingresso di Dante nell'Inferno vero e proprio, molti canti sviluppano in maniera evidente questa ricerca di una unità tematica e d'immagine. Sfruttando appieno le potenzialità del meccanismo analogico, la narrazione dell'incontro con le anime dei lussuriosi è incastonata di ben tre similitudini ornitologiche (vv. 40-3; 46-9; 82-7), che non sono *collateralia* rispetto all'intreccio, ma che arricchiscono la rappresentazione delle anime trascinate dalla *bufera infernale*; questo nesso d'immagine si arricchisce anche di un connotato morale, se diverse fonti disponibili a un autore medievale dipingevano gli uccelli come animali legati all'amore e all'eroticismo.⁷ A partire da questo nesso simbolico, le gru, in particolare, rivestono nella *Commedia* un ruolo che va ben oltre quello di semplice termine di

⁴Sulla funzione strutturante delle metafore prolungate nel *Paradiso*, alcuni interessanti spunti in MARIETTI, *Les deux cimes*.

⁵Un approccio impostato sul seguire questi diversi fili è al centro di MERCURI, *Comedia*.

⁶Come ha notato DELCORNO, Dante «subordina con fermezza ogni elemento narrativo al nucleo morale del racconto, e in ogni personaggio riscopre la valenza figurale, tipologica» (*Exemplum e letteratura*, p. 204).

⁷Si veda l'attenta analisi di RYAN, *Stornei*, o di FRECCERO, *In Dante's Wake*, pp. 26-9.

paragone, facendosi portatore di una riflessione meta-poetica distribuita nelle tre cantiche e associata alla lirica amorosa.⁸

L'uniformità tra similitudini e nucleo del canto prosegue ancora con le immagini canine sviluppate in relazione ai golosi del secondo girone e a Cerbero, loro guardiano: la prima impressione che il pellegrino ha di queste anime consiste nella percezione che *urlar li fa la pioggia come cani* (*Inf.* VI, 19); poi si paragona, coerentemente, Cerbero a un cane rabbioso (*qual è quel cane ch'abbaiando agogna, / e si racqueta poi che 'l pasto morde, / ché solo a divorarlo intende e pugna, / cotai si fecer quelle facce lorde / de lo demonio Cerbero, che 'ntrona / l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde*, vv. 28-33): le uniche due similitudini del canto non si allontanano dunque molto dal nucleo narrativo principale.

Nel VII canto abbiamo una variazione più sottile: il girone dedicato agli avari e ai prodighi solleva una digressione sulla Fortuna, che viene rappresentata con gli originali connotati della *general ministra e duce* di Dio (*Inf.* VII, 78) e secondo la tradizionale iconografia della ruota; ma le due similitudini principali di questo canto sono entrambe legate al mare e alla navigazione:

Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
tal cadde a terra la fiera crudele.
(vv. 13-5)

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.
(vv. 22-4)

Come hanno notato i commentatori, i movimenti circolari dei dannati rimandano all'insensata esistenza di chi continuamente cerca di accumulare nuove ricchezze, si affanna a conservarle o corre a sperperarle,⁹ e questa circolarità si armonizza perfettamente con la topica della ruota della Fortuna; ma queste due similitudini istituiscono un altro nesso nascosto con il nucleo più profondo del canto, perché, come ha mostrato Desideri, il "fortunale", complice anche l'etimologia, è immagine diffusissima per la rappresentazione degli stravolgimenti della sorte.¹⁰

Estremamente coerenti anche le immagini arboree che costellano il canto dedicato alla selva dei suicidi,¹¹ come la similitudine del tizzone arso (*Inf.* XIII, 40-4), perfettamente simmetrica

⁸Al tema sono stati dedicati moltissimi studi; rimando a LEDDA, *Un bestiario* per la completa bibliografia che si trova in n. 3 alle pp. 120-1.

⁹REA, *La paura*, p. 100.

¹⁰DESIDERI, *Di Pluto*.

¹¹Su cui si veda il già citato SPITZER, *Il canto XIII*.

rispetto alla scena che descrive e organica con la narrazione sviluppata nel canto. Vera e propria apoteosi di similitudini è poi la descrizione di Gerione che si estende a cavallo tra i canti XVI-XVII, dove paragoni tratti da ogni sfera semantica, ma soprattutto da quella animale, vanno a produrre un caleidoscopico e ingannevole ritratto del mostro:¹²

E quella **sozza** imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.
Come tal volta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi
lo bivero s'assetta a far sua **guerra**,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra.
Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa **forca**
ch'a guisa di scorpion la punta **armava**.
(*Inf.* XVII, 7-27)

Dopo questa fantasmagoria di paragoni, procedendo nel corso dell'*Inferno*, e in particolare entrando nel mondo della frode, si comincia a incrinare la perfetta consonanza di immagini e nucleo narrativo che caratterizzava i primi canti: tale consonanza, sebbene a tratti venga recuperata, spesso viene integrata da elementi extravaganti o addirittura infranta. È il caso della lunga similitudine doppia riguardante gli argini dei Fiamminghi e dei Padovani che apre il xv canto (vv. 4-12), le cui connessioni con la narrazione seguente non sono ancora perfettamente chiare ai dantisti, se si prescinde dal semplice dato descrittivo. In aggiunta, il ruolo strutturale che fin qui mi pare sia ricoperto soprattutto dalle similitudini si va estendendo alle

¹²Una bella analisi delle immagini legate a Gerione in LEDDA, *Per un bestiario*, oltre che in MERCURI, *Semantica di Gerione*.

metafore, che sviluppano un proprio percorso d'immagini intrecciato a quello della narrazione in maniera più nascosta ma più protratta.

In alcuni casi i due istituti retorici lavorano di concerto: nei canti di Malebolge tanto le metafore quanto le similitudini rimandano spesso al campo semantico della guerra, che viene volto in tono parodico, oppure, specialmente nei canti dei barattieri, a quello intrinsecamente comico della cucina. Nel XXI canto la similitudine dei vv. 94-6 rievoca la vicenda di Caprona, episodio storico vissuto in prima persona da Dante, ma diversi termini tramano un sottile sovrasenso militare, che non si realizza sempre in vere e proprie metafore ma che dà una certa colorazione bellica alla narrazione; il canto successivo, che con questo costituisce un blocco coerente, segna l'esplosione di quest'atmosfera guerresca, che si muta in venatoria – come già veniva preannunciato dalle metafore delle *pane* e delle *tane* di *Inf.* XXI, 124-6¹³ – e che genera dunque l'ulteriore rappresentazione traslata per cui i dannati sono animali immersi in una palude, pronti a essere catturati e poi cucinati. Tale rimando all'immaginario culinario, come è stato notato da diversi studiosi, e per primo da Curtius, è uno dei *topoi* della rappresentazione popolare dell'Inferno nel Medioevo: le metafore e le similitudini di questi canti, dunque, sono ampliamenti immaginifici della scena descritta, ma anche connotazioni stilistiche precise, di segno comico. Del resto la sezione è segnalata come “comica” dallo stesso Dante, come nota Spera, poiché l'episodio saliente è preceduto dall'apostrofe al lettore che si troverà ad assistere a un *nuovo ludo* (*Inf.* XXII, 118).¹⁴

Dopo una pausa meditativa e un passaggio di maggior sobrietà, con il canto degli ipocriti, la nuova coppia di canti XXIV e XXV enfatizza in maniera inedita l'accumulo retorico di immagini: il primo dei due è aperto dalla lunga e notevolissima similitudine lirica del *villanello* (*Inf.* XXIV, 1-18), che incorpora numerose metafore, tra cui, soprattutto, quella della brina che *assempra*, come avesse una penna, le fattezze della neve, «sicché il quadretto iniziale appare il corrispettivo di una iniziale animata di un manoscritto», secondo Pézard.¹⁵ Ma più avanti sono la leggenda della fenice (vv. 106-8), il *topos* letterario del vanto della Libia (vv. 85-90) – che prelude alla sfida a Lucano e Ovidio – e soprattutto la seguente dissimilitudine a consolidare la natura marcatamente letteraria di questi due canti:

Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com'el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse.

(*Inf.* XXIV, 100-2)

Lo stesso, raro campo semantico della scrittura viene chiamato in causa, nel canto successivo, dalla similitudine del papiro che viene bruciato e cambia colore:

¹³Lo segnala BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.* Le note conclusive a questi due canti nel commento di Bellomo sono ricchissime di osservazioni circa lo sviluppo di queste immagini.

¹⁴SPERA, *La poesia forte*, p. 173.

¹⁵BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.*

Come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

(*Inf.* xxv, 64-6)

Il xxvi canto, dove i peccatori sono imprigionati nelle lingue di fuoco, assegna una pregnanza speciale alla metafora dell'**ardore** di Ulisse (v. 97), e istituisce una connessione che enfatizza il significato del contrappasso: avendo peccato sulla spinta di tale *ardore* di conoscenza, il dannato è punito con un ardore fisico e concreto, che nel canto successivo sarà definito, significativamente, *foco furo* (*Inf.* xxvii, 127), poiché non solo il fuoco rapisce le anime, ma le punisce per i loro inganni e furti («*del Palladio pena vi si porta*», *Inf.* xxvi, 63). Allo stesso modo, il verbo “adizzare”, che Guido da Montefeltro ha sentito pronunciato da Virgilio («*o tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo, / dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo"* [...], *Inf.* xxvii, 19-21) letteralmente significa ‘aizzare, stimolare a parlare’, ma «detto da un uomo-fiamma diviene quasi sinonimo di ‘attizzo’», come notò Terracini.¹⁶

I canti più segnatamente comici sviluppano la rappresentazione della massima degradazione umana attraverso il richiamo insistito al campo semantico della malattia o a quello degli utensili di lavoro. Se nel xxix canto compaiono tegole, fruste, mozzi di stalla, unghie, croste, scabbia, coltelli e squame di pesce, nel xxx dominano strumenti musicali e descrizioni crudissime della malattia, alternate con l'altissima similitudine letteraria che coinvolge Atamante (*Inf.* xxx, 1-2) ed Ecuba (vv. 13-27), sorprendentemente fusa con l'immagine del latrato del cane e con la corsa del porco.

L'ultimo canto, infine, è tutto intessuto di metafore belliche, coerenti con la rappresentazione dell'incontro di Dante con il *gran nimico*: dai **vexilla regis** su cui si apre la narrazione (*Inf.* xxxiv, 1), alla percezione di Lucifero come **dificio** (v. 7), cioè fortificazione militare, passando per l'esortazione a Dante di armarsi di fortezza (v. 21) e per Virgilio che “prende le poste” (v. 71). Lo scontro tra la creatura più bassa del creato e la divinità che l'ha sprofondato al centro della terra è poi sottolineato dalle metafore politiche, che identificano Lucifero come *rex* dell'inferno (v. 1) e come **'imperador del doloroso regno** (v. 28), istituendo un richiamo palesemente antifrastico e circolare rispetto alla metafora estesa pronunciata da Virgilio all'inizio del poema:¹⁷

«ché quello **imperador** che là sù **regna**,
perch'ì' fu' **ribellante** a la sua **legge**,
non vuol che 'n sua **città** per me si vegna.
In tutte parti **impera** e quivi **regge**;
quivi è la sua **città** e l'alto **seggio**:

¹⁶Citato da BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.*

¹⁷Sulle metafore della corte nella *Commedia* si veda TASSONE, *Metafore e immagini*.

oh felice colui cu' ivi elegge!»
(*Inf.* I, 124-9)

6.1.2 Variazioni sul tema: sviluppo di immagini nel *Purgatorio*

Se l'Inferno è la *regio dissimilitudinis*, il regno dove il peccato e il vizio umano prendono tutte le sfumature e le caratteristiche possibili, il Purgatorio è l'umile e raccolto mondo della progressione, dell'attesa. Nella seconda cantica, come si diceva nel capitolo §5.6.2, il tempo gioca un ruolo fondamentale, e la ritualità liturgica di molti elementi narrativi contribuisce a scandire il racconto secondo tappe più regolari ed omogenee rispetto alla fantasmagoria di ritmi, espedienti e immagini che aveva caratterizzato l'*Inferno*. Accade allora che la differenziazione semantica sia minore, e che le metafore siano spesso variazioni su uno stesso tema: non ne deriva alcuna monotonia, perché a questo meccanismo si affianca nondimeno la ricerca di una consonanza tra l'argomento svolto nel canto e le immagini dispiegate.

Tra le metafore più consuete nel *Purgatorio* ci sono quelle che caratterizzano il peccato in termini di sporcizia o di peso, cosicché l'espiazione a cui sono sottoposte le anime corrisponde a un processo di purificazione e alleggerimento, simile a quello esperito dallo stesso Dante-agens, a cui di cornice in cornice vengono cancellate dalla fronte le P corrispondenti ai peccati e il cui corpo, in corrispondenza, si fa più lieve e agile nella salita; del resto fin dal prologo il poeta annuncia che canterà *di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga* (*Purg.* I, 4-5). L'angelo portinaio, dopo avergli impresso sulla fronte le sette P, esorta il pellegrino in questo modo: «fa che **lavi**, / quando se' dentro, queste piaghe» (*Purg.* IX, 113-4).

Rientrano in questo gruppo metafore come «sì ch'ogne **sucidume** quindi **stinghe**» (*Purg.* I, 96), «correte al monte a **spogliarvi lo scoglio** / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto» (*Purg.* II, 122-3), ma soprattutto un gruppo di espressioni sviluppate nel canto XI, canto centrale della terna dedicata alla superbia. Dopo una prima descrizione della cornice, tutta incentrata sulla contemplazione degli intagli in cui sono scolpiti gli esempi di umiltà, il viaggio di Dante attraverso il secondo regno entra finalmente nel vivo con questo canto, dove si incontrano i primi spiriti purganti veri e propri e dove si punisce il peccato più grave e più temuto dal pellegrino. La carica drammatica è notevole, e le immagini vi sono dispiegate a profusione; dopo l'accorata preghiera con cui si apre la scena, il nucleo di immagini più distesamente sviluppato è appunto quello legato alla purificazione, paradigma della cantica:

Così a sé e noi **buona ramogna**
quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo,
simile a quel che tal volta si sogna,
disparmente angosciate tutte a tondo
e lasse su per la prima cornice,

purgando la caligine del mondo.

[...]

Ben si de' loro atar **lavar le note**
che portar quinci, sì che, **mondi e lievi**,
possano uscire a le stellate ruote.
«Deh, se giustizia e pietà vi **disgrievi**
tosto, sì che possiate **muover l'ala**,
che secondo il disio vostro vi **lievi**,
mostrate da qual mano inver' la scala
si va più corto; [...]
ché questi che vien meco, per lo **'ncarco**
de la carne d'Adamo onde si veste,
al montar sù, contra sua voglia, è parco».

(*Purg.* XI, 25-45)

Come testimonia la dittologia *mondi e lievi*, il peccato è associato tanto al sudiciume, alla *caligine del mondo*, quanto al peso, e di conseguenza l'espiazione garantisce la leggerezza che permette alle anime di librarsi finalmente verso Dio, quando i **vermi** umani realizzeranno la loro natura di **angelica farfalla** / *che vola a la giustizia* (*Purg.* x, 125).¹⁸ La caratterizzazione del peccato in termini di peso è particolarmente insistita nel trittico dei superbi, poiché la loro pena consiste proprio nell'essere gravati da un sasso che *doma* la loro *cervice superba* (*Purg.* XI, 52-3), una *soma* (v. 57) che colpisce Dante al punto da spingerlo a camminare anch'egli piegato, e che lascia perfino i suoi pensieri *e chinati e scemi* (*Purg.* XII, 9), poiché lo prende la paura di quel tormento, tanto che, come confessa a Sapia, *lo 'ncarco di là giù* già gli **pesa** (*Purg.* XIII, 138), metaforicamente e spiritualmente prima che la pena si realizzi.

Quanto all'immagine del peccato come macchia da lavare è stato notato che la sua reiterazione segue uno sviluppo corrispondente alla distribuzione ascensionale delle pene, e cioè che «il concetto di purgazione viene man mano espresso con termini metaforici meno corposi e robusti»: dopo la bassa immagine del *sudiciume* e la matericità dello *scoglio* da “spogliare”, il termine “ramogna”, che richiama la scopa con cui si spazza, si purifica (come si è discusso in §4.3.2.1) è termine più delicato, e ancor più tenue è quello di *caligine*.¹⁹ La stessa immagine è variata ancora una volta nell'elegante espressione ottativa con cui Dante si rivolge a Sapia: «se tosto grazia resolvable le **schiume** / di vostra coscienza sì che **chiaro** / per essa **scenda de la mente il fiume** [...]» (*Purg.* XIII, 88-90); impossibile non vedere in questi versi un'allusione al rito di immersione nei due fiumi dell'Eden a cui lo stesso poeta sarà sottoposto alla fine del suo viaggio.

¹⁸La stessa immagine è ripresa dall'angelo che presiede alla cornice, che così esclama: «o gente umana, per **volar sù nata**, / perché **a poco vento così cadi?**» (*Purg.* XII, 95-6).

¹⁹TRIGONA, *Purgatorio*, XI canto, p. 853.

Il nome stesso del regno, Purgatorio, rimanda alla purificazione, e l'intreccio ribadisce questo motivo in apertura e chiusura. L'ascesa prende avvio con il lavacro imposto da Catone alle pendici della montagna:

«Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;
ché non si converria, l'occhio **sorpreso**
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso».

(*Purg.* I, 94-9)

Dante-agens non solo esperisce su di sé il peccato che ha dominato le anime purganti in vita e la purgazione a cui sono dedite nell'oltremondo, ma venendo dal regno infernale porta con sé, unico tra tutti, una fisica e concreta *nebbia*, che gli offusca lo sguardo e che deve essere mondata tanto a livello materiale, quanto a livello spirituale. In lui, nel corpo che tanto stupore accende durante l'ascesa lungo le sette cornici del Purgatorio, la condizione che le anime esperiscono metaforicamente si realizza anche su un piano fisico. Al termine del viaggio, le *guance nette di rugiada* dopo il rito compiuto all'inizio tornano solo momentaneamente *atre* a causa delle lacrime suscitate dalla reprimenda di Beatrice (*Purg.* xxx, 52-4), ma il nuovo e definitivo rito di purificazione dell'immersione nel Lete (*Purg.* xxxi, 94-105) "offende" *le memorie triste* (vv. 11-2), e l'immersione nell'Eunoè *ravviva* la virtù *tramortita* del pellegrino (*Purg.* xxxiii, 127-38) e lo rende *puro e disposto a salire alle stelle* (vv. 145).

Su questa struttura liturgica fondamentale si innestano ulteriori variazioni semantiche, che connotano il peccato e la sua espiazione in relazione ad altri concetti e immagini, legati alla rappresentazione che ne fa la poesia della *Commedia*. Una di queste è quella che interpreta il peccato, secondo un paradigma di giustizia distributiva, come un fallo da scontare per saldare un debito con Dio: Beatrice ricorda a Dante e alle ninfe che rappresentano le virtù che «*alto fato di Dio sarebbe rotto, / se Leté si passasse e tal vivanda / fosse gustata senza alcuno scotto / di pentimento che lagrime spanda*» (*Purg.* xxx, 142-5). Ma già rivolgendosi al lettore nel x canto Dante aveva impiegato la stessa metafora: *non vo' però, lettor, che tu ti smaghi / di buon proponimento per udire / come Dio vuol che 'l debito si paghi* (vv. 106-8). Della prima cornice sappiamo che «*di tal superbia qui si paga il fio*» (*Purg.* xi, 88), e che Provenzan Salvani va *senza riposo* da quando è morto, perché «*cotal moneta rende / a sodisfar chi è di là troppo oso*» (vv. 125-6); i golosi si purgano piangendo le loro colpe e *i miseri guadagni* (*Purg.* xxiv, 128-9) mentre Dante è colui che, ancora *in prima vita*, compie il suo viaggio per "acquistare" l'altra (*Purg.* viii, 58-60) grazie alla *donna* celeste che gli *acquista grazia* (*Purg.* xxvi, 59).

Il peccato non è solo un *misero guadagno*, ma anche un *nodo* che nel Purgatorio si va *solvendo* (*Purg.* xvi, 24 e xxiii, 15) e che la chiave d'argento dell'angelo portinaio *digroppa*

(*Purg.* IX, 126). L'espiazione è anche *morso* (*Purg.* XVIII, 132), pena *amara* (*Purg.* XIX, 117) che *matura* (v. 91 e 141), un *ber lo dolce assenzo d'i martiri* (*Purg.* XXIII, 86). Talvolta diverse immagini sono intrecciate, come nella doppia metafora alimentare e medica con cui Dante, dopo aver descritto l'orribile pena dei golosi, commenta che *con tal cura conviene e con tai pasti / che la piaga da sezzo si ricuscia* (*Purg.* XXV, 138-9), quella stessa *piaga* dove la giustizia di Dio *pilucca* i peccatori (*Purg.* XXIV, 38-9); ancora in termini medici, il peccato è una *magagna* (*Purg.* XV, 46) ereditata dal *cieco mondo* (*Purg.* XVI, 66), ed espiarlo significa appunto *non esser più cieco* (*Purg.* XXVI, 58). Infine, nel secondo regno la giusta misericordia di Dio *ribatte il mal tardato remo* (*Purg.* XVII, 87) e *drizza* coloro che *'l mondo fece torti* (*Purg.* XXIII, 126): alla metafora concettuale della purgazione, legata nello specifico alla seconda cantica, fa da sfondo quella più ampia della dirittura morale.

6.1.3 Oltre il canto: immagini come *coblas capfinidas* nel *Paradiso*

Sebbene la pratica della *lectura Dantis* abbia ormai una storia secolare, sono sempre più numerosi gli studiosi che lamentano le angustie di un'analisi che affronti i canti come entità separate e autonome. Gli espedienti adottati da Dante per spezzare la monotonia della struttura sono numerosi ed evidenti, il che produce una sorta di percorso alternativo, fondato su scansioni tematiche o episodiche che non coincidono con la suddivisione in canti.²⁰ Il tipo di lettura che qui si propone si potrebbe affrontare anche in relazione alle altre due cantiche, ma mi sembra che nel *Paradiso* la tendenza a creare blocchi compatti, anche piuttosto estesi, raggiunga qui i suoi vertici, a differenza di quanto sostiene Kirkpatrick.²¹

Per cominciare, l'immagine con cui si chiude il IV canto del *Paradiso* viene ripresa con puntuale corrispondenza di metafore al principio del V:

Beatrice mi guardò con li occhi pieni
di **faville** d'amor così divini,
che, **vinta, mia virtute diè le reni**,
e quasi mi perdei con li **occhi** chini.

²⁰ «Adottando invece un criterio di lettura che trascenda la cadenza in canti e proceda invece per segmenti unitari – lettura oltretutto perfettamente sovrapponibile all'altra senza forzature o scompensi di sorta – si schiudono prospettive convenienti a un'esegesi che intenda portare in piena luce le macro- e le microstrutture del fitto sistema reticolare che supporta e compatta il poema. Oltre all'istituzione di legami di natura e rilevanza diverse che con varie modalità connettono luoghi della *Commedia* anche distanti fra loro, non può infatti sfuggire a chi analizzi un settore, un personaggio, un argomento dottrinale la spesso vistosa discrasia fra la palese scansione in canti – assolutamente legittima, ripeto, ma riduttiva – e quest'altra, più sottesa, a segmenti tematici o narrativi, a singole componenti di un insieme che, anche per le dimensioni variabili, potremmo equiparare alle “giornate” di un affresco» (RAGNI, *Paradiso. Canto V*, p. 138).

²¹ «Thus, in the *Paradiso* the structural rhythm of a canto so far from encouraging, as in the earlier canticles, a sense of organic connection is inclined rather to isolate particular moments of significance, so that each in itself may carry the impress and authoritative cadence of the poet's deliberations. In fine, the general rhythm of the canticle is one which tends to isolate statements, and is a function of that willingness which the poet displays throughout to interrupt himself» (KIRKPATRICK, *Dante's Paradiso*, p. 151).

(Par. IV, 139-42)

«S'io ti **fiammeggio** nel caldo d'amore
di là dal modo che 'n terra si vede,
sì che del **viso** tuo **vinco il valore**,
non ti maravigliar; ché ciò procede
da perfetto veder, che, come apprende,
così **nel bene appreso move il piede**».

(Par. v, 1-6)

La corrispondenza sarebbe ulteriormente accresciuta qualora si stampasse, con Inglese e sulla scorta di manoscritti autorevoli, *sì che de li occhi tuoi vinco il valore* (al v. 3 del canto v), che riprenderebbe in maniera ancora più forte *li occhi chini* su cui si chiude il canto precedente procurando un «collegamento a *coblas capfinidas*».²² Ma anche la metafora del “movere il piede” trova dei riscontri nei canti precedenti, a saldare questo primo gruppo di canti in un blocco coerente:²³ nel canto III Beatrice spiegava a Dante il proprio sorriso come risposta al *pueril coto* del pellegrino, aggiungendo che «*sopra 'l vero ancor lo piè non fida /, ma te rivolve, come suole, a vòto*» (Par. III, 25-8), e pochi versi dopo, illustrando la condizione delle anime beate, affermava, con variazione della stessa metafora, che «*la verace luce che li appaga / da sé non lascia lor torcer li piedi*» (vv. 32-3). Un ultimo “piede” ritorna in una delicata similitudine del canto IV, dove si descrive in termini di germoglio il diramarsi dei dubbi e delle domande: *nasce per quello, a guisa di rampollo, / a piè del vero il dubbio; ed è natura / ch'al sommo pinga noi di collo in collo* (Par. IV, 130-2; su questa terzina si veda più avanti, §6.2.3) – dove, con raffinato gioco di simmetrie, i termini *piè* e *collo* dialogano non solo a livello di anatomia umana, ma anche, nella metafora, a livello di orografia, il che dà vita all'immagine della conoscenza come montagna da scalare a partire dalle pendici e fino al *sommo*.

La ripresa di una metafora in canti contigui ha implicazioni strutturali e contenutistiche al contempo. Quanto alle prime, persegue una strategia di armoniosa coesione, più adatta al terzo regno rispetto alla movimentata drammaticità episodica dell'*Inferno* e all'ardua e materica progressione del *Purgatorio*.²⁴ Ma a livello dottrinale accostare queste metafore significa rafforzare, in virtù della proprietà transitiva, il collegamento tra le condizioni che ne sono figurate: il Dante dubbioso, che fin dall'inizio dell'*Inferno* cerca di assicurarsi un *piè fermo* (*Inf.*

²²INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*

²³Su questa coerenza, si veda RAGNI, *Paradiso. Canto v*, in part. pp. 134-49.

²⁴Le due scansioni – per canti e per episodi – si sovrappongono al punto che l'espedito della ripresa di metafore “a *coblas capfinidas*” coesiste con la seguente didascalia: *sì cominciò Beatrice questo canto* (Par. v, 16), dove si «sottolinea un ruolo “autorale” di Beatrice» (INGLESE, *Comm.*, *ad loc.*); a ribadire ulteriormente i confini del canto, l'ultimo verso contiene un'ulteriore didascalia che apre sul successivo: *e così chiusa chiusa mi rispuose / nel modo che 'l seguente canto canta* (Par. v, 138-9).

I, 30)²⁵ e che, dal loro incontro, si prostra **ai piedi** dei *comandamenti* di Beatrice (*Purg.* xxxii, 106-7), progredisce verso la beatitudine delle anime che “muovono il piede” *nel bene appreso*, ossia che nutrono un amore proporzionato al Bene conosciuto, e che da questo amore, in forma di luce, non “torcono” mai i piedi. Conoscenza e amore ne risultano così strettamente implicati, e il cammino spirituale di Dante viene simbolicamente rappresentato dall’incertezza dei suoi passi, opposta alla salda staticità delle anime beate.

Nello stesso canto v, Beatrice risponde a Dante riprendendo la metafora della bilancia proposta nella domanda del *viator* alla fine del canto precedente:

Io vo’ saper se l’uom può sodisfarvi
ai voti manchi sì con altri beni,
ch’a la vostra **statera** non sien parvi».
(*Par.* iv, 136-8)

Però qualunque cosa tanto **pesa**
per suo valor che **tragga ogne bilancia**,
sodisfar non si può con altra spesa.
(*Par.* v, 61-3)

Molti blocchi di canti realizzano connessioni di questo tipo, in cui alla domanda di Dante in un canto risponde Beatrice o un’altra anima beata nel secondo, con puntuale recupero dei termini e delle immagini impiegate dal pellegrino. È quel che avviene, in maniera paradigmatica, nei canti del cielo del Sole, costruiti con sapienti simmetrie e rimandi attorno ai due fulcri delle agiografie di Francesco e Domenico (come abbiamo cominciato a vedere in §5.5.1.2).²⁶ Nel canto x Dante viene introdotto agli spiriti sapienti, tra cui prende la parola Tommaso d’Aquino, che con solennità si presenta in questo modo:

«Io fui **de li agni de la santa greggia**
che Domenico **mena per cammino**
u’ ben s’impingua se non si vaneggia».
(*Par.* x, 94-6)

²⁵Le interpretazioni di questo verso sono numerose e discordanti: le riassume la voce *piede* in *ED* (completa di bibliografia). Senza volermi esprimere sul significato del passo, osserverei che il riscontro agostiniano proposto da Pietro Alighieri è particolarmente interessante per le considerazioni qui svolte: «pes animae recte intelligitur amor; qui cum pravus est, vocatur cupiditas aut libido; cum autem rectus, dilectio vel charitas» (*Enarrationes in Psalmos*, ix, 5).

²⁶BAROLINI ha notato che «the thematic project of the heaven of the sun is a replay, in the key of wisdom, of what Dante seeks to represent and promote throughout the *Paradiso*: a paradise where difference is blended into the one enough to achieve peace and harmony, but not enough to lose what makes it itself, what makes it different. Such a paradoxical project requires from the poet a perpetual balancing, as at one moment he emphasizes the unity of paradise and at another he emphasizes the hierarchy that differentiates – and disunifies – the unity» (*The Undivine Comedy*, p. 194). Sulle implicazioni metaletterarie dei canti del cielo del Sole, si veda l’intero capitolo, *The Heaven of the Sun as a meditation on narrative*, ivi, pp. 194-216).

Ampliando la metafora topica della comunità religiosa come gregge che segue il pastore lungo un cammino spirituale, Tommaso precisa che nell'ordine si può "ingrassare", cioè ottenere la grazia, se non ci si allontana dalla retta via, ossia dalla regola.²⁷ Il canto si chiude con una carrellata di spiriti sapienti, e il seguente si apre su una liberatoria digressione che descrive Dante **sciolto** (*Par.* XI, 10) dalle cose terrene che fanno **in basso batter l'ali** (v. 3); l'Aquinate riprende a parlare, e appalesa il dubbio di Dante circa il significato dell'espressione appena citata («*tu dubbi, e hai voler che si ricerna / in sì aperta e 'n sì distesa lingua / lo dicer mio, ch'al tuo sentir si sterna, / ove dinanzi dissi "U' ben s'impingua", / e là u' dissi "Non nacque il secondo"*», vv. 21-6). L'espressione figurata – per la verità non molto ermetica, specie in una cantica che fa ampio uso di questa traslazione – che era stata impiegata dal santo nel canto precedente diventa così occasione della lunga narrazione agiografica che segue: Tommaso si fa commentatore di se stesso, e tutto il canto si organizza come spiegazione di una metafora. Con ulteriore ripresa del proprio discorso, gli **agni de la santa greggia** già ricordati sono poi di nuovo chiamati in causa da Tommaso, che chiude la sua agiografia di Francesco con la dolente e iper-metaforica *vituperatio* seguente:

«Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda
 è fatto ghiotto, sì ch'esser non puote
 che per diversi salti non si spanda;
 e quanto le sue pecore remote
 e vagabunde più da esso vanno,
 più tornano a l'ovil di latte vòte.
 Ben son di quelle che temono 'l danno
 e stringonsi al pastor; ma son sì poche,
 che le cappe fornisce poco panno».
 (*Par.* XI, 124-32)

Al termine del canto, con perfetto spirito didattico, l'Aquinate conclude che se le sue parole sono state chiare e Dante attento, il suo desiderio di sapere sarà soddisfatto, ed egli potrà comprendere come dalla gloriosa vita di Francesco possa derivare tale "pinguedine" spirituale, opposta alla **nova vivanda** di cui il **pecuglio** francescano è **fatto ghiotto**, che produce solo **pecore** che **tornano a l'ovil di latte vòte**; il *viator* conosce ora il «*corrègger che argomenta / "U' ben s'impingua, se non si vaneggia"*» (vv. 138-9).²⁸

²⁷Insiste sul paradigma del ritorno all'origine MAZZUCCHI, *Paradiso. Canto XI*, in part. pp. 320-1: «Tommaso è dunque il sapiente, la cui sapienza ha dato frutti solo perché si è incardinata in una sequenza, ha assunto una direzione teleologicamente orientata, è rimasta fedele alla tradizione del suo fondatore, ha ripercorso, senza deviazioni, l'itinerario esistenziale di Domenico» (cit. a p. 320).

²⁸MAZZUCCHI osserva che l'andamento didattico e circolare del discorso di Tommaso coincide con la struttura dei sermoni, che si chiudono con la riproposizione del *thema* e a questo affidano la coesione testuale dell'intera predica (ivi, p. 349).

Ma le connessioni tra questi due primi canti non si limitano alla triplice occorrenza della metafora dell'impinguarsi e al tipico motivo del gregge spirituale: altri, più sottili fili anticipano nel canto x immagini e motivi più ampiamente sviluppati nell'xi, e lo stesso accadrà tra quest'ultimo e il successivo. La già ricordata metafora delle cure mondane che fanno *in basso batter l'ali* (xi, 3) risponde implicitamente alla dichiarazione di ineffabilità che nel canto precedente accompagnava la descrizione del canto dei beati: *chi non s'impenna sì che là sù voli, / dal muto aspetti quindi le novelle* (x, 74-5). Chi vuole esperire la sublime natura della luce e della melodia paradisiaca deve perciò impennarsi e volare verso Dio, e non battere le ali verso i beni terreni. Ancora, alla fine del canto una melodiosa similitudine paragona la danza dei beati e la loro dolce melodia alla campanella che suona il mattutino, e all'interno del paragone viene introdotta la metafora che dominerà il canto successivo, ossia quella della *sposa di Dio* (v. 140).

Più in generale, questi canti sviluppano metafore coerenti con la loro collocazione e danno solidità alla rappresentazione delle anime che li popolano. Innanzi tutto è da notare la raffinata perifrasi che indica Dio come il *Sol degli angeli* (x, 53),²⁹ particolarmente adeguata in questo cielo e ripresa, con stesso veicolo ma con tenore mutato, laddove i beati sono chiamati *quelli ardenti soli* (v. 76), ma anche e soprattutto nel racconto della nascita di Francesco («nacque al mondo un *sole*», v. 50, con immagine sviluppata nei vv. 52-7). Ci sono poi diverse metafore vegetali analoghe per descrivere i gruppi di anime (le *piante* di cui *s'infiora / questa ghirlanda*, x, 91-2; il *beato serto*, v. 102; le *sempiterni rose* che ruotano nelle *due ghirlande*, xii, 19-20; le *ventiquattro piante* che *fascian* Dante, vv. 95-6).

Molto presente, in questo gruppo di canti, anche la sfera semantica della famiglia (*tal era quivi la quarta famiglia / de l'alto Padre, che sempre la sazia, / mostrando come spira e come figlia*, x, 49-51), che conferisce un'idea di affettuosa vicinanza e di concordia, ma che si lega, soprattutto, all'imitazione del modello cristologico, dove la dimensione sponsale adombrata nel rapporto con la Chiesa è centrale. La biografia di Domenico pronunciata da Bonaventura riprende questo gruppo di immagini («a sua *sposa* soccorse / con due *campioni*», xii, 43-4; «l'*amoroso drudo* / de la fede cristiana», vv. 55-6; «poi che le *sponsalizie* fuor compiute / al sacro fonte intra lui e la Fede, / u' si *dotar* di mutua salute [...]», vv. 61-3; «ben parve messo e *famigliar* di Cristo», v. 73; «la sua *famiglia*», v. 115), ma le alterna con metafore belliche o più genericamente agonistiche, oltre che con quelle vegetali e idriche già ricordate in §5.4.2.

Il campo semantico della guerra viene introdotto all'inizio del discorso di Bonaventura, che ribadisce la comune missione dei due fondatori degli ordini mendicanti attraverso l'insistita

²⁹La stessa metafora viene ripresa nel xiv canto, in un'esclamazione del *viator* appena salito nel cielo di Marte: «o *Elios* che sì li *addobbi!*» (*Par.* xiv, 96); il nesso tra questo appellativo di Dio e il cielo del sole non è dunque imprescindibile, ma nel canto x reca appunto un significato ulteriore, poiché il terzo cielo, come hanno notato i commentatori, realizza la sentenza scritturale secondo cui «qui docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti» (*Dan.* 12, 3).

metafora dei *due campioni*, ampiamente diffusa nella letteratura religiosa dell'epoca:

«Degno è che, dov'è l'un, l'altro s'induca:
sì che, com'elli ad una **militaro**,
così la gloria loro insieme **luca**.
L'essercito di Cristo, che sì caro
costò a riarmar, dietro a la 'nsegna
si movea tardo, sospeccioso e raro,
quando lo '**mperador che sempre regna**
provide a la milizia, ch'era in forse,
per sola grazia, non per esser degna;
e, come è detto, a sua **sposa** soccorse
con due **campioni**, al cui fare, al cui dire
lo popol **disviato** si raccorse».
(Par. XII, 34.45)

La dolcezza della grande metafora nuziale che aveva sostenuto l'agiografia di Francesco viene eclissata, in questo canto, dalla spinta combattiva di Domenico, «*il santo **atleta** / benigno a' suoi e a' nemici **crudo***» (vv. 56-7); con rinnovata simmetria, l'universo bellico ritorna alla fine della narrazione, quando Bonaventura conclude che «*se tal fu l'una **rota de la biga** / in che la Santa Chiesa **si difese** / e **vinse in campo la sua civil briga**, / ben ti dovrebbe assai esser *palese* / l'eccellenza de l'altra*» (vv. 106-10). Nel canto precedente, Tommaso impiegava l'immagine affine della *barca* / di Pietro che i due santi mantengono *in alto mar per dritto segno* (Par. XI, 118-20).³⁰

Passando al blocco di canti successivo, possiamo cominciare con il notare che il canto XIV, contenente il passaggio dal cielo del Sole a quello di Marte, inaugurava la descrizione di questo nuovo scenario con due similitudini accostate, la prima di natura visiva e la seconda di natura uditiva; ci interessa in particolare quest'ultima:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa **dolce** tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi **rapiva**, senza intender l'inno.
(Par. XIV, 118-23)

³⁰Ulteriori elementi di contiguità tra i due canti sono messi in rilievo da MINEO, *Dante*, pp. 105-217; sulle differenze tra i due canti insistono invece PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.*, nelle note conclusive ai due canti e BARAŃSKI, *Dante e i segni*, pp. 65-7.

Il canto si chiudeva poi con una sofisticata scusa del poeta, che ha forse osato troppo *postponendo il piacer de li occhi belli* (v. 131), che si è ulteriormente accresciuto con l'ascesa al nuovo cielo (vv. 130-9). Dopo questa digressione, il canto successivo riprende la descrizione della celestiale melodia che Dante ha già cominciato a descrivere nel canto precedente, e per farlo recupera, in forma di metafora, diversi elementi contenuti nella similitudine appena citata:

Benigna volontade in che si liqua
sempre l'amor che **drittamente** spira,
come cupidità fa ne la iniqua,
silenzio puose a quella **dolce** lira,
e fece quietar le sante **corde**
che **la destra del cielo allenta e tira.**
(*Par.* xv, 1-6)

Il *dolce tintinno* risuona nella *dolce lira*, la *destra del cielo* che *allenta e tira* richiama la *tempra tesa*, ma le *molte corde* (terrene, perché contenute nella similitudine della *giga* e dell'*arpa*, strumenti umani) sono diventate *sante corde*, suonate appunto dall'armonia divina. Oltre a garantirne la solidità con quelli precedenti, le metafore si incaricano di connettere questo canto al xvii, momento finale del cosiddetto trittico di Cacciaguida segnato da un nuovo innalzamento di tono, dopo la parentesi storico-elegiaca del xvi (come si è già visto, in parte, in §5.5.1.1). Il discorso dell'avo di Dante comincia con la solenne metafora del «*grato e lontano digiuno, / tratto leggendo del magno volume / du' non si muta mai bianco né bruno*» (*Par.* xv, 49-51), e a questa immagine libraria il poema tornerà distesamente nel canto xvii, dapprima con rinnovato riferimento al libro della provvidenza divina, poi in relazione alla topica del libro della memoria:

«La contingenza, che **fuor del quaderno**
de la vostra matera non si stende,
tutta è **dipinta** nel cospetto eterno
[...]
e porterà'ne **scritto ne la mente**
di lui, e nol dirai»; e disse cose
incredibili a quei che fier presente.
Poi giunse: «Figlio, queste son le **chiose**
di quel che ti fu detto; ecco le 'nsidie
che dietro a pochi giri son nascose»
(*Par.* xvii, 37-9; 91-6)

Una metafora dall'altissima carica metapoetica come questa non può stupire in un gruppo di canti in cui è racchiuso il nucleo del poema: impiegando la stessa immagine prima in relazione

alla mente di Dio, poi alla memoria del *viator*, mi sembra che Dante voglia implicare non solo che quanto è custodito nella memoria dell'*auctor* è fedele riproduzione della straordinaria esperienza dell'*agens*, ma anche che tale esperienza e tale memoria ricalcano, per quanto la *materia* umana possa “stendersi”, la contingenza *dipinta* nel *magno volume*. La *Commedia* si presenta così come libro che riproduce ciò che è *scritto ne la mente*, con le opportune *chiose*, e a sua volta ciò che è scritto nella mente riproduce quella parte del *magno volume* che Dio ha concesso a Dante di registrare nel *quaderno* della mente umana.

Le connessioni tra questi canti sarebbero ancora molte: tra tutte, spiccano le metafore, diffuse nel *Paradiso*, che accostano le anime beate a gemme preziose (*né si partì la **gemma** dal suo **nastro***, *Par.* xv, 22; «*ben supplico io a te, **vivo topazio** / **che questa gioia preziosa ingemmi** [...]»», vv. 85-6; *la luce in che rideva il mio **tesoro** / ch'io trovai li* [...], *Par.* xvii, 121-2) oppure quelle vegetali, spesso impiegate nei discorsi genealogici, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo («*benedetto sia tu*», *fu*, «*trino e uno, / che nel mio **seme** se' tanto cortese!*», *Par.* xv, 47-8; «*o **fronda** mia in che io compiaccemmi / pur aspettando, io fui la tua **radice***», vv. 88-9; «*ditemi dunque, cara mia **primizia** [...]*», *Par.* xvi, 22; «*lo **ceppo** di che nacquero i Calfucci / era già grande [...]*», vv. 106-7; «*o cara **piota** mia che sì t'insusi [...]*», *Par.* xvii, 13). Più sottili nessi si creano tra *la gente ch'al mondo più traligna*, che è a *Cesare **noverca*** e invece dovrebbe essere *come madre al figlio benigna* (*Par.* xvi, 58-60) e la similitudine attraverso la quale Cacciaguida preannuncia a Dante l'ingiusto esilio, simile a quello che soffrì Ippolito *per la spietata e perfida noverca* (*Par.* xvii, 46-8): la ricorrenza di un termine raro come “*noverca*”, in entrambi i casi in rima all'interno della stessa serie *noverca : cerca : merca*, rende il nesso sicuramente non casuale. Attribuendo la stessa immagine a soggetti diversi, Dante sta forse implicando che Firenze è avida matrigna tanto nei confronti del potere imperiale quanto nei confronti del poeta, e così facendo i due avversari della spietata città sono accomunati dalla condizione di ingiusta persecuzione che caratterizza la dolente voce del profeta.*

A loro volta però i canti del cielo di Marte sono saldamente legati con quelli del cielo di Giove: a livello di *imagery*, una spia evidente di questa solidità tematica è l'ampia ripresa della metafora del libro, che, come abbiamo appena visto, impiegano sia Dante sia Cacciaguida nel loro discorso. Mutando il contesto e rafforzando così l'universalità del giudizio divino, che riguarda tanto il futuro quanto il giudizio del passato e del presente, Dante ritorna sulla potente immagine scritturale del libro divino:³¹

«Che poran dir li Perse a' vostri regi,
 come vedranno **quel volume aperto**
nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?
 Lì si vedrà, tra l'opere d'Alberto,

³¹Il precedente più importante è certamente *Apc* 20, 12: «*vidi mortuos, magnos et pusillos, stantes in conspectu throni, et libri aperti sunt, et alius liber apertus est, qui est vitae, et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris, secundum opera ipsorum*».

quella che tosto **moverà la penna,**
per che 'l regno di Praga fia deserto.
[...]
Vedrassi al Ciotto di Ierusalemme
segnata con un i la sua bontate,
quando 'l contrario segnerà un emme.
Vedrassi l'avarizia e la viltate
di quei che guarda l'isola del foco,
ove Anchise finì la lunga etate;
e a dare ad intender quanto è poco,
la sua scrittura fian lettere mozze,
che noteranno molto in parvo loco».
(*Par.* XIX, 112-7; 127-35)

L'intreccio attorno all'immagine del volume è ancora più fitto: come abbiamo appena visto, Dante, volendo sapere del proprio futuro, chiedeva lumi a Cacciaguida, che a sua volta sapeva del suo arrivo perché ne leggeva nel libro di Dio, e da questa lettura ricavava un digiuno; lo stesso Dante, nel canto XIX, si presenta alle anime del cielo di Giove parlando del proprio digiuno di sapere, e chiede all'aquila di scioglierlo (con la stessa incongruità semantica che abbiamo osservato prima); per soddisfare la curiosità del *viator*, l'aquila fa riferimento al libro della giustizia divina. Nello stesso libro sono dunque scritti il futuro di Dante e le vicende della giustizia divina; il motivo, che si era già coagulato nel lamento sul Vangelo e sui libri dei Padri, che sono trascurati a favore dei Decretali, consumati nei loro margini (*Par.* IX, 133-5), viene infine ripreso nell'invettiva che chiude il canto XVIII, dove «il tema della scrittura si capovolge nella formula che sintetizza la manomissione dei documenti da parte del papa Giovanni XXII», colui che *sol per cancellare scrive* (*Par.* XVIII, 130).³²

Per offrire qualche ultimo spunto sulla contiguità di immagini nel *Paradiso*, si possono saltare i due canti del cielo di Saturno, profondamente armonici nella struttura e dominati da un tono assorto e di estremo nitore, e passare all'ultimo compatto blocco di canti, quelli dedicati all'esame sulle tre virtù nel cielo delle stelle fisse. Sebbene il gruppo comprenda i canti dal XXIII al XXVII, le relazioni più strette sono quelle che cementano i canti XXIV e XXV, poiché il dialogo con Giovanni sulla carità possiede caratteristiche specifiche e i canti di cornice contengono motivi più ampi.

La prima somiglianza che salta all'occhio del lettore è offerta dalle due similitudini del *baccialier* e del *discente*:

Sì come il baccialier s'arma e non parla

³²VILLA, *I cieli*, p. 191.

fin che 'l maestro la question propone,
per approvarla, non per terminarla,
così m'armava io d'ogne ragione
mentre ch'ella dicea, per esser presto
a tal querente e a tal professione.
(Par. xxiv, 46-51)

Come discente ch'a dottor seconda
pronto e libente in quel ch'elli è esperto,
perché la sua bontà si disasconda [...]
(Par. xxv, 64-6)

Le due similitudini, come si vede, contengono precisi riferimenti all'universo scolastico e alla pratica della *disputatio* delle scuole di teologia; sebbene la seconda sia più rapida e soprasseda sui tecnicismi, entrambe mettono l'accento sulla gerarchia tra studente e maestro e sullo zelo di Dante, discente eccezionale nella scuola celeste dove sono addirittura i santi a interrogare. La vicinanza tra i due canti è rafforzata però anche da diverse metafore:³³ innanzi tutto quelle equoree che rappresentano il sapere come pioggia, come liquido derivato da un fonte interiore, come uno stillare.

Il campo semantico viene introdotto da Beatrice che supplica i santi di irrorare Dante («*ponete mente a l'affezione immensa / e roratelo alquanto: voi bevete / sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa*», Par. xxiv, 7-9) e richiamato dalla risposta dell'interpellato, che “spande” *l'acqua di fuor* dal suo *interno fonte* (vv. 56-7); tale “acqua”, ossia tale conoscenza, gli deriva dalla «*larga ploia / de lo Spirito Santo, ch'è diffusa / in su le vecchie e nuove cuoia*» (vv. 91-3). Nel canto successivo, rispondendo all'analogica domanda sull'origine della sua conoscenza in materia di speranza, Dante dichiara che *da molte stelle* gli viene *questa luce*, ma che per primo gliela *distillò* nel cuore David con i suoi Salmi (Par. xxv, 70-2); rivolgendosi poi a Giacomo che lo interroga, il *discente* aggiunge: «*tu mi stillasti, con lo stillar suo, / ne la pistola poi; sì ch'io son pieno, / e in altrui vostra pioggia repluo*» (vv. 76-8). Attraverso queste immagini non solo Dante garantisce una forte continuità tra i due canti, evitando la monotonia di un esame ripetuto per tre volte nello stesso modo, ma veicola l'idea di una co-

³³Per una dettagliata analisi dei diversi campi semantici richiamati nel canto, si veda DE MARCHI, *Canto xxiv*, dove così si commenta: «colpisce innanzitutto la densità metaforica del canto. Ma un'altra riflessione va fatta e riguarda proprio i campi semantici da cui sono tratte le metafore e le similitudini. Il men che si possa dire è che il mondo dell'epoca di Dante sembra ben rappresentato in questo canto xxiv del *Paradiso*: attività, professioni, arti e mestieri, mondo agricolo e artigiano, armi e lettere, scuola e chiesa, ecc. Sono, quelle a cui si fa riferimento, tutte attività e strumenti umani [...] accanto ai quali compaiono manifestazioni celesti o divine, le comete all'inizio, le stelle alla fine, e la pioggia della Grazia al centro [...] Non credo allora che sia troppo azzardato vedere nel metaforismo – inteso in senso lato – del canto xxiv del *Paradiso* una sorta di esemplificazione del concetto di sacro poema, o di poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra» (pp. 381-2).

noscenza fluida ed espansa, che dall'alto piove sugli uomini, scorre nelle loro menti e defluisce nelle loro parole affinché altri ne siano riempiti.³⁴

A questo tema di generoso fluire della conoscenza si alterna quello combattivo della militanza spirituale, dominante nel cielo degli spiriti trionfanti. In relazione a questo grande archetipo del cattolicesimo, il Paradiso è un **regno** con i suoi **civi** (*Par.* xxiv, 43), le argomentazioni con cui Dante difende la propria conoscenza sulla dottrina morale sono “armi” (*così m'armava io d'ogne ragione*, v. 49), Pietro è **l'alto primipilo** (v. 59), il primo combattente della milizia, che “entrò in campo” a seminare il cristianesimo (vv. 109-10), il **baron** della fede (v. 115), come Giacomo sarà il **barone** / *per cui là giù si vicita Galizia* (*Par.* xxv, 17-8), il **principe glorioso** (v. 23) *per cui la larghezza / de la nostra basilica si scrisse* (vv. 29-30), fino alla distesa immagine della **corte** paradisiaca che Dante ha potuto vedere, per grazia del suo **Imperatore**, perfino *ne l'aula più secreta*, dove risiedono i suoi **conti** (vv. 40-7). Il poeta viene qui assoldato come parte attiva dell'esercito cristiano:

«La Chiesa **militante** alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel **Sol** che raggia tutto nostro **stuolo**:
però li è concesso che **d'Egitto**
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l **militar** li sia prescritto».
(*Par.* xxv, 52-7)

Se Pietro “entrava” *in campo a seminar la buona pianta* (*Par.* xxiv, 109-11), Giacomo “esce” *dal campo* con la morte e con *la palma*, il martirio (v. 84). Un'ultima corrispondenza metaforica che si può citare è l'immagine della grazia che **donnea** con la mente di Dante (*Par.* xxiv, 118) variata nella speranza che la **innamora** (*Par.* xxv, 44): a dispetto dell'aridità che molti studiosi hanno intravisto in questi canti dottrinali e scolastici, il fervore che li anima e che si traduce in questa grande galleria di traslazioni li rende incredibili testimonianze di come si

³⁴Secondo Marco Ariani «il canto xxiv risulta, a un più attento esame, come divaricato su due registri terminologici apparentemente inconciliabili se non se ne trova la chiave ermeneutica unificante, che pure Dante ha messo innanzi a ogni più attento lettore. All'asse tecnico-razionalistico della *disputatio* e del “silogizzar” sembra infatti contrapporsi l'asse tecnico-mistico delle spirituali e ignee *affectiones* che uniscono i tre personaggi della liturgia scenica, Dante, Beatrice e san Pietro, in una reciproca corrispondenza di amorosi affetti a loro volta investiti, impregnati del liquido fuoco ispirante e illuminante dello Spirito Santo [...]. L'asse metaforico del mistico fuoco che spira dallo Spirito Santo nei tre protagonisti della liturgia s'interseca oltretutto con un'altra trasversale di immagini disseminata nel canto, quella di un *ros lucis*, di un'igneia irrorazione che scaturisce dal *fons lucis* divino e “piove” attraverso lo Spirito Santo investendo e nutrendo Dante e i suoi mistici interlocutori [...]. Le metafore di liquidità si alternano con quelle ignee imbastendo una complessa e articolatissima metafora continua, che compatta il canto intorno a un nucleo semantico-simbolico da cui irradia tutto il plesso immaginale imposto dalla scrittura sacra che deve mimare i moduli della Sacra Scrittura: quello di un fuoco liquido che arde i beati che se ne abbeverano e che piove, attraverso gli “ardenti” san Pietro e Beatrice, in Dante stesso il quale, a sua volta acceso da un'“affezione immensa”, spande l'acqua di vita dal suo “interno fonte”, luce di verità che “scintilla” di riflesso dall'unico fonte cui tutti attingono» (ARIANI, *Paradiso. Canto xxiv*, pp. 700-2).

possa fare teologia in versi e di come la metafora serva non tanto a esprimere l'inesprimibile, quanto a nobilitare e ispessire il linguaggio razionale.

6.2 Metafore e struttura: tre modelli di lettura

Oltre alle relazioni tra figure e canti o tra metafore contigue nella narrazione, percorsi di significato ulteriori rispetto a quello dell'intreccio si possono individuare anche a livello dell'intero poema, dove il richiamo a campi semantici particolari e, al loro interno, a certe immagini, garantisce uno sviluppo coerente e portatore di significato. Insieme alle connessioni orizzontali che le metafore sviluppano con il contesto immediato del verso o della terzina e con quello più ampio del canto, esistono dunque dei nessi verticali garantiti dal contenuto semantico dell'immagine.³⁵ L'interazione reiterata tra campi semantici genera una sorta di campo intermedio, un insieme di intersezione che si riempie di tutte le metafore che hanno generato l'interazione, a formare degli agglomerati che si rimandano a vicenda anche a distanza di moltissimi canti. Come mostrato da Picone, «le singole metafore, similitudini, immagini, ecc., non solo contribuiscono alla costruzione macrotestuale dell'opera, ma anche riflettono nella loro composizione microtestuale le tensioni strutturali del macrotesto che le ingloba».³⁶

In alcuni casi, tuttavia, il modello degli agglomerati è meno adatto a descrivere il modo in cui le metafore fanno sistema, ed è preferibile un modello fondato su opposizioni metaforiche polari, i cui estremi ricevono connotazioni figurate, morali o allegoriche implicite nelle singole occorrenze. Esistono poi metafore piuttosto isolate che istituiscono connessioni all'interno di uno stesso nucleo; tali connessioni costruiscono una stessa figurazione attraverso diversi passaggi, sviluppando un'attrazione nei confronti di altre immagini non propriamente metaforiche. Di seguito tre esempi di questi diversi modelli, attinti dal gruppo, assai diffuso e organico, delle metafore vegetali.³⁷

6.2.1 Agglomerati metaforici

Tra le metafore legate alla vegetazione, una delle più comuni è quella del seme, già ampiamente diffusa nelle Scritture. Il ciclo vegetale di una pianta si è imposto come modello archetipico di sviluppo in una civiltà ampiamente fondata sulla coltivazione e sulla raccolta. Perciò è piuttosto naturale che il seme sia un referente immediato e perfetto per figurare l'idea di principio,

³⁵FRYE, in relazione alla Bibbia, nota che «una gran massa di dettagli addizionali, di cui non ci siamo preoccupati durante la lettura sequenziale, diviene allora rilevante, perché ogni immagine è collegata metaforicamente con tutte le altre immagini, e non solo con quelle che immediatamente la seguono nella narrazione» (*Il grande codice*, p. 95).

³⁶PICONE, *Miti, metafore*, pp. 198-9.

³⁷Le riflessioni sviluppate in questo capitolo sono state oggetto di pubblicazione negli Atti delle Rencontres dell'Archet, 2015 (TOMAZZOLI, *Le metafore*).

di potenzialità da sviluppare, di origine, e che molte di queste funzioni metaforiche siano assunte anche dal concetto di radice; a seguire, fiori e frutti si dispongono all'interno dello stesso macrocampo ed estendono il parallelismo tra le azioni umane e il ciclo naturale delle piante. Così il frutto assume il significato metaforico di azione, prodotto, risultato, il fiore quello della raggiunta perfezione. Questo grande campo di associazioni metaforiche tra vita vegetale e vita umana permette a Dante di seguire figurativamente un ideale archetipo di sviluppo a cui ricondurre le diverse realizzazioni di qualsiasi processo, astratto o concreto, storico o individuale, materiale o spirituale.³⁸

All'interno della costellazione di interazioni semantiche, ciascuno dei singoli elementi appena citati – il seme, la radice, il frutto, il fiore, ma anche le fronde, il giardino, la selva – si relaziona con gli altri in virtù dei collegamenti semantici trasmessi dal senso letterale al senso figurato, e assume minore o maggior peso a seconda della quantità degli usi, della loro distribuzione e della loro uniformità o varietà. Così ad esempio il seme si dispone in una relazione di priorità ontologica e cronologica rispetto al frutto, e assume un peso maggiore in virtù dell'alto numero di occorrenze e della loro importanza; queste occorrenze, tuttavia, non sono uniformi ma sono anch'esse il risultato di un ulteriore dipanarsi dell'agglomerato metaforico generale, che si specifica in successive traslazioni di senso.

Esiste dunque una prima intersezione tra i macrocampi semantici della vita vegetale e della vita umana, intersezione nella quale il seme è metafora della causa e dell'origine; ma all'interno di questo piano di intersezione il concetto di causa e origine si va specificando in modi diversi, producendo alcuni agglomerati metaforici più specifici e in rapporto di maggiore o minore prossimità.³⁹ Per orientarsi nella grande varietà delle metafore dantesche legate al seme un punto di partenza utilissimo è la voce *Seme* dell'*Enciclopedia Dantesca*, curata da Consoli e Stabile. Ne ripercorrerò brevemente alcuni dei punti principali per dimostrare come ciascuno di questi si possa leggere come un agglomerato metaforico particolare collocato all'interno dell'intersezione tra campi semantici di cui sopra.

Per cominciare, si può notare come il termine *seme* non ricorra quasi mai nel suo significato proprio. Consoli e Stabile ritengono però che «di senso proprio si potrà parlare, in accezione più lata, anche quando il termine denota il principio generativo degli animali e dell'uomo, oltre che delle piante»,⁴⁰ come ad esempio nel discorso sulla generazione dei viventi e sull'influenza dei cieli nel XIII canto del *Paradiso*, dove si delinea una differenza tra ciò che è creato tramite lo sviluppo di un seme (la virtù attiva, posseduta da vegetali, animali e uomini) e ciò che è creato senza seme, vale a dire i corpi inanimati (*Par.* XIII, 64-6). Questo primo ampliamento

³⁸ «Clustering seems to have the potential to reveal something of the conceptualisation and thinking processes of speaker or writer, at points in talk or text where producers do something 'out of the ordinary' with metaphor» (CAMERON, STELMA, *Metaphor cluster*, p. 108).

³⁹ Un'analisi di questo stesso campo semantico nel *Convivio* si trova nelle bellissime pagine di FENZI, *L'esperienza*, pp. 192-4.

⁴⁰ CONSOLI, STABILE, *Seme* in *ED*.

del significato proprio del vocabolo, prodotto dall'influenza dei testi aristotelici e scolastici sull'antropogenesi, contribuisce sicuramente a saldare l'universo della vegetazione all'universo dei viventi, fondando sull'*auctoritas* filosofica l'associazione analogica tra l'origine della vita di una pianta – il seme – e l'origine della vita umana.

A partire da questo stabile agglomerato metaforico si diramano altri agglomerati che si distribuiscono all'interno dello stesso campo di associazioni. Il più contiguo è quello genealogico, che muove dall'idea astratta dell'origine per concretizzarsi in un riferimento specifico: il seme passa allora a designare non solo l'origine della vita umana in generale, ma più particolarmente chi dà origine al singolo individuo, ossia il genitore o il capostipite. Un primo esempio di questo specifico agglomerato metaforico si trova nel paragone così formulato: «*tant'è del seme suo minor la pianta [...]*» (*Purg.* VII, 127-9), dove il *seme* indica il padre (Carlo I) e la *pianta* il figlio (Carlo II). Un'altra occorrenza: «*parlando, a dubitar m'hai mosso / com'esser può, di dolce seme, amaro*» (*Par.* VIII, 91-2); Dante si chiede come da un seme dolce possa nascere un frutto amaro, cioè come da una stirpe *larga* possa nascere un rampollo *parco*, come Carlo Martello ha detto di Roberto nei versi precedenti. La metafora del seme qui si richiama in modo particolare alle espressioni evangeliche per cui un albero buono non può che dare buoni frutti,⁴¹ e viene funzionalizzata da Dante, come già nel *Convivio*, per dimostrare che le diverse qualità degli uomini non si trasmettono attraverso il sangue, ma sono patrimonio specifico del singolo individuo: «l' divino **seme** non cade in ischiatta, cioè in istirpe, ma cade nelle singolari persone» (*Conv.* IV, xx, 5). Su queste stessa linea si pone la metafora di Enea come seme o progenitore della stirpe dei Romani (*de' Romani il gentil seme, Inf.* xxvi, 60).

All'interno di questo agglomerato si distacca un'ulteriore specificazione, per cui, data l'equazione tra seme e progenitore, il seme per antonomasia è Adamo, da cui discende la stirpe umana tutta:

«Vostra natura, quando peccò *tota*
nel seme suo, da queste dignitadi,
come di paradiso, fu remota».
(*Par.* VII, 85-7)

In posizione speculare rispetto a questo agglomerato se ne trova un altro, ossia quello delle metafore che usano il *seme* come metafora per il discendente. Notano giustamente Consoli e Stabile che questo doppio uso si fonda «sull'ambivalenza semantica del vocabolo, che rispetto alla realtà individuale della pianta indica ora il suo antecedente, la sua premessa necessaria, ora il suo conseguente, il suo prodotto».⁴² Come il precedente si specificava nel caso di Adamo come *seme* dell'umanità, quest'ultimo agglomerato trova la sua formulazione più antonomastica

⁴¹ *Mt* 7, 17-8: «Sic omnis arbor bona fructus bonos facit, mala autem arbor fructus malos facit. Non potest arbor bona fructus malos facere, neque arbor mala fructus bonos facere»; *Lc* 6, 43: «non est enim arbor bona quae facit fructus malos neque arbor mala faciens fructum bonum».

⁴² CONSOLI, STABILE, *Seme* in *ED*.

nella definizione dell'umanità peccatrice come **mal seme d'Adamo** (*Inf.* III, 115); in opposizione a quest'ultima, sebbene non parimenti antonomastica, una metafora individua Cristo come seme di Maria: *la coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza* (*Par.* XXIII, 119-20). Ma oltre a queste molte altre metafore impiegano il *seme* come veicolo per figurare la discendenza di una famiglia («*Deh, se riposi mai vostra semenza!*», augura Dante a Farinata in *Inf.* x, 94).

All'interno del campo più vasto delle interazioni metaforiche tra il campo semantico della vita vegetale e quello della vita umana, un altro grande agglomerato di metafore comprende quelle che anziché impiegare il seme come figura dell'origine della vita, lo riferiscono all'origine di varie attività umane. Ad esempio si dice che il Sinedrio *fu per li Giudei mala sementa* (*Inf.* XXIII, 123), poiché con la condanna di Gesù attirò su di sé le punizioni divine successive (il crollo del Tempio, la diaspora). Fanno parte di questo stesso agglomerato le espressioni del fondamento della giustizia come *seme d'ogne giusto* (*Purg.* XXXII, 48) e della rovina dei Fiorentini ad opera di Mosca, *che fu mal seme per la gente tosca* (*Inf.* XXVIII, 108). A proposito dei due passi di *Inf.* XXIII e *Inf.* XXVIII appena citati, Bellomo ritiene che nel XXIII canto il materiale politico, addensato attorno al nucleo tematico della città divisa, sia promosso a una dimensione universale ed emblematica anche grazie al parallelo, istituito dalla metafora del seme, tra la sentenza di Caifas e quella di Buondelmonte, e dunque tra la maledizione dei Giudei e quella della *gente tosca*: attraverso tale parallelo, Dante farebbe assurgere la litigiosità fiorentina a evento grandioso di un disegno divino.⁴³

A questo particolare campo metaforico del seme si connette il campo affine della radice, che è in ampie porzioni speculare. Come già il seme, la radice è frequente metafora per l'origine di una stirpe o famiglia: ad esempio la formula *l'umana radice* (*Purg.* XXVIII, 142) indica Adamo proprio come l'analoga metafora del seme appena citata (*Par.* VII, 85-7). La strutturazione degli agglomerati procede parallela a quella delineata per il seme: la radice è anche metafora per indicare un capostipite, come in questa terzina:

«Io fui **radice** de la **mala pianta**
che la **terra cristiana** tutta aduggia,
sì che **buon frutto** rado se ne **schianta**».
(*Purg.* XX, 43-5)

Allo stesso modo la radice può anche indicare i genitori («*D'una radice nacqui e io ed ella*», *Par.* IX, 31). Anche nel caso della radice l'estensione metaforica arriva a figurare il fondamento e l'origine di una generica attività umana, come nella metafora della *prima radice* dell'amore di Paolo e Francesca (*Inf.* v, 124), o come in formulazioni più astratte quali la designazione delle anime purganti come *quei c'hanno al voler buona radice* (*Purg.* XI, 33), vale a dire che hanno solide fondamenta (la grazia divina) per sostenere la propria buona volontà.

⁴³BELLOMO, *Inf.*, NC di *Inf.* XXIII.

Se il seme e la radice si prestano a figurare il concetto di origine, è naturale e coerente che il frutto sia impiegato come metafora per indicare il risultato positivo di un'azione,⁴⁴ come nella perifrasi che descrive l'opera di Domenico come *il mirabile frutto / ch'uscir dovea di lui e de le rede* (Par. XI, 65-6), oppure il risultato negativo, come la donazione di Costantino, definita *buona intenzion che fé mal frutto* (Par. XX, 56). Il frutto è anche posto in relazione diretta con il seme, come nel desiderio espresso dal Conte Ugolino:

«Ma se le mie parole esser dien **seme**
che **frutti** infamia al traditor ch'i' rodo [...]»
(Inf. XXXIII, 7-8)

L'odio smisurato del dannato è messo in evidenza dalla trasformazione negativa del ciclo naturale delle piante, non più simbolo di sviluppo e rigoglio, ma figura di parole di rabbia che provochino *infamia*, in evidente contrapposizione con il seguente passo del *Convivio*: «le parole che sono quasi **seme d'operazione**, si deono molto discretamente sostenere e lasciare, sì perché bene siano ricevute, e **fruttifere** vengano, sì perché dalla loro parte non sia difetto di **sterilitade**» (Conv. IV, ii, 8).

Anche i fiori sono messi in relazione con i frutti, come nell'espressione che richiama i *fiori e frutti santi* (Par. XXII, 48) o come nella seguente metafora sentenziosa e profetica di Beatrice:

«Ben **florisce** ne li uomini il volere;
ma la pioggia continua converte
in **bozzacchioni** le **sosine vere**.
[...]
e **vero frutto verrà dopo il fiore**».
(Par. XXVII, 124-6; 148)

In questi versi Beatrice chiama in causa molte delle metafore qui prese in analisi: la buona volontà *florisce* negli uomini, si manifesta in forme pure ma fragili, cosicché la *pioggia* delle tentazioni guasta il frutto delle buone intenzioni, ma la rigenerazione dell'umanità che qui si annuncia renderà perfetto e maturo il *frutto* delle opere buone, sviluppatosi sul *fiore* del volere retto. Per dirla con le parole di Pagliaro, «la metafora colloca il dato reale del riferimento in un certo ambiente che viene quindi immediatamente chiamato a fornire la materia di altri riferimenti»:⁴⁵ l'appartenenza di una metafora al macrocampo metaforico delle associazioni tra vita vegetale e vita umana richiama immediatamente alla mente del lettore anche gli altri elementi della stessa costellazione, che si pongono in relazione con questo e offrono ulteriori elementi di traslazione per arricchire il discorso metaforico.

⁴⁴Fonte autorevole è senz'altro Tommaso: «nomen fructus a corporalibus ad spiritualia est translatum. Dicitur autem in corporalibus fructus, quod ex planta producitur cum ad perfectionem pervenerit, et quandam in se suavitatem habet» (S. T. I q. 70 a. 1 a).

⁴⁵PAGLIARO, *Il linguaggio*, p. 644.

Questi usi si vanno specificando in ulteriori ramificazioni, tanto che gli esempi e i collegamenti potrebbero continuare ancora a lungo, ma quanto detto finora dovrebbe essere sufficiente ad intuire alcune possibili articolazioni dei campi semantici presi in considerazione, ma soprattutto a proporre un modello di descrizione semantica delle metafore strutturato come un insieme di elementi contigui che si addensano in particolari coaguli, i quali si trovano in rapporti di specularità, affinità o derivazione gli uni rispetto agli altri, oltre che con singole metafore che, pur facendone parte, declinano in modo più specifico le caratteristiche dell'agglomerato intero. Nel paragrafo successivo (§6.2.2) mi occuperò di un gruppo di metafore che si allineano tra gli estremi di un asse metaforico, e infine, nell'ultimo paragrafo (§6.2.3), di una serie di metafore che si manifestano in modo più isolato rispetto ad altre dello stesso campo; in questo modo spero di dimostrare come non sia possibile una modellizzazione univoca delle metafore, e come invece queste si articolino in sistemi più o meno complessi, a formare costellazioni, segmenti o semplici punti.

6.2.2 Assi metaforici

Nel suo volume dedicato alla vegetazione nella *Commedia*, Simonetta di Santo propone un «vero e proprio schema di presentazione delle varie piante e/o fiori», che si distribuiscono lungo una serie di assi dicotomici, tutti derivati dall'opposizione principale del tipo *buono/cattivo*: *giusto/ingiusto*, *prezioso/modesto*, *fertile/sterile*, *raro/comune* e *utile/dannoso*.⁴⁶ Su queste dicotomie secondarie, dunque, si innestano le rappresentazioni specifiche degli elementi vegetali, che dalla partecipazione a questo sistema di opposizioni tipologiche derivano un'implicita ed immediata connotazione morale positiva o negativa.

L'asse metaforico che oppone fertilità e sterilità informa moltissime metafore, come ad esempio la metafora della vite fatta pruno (*Par.* xxiv, 109-11), ma anche la metafora fluviale riferita a Domenico (già ricordata al §5.4.2), che comprende le immagini degli *sterpi eretici* percossi dal santo, in opposizione agli *arbuscelli* irrigati dai fedeli dell'Ordine:

e ne li **sterpi eretici** percosse
 l'impeto suo, più vivamente quivi
 dove le resistenze eran più grosse.
 Di lui si fecer poi diversi rivi
 onde l'**orto catolico** si riga,
 sì che i suoi **arbuscelli** stan più vivi.
 (*Par.* XII, 100-5)

Si potrebbero fare molti altri esempi. Ciò che conta è che, una volta delineato un asse dicotomico di questo tipo, è sufficiente un termine, anche isolato, per inserire il discorso all'inter-

⁴⁶DI SANTO, *Nel giardino*, p. 29.

no di questa sfera di opposizioni e per veicolare immediatamente tutte le altre connotazioni contigue. Il solo avverbio *fertilemente* (*Par.* XXI, 119), ad esempio, è sufficiente a veicolare l'immagine della fecondità spirituale dei monaci, poiché si richiama appunto a questo asse di opposizioni con tutte le connotazioni spirituali che vi sono racchiuse.

Più in generale le metafore tratte dalla vita vegetale introducono «il motivo topico della caducità umana»,⁴⁷ disponendosi a rappresentare cicli evolutivi in cui si passa dalla fioritura all'aridità o viceversa, dal verde al secco:

Oh vana gloria de l'umane posse!
com' poco **verde** in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
(*Purg.* XI, 91-3)

«La vostra nominanza è **color d'erba**,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce de la terra **acerba**».
(115-7)

Il medesimo asse di opposizione tra fertilità e sterilità è elevato a coordinata strutturale dell'intero viaggio dantesco dall'analisi di Prandi, che nel suo prezioso contributo segue le tappe allegoriche percorse dal pellegrino: «dall'aridità propria del mondo infernale (il peccato irredento), alla fioritura permessa dall' "acqua di vita" e realizzata nell'Eden, alla completa maturazione dei frutti spirituali del paradiso».⁴⁸ I due segmenti, come si vede, sono strettamente connessi tra di loro, e contribuiscono insieme ad arricchire il viaggio letterale del pellegrino di un significato metaforico legato alla sua crescita spirituale; ciascuna delle metafore disposte all'interno di questi assi, dunque, oltre al valore metaforico implicito nella traslazione di significato da un campo semantico all'altro, riceve un valore allegorico e strutturale proprio in virtù dell'appartenenza a tali assi, a loro volta appartenenti a una tradizione cristiana che ha progressivamente consolidato l'associazione metaforica tra maturità biologica e maturità spirituale.

Il motivo della maturazione infatti riflette il tema centrale del viaggio dantesco, ossia la progressione spirituale, e figura come la salvezza è un processo di crescita che al tempo adeguato produrrà lo sviluppo e infine il frutto, ossia la riacquisizione dello stato di giustizia originaria e il ritorno a Dio; «this motif is present in all three cantiche, showing various aspects of the process of growing into maturity and perfection»,⁴⁹ istituendo dunque un segmento di metafore che veicolano questa idea, e che si dispongono su varie gradazioni tra gli estremi

⁴⁷PRANDI, *Il «diletto legno»*, p. 38.

⁴⁸Ivi, p. 12.

⁴⁹CAROZZA, *The motif*, pp. 57-8.

dell'acerba natura infernale e della perfetta maturazione paradisiaca. Ad esempio nell'*Inferno* sono chiamati *acerbi* il diavolo nero della bolgia dei barattieri, che si mostra *ne l'aspetto fero* e *ne l'atto acerbo* (*Inf.* XXI, 31-2), Vanni Fucci (*Inf.* XXV, 18), Capaneo, la cui tracotanza non matura sotto la pioggia infernale (*Inf.* XIV, 48)⁵⁰. L'aggettivo, secondo il commento di Bellomo, vale 'crudele', ma forse soprattutto 'ribelle, non domato', proprio in relazione con l'idea della pioggia di fuoco che non fa maturare Capaneo⁵¹ e dunque all'interno di questa costellazione metaforica. Al contrario, infatti, ogni anima purgante è uno *spirto in cui pianger matura / quel senza 'l quale a Dio tornar non pòssi* (*Purg.* XIX, 91-2), come viene ribadito nel *Paradiso*, dove si dice che tutto ciò che arriva nel regno celeste dal mondo umano deve essere maturato ai raggi divini (*Par.* XXV, 35-6).

6.2.3 Nuclei metaforici

Un'ultima articolazione dei sistemi metaforici che vorrei prendere in esame è quella caratterizzata da un maggiore isolamento della metafora rispetto al campo di appartenenza. In questo caso le connessioni che le metafore istituiscono, più che tra campi diversi o agglomerati dello stesso campo, sono connessioni all'interno dello stesso nucleo, le quali hanno l'effetto di tracciare in diversi momenti una stessa figurazione, sviluppando una forza di attrazione nei confronti di altre immagini di per sé aliene al tessuto metaforico vero e proprio. L'immagine in questione è quella dei pensieri che germogliano l'uno sull'altro, in una metafora che rende l'astratto con il concreto e che conferisce particolare delicatezza all'idea dell'introspezione individuale. Una prima occorrenza è la seguente:

ché sempre l'omo in cui pensier **rampolla**
 sovra pensier, da sé dilunga il segno,
 perché la foga l'un de l'altro **insolla**.
 (*Purg.* v, 16-8)

I commentatori antichi non hanno dubbi sulla provenienza arborea del termine *rampolla*, resa più evidente, tra l'altro, dalla contrapposizione con l'altro rimante, *insolla*, che significa 'indebolisce' ed è derivato dall'aggettivo "sollo", che si dice normalmente di un terreno: così al pensiero che germoglia, che nasce alla base del tronco tagliato, si oppone il terreno sabbioso e cedevole, dove la pianta non si riesce a radicare. L'effetto di queste due metafore verbali in rapporto antifrastico è quello di rendere un processo astratto con un'immagine concreta e particolarmente dinamica. Lo stesso verbo metaforico è impiegato da Dante per colorare

⁵⁰Secondo la lezione trasversale ai due rami della tradizione del poema, messa a testo da Lanza, Sanguineti e Inglese ma non da Petrocchi, e discussa distesamente da FINAZZI, *La metafora*, pp. 149-52.

⁵¹BELLOMO, *Inf.*, *ad loc.* Questa la lezione più diffusa, messa a testo dai recenti editori (Inglese, Sanguineti) ma non da Petrocchi, che preferisce la *difficilior* 'marturi'. Un'interessante discussione del passo in FINAZZI, *La metafora*, pp. 148-52.

l'immagine del nome di Beatrice *che ne la mente sempre mi rampolla* (*Purg.* xxvii, 42). Anche in questo caso i commenti preferiscono interpretare il verbo con il significato di “germogliare, sbocciare”, piuttosto che “zampillare, sorgere”, come pure è stato proposto;⁵² Chiavacci Leonardi ritiene che «l'immagine del fiore meglio si conviene al nome, che sorge nella mente con tutta la sua delicata bellezza»,⁵³ come già Benvenuto: «**che nella mente sempre mi rampolla**, idest, repullulat, et revirescit».⁵⁴

A queste due metafore si deve aggiungere una similitudine del tutto consonante:

Nasce per quello, **a guisa di rampollo**,
a piè del vero il dubbio.
(*Par.* iv, 130-1)

Con questa similitudine *per brevitatem* Dante descrive come il naturale desiderio di conoscere faccia quasi spuntare, sbocciare il dubbio alla radice della verità appena appresa, come un nuovo germoglio che si sviluppa alla base della pianta. Queste tre occorrenze credo possano autorizzarci a sciogliere definitivamente la lettura di un passo del tutto analogo, il cui verbo è meno dichiaratamente attinto dal campo semantico della vegetazione:

E come l'un pensier de l'altro **scoppia**
così nacque di quello un altro poi,
che la prima paura mi fé doppia.
(*Inf.* xxiii, 10-2)

Landino commenta: «scoppia, cioè nasce: è traslazione da molti fiori, i quali non nascono, se la boccia, in che sono rinchiusi, non scoppia»,⁵⁵ e di questa interpretazione si avvalgono anche i commentatori moderni: «l'immagine del fiore sembra più conveniente al pensiero, almeno nell'uso dantesco. È il consueto modo di render concreto e visibile, con un verbo, un processo astratto: in questo caso l'improvviso germogliare di un pensiero dall'altro, per associazione di idee».⁵⁶

Il lettore che prende familiarità con l'associazione analogica di questo nucleo diventa virtualmente capace di rintracciarla anche dove questa sia lasciata solamente implicita, a dimostrazione di come le metafore non solo facciano parte di tessuti di significazione, ma contribuiscono anche a crearne laddove un significato propriamente metaforico non c'è. Ad esempio nel seguente passaggio nessun termine dichiara una qualsivoglia appartenenza ad un campo semantico attinente alla vegetazione, ma è facile vedere come la progressione dei pensieri e la loro scaturigine siano descritte in termini del tutto affini:

⁵²Ad esempio da Cristoforo Landino: «**che sempre mi rampolla**: i. sempre surge, chome diciamo rampollar l'acqua quando surge da terra» (LANDINO, *ad loc.*).

⁵³CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

⁵⁴BENVENUTO, chiosa a *Purg* v, 16-8.

⁵⁵LANDINO, *ad loc.*

⁵⁶CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.*

Novo pensiero dentro a me si mise,
del qual più altri nacquero e diversi;
e tanto d'uno in altro vaneggiài,
che li occhi per vaghezza ricopersi,
e 'l pensamento in sogno trasmutai.
(*Purg.* XVIII, 141-5)

Quest'ultimo paragrafo spero abbia dimostrato che la lettura intratestuale di certi termini metaforici può portare alla scoperta di nuclei di immagini affini, grazie alle quali possiamo leggere altri passi non altrettanto dichiaratamente metaforici o per niente metaforici. Un nucleo di metafore, dunque, non deve necessariamente far parte di un agglomerato per esercitare una forza di attrazione nei confronti di altri usi linguistici semanticamente contigui, a dimostrazione di come la complessità estrema del linguaggio metaforico si articoli anche in influenze sotterranee e distanti.

6.3 Evoluzione nel poema

L'opinione forse più diffusa a proposito delle metafore nella *Commedia* di Dante riguarda il loro progressivo aumento e la loro crescente complessità: a un *Inferno* realistico si opporrebbe un misticheggiante *Paradiso* dove solo le immagini garantite dal linguaggio figurato possono dare voce a concetti ineffabili.⁵⁷ Questa lettura, a un esame approfondito e analitico, si rivela abbastanza vicina al vero: esiste un aumento delle metafore dalla prima alla terza cantica, sebbene non vertiginoso. Attraverso la procedura descritta in §4.2 – con tutti i margini di errori e la sindacabilità dei giudizi di cui ho discusso in §4.2.2 – ho schedato quasi 3000 metafore: poco più di 750 nell'*Inferno*, quasi 1000 nel *Purgatorio*, intorno alle 1200 nel *Paradiso*, con una media approssimativa di rispettivamente 22, 30 e 36 per canto.⁵⁸ La progressione è dunque abbastanza uniforme, e sono notevoli anche le varianze: se nella prima cantica il canto più povero di metafore ne conta appena una dozzina (*Inf.* xxxii), nella seconda poco meno di 20 (*Purg.* iii), nella terza nessun canto scende sotto le 22 (il minimo è toccato da *Par.* xvi); analoghe le differenze tra i picchi, da un massimo di 34 metafore in *Inf.* xxx, passando per il tetto di 44 di *Purg.* vi, e arrivando alle 55 di *Par.* xxiii.

I numeri confermano dunque le ipotesi di una lettura più impressionistica, ma non sono particolarmente illuminanti in sé: oltre alla quantità di metafore, conta la loro estensione,

⁵⁷Si può citare ad esempio PASQUINI: «si fa ormai strada la consapevolezza di come tale strategia vada progressivamente affermandosi, dalla prima alla terza cantica, nell'assecondare lo sviluppo della visione dantesca e al tempo stesso dell'*ornatus difficilis*. Così, attraverso il "modus transumptivus", e cioè vari procedimenti analogici, la realtà si viene rivelando come un tutto animato da nessi segreti per i quali occorre quasi reinventare il linguaggio» (*Dante e le figure*, p. 206).

⁵⁸Da rivedere dunque il conteggio proposto da BATARD, *Dante, Minerve*, pp. 496-8

la loro complessità, la loro difficoltà e varietà, la loro uniformità. Il VI canto del *Purgatorio* contiene una vera e propria esplosione di metafore nella lunga invettiva contro l'Italia (di cui si è discusso in §5.5.1.2), mentre il XXIII del *Paradiso* è altamente figurato in tutte le sue parti. Il XXXII canto dell'*Inferno* è il meno metaforico perché contiene un'asciutta descrizione della Caina e dialoghi la cui tragicità è veicolata dal contenuto, tanto da risaltare ancor di più in una veste retorica piuttosto spoglia che impressionista; analogamente, il XVI canto del *Paradiso*, contenente la lunga e nostalgica rievocazione della Firenze di Cacciaguida, si svolge in larga parte su un piano letterale.

Tra i condizionamenti dati dal co-testo, di cui si è parlato in §4.3.2.2, si potrebbe aggiungere la natura del discorso: ci sono diverse spie del fatto che le metafore non coesistono in modo semplice con il piano narrativo: poco più di un quarto delle metafore occorre nelle parti narrative, e oltre metà del totale è collocata all'interno dei dialoghi. Questa è una delle ragioni principali, credo, della maggior metaforicità del *Paradiso*: stando ad alcune analisi statistiche, «nell'*Inferno*, su 4729 versi 2468 sono in discorso diretto, con 364 battute dialogiche della durata media di 6,7 versi; nel *Purgatorio* i versi dialogati sono 2368 in un totale di 4755, con 282 battute della durata media di 8,3 versi; nel *Paradiso*, infine, il discorso diretto è in 2968 versi su 4758, con 150 battute della durata media di 19,7 versi».⁵⁹ Il valore percentuale del discorso diretto sarebbe dunque del 49,2% nella prima cantica, del 51,6% nella seconda e del 62,4% nell'ultima,⁶⁰ con la notevole inversione di proporzioni tra un *Inferno* dove prendono la parola molti più personaggi ma con uno spazio minore e un *Paradiso* dove i dialoghi si fanno assai più lunghi ma vengono affidati a un numero inferiore di parlanti.

Anche nei passi dialogici si avverte la stessa tendenza ad associare le metafore ai momenti meno narrativi e più conativi: nel fioritissimo discorso di Pier delle Vigne, ad esempio, le espressioni metaforiche si addensano nei passaggi in cui il peccatore parla della propria condizione passata e presente, mentre il racconto delle vicende che lo hanno portato alla morte è per lo più letterale. Nella terzina in cui si raggiunge l'apice della tensione, con la rievocazione del suicidio, le eleganti metafore che avevano dominato la prima parte del discorso (come quella venatoria del *dir* di Dante che “adesca” Pietro e lo “invesca” a ragionare con il pellegrino, ai vv. 55-7, o quella delle *chiavi / del cor di Federigo*, che il consigliere poteva volgere *serrando e diserrando*, ai vv. 58-60, oppure l'immagine dell'invidia come *la meretrice che mai da l'ospizio / di Cesare non torse li occhi putti*, ai vv. 64-5, o infine quella, resa con raffinato poliptoto, dell'invidia che *infiammò* gli animi dei cortigiani, che *'nfiammati infiammar sì Augusto*, ai vv. 67-8) cedono il posto a un linguaggio ricercato sintatticamente e reticente, ma del tutto privo di metafore («*l'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto*», vv. 70-2).

⁵⁹DE VENTURA, *Dramma e dialogo*, p. 91, che riprende a sua volta MINEO, *Per un'analisi* e TRAMONTANA, *Il sistema dialogico*.

⁶⁰DE VENTURA, *Dramma e dialogo*, p. 92.

Riassumendo con Pasquini,

nel *Paradiso* si ha un notevole incremento delle metafore: in relazione, da una parte, all'attenuarsi delle sequenze narrative o teatrali; dall'altra, alla necessità di corrispondere a spettacoli tutt'altro che naturalistici. Complementare a questo fatto, è il modularsi di grandi e antichi campi simbolici (come il "viaggio" o il "volo", il "libro" o il "cibo", il "fiume" o il "giardino"), in sistemi complessi e di valenza mitica, di contro a nuclei assai più elementari nelle prime due cantiche.⁶¹

Ritengo sia però da attenuare la relazione con gli «spettacoli tutt'altro che naturalistici»: se è noto e vero che nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* l'universo terreno si presta spesso come termine di paragone per la descrizione di una geografia modellata su quella umana, e che al contrario nel *Paradiso* Dante è impegnato nell'arduo compito di dipingere qualcosa di non esperibile e non rappresentabile come la pura luce, credo che queste considerazioni si debbano applicare piuttosto alle similitudini che alle metafore. Queste ultime, come ho detto a più riprese, sono dispiegate di preferenza nei dialoghi, con funzioni stilistiche di connotazione piuttosto che di descrizione.

Più rilevante, semmai, il fatto che lungo la cantica i temi affrontati si vadano distaccando sempre di più dalla dimensione contingente e individuale ed elevando invece verso il piano dello spirito, dell'eterno e del divino, anche quando parla di storia umana. La caratterizzazione lascia spazio all'evocazione, ma anche a un diverso tipo di percezione dell'*agens*, come suggerisce Irma Brandeis, che segue l'apparato di similitudini e metafore lungo le tre cantiche mentre analizza le diverse funzioni e la loro interazione con il contesto narrativo, al fine di intrecciare saldamente il piano stilistico e retorico con la progressione morale e conoscitiva del pellegrino lungo il poema. Secondo Brandeis l'immaginazione poetica si impone non come un fatto di retorica, ma come un'espressione coerente dell'esperienza dell'autore nelle sue diverse fasi:

In other words, the imagery of metaphor and analogy reflects the growth of the pilgrim's understanding in his progress from the dark wood of spiritual blindness, through gradual acquisitions of insight into universal order, to the point where he can not only "read" all the scattered pages of the "book" of the universe, but can see in a single glance the whole restored.⁶²

Alla percezione frammentata dell'*Inferno* si va sostituendo una comprensione sempre più profonda, che durante l'ascesa paradisiaca guarda al mondo da una prospettiva sempre più alta e universale, dove le vicende individuali spariscono per essere assorbite dall'eternità della beatitudine. Credo che questa sia una delle ragioni per il fenomeno messo in luce da Pasquini a

⁶¹PASQUINI, *Dante e le figure*, pp. 206-7.

⁶²BRANDEIS, *Metaphor*, p. 558.

proposito dei grandi campi simbolici che nel *Pardiso* ritornano con crescente insistenza: l'ultima cantica ritorna sugli stessi motivi in maniera quasi circolare, aggiungendo a ogni passaggio un tassello all'immagine e dunque al suo significato morale. Particolarmente evidente è il caso delle immagini legati al mondo vegetale e georgico discusso nel paragrafo precedente: parabole e proverbiali espressione evangeliche vengono continuamente riprese e sviluppate da diverse angolature, come accadeva nella tradizione esegetica e sermonistica.⁶³ Alla grande ed episodica varietà di campi semantici che ho messo in luce nel percorso infernale di §6.1.1 si va progressivamente sostituendo una maggiore uniformità tematica e figurativa, che si declina in metafore progressivamente più estese, complesse e intrecciate.

Le metafore, in aggiunta, faticano a coesistere con le figure di parola (come si diceva in §5.3.2), o, al contrario, con l'allegoria: il canto XIV della prima cantica, in larga parte occupato dalla spiegazione di Virgilio circa la struttura dell'inferno e dalla descrizione del *veglia* di Creta, è scarno dal punto di vista figurativo quanto pochi altri nel corso del poema. Lo stesso vale per il IX del *Purgatorio*, che contiene la sequenza del sogno dell'aquila e l'incontro con l'angelo portiere, allegoria liturgica della confessione: il canto, dopo un'apertura astronomica densamente metaforica, è singolarmente privo di metafore.

Potrebbe parere controintuitivo, ma se si prescinde dalla generale simbologia dell'aquila, che domina tutto l'episodio come una cornice, il discorso di Giustiniano nel VI canto del *Pardiso* è svolto per lo più su un livello letterale. L'ampio monologo – come noto, è l'unico canto di tutto il poema ad essere interamente occupato da un discorso diretto, così che sembra sia la voce del poeta, o di Dio stesso, a raccontare la storia dell'Impero – è tutto costruito sulla metonimia stemmatica per cui l'aquila, *l'uccel di Dio* (*Par.* VI, 4) rappresenta l'Impero. È sempre l'aquila a governare gli eventi, e gli uomini sono i suoi "baiuli", portatori; come nota Chiavacci Leonardi, l'immagine biblica contenuta nell'espressione *l'ombra delle sacre penne* (v. 7) – che rimanda al «sub umbra alarum tuarum» (*Ps.* 16, 18) – rafforza questa idea di provvidenzialità,⁶⁴ che genera un racconto epicheggiante, svolto in forma rapida e sintetica.⁶⁵

A me pare però che nel lungo passaggio storico che occupa i vv. 34-96 Giustiniano parli dell'Impero come di un'entità vaga, imprecisa: non ha i connotati specifici dell'aquila, ma nemmeno quelli dell'impero vero e proprio, né quelli umani in senso stretto;⁶⁶ è piuttosto un

⁶³Un saggio sul funzionamento di questi meccanismi in NASTI, *Favole d'amore*, che contiene anche un'accurata bibliografia.

⁶⁴CHIAVACCI, *Comm.*, *ad loc.* Il sintagma era ampiamente usato dalla propaganda fredericiana, come dimostra, ad esempio, l'epistola di Pier della Vigna che così dipinge la sollecitudine dell'imperatore verso i suoi sudditi: «quos sub pacis deliciis et optate quietis gaudio sub alarum nostrarum velamine cupimus delectari» (II, 31), citata in GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir*, pp. 213-4.

⁶⁵Si veda anche il commento di Marcozzi: «l'aquila è qui rappresentata nella sua sacralità: le prime due perifrasi che la riguardano sanciscono questo aspetto in un registro estremamente solenne, attraverso l'immagine dell'"uccel di Dio", che deriva dal virgiliano "ales iovis", e la metafora delle "sacre penne" che si riferiscono alla tutela di Dio sull'impero e si rifanno all'immagine biblica delle ali divine che proteggono l'umanità» (MARCOZZI, *Purgatorio. Canto VI*, p. 162).

⁶⁶Mi conforta l'opinione di Marcozzi: «l'aquila si trasforma continuamente da simbolo a vero e proprio vessillo;

simbolo, un feticcio con il quale i vari imperatori compiono azioni più o meno buone, oppure che le compie in prima persona ma senza connotati fisici, tant'è che i verbi usati per descrivere le sue azioni – che sono tante, e incalzanti – sono molto generici.⁶⁷ Mentre in casi analoghi Dante impiega personificazioni e metafore reificanti, la mancanza di queste nel canto di Giustiniano potrebbe voler rappresentare proprio la natura plurale dell'Impero, che è al tempo stesso simbolo, collettività e autorità incarnata dal singolo imperatore ma sempre trascendente rispetto a lui. Il discorso di Giustiniano, in definitiva, non contiene tutte le metafore bibliche e profetiche che ci si potrebbe aspettare, perché l'invenzione figurativa è tutta assorbita dall'immagine dell'aquila e delle sue precipitose corse da un estremo all'altro del mondo. Il meccanismo mi pare simile a quello della pantera del *De vulgari eloquentia*: le metafore locali scarseggiano perché tutto il testo soggiace a un'unica figurazione, che ne garantisce la coerenza e la memorabilità, e questo rende il suo linguaggio più piano e solenne, a comunicare l'ineluttabilità e la regalità superiore delle imprese dell'Impero.

Questa caratteristica risalta se si confronta il discorso di Giustiniano con due passaggi che sfruttano lo stesso procedimento retorico, ma in maniera differente. Del primo, ossia del duro resoconto sugli affari di Romagna offerto da Dante a Guido da Montefeltro (*Inf.* xxvii, 36-57) si è già detto in §5.3.2 che è costruito sull'estensione in metafora di metonimie stemmatiche, che prendono vita e assumono il centro della narrazione come accade con l'aquila di Giustiniano.

Così l'aquila dello stemma dei Polentani dà vita alla metafora per cui il dominio politico è dipinto come un "covare" e "ricoprire con le penne" («*Ravenna sta come stata è molt'anni: / l'aguglia da Polenta la si cova, / sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni*», *Inf.* xxvii, 40-2). Analogamente il mastino, che indica i feroci Malatesta, morde («*e 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio, / che fecer di Montagna il mal governo, / là dove soglion fan d'i denti succhio*, vv. 46-8) e il leone bianco di Malghinardo Pagani da Susinana si sposta dall'estate all'inverno («*le città di Lamone e di Santerno / conduce il lioncel dal nido bianco, / che muta parte da la state al verno*, vv. 49-51).⁶⁸ Si vedono le varie possibilità offerte da questa combinazione di simboli: nel primo caso si comincia con la metonimia dello stemma, che prende vita nella metafora estesa; nella terzina successiva c'è la semplice metonimia di Forlì che *sotto le branche verdi si ritrova* (45), ossia che si ritrova sottoposta agli artigli del leone verde, stemma degli

[...] dare concretezza al simbolo [...] è una delle peculiarità della poesia allegorica, e il poeta lascia che sul punto permanga una certa ambiguità oscillando di continuo tra astrazione del simbolo e concretezza del "segno"» (MARCOZZI, *Purgatorio. Canto VI*, pp. 165-6).

⁶⁷Uniche eccezioni sono le espressioni *tale volo* (vv. 62-3), *sotto le sue ali* (v. 95), *tema de li artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello* (vv. 107-8). Su chi sia il *più alto leone* i giudizi dei critici sono contrastanti: FENZI ha proposto di identificarlo con i ghibellini in lotta per l'elezione di Ludovico il Bavaro o Federico I d'Asburgo (*Il volo*, pp. 42 ss.), mentre MARCOZZI suggerisce Carlo d'Angiò (*Paradiso. Canto VI*, pp. 191-3). Sulla ricchissima bibliografia del canto, si può ora vedere l'utile rassegna di LEONE, *Il canto*.

⁶⁸Ai riscontri ghittoniani proposti in §5.5.1.2 si può aggiungere ora anche un precedente di questo stile araldico, con l'immagine del leone, stemma di Firenze: «al mondo no è canto, / u' non sonasse il pregio del Leone. / Leone, lasso!, or no è; ch'eo li vero / tratto l'onghie e li denti e lo valore / e 'l gran lignaggio suo mort'a dolore, / ed en crudel pregon miso a gran reo» (canzone XIX, vv. 29-34).

Ordelaifi. Nel caso del mastino, non è più una metonimia stemmatica a dar vita all'azione della terzina ma il soprannome (e dunque la metafora) che designa i Malatesta come feroci – anche attraverso l'ipocorismo Malatestino > mastino. Nella terzina successiva è lo stemma a essere descritto con la metafora del *lioncel dal nido bianco* (v. 50), ossia su fondo argento; non è chiaro se sia poi metaforico anche il verso successivo, dove si dice che Maghinardo *muta parte da la state al verno* (v. 51), perché Inglese legge il verso come semplice enunciazione di mutevolezza,⁶⁹ mentre Bellomo, sulla scorta degli antichi commentatori, ritiene che sia una complessa metafora stagionale che lo descriverebbe come guelfo in Toscana (l'estate, perché è a sud), e ghibellino in Romagna (l'inverno, perché è a nord).⁷⁰

In passaggi di questo tipo Dante gioca su un procedimento di scambio tra l'istituzione di cui qualcosa è simbolo e il simbolo stesso: prima mette a fuoco il segno a discapito del resto, poi questo prende vita fino a provocare un'estensione della metafora, a diventare unico protagonista dell'azione. Nelle metafore politiche così costruite le varie collettività (cittadine, di fazione, familiari) sono viste sempre come un tutto, raccolte sotto uno stemma unitario, a rendere ciascun gruppo umano un'entità definita e solida, un attore singolo nello scenario politico. Per di più l'aspetto simbolico, visivo, di questi gruppi è messo in risalto fino a generare narrazioni ampiamente metaforiche. Il passaggio analogico scompare totalmente: i Polentani sono simbolizzati dall'aquila, quindi tutte le loro azioni saranno trasferite sull'aquila, e tutte queste azioni saranno rese in termini ornitologici, con una sostituzione totale.

Una narrazione realista imporrebbe la descrizione di battaglie, di scontri pubblici, di dissapori, come sono le narrazioni cronachistiche o molti brani della poesia d'armi provenzale; il discorso politico dantesco, invece, assume spesso questi toni simbolici, non alludendo a città o nomi in modo diretto, ma privilegiando perifrasi e metonimie tolte dagli stemmi, dai soprannomi o da entità geografiche. Questo stile araldico, che funziona per perifrasi secondo Bellomo, è molto simile a quello del *Serventese romagnolo*, testo mutilo di parte ghibellina che potrebbe essere una fonte d'ispirazione significativa.⁷¹

Il secondo passaggio da prendere in esame per osservare l'evoluzione di questa peculiare forma di poesia politica è il XIV canto del *Purgatorio*, dove Guido del Duca segue il corso dell'Arno fino al Tirreno, tra valli abitate da popolazioni bestiali, per illustrare la decadenza della Toscana contemporanea (vv. 29-66).⁷² Non solo gli uomini sono trasformati, con il massimo della degradazione, in *porci* (vv. 43-5), *botoli* (vv. 46-8), *cani* e *lupi* (vv. 49-51), *volpi* (vv. 52-4), ma perfino l'Arno è reso con traslati animaleschi, tanto che la sua valle *da lor disdegnosa torce il muso* (v. 48). La dura e drammatica tirata di Guido si regge dunque principalmente su meta-

⁶⁹INGLESE, *Comm.*, ad loc.

⁷⁰BELLOMO, *Inf.*, ad loc.

⁷¹*Ibid.* Il testo si può leggere in CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 879-81 o in AVALLE, *CLPIO*, pp. 53-4. Sui rapporti tra questo testo e Dante, si veda da ultimo MECCA, *Dante e il serventese*.

⁷²Il canto è accostato ai passi araldici degli usurai e di Guido da Montefeltro e all'*Ep.* VII già da PASQUINI, *Iconografia dei vizi*.

fore di parola proverbiali e popolari, e anche in questo brano la presenza umana è anche qui interamente sostituita da una rappresentazione al temo stesso realistica e simbolica, anche a livello lessicale piuttosto vicina ai toni dell'*Inferno*, come ha notato Muresu.⁷³

Il tono si innalza poi in una visione profetica che rimanda ai modi dell'*Apocalisse* e che segna il passaggio dalle metafore animali a quelle vegetali, che domineranno la seconda parte del canto, dove l'anima purgante passerà a rievocare in tono elegiaco e sconsolato l'antica nobiltà romagnola.⁷⁴ Le terzine più notevoli:

«Io veggio tuo nepote che diventa
cacciator di quei lupi in su la riva
del fiero fiume, e tutti li sgomenta.
Vende la carne loro essendo viva;
poscia li ancide come antica belva;
molti di vita e sé di pregio priva.
Sanguinoso esce de la **trista selva**;
lasciala tal, che di qui a mille anni
ne lo stato primaio non si **rinselva**».
(*Purg.* XIV, 58-66)

«E non pur lo suo sangue è fatto **brullo**,
tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno,
del ben richesto al vero e al trastullo;
ché dentro a questi termini è **ripieno**
di venenosi sterpi, sì che tardi
per coltivare omai verrebber meno.
Ov'è 'l buon Lizio e Arrigo Mainardi?

⁷³«L'identificazione [scil. tra le popolazioni che abitano la valle dell'Arno e le bestie nominate da Guido] è tale proprio perché Guido del Duca, rinunciando all'artificio della similitudine, evita ogni rallentamento sintattico e narrativo: ciò naturalmente accresce l'efficacia di una rappresentazione che è fortemente realistica (quelle che popolano le rive del fiume sono infatti vere bestie e non qualcosa che ad esse somiglia), e che allo stesso tempo è carica di una dimensione simbolica ad essa derivante da tutta una tradizione che, partendo dalla Sacra Scrittura, giunge fino ai bestiari allegorici e moralizzati del Medioevo. [...] «è indubbio che, dei vocaboli ricorrenti in questo canto, molti risultano prevalentemente, se non proprio esclusivamente, impiegati nella prima cantica» (MURESU, *Il bestiario*, pp. 10-5). Ma si veda anche il commento di PASQUINI-QUAGLIO al canto: «il motivo firma è la personalizzazione animalesca, in stretta relazione ai loro vizii, delle popolazioni toscane, che assume con icastico linguaggio ferino stemmi e blasoni municipali. Questi modi stilistici, corposi e taglienti, rientrano nel gusto medievale dei "Bestiari" allegorici e moralizzati; e scopertamente ripropongono immagini e traslati della prima cantica» (*Comm.*, commento al canto XIV, pp. 262-3).

⁷⁴CHIAVACCI, *Comm.*, nell'introduzione al canto rileva che il tono si solleva in direzione di un «registro alto e solenne nella lunga risposta di Guido del Duca (anonimo fino alla fine del primo discorso e perciò anche più autorevole), modellata sul profetismo scritturale e ricca di figure simboliche»; VALLONE, *Purgatorio 14* rimanda anch'egli all'*Apocalisse* per l'ampio impiego della metamorfosi animale, in particolare in relazione all'immagine di Fulcieri come *antica belva* (v. 62).

Pier Traversaro e Guido di Carpigna?
 Oh Romagnuoli tornati in bastardi!
 Quando in Bologna un Fabbro **si raligna?**
 quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?»
 (vv. 91-102)

In questo canto possiamo dunque vedere all'opera i diversi modi metaforici della poesia politica di Dante: alla movimentata e dura requisitoria della prima parte, con le semplici e triviali metafore di parola che operano una semplice metamorfosi dei popoli fiorentini in animali, segue un apice di tensione con le drammatiche e apocalittiche visioni dell'*antica belva* che distrugge la *trista selva*;⁷⁵ nell'ultima fase tutti i nomi che erano stati taciuti nella brutale trasformazione animale si assiepano tra elegiache metafore vegetali, in una sorta di *planctus* o sirventese che prende anche i modi lacrimosi della trenodia.⁷⁶

Dal confronto tra questi passi possiamo ricavare alcune considerazioni più generali sui modi in cui funziona il linguaggio figurato nelle tre cantiche e sui diversi tipi di allegoria, a cui di volta in volta la metafora può accordarsi più o meno armoniosamente.⁷⁷ Con qualche semplificazione, mi sembra si possa dire che nel *Paradiso* tutto è simbolico, ma che il regno vive di spazi talmente ampi, sfuggenti e rarefatti da escludere le figure che nelle altre due cantiche concorrono alla narrazione e alla rappresentazione di scenari ed eventi; si perde così anche la possibilità di quella lettura duale che è tipica delle allegorie tradizionali.⁷⁸ In altre parole, se il piano letterale è già intrinsecamente simbolico, non sarà suscettibile di una lettura allegorica.

⁷⁵Ed «essendo la *selva* luogo di vegetazione e insieme sede naturale delle fiere, si può dire che essa rappresenti il pregnante anello di congiunzione tra due aree semantiche contigue (quella animale e quella vegetale) che, per essere entrambe simbolo di vita allo stadio primitivo, trovano ampia espressione all'interno di questo canto» (MURESU, *Il bestiario*, p. 12).

⁷⁶«Sul sistema delle metafore negative a veicolo coerentemente vegetale [...], allusive alla desolazione di una terra che non produce più fiori e frutti benefici, sormonta, con spontaneo mutamento di registro, la desolata trenodia dell'*ubi sunt?*» (PASQUINI, *Iconografia dei vizi*, p. 94); ma si veda anche BRUSCAGLI, *Misure retoriche*, p. 129: «allo strenuo, "coperto" allegorizzare della prima digressione [...] risponde nella seconda, quasi per compensatorio eccesso di specificazione realistica e storica, l'affollarsi dei nomi e cognomi dei romagnoli illustri, [...] che riempiono i versi di una nomenclatura suggestiva proprio nella sua nudità documentaria, anagrafica».

⁷⁷Già ELIOT aveva notato che «allegory and metaphor do not get on well together», ma aveva poi erroneamente sostenuto che per questa ragione la *Commedia* impiega molte allegorie e poche metafore, dal momento che lo scopo del poeta sarebbe soprattutto uno scopo esplicativo e intensivo piuttosto che estensivo (*Dante [1929]*, p. 243). Spero di aver dimostrato nel corso delle pagine precedenti che le metafore non solo sono molto numerose, ma che nella maggior parte dei casi assolvono a un compito principalmente espressivo, sebbene mai puramente esornativo.

⁷⁸L'allegoria è infatti «una figura retorica mediante la quale un termine (denotazione) si riferisce a un significato più profondo e nascosto (connotazione) [...] Secondo gli autori della *Rhétorique générale* [...] l'allegoria è un "metalogismo", ossia un'operazione linguistica che agisce sul contenuto logico mediante la soppressione totale del significato di base, che deve essere riportato a un diverso livello di senso o isotopia comprensibile in riferimento a un codice segreto» (MARCHESE, *Dizionario*, p. 17 s. v. allegoria). Nell'ottica di una teoria cognitiva dell'allegoria, si può osservare che questa condivide lo stesso procedimento analogico della metafora, differenziandosi perché ampliando il quadro degli attributi comuni, e di conseguenza lo spazio riservato al *source domain*, quest'ultimo diventa a tal punto indipendente da essere un piano leggibile in parallelo (così CRISP, *Allegory*, p. 7).

Nel *Paradiso* il percorso fisico del *viator* è così intrecciato con la sua crescita spirituale e intellettuale che i due piani non possono essere distinti e dunque l'uno non può essere riportato all'altro; è lo stesso problema che si verifica nel canto di Giustiniano, dove la figura agisce più a livello di cornice e di essenza che di linguaggio.

La ragione che suscita le metonimie/metafore araldiche dell'*Inferno* è di ordine tutto esterno: l'animale che campeggiava nello stemma della famiglia o che era chiamato in causa dal soprannome prende vita; nel caso del bestiario di *Purgatorio* XIV ci sono ragioni più profonde dietro alla trasfigurazione animale, che assolve a scopi morali e si traduce in un quadro più ampio, dove la metafora si articola in maniera più ampia e coerente rispetto alle rapsodiche terzine infernali. L'aquila di Giustiniano, infine, è un unico, grande espediente figurativo per narrare una storia letterale, linguisticamente piuttosto priva di metafore; in questo senso la poesia del *Paradiso* dispiega un linguaggio metaforico parabolico e conativo piuttosto che rappresentativo, come si è cercato di dimostrare nel capitolo precedente. Per questa ragione le sue metafore sono, ancor più che nel resto dell'opera, confinate ai dialoghi, e per questa ragione si estendono in maniera consistente ma limitando molto la variazione semantica delle altre due cantiche.

In conclusione, le caratteristiche pragmatiche e le strategie comunicative delle singole porzioni di testo influenzano in maniera significativa la possibilità del ricorso alla metafora, nonché la sua articolazione e originalità. Per riassumere, dunque, l'aumento di metafore nel corso della *Commedia* sarà da ricondurre a diversi fattori: innanzi tutto dialoghi più abbondanti ed estesi – e si è visto che il dialogo è la sede principale della traslazione metaforica; ma anche la graduale scomparsa di una prospettiva individuale a favore di un'ampia dimensione che è sempre pubblica e provvidenziale, anche quando si parla di storia e di politica. In questo senso aveva ragione Brandeis a sottolineare che l'evoluzione dell'apparato metaforico corrisponde con un ampliamento della prospettiva cognitiva di Dante, che attraverso i suoi interlocutori nelle tre cantiche impara sempre meglio a far corrispondere il linguaggio all'essenza delle cose rappresentate e a usarlo per ispessire il significato degli eventi e proiettarli su un piano universale.

Tavola delle abbreviazioni bibliografiche

Edizioni e commenti delle opere di Dante

- ANONIMO FIORENTINO = *Commento alla «Divina Commedia» d'anonimo fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato, a cura di P. Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-74.
- AZZETTA, *Ep. XIII = Epistola XIII*, a cura di L. Azzetta, in D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 5. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi, Roma, Salerno, 2016.
- BAGLIO, *Ep. = Epistole I-XII*, a cura di M. Baglio, in D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 5. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi, Roma, Salerno, 2016.
- BELLOMO, *Inf.* = D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- BENVENUTO = *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di G. F. Lacaïta, Firenze, Barbèra, 1887.
- BOCCACCIO = *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- BUSNELLI-VANDELLI, *Cv* = D. ALIGHIERI, *Il Convivio*. Ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli, con introduzione di M. Barbi, Firenze, Le Monnier, 1954.
- BUTI = *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-62.
- CHIAVACCI, *Comm.* = D. ALIGHIERI, *Commedia*. Con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- CHIOSE AMBROSIANE = *Le Chiose Ambrosiane alla «Commedia»*, a cura di L. C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- DE ROBERTIS, *Vn* = D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano, Ricciardi, 1980.
- FENZI, *Dve* = D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 3. *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012.

- FIORAVANTI, *Cv* = D. ALIGHIERI, *Convivio*, in DANTE, *Opere*, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di G. Fioravanti et al., sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014.
- FRUGONI-BRUGNOLI, *Ep.* = D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, in ID., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.
- GIUNTA, *Rime* = DANTE, *Rime*, a cura di C. Giunta, in DANTE, *Opere*, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011.
- GORNI, *Vn* = D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996 (poi in DANTE, *Opere*, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011).
- GUIDO DA PISA = *Guido da Pisa's Expositiones et glose super Comoediam Dantis or Commentary on Dante's "Inferno"*, a cura di V. Cioffari, Albany (NY), State University of New York Press, 1974.
- INGLESE, *Comm.* = D. ALIGHIERI, *Commedia*. Revisione del testo e commento a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- LANA = IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a cura di M. Volpi, Roma, Salerno, 2009.
- LANDINO = CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la "Comedia"*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.
- MENGALDO, *Dve* = D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in ID., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.
- OTTIMO = *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Pisa, Capurro, 1827-9.
- PASQUINI-QUAGLIO, *Comm.* = DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987.
- PASTORE STOCCHI, *Ep.* = D. ALIGHIERI, *Epistole, Ecloge, Questio de situ et forma aque et terre*, a cura di M. Pastore Stocchi, Roma-Padova, Antenore, 2012.
- PIETRO = PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis*. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy,'" a cura di M. Chiamenti, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- PIROVANO, *Vn* = D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 1. *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Roma, Salerno, 2015.
- ROSIER-CATACH, *Dve* = D. ALIGHIERI, *De l'éloquence en vulgaire*. Traduction et commentaires sous la direction d'Irène Rosier-Catach, Paris, Fayard, 2011.

- SCARTAZZINI, *Comm.* = D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, Milano, Hoepli, 1903.
- TAVONI, *Dve* = D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in Dante, *Opere*, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011.
- TRIFON GABRIELE = *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, a cura di L. Pertile, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.
- VASOLI, *Cv* = D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di C. Vasoli, in ID., *Opere minori*, vol. V, tomo I, parte II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1983.
- VELLUTELLO = *Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso con Tavole, Argomenti, & Allegorie; & riformato, riveduto, & ridotto alla sua vera Lettura*, per Francesco Sansovino Fiorentino, Venezia, Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa, fratelli, 1596 (consultato online tramite il Dartmouth Dante Project).
- VILLA, *Ep.* = D. ALIGHIERI, *Epistole*, in DANTE, *Opere*, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di G. Fioravanti et al., sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

Testi

- AGOSTINO, *L'istruzione cristiana*, a cura di M. Simonetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1994.
- ALBERICO DA MONTE CASSINO, *Breviarium de dictamine*, a cura di F. Bognini, Firenze, Sismel, 2008.
- ALBERICO DA MONTE CASSINO, *Flores rhetorici*, a cura di M. Inguanez, H. M. Willard, Montecassino, 1938.
- ALESSANDRO DI HALES, *Summa theologica, (Doctoris Irrefragabilis Alexandri de Hales Ordinis Minorum Summa Theologica)*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae ad fidem codicum edita, Quaracchi, Tip. Collegii S. Bonaventurae, 1924.
- H. ARENS (a cura di), *Aristotle's theory of language and its tradition: texts from 500 to 1750*. Selection, translation and commentary by H. Arens, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1984.
- ARISTOTELE, *Retorica*, trad. it. A. Plebe, M. Valgimigli in ARISTOTELE, *Opere*, vol. X. *Retorica, Poetica*, Roma-Bari, Laterza 1983.
- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. A. Plebe, M. Valgimigli in ARISTOTELE, *Opere*, vol. X. *Retorica, Poetica*, Roma-Bari, Laterza 1983.

- D'ARCO S. AVALLE, *Concordanze della lingua poetica delle Origini*, Milano, Ricciardi 1992.
- BEDA, *Liber de schematibus et tropis*, in *Rhetores Latini Minores*, a cura di C. Halm, Lipsia, Teubner, 1863.
- BENE DA FIRENZE, *Candelabrum*, a cura di G. C. Alessio, Padova, Antenore, 1983.
- BERNARDO DI CHARTRES, *The «Glosae super Platonem» of Bernard of Chartres*, edited with an Introduction by P. E. Dutton, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1991.
- BERNARDO SILVESTRE, *Cosmographia*, edited with an introduction and notes by P. Dronke, Leiden, Brill, 1978.
- BERNARDO SILVESTRE, *The Commentary of Martianus Capella's «De nuptiis Philologiae et Mercurii» attributed to Bernardus Silvestris*, a cura di H. J. Westra, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1986.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, a cura di A. Gaudenzi, in *Bibliotheca Juridica Medii Aevi*, vol. II (1892), Bologna, pp. 247-97.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, a cura di P. Garbini, Roma, Salerno, 1996.
- BONO GIAMBONI, *Fiore di rettorica*, a cura di G. B. Speroni, Pavia, Università degli studi, Dipartimento di scienza della letteratura e dell'arte medioevale e moderna, 1994.
- BRUNETTO LATINI, *Rettorica*, a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968.
- BRUNETTO LATINI, *Tresor*, a cura di P. G. Beltrami, Torino, Einaudi, 2007.
- E. CARLSON, *Laborintus of Eberhard Rendered into English with Introduction and Notes*, M. A. thesis, Cornell University, 1930.
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea, G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano, Ricciardi 1960.
- *Cornifici rhetorica ad C. Herennium*, introduzione, testo critico, commento a cura di G. Calboli, Bologna, Patron, 1969.
- E. GALLO, *Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 118 (1974), pp. 51-92.
- E. GALLO, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- GERVASIO DI MELKLEY, *Ars poetica*, Kritische Ausgabe von H. J. Gräbener, Münster, Aschendorff, 1965.

- GEOFFREY OF VINSAUF, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi (Instruction in the method and art of speaking and versifying)*, translated from the Latin with an introduction by R. P. Parr, Milwaukee, Marquette University Press, 1968.
- GEOFFREY OF VINSAUF, *Poetria nova*, transl. by M.F. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967 (nuova ed. aggiornata con prefazione di M. Camargo, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2010).
- C. Y. GILES, *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose: a Translation and Commentary*, tesi di dottorato, Rutgers University, 1973.
- G. GOUIRAN, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.
- P. O. KRISTELLER, *Un' "Ars dictaminis" di Giovanni del Virgilio*, «Italia medioevale e umanistica», 4 (1961), pp. 181-200.
- GIOVANNI DI GARLANDIA, *The Parisiana poetria of John of Garland*, edited with introduction, translation and notes by T. Lawler, New Haven-London, Yale University Press, 1974.
- GIOVANNI DI GARLANDIA, *Poetria Magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rihmica*, edizione critica a cura di G. Mari, «Romanische Forschungen», 13 (1902), pp. 883-956.
- GUIDO FABA, *Summa dictaminis*, a cura di A. Gaudenzi, «Il propugnatore», 3/1 (1890), pp. 287-338.
- GUITTONE D'AREZZO, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, edizione critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- GUIZZARDO DA BOLOGNA, *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi*, a cura di D. Losappio, Verona, Fiorini, 2013.
- L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri xx*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911.
- J. B. KOPP, *Geoffrey of Vinsauf: The New Poetics (Poetria nova)*, in *Three Medieval Rhetorical Arts*, ed. J. J. Murphy, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 32-108.
- V. LICITRA, *Il Pomerium rethorice di Bichilino da Spello*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- V. LICITRA, *La Summa de arte dictandi di maestro Goffredo*, «Studi medievali» 3 (1966), pp. 865-913.

- J. H. MARSHALL, *The “Donatz proensals” of Uc Faidit*, a cura di J. H. Marshall, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- J. H. MARSHALL, *The “Razos de trobar” of Ramon Vidal and associated texts*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.
- MATTEO DI VENDÔME, *Opera*, a cura di F. Munari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970-1988.
- MATTHEW OF VENDÔME, *Ars versificatoria (The Art of the Verse-maker)*, translated from the Latin with an introduction by R. P. Parr, Milwaukee, Marquette University Press, 1981.
- MATTHEW OF VENDÔME, *The Art of Versification*, translated with an introduction by A. E. Galyon, Ames (IA), Iowa State University Press, 1980.
- PIER DELLA VIGNA, *L’epistolario di Pier della Vigna*, coordinamento di E. D’Angelo, edizioni critiche di A. Boccia et al., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- E. J. POLAK, *A textual study of Jacques de Dinant’s Summa dictaminis*, Genève, Librairie Droz, 1975.
- PRISCIANO, *Institutionum grammaticarum libri XVIII*, a cura di H. Keil, Leipzig, Teubner, 1855-9.
- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.
- RICCARDO DA POFI, *Summa dictaminum secundum stylum Curiae*, in H. SIMONSFELD, *Fragmente von Formelbüchern aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, dans Sitzungsberichte der Philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*, Jahrgang 1892, München, Verlag der K. Akademie, 1893, pp. 443-536, alle pp. 505-9.
- SORDELLO, *Le poesie*. Nuova edizione critica con studio introduttivo, note e glossario a cura di M. Boni, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1954.

Studi

- V. ABBRUZZETTI, *À propos du Candelabrum de Bene da Firenze*, «Arzanà», 8 (2002), n.s. *La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Âge*, pp. 11-31.
- V. ABBRUZZETTI, *La codification de l’art épistolaire au Moyen Âge. Un exemple italien: Boncompagno da Signa*, in *Epistulae Antiquae II. Actes du II^e Colloque International “Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens”*, a cura di L. Nadjó, E. Gavoille, Louvain-Paris, Peeters, 2002, pp. 367- 77.

- I. ABRAMÉ-BATTESTI, *Les fonctions du méta-discours poétique chez Dante, de la Vita nuova au Convivio*, in *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poïétique*, ta cura di D. Budor, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 69-76.
- S. C. AKBARI, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- V. ALBI, *Dante e Goffredo di Vinsauf: per un primo bilancio*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 11-28.
- G. C. ALESSIO, *Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)*, «Italia medioevale e umanistica», 22 (1979), pp. 123-69 (ora in ID., *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medioevale*, a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 13-76, da cui si cita).
- G. C. ALESSIO, *Iacopo, Bonconte, la Pia e Sordello*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. Quadrio, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 53-70.
- G. C. ALESSIO, *Il commento di Jacques de Dinant alla "Rhetorica ad Herennium"*, «Studi medievali», 35/3 (1994), pp. 853-94 (ora in ID., *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medioevale*, a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 289-342, da cui si cita).
- G. C. ALESSIO, *Introduzione*, in BENE DA FIRENZE, *Candelabrum*, a cura di G. C. Alessio, Padova, Antenore, 1983, pp. XXV-CXLIX.
- G. C. ALESSIO, *I trattati di grammatica e retorica e i classici*, in *I classici e l'università umanistica*, a cura di L. Gargan, M. P. Mussini Sacchi, Messina, CISU, 2006, pp. 161-94 (ora in ID. *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medioevale*, a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 421-44, da cui si cita).
- G. C. ALESSIO, *L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 21-41.
- G. C. ALESSIO, *La tradizione manoscritta del «Candelabrum» di Bene da Firenze*, «Italia medioevale e umanistica», 15 (1972), pp. 99-148.
- G. C. ALESSIO, *Le istituzioni scolastiche e l'insegnamento*, in *Aspetti della letteratura italiana nel secolo XIII*, a cura di C. Leonardi, G. Orlandi, Perugia-Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 3-28.
- G. C. ALESSIO, *Paradiso, xv-xvii: i canti di Cacciaguida*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2011, pp. 17-52.
- G. C. ALESSIO, *Verità e menzogna nella teoria letteraria del Medioevo*, in «*De mendacio*», «*Contra mendacium*» di Agostino di Ippona. *Lectio Augustini*, Roma, Città nuova, 1997, pp. 117-41.

- G. C. ALFANO, *Purgatorio, Canto IV. Verso oriente: corpo e cosmologia nell'ascesa al Purgatorio*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, t. 1 (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 88-117.
- F. ALFIE, “*Il duro camo*”: *Poetics and Politics in Purgatorio 14*, «Dante Studies», 127 (2009), pp. 5-35.
- M. L. ARDIZZONE, *Dante, il paradigma intellettuale: un'invenzione degli anni fiorentini*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.
- M. ARIANI, *Abyssus luminis: Dante e la veste di luce*, «Rivista di letteratura italiana», 11 (1993), pp. 9-71.
- M. ARIANI, *Dante, la dulcedo e la dottrina dei sensi spirituali*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-39.
- M. ARIANI, «*e sì come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie*» (*Par. xxx, 88*): *Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 131-52.
- M. ARIANI, *I “metaphorismi” di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 1-57.
- M. ARIANI, *Introduzione al Paradiso*, «Rivista di Studi Danteschi», 8 (2008), pp. 3-41.
- M. ARIANI, *Canti XXI-XXII. La dolce sapienza di Stazio*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. Quadrio, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 197-224.
- M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
- M. ARIANI, “*Metafore assolute*”: *emanazionismo e sinestesie della luce fluente*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 193-219.
- M. ARIANI, *Nota su «figurando il Paradiso»* (*Par. xxiii, 61*): *umbra lucis, lux infigurabilis*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani et al., Firenze, Olschki, 2011, t. I, pp. 49-63.
- M. ARIANI, *Paradiso. Canto I. Alienatus animus in corpore: deificazione e ascesa alle sfere celesti*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 27-60.
- M. ARIANI, *Paradiso. Canto XXIV. Mistica degli affetti e intelletto d'amore*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. II (canti XVIII-XXXIII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 698-722.

- E. ARTIFONI, *Boncompagno da Signa, i maestri di retorica e le città comunali nella prima metà del Duecento*, in *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*. Atti del primo convegno nazionale, a cura di M. Baldini, Signa, Allegrì, 2002, pp. 23-36.
- E. ARTIFONI, *La politique est in fatti et in detti. L'éloquence politique et les intellectuels dans les cités communales au XIII^e siècle*, in *Le pouvoir des mots au Moyen âge*, a cura di N. Bériou, J.-P. Boudet, I. Rosier-Catach, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 209-24.
- E. ARTIFONI, *Sull'eloquenza politica nel Duecento italiano*, «Quaderni medievali», 35 (1993), pp. 57-78 (poi in *Federico II e le città italiane*, a cura di P. Toubert, A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 144-60).
- E. ARTIFONI, *Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993), Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 157-82.
- E. ARTIFONI, «*Sapientia Salomonis*». *Une forme de présentation du savoir rhétorique chez les «Dictateurs» italiens (première moitié du XIII^e siècle)*, in *La parole du prédicateur: V^e - XV^e siècles*, a cura di R. M. Dessì, M. Lauwers, Nice, Z' éditions, 1997, pp. 291-310.
- E. ARTIFONI, *Una politica del dittare: l'epistolografia nella Rettorica di Brunetto Latini*, in *Art de la lettre et lettre d'art / Arte della lettera e lettera d'arte (Épistolaire politique III)*, a cura di P. Cammarosano et al., Trieste-Roma, Cerm-École française de Rome, 2016, pp. 175-93.
- A. R. ASCOLI, *Access to authority: Dante in the Epistle to Cangrande*, in *Seminario dantesco internazionale. International Dante Seminar 1*. Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-3 ottobre 1994, a cura di Z. G. Barański, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 309-52.
- A. R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- A. R. ASCOLI, *Tradurre l'allegoria: Convivio II, i*, «Critica del testo», 14/1 (2011), pp. 153-76.
- E. J. ASHWORTH, *Les théories de l'analogie du XII^e au XV^e siècle*, Paris, Vrin, 2008.
- S. ASPERTI, *Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)*, in *La propaganda politica nel Basso Medioevo*. Atti del xxxviii Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2002, pp. 533-59.
- V. ATTURO, *Il Paradiso dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante*, «Critica del testo», 14/2 (2011), pp. 425-64.
- E. AUERBACH, *Aspetti della poesia di Dante*, in ID., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana, C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 61-73.

- E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo* (1958), trad. it. Milano, Feltrinelli, 1960.
- E. AUERBACH, *Studi su Dante* (1944), trad. it. Milano, Feltrinelli, 1963.
- M. AURELL, *Chanson et propagande politique: les troubadours gibelins (1255-1285)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*. Relazioni tenute al convegno internazionale organizzato dal Comitato di studi storici di Trieste, dall'École française de Rome e dal Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Trieste, a cura di P. Cammarosano, Roma, Collection de l'École française de Rome, 1994, pp. 183-202.
- D'ARCO S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni: saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.
- L. AZZETTA, *Nota introduttiva*, in D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 5. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi, Roma, Salerno, 2016, pp. 273-97.
- P. BAGNI, *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968.
- I. BALDELLI, *Il «De vulgari eloquentia» e la poesia di Dante*, «Nuove letture dantesche», 8 (1976), pp. 241-58.
- I. BALDELLI, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, appendice all'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, pp. 55-112.
- J. R. BANKER, *Giovanni di Bonandrea and Civic Values in the Context of the Italian Rhetorical Tradition*, «Manuscripta», 18 (1974), pp. 3-20.
- Z. G. BARAŃSKI, «Comedia»: *Dante, l'Epistola a Cangrande e la commedia medievale*, in ID., «Chiosar con altro testo», Firenze, Cadmo, 2001, pp. 41-76.
- Z. G. BARAŃSKI, *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.
- Z. G. BARAŃSKI, *Dante e Orazio medievale*, «Letteratura italiana antica», 7 (2006), pp. 187-221.
- Z. G. BARAŃSKI, *Dante poeta e lector: «poesia» e «riflessione tecnica» (con divagazioni sulla Vita nova)*, «Critica del testo», 14/1 (2011), pp. 81-110.
- Z. G. BARAŃSKI, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. Picone, T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 133-54.
- Z. G. BARAŃSKI, «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996.

- Z. G. BARAŃSKI, «*Sordellus... qui... patrum vulgare deseruit*»: a note on “*De vulgari Eloquentia*”, I, 15, sections 2-6, in *The cultural heritage of the Italian Renaissance: essays in honour of T. G. Griffith*, a cura di C. E. J. Griffiths, R. Hastings, Lewiston, The Edwin Mellen press, 1993, pp. 19-45.
- Z. G. BARAŃSKI, *Three notes on Dante and Horace*, in *Dante. Current Trends in Dante Studies*, a cura di C. Honess, «*Reading Medieval Studies*», 27 (2001), pp. 5-37.
- Z. G. BARAŃSKI, «*Valentissimo poeta e correggitore de’ poeti*»: a first note on Horace and the Vita nova, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di storia e letteratura, I, pp. 3-17.
- S. M. BARILLARI, *L’animalità come segno del demoniaco nell’Inferno dantesco*, «*Giornale storico della letteratura italiana*», 114 (1997), pp. 98-119.
- T. BAROLINI, *Dante’s poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- T. BAROLINI, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- J. C. BARNES, *Moroello “Vapor”*: metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo, «*Dante Studies, with the annual report of the Dante Society*», 124 (2006), pp. 35-56.
- R. BARTHES, *L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in ID., *L’aventure sémiologique*, Paris, Éditions de Seuil, 1985, pp. 85-165.
- V. BARTOLI, *La «rognà» («Par.» XVII, 129): morbo “turpissimo”, necessario e benefico come una medicina*, «*Studi Danteschi*», 71 (2006), pp. 121-5.
- J. BARTUSCHAT, *Appunti sulla concezione della Retorica in Brunetto Latini e in Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 29-41.
- J. BARTUSCHAT, *La Rettorica de Brunetto Latini. Rhétorique, éthique et politique à Florence dans la deuxième moitié du XIII^e siècle*, «*Arzanà*», 8, (2002), n.s. *La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Age*, pp. 33-59.
- J. BARTUSCHAT, *Thèmes moraux et politiques chez quelques poètes florentins pré-stilnovistes: une hypothèse de recherche*, «*Arzanà*» 11 (2005), n.s. *La poésie politique dans l’Italie médiévale*, a cura di A. Fontes Baratto, M. Marietti, C. Perrus, pp. 87-103.
- Y. BATARD, *Dante, Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- S. BATTAGLIA, *Linguaggio reale e figurato*, in ID., *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966, t. I, pp. 51-82.

- L. BATTAGLIA RICCI, *Dall'Antico Testamento alla «Commedia». Indagini su lessico e stile*, in EAD., *Dante e la tradizione letteraria. Una proposta per la «Commedia»*, Pisa, Giardini, 1983, pp. 197-228.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Figure di contraddizione: lettura dell'XI canto del "Paradiso"*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, a cura di F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese, Bologna, Principato, 1997, pp. 34-50.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 295-321.
- A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- A. BATTISTINI, *Paradiso. Canto XXI*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. II (canti XVIII-XXXIII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 616-41.
- A. BATTISTINI, *Purgatorio, canto XXI*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, t. II (canti XVIII-XXXIII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 621-51.
- A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.
- F. BAUSI, *Paradiso. Canto XII. Il «santo atleta» della fede*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 351-81.
- G. L. BECCARIA, *Il linguaggio di Dante, la rima, e altro*, «Lecture classensi», 14 (1985), pp. 9-19.
- S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008.
- S. BELLOMO, *La lingua di Dante*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, ArchetipoLibri, 2011, pp. 103-13.
- S. BELLOMO, *L'epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 45 (2015), pp. 5-19.
- S. BELLOMO, «*Or sè tu quel Virgilio?: ma quale Virgilio?*», «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 47 (2016), pp. 5-18.
- S. BELLOMO, «*Una selva oscura*»: *il prologo della "Commedia"*, in «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 43-57.

- P. G. BELTRAMI, *Introduzione*, in BRUNETTO LATINI, *Tresor*, a cura di P. G. Beltrami, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XXVI.
- P. G. BELTRAMI (a cura di), *Norme per la redazione del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, versione aggiornata 2013, scaricabile online (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).
- P. G. BELTRAMI, *La nuova lessicografia dell'italiano antico: il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Atlante Lessicale degli Antichi Volgari Italiani», 1 (2008), pp. 33-52.
- M. BERISSO, *Per una definizione di prosopopea: Dante*, «Convivio», III, ix, 2, «Lingua e stile» 26/1 (1991), pp. 121-32.
- P. M. BERTINETTO, “*Come vi pare*”: *le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio: atti del x Congresso internazionale di studi* (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976), a cura di F. Albano Leoni, M.R. Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-72.
- N. BERTOLETTI, *Alcune note sugli esordi temporali del Purgatorio*, «La parola del testo», 4/2 (2000), pp. 233-51.
- V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Gli smeraldi di Beatrice*, «Studi mediolatini e volgari», 17 (1969), pp. 7-16 (ora in EAD., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199-208).
- L. BIANCHI, “*Noli comedere panem philosophorum inutiliter*”. *Dante Alighieri and John of Jandun on Philosophical ‘bread’*, «Tijdschrift voor Filosofie», 75 (2013), pp. 335-55.
- E. BIGI, *Caratteri e funzione della retorica nella «Divina Commedia»*, «Lettture classensi», 4 (1973), pp. 183-203.
- M. BLACK, *Modelli, archetipi, metafore* (1962), trad. it. Parma, Pratiche, 1983.
- R. BLACK, *Education*, in *Dante in context*, a cura di Z. Barański, L. Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 260-76.
- R. BLACK, *Education and Society in Florentine Tuscany*, Leiden, Brill, 2007.
- R. BLACK, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- L. BLASUCCI, *Pera una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, «La parola del testo», 4/1 (2000), pp. 17-46.
- A. BOCCIA, *La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante*, «Bollettino di italianistica», 5 (2008), pp. 7-24.

- C. BOLOGNA, *Politica e poesia in volgare nell'Italia del Duecento*, in *Storiografia e poesia nella cultura medioevale*. Atti del Colloquio (Roma, 21-23 febbraio 1990), Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 1999, pp. 263-84.
- C. BOLOGNA, «Purgatorio» XVII (*Al centro del viaggio, il Vuoto*), «Studi Danteschi», 69 (2004), pp. 1-22.
- J. BOLTON HOLLOWAY, *Brunetto Latini. An analytical bibliography*, London, Grant & Cutler, 1986.
- W. C. BOOTH, *Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation*, «Critical Inquiry», 5/1 (1978), pp. 49-72 (poi in *On Metaphor*, a cura di S. Sacks, Chicago, The University of Chicago Press, 1979, pp. 47-70).
- W. C. BOOTH, *Ten Literal "Theses"*, «Critical Inquiry», 5/1 (1978), pp. 175-6 (poi in *On Metaphor*, a cura di S. Sacks, Chicago, The University of Chicago Press, 1979, pp. 173-4).
- P. C. BORI, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- P. BORSA, *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante*, in *Cittadini in armi: eserciti e guerre nell'Italia comunale. Seminario di studi, Milano, 11 giugno 2009*, a cura di P. Grillo, Catanzaro, Soveria Mannelli, 2011, pp. 141-95.
- U. BOSCO, *Il canto XIV del Purgatorio*, «Lecture classensi», 6 (1977), pp. 99-107.
- P. S. BOSKOFF, *Quintilian in the Late Middle Ages*, «Speculum», 27 (1952), pp. 71-8.
- S. BOTTERILL, *Introduction*, in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*. Edited and translated by S. Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. ix-xxvi.
- P. BOURGAIN, *Théorie littéraire. Le Moyen Age latin*, in *Histoire des poétiques*, a cura di J. Bessière et al., Paris, PUF, pp. 35-55.
- P. BOYDE, *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- P. BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante* (1971), trad. it. Napoli, Liguori, 1979.
- G. R. BOYS-STONES, *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revision*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- F. BRAMBILLA AGENO, *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.
- I. BRANDEIS, *Metaphor in «The Divine Comedy»*, in «The Hudson Review», VIII/4 (1956), pp. 557-75.
- I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision: A Study of Dante's «Comedy»*, London, Chatto & Windus, 1967.

- C. BREMOND, J. LE GOFF, *L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982.
- E. BRILLI, *La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda*, «Bollettino di italianistica», 7/2 (2010), pp. 195-213.
- M. G. BRISCOE, B. H. JAYE, *Artes praedicandi, Artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992.
- S. BRIOSI, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985.
- C. BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958.
- T. BROSER, *Les règles de l'ars dictaminis à la Curie pontificale durant le XIII^e siècle*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 243-56.
- G. BRUGNOLI, R. MERCURI, *Orazio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-8, t. IV, pp. 173-80.
- G. BRUNETTI, *Le letture fiorentine: i classici e la retorica*, in *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, t. I, pp. 225-53.
- G. BRUNETTI, S. GENTILI, *Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di S. Croce*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Roma, 2000, pp. 21-55.
- F. BRUNI, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi dei classici nel Duecento*, «Medioevo romanzo», 12 (1987), pp. 103-128 (ora in ID., *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 43-70, da cui si cita).
- F. BRUNI, *Le due vie: allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (ancora su "Conv.", II 1)*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello, 2015, pp. 221-37.
- R. BRUSCAGLI, *La poesia politica delle origini: Dante e Petrarca*, in *Letteratura italiana e Unità nazionale. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze, 27-9 ottobre 2011*, a cura di R. Bruscagli, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società editrice fiorentina, 2013, pp. 3-20.
- R. BRUSCAGLI, *Misure retoriche e morali in «Purgatorio» XIV*, «Studi Danteschi», 56 (1984), pp. 115-39.
- F. BUCCI, *L'ombra del beato regno. Lettura di Paradiso IV*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 8 (2011), pp. 69-93.
- A. BUCK, *Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, t. I, pp. 249-78.

- G. L. BURSILL-HALL, *Johannes de Garlandia: Forgotten Grammarian and the Manuscript Tradition*, «Historiographia Linguistica», 3 (1976), pp. 155-77.
- G. CALBOLI, *The Knowledge of the «Rhetorica ad Herennium» as «Prerequisite for Training in 'Dictamen'»*, in *Papers on Rhetoric v*, a cura di L. Calboli Montefusco, Roma, Herder Editrice e Libreria, 2003, pp. 33-52.
- C. CALENDIA, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori, 1976.
- M. CAMARGO, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991.
- M. CAMARGO, *Latin Composition Textbooks and Ad Herennium Glossing: The Missing Link?*, in *The Rhetoric of Cicero in its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*, ed. by V. Cox, J. O. Ward, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 267-88.
- M. CAMARGO, *Towards a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the Ars dictaminis*, «Rhetorica», 6/2 (1988), pp. 167-94.
- M. CAMARGO, *Tria sunt: The Long and the Short of Geoffrey's of Vinsauf's Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, «Speculum», 74 (1999), pp. 935-55.
- G. CAMBON, *Synaesthesia in the Divine Comedy*, «Dante Studies», 88 (1970), pp. 1-16.
- G. A. CAMERINO, *Purgatorio XIV: corrispondenze simbologiche, strutturali e stilistiche*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 16 (2000), pp.
- L. J. CAMERON ET AL., *The Metaphor Analysis Project*, <http://creet.open.ac.uk/projects/metaphor-analysis/> (2006).
- L. J. CAMERON, J. H. STELMA, *Metaphor clusters in discourse*, «Journal of Applied Linguistics and Professional Practice», 1/2, 2004, pp. 107-36.
- D. A. CAROZZA, *The motif of maturation in the "Commedia"*, in *Lectura Dantis Newberryana*, vol. I, a cura di P. Cherchi, A. C. Mastrobuono, Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 57-70.
- U. CARPI, *L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006.
- M. CARRUTHERS, *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)* (1998), trad. it. Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- M. CARRUTHERS, *Sweetness*, «Speculum», 81 (2006), pp. 999-1013.
- M. CARRUTHERS, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- A. CASADEI, *Allegorie dantesche*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. I. Dalle origini al Rinascimento, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 199-205.
- A. CASADEI, *Il titolo della “Commedia” e l’Epistola a Cangrande*, «Allegoria», 60 (2009), pp. 167-81 (poi in ID., *Dante oltre la “Commedia”*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 15-43).
- G. CASAGRANDE, *Synaesthesia and Dante. A Synaesthetic Approach to Purgatorio x 55-63*, in *Lectura Dantis Newberryana*, vol. II, a cura di P. Cherchi, A. Critodemo, Evanston, Northwestern University Press, 1990, pp. 21-57.
- T. CASINI, *La cultura bolognese dei secoli XII e XIII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1 (1883), pp. 18-20.
- A. CASTELLANI, *Le formule volgari di Guido Fabo*, «Studi di filologia italiana» 13 (1955), pp. 5-78.
- M. D. CHENU, *Grammaire et theologie au XII^e et XIII^e siècles*, «Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», 10-1 (1935-6), pp. 5-28; poi in traduzione italiana, *Grammatica e teologia*, in ID., *La teologia nel Medioevo*, pp. 101-19.
- M. D. CHENU, *Horace chez les théologiens*, «Revue de Sciences philosophiques et théologiques», 24 (1935), pp. 462-5.
- M. D. CHENU, *La teologia nel Medioevo: la teologia nel sec. 12*, Milano, Jaca Book, 1972.
- M. D. CHENU, *La teologia nel XII secolo* (1976), trad. it. Milano, Jaca Books, 1986.
- R. CELLA, *L’epistola sulla morte di Tesauro Beccaria attribuita a Brunetto Latini e il suo volgarizzamento*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al Rinascimento*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008, p. 187-211.
- A. CERBO, *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2001.
- M. CERRONI, *“Li versi strani”. Forme dell’allegoria nella «Com media» di Dante*, Pisa, ETS, 2003.
- B. CEVA, *Brunetto Latini: l’uomo e l’opera*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- G. CHIARINI, *Bertran de Born nel «De vulgari eloquentia»*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, t. ii, pp. 411-9.
- A. CHIAVACCI LEONARDI, *«Le bianche stole»: il tema della resurrezione nel Paradiso*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 249-71.
- E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l’averroismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

- E. COCCIA, S. PIRON, *Poesie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)*, «Revue de synthèse», 129 (2008), pp. 549-86.
- M. L. COLISH, *The Mirror of Language: a study in the medieval theory of knowledge*, New Haven - London, Yale University Press, 1968.
- G. CONSTABLE, *Letters and letter-collections*, Turnhout, Brepols, 1976.
- G. CONSTABLE, *The Structure of Medieval Society According to the Dictarores of the Twelfth Century*, in *Law, Church, and Society. Essays in honor of Stephan Kuttner*, a cura di E. Pennington, R. Sommerville, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977, pp. 253-67.
- G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, in ID., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 432-45 (poi in ID., *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 143-57).
- G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
- G. CONTINI, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.
- R. COPELAND, *Medieval Intellectual Biography: The Case of Guido Faba*, in *Through a Classical Eye. Transcultural and Transhistorical Visions in Medieval English, Italian, and Latin Literature in Honour of Winthrop Wetherbee*, a cura di A. Galloway, R. F. Yeager, Toronto, University of Toronto Press, 2009, pp. 109-24.
- R. COPELAND, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translacion in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- R. COPELAND, I. SLUITER, *Medieval grammar and rhetoric: language arts and literary theory, AD 300-1475*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- E. CORNELL WAY, *Knowledge, Representation and Metaphor*, Dordrecht, Kluwer, 1991.
- S. CORSI, *Per uno studio del «modus digressivus»*, in *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, a cura di P. Cherchi, M. Picone, Ravenna, Longo, 1988, pp. 75-89.
- M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere, 1982.
- M. CORTI, *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di G. C. Alessio, M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 11-20.
- M. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- U. COSMO, *Le mistiche nozze di frate Francesco con Madonna Povertà*, «Giornale dantesco», 6 (1898), pp. 49-82; 97-111.

- A. M. COSTANTINI, *Battaglia di pensieri e nuovi amori nel dopo-Beatrice: «Voi che 'ntendendo» tra «Vita nuova» e «Convivio»*, in *«Vaghe stelle dell'Orsa...». L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 107-18.
- G. CREMASCOLI, *Allegoria e dialettica: sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 153-71.
- G. CREMASCOLI, *Bibbia e ars dictaminis*, in *Papers on Rhetoric*, 5, a cura di L. Calboli Montefusco, Roma, Herder, 2003, pp. 95-113.
- G. CREMASCOLI, *La Bibbia nel Candelabrum di Bene da Firenze*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, Università degli studi di Urbino, vol. v, pp. 357-70.
- R. CRESPO, *Brunetto Latini e la «Poetria nova»*, *«Lettere italiane»*, 24/1 (1972), pp. 97-9.
- G. CRIMI, *Una metafora vegetale: il fico (Inf. xv, 66 e xxxiii, 120)*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 113-47.
- G. CRIMI, *Proverbia e sententiae in Dante: a proposito di De vulgari eloquentia I, vii, 2 e di altri casi*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 43-55.
- P. CRISP, *Allegory: Conceptual Metaphor in History*, *«Language and Literature»* 10/1 (2001), pp. 5-19.
- P. CRISP, *Metaphorical propositions: a rationale*, *«Language and Literature»*, 11/1 (2002), pp. 7-16.
- P. CRISP, J. HEYWOOD, G. STEEN, *Metaphor Identification and Analysis, Classification and Quantification*, *«Language and Literature»*, 11/1(2002), pp. 55-69.
- B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.
- G. DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval: 12^e-14^e siècle*, Paris, Les éditions du Cerf, 1999.
- G. DAHAN, *Le commentaire médiéval de la Bible. Le passage au sens spirituel*, in *Le commentaire entra tradition et innovation. Actes du colloque international de l'Institut des traditions textuelles*, Paris et Villejuif, 22-5 septembre 1999, a cura di M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Vrin, 2000, pp. 213-30.
- G. DAHAN, *Saint Thomas d'Aquin et la métaphore*, *«Medioevo»* 18 (1992), pp. 85-117.
- A. D'ANDREA, *L'«allegoria dei poeti». Nota a «Convivio», II.1*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 71-8.
- D. DAVIDSON, *What metaphors mean*, in *On metaphor*, a cura di S. Sacks, Chicago, Chicago University Press, 1981, pp. 200-27 (poi in Id., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon, 1984).

- CH.T. DAVIS, *Brunetto Latini and Dante*, «Studi medievali», 8 (1967), pp. 421-50.
- CH.T. DAVIS, *Education in Dante's Florence*, «Speculum», 40 (1965), pp. 415-35, poi in traduzione: *L'istruzione a Firenze nel tempo di Dante*, in ID., *L'Italia di Dante* (1984), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 135-66.
- CH.T. DAVIS, *Scuola*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-8, t. v, pp. 106-9.
- CH. T. DAVIS, *The Early Collection of Books of S. Croce in Florence*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 107 (1963), pp. 399-414.
- H. DE LUBAC, *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura* (1959-64), trad. it. Roma, Edizioni Paoline, 1962-86.
- F. DI CAPUA, *Lo stile isidoriano nella retorica medievale e in Dante*, in ID., *Scritti minori*, Roma, Desclee, 1959, vol. II, pp. 226-51.
- F. DI CAPUA, *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel De vulgari eloquentia di Dante*, in ID., *Scritti minori*, Roma, Desclee, 1959, vol. II, pp. 252-355.
- S. DI SANTO, *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella Commedia*, Chieti, Solfanelli, 1993.
- P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medioevali* (1984), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1990.
- E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Michel, 1998.
- P. DE MAN, *The Epistemology of Metaphor*, «Critical Inquiry», 5/1 (1978), pp. 13-30 (poi in *On Metaphor*, a cura di S. Sacks, Chicago, The University of Chicago Press, 1979, pp. 11-28).
- P. DE MARCHI, *Canto xxiv*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 373-89.
- D. DE ROBERTIS, *Dante e Beatrice in «Paradiso» (contributo alla ricognizione dello stile 'tragico' nella "Commedia")*, «Critica Letteraria», 18/1-2 (1990), pp. 137-54, (vol. monografico dal titolo *Per Giorgio Petrocchi*; poi in ID., *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 137-54, da cui si cita).
- D. DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970.
- D. DE ROBERTIS, *La prima vocazione di Dante*, in ID., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 69-102.
- P. DE VENTURA, *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.

- C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- C. DELCORNO, *Lettura di «Purgatorio» xxxi*, «Studi Danteschi», 71 (2006), pp. 87-120.
- D. DELLA TERZA, *I canti del disordinato amore. Osservazioni sulla struttura e lo stile del «Purgatorio»*, «Belfagor», 21 (1966), pp. 156-79 (poi in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 40-70, da cui si cita).
- F. DELLE DONNE, *Dall'ars dictaminis al preumanesimo?: per un profilo letterario del secolo 13*, Firenze, SISMEL, 2013.
- F. DELLE DONNE, *Le dictamen Capouan: écoles rhétoriques et conventions historiographiques*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (X^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 191-207.
- F. DELLE DONNE, *Le parole del potere: l'epistolario di Pier della Vigna*, in *Pier Delle Vigne in catene: da Borgo San Donnino alla Lunigiana medievale*, Sarzana, Grafiche Lunensi, 2006, pp. 111-22.
- L. DELL'OSO, *Per la formazione intellettuale di Dante: i cataloghi librari, le tracce testuali, il Trattatello di Boccaccio*, «Le Tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», 4 (2017), pp. 129-61.
- N. DEL SAL, *Guittone (e i Guittoniani) nella «Commedia»*, «Studi danteschi», 61 (1989), pp. 109-52.
- G. DESIDERI, *Di Pluto e di Fortuna: topica e microcircolarità significative*, «Critica del testo», 14/2 (2011), pp. 199-227.
- M. DICKEY, *Some commentaries on the De inventione and Ad Herennium of the Eleventh and early Twelfth centuries*, «Mediaeval and Renaissance Studies», 6 (1968), pp. 1-41.
- R. DRAGONETTI, *Dante. La langue et le poème. Recueil d'études réunies avec une introduction par C. Lucken*, Paris, Belin, 2006.
- P. DRONKE, *Dante's second love. The originality and the contexts of the Convivio*, Leeds, The society for Italian studies, 1997.
- P. DRONKE, *L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 81-94.
- P. DRONKE, *Mediaeval Rhetoric*, in *Literature and Western Civilization*, vol. II: *The Mediaeval World*, a cura di D. Daiches, A. Thorlby, Londra, Aldus, 1973, pp. 315-45.
- D. D'URSO, *Il profumo della pantera. La metafora venatoria nel De vulgari eloquentia*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 1 (2006), pp. 137-55.

- U. ECO, *Metafora e conoscenza nel Medioevo*, in ID., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 824-934.
- U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.
- U. ECO, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington - London, Indiana University Press, 1979, p. 68.
- T. S. ELIOT, *Dante (1929)*, in ID., *Selected Essays. 1917-1932*, New York-Harcourt, Brace and Company, 1932, pp. 199-237.
- G. R. EVANS, *Alan of Lille. The Frontiers of Theology in the Later Twelfth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- E. FAINI, *Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici a Firenze ai primi del Duecento*, in *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)*, a cura di G. Milani, A. Montefusco, «Reti Medievali. Rivista» 18/1 (2017), pp. 1-30.
- P. FALZONE, L. FIORENTINI, *Note sul discorso politico dantesco tra le cancellerie imperiali di Federico II e di Enrico VII*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 211-45.
- E. FARAL, *Le manuscrit 511 du «Hunterian Museum» de Glasgow*, «Studi medievali», 9 (1936), pp. 18-121.
- E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924.
- R. FASANI, *Gli inizi e i finali di canto nella Divina Commedia*, «Studi e problemi di critica testuale», 43 (1991), pp. 5-47.
- G. FAUCONNIER, M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.
- C. B. FAULHABER, *The Summa dictaminis of Guido Faba*, in *Medieval eloquence: studies in the theory and practice of medieval rhetoric*, a cura di J. J. Murphy, Berkeley, University of California press, 1978, pp. 85-111.
- C. FELISI, A. M. TURCAN-VERKERK, *Les artes dictandi latines de la fin du XI^e à la fin du XIV^e siècle: un état des sources*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 417-541.
- E. FENZI, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, «Tenzzone», 4 (2003), pp. 43-84.

- E. FENZI, *Brunetto Latini, ovvero il fondamento politico dell'arte della parola e il potere dell'intellettuale*, in *A scuola con Ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008, pp. 323-69.
- E. FENZI, *Dal Convivio al De vulgari eloquentia. Appunti di lettura*, in *Il Convivio di Dante*, a cura di J. Bartuschat, A. A. Robiglio, Ravenna, Longo, 2015, pp. 83-104.
- E. FENZI, *Il libro della memoria*, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 15-38.
- E. FENZI, *Il volo dell'aquila. Una lettura di Paradiso VI*, «Chroniques italiennes», web 24/3 (2012), pp. 1-58.
- E. FENZI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 3. *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, pp. xix-lxii.
- E. FENZI, *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, Convivio II i 2)*, «Studi Danteschi», 67 (2002), pp. 161-200.
- E. FENZI, *Tra religione e politica: Dante, il mal di Francia e le «sacrate ossa» dell'esecrato San Luigi (con un excursus su alcuni passi del «Monarchia»)*, «Studi Danteschi», 69 (2004), pp. 23-117.
- E. FENZI, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in D. ALIGHIERI, *Le quindici canzoni lette da diversi (I, 1-7)*, a cura di A. Milani, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 29-69.
- G. FERRANTE, *Purgatorio. Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 986-1024.
- S. FERRARA, *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*, Firenze, Cesati, 2016.
- S. FERRILLI, *Il 'nodo' di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca*, «Linguistica e letteratura», 37/1-2 (2012), pp. 39-89.
- F. FERRUCCI, *Dante: lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007.
- S. FINAZZI, «*Ad modum speculorum*»: «*visus*» e astri nella metafora dantesca dello specchio, «Scaffale aperto», 1 (2010), pp. 137-58.
- S. FINAZZI, *Il «sus balteatus» e la bolgia che «assanna»: animali e retorica in Dante*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 114-30.
- S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante*, Firenze, Cesati, 2013.

- S. FINAZZI, *La metafora scientifica e la rappresentazione della corporeitas luminosa*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 167-92.
- G. FIORAVANTI, *Ancora sull'allegoria nel Convivio: teoria e prassi*, in *De l'antiquité tardive au Moyen Âge. Études de logique aristotélicienne et de philosophie grecque, syriaque, arabe et latine offertes à Henri Hugonnard-Roche*, a cura di E. Coda, C. Martini Bonadeo, Paris, Vrin, 2014, pp. 581-90.
- G. FIORAVANTI, *Il pane degli angeli nel Convivio di Dante*, in *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*, a cura di C. Crisciani, O. Grassi, Pisa, ETS, 2017, pp. 191-200.
- G. FIORAVANTI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Convivio*, in DANTE, *Opere*, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di G. Fioravanti et al., sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014, pp. 5-79.
- M. FIORILLA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra ricezione antica e interpretazione moderna, «*Rivista di studi danteschi*», 5/1 (2005), pp. 141-54.
- G. FOLENA, *Dante e la teoria degli stili: dal "De vulgari eloquentia" all'"Epistola XIII"*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, vol. I. *Da Dante al Manzoni*, a cura di B. M. Da Rif, C. Griggio, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 1-30 (poi in ID., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 199-228, da cui si cita).
- J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris, Études augustiniennes, 1959.
- F. FORTI, *La "transumptio" nei dettatori bolognesi e in Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 127-49, ora ristampato con il titolo *La magnanimità verbale. La transumptio*, in ID., *"Magnanimitade". Studi su un tema dantesco*, Roma, Carocci, 2006, pp. 103-35.
- J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione* (1986), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1989.
- J. FRECCERO, *In Dante's Wake: Reading from Medieval to Modern in the Augustinian Tradition*, a cura di D. Callegari, M. Swain, Fordham, Fordham University Press, 2015.
- K. M. FREDBORG, *Ciceronian Rhetoric and the Schools*, in *Learning Institutionalized: Teaching in the Medieval University*, ed. J. Van Engen, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2000, pp. 21-41.
- K. FRIIS-JENSEN, *Horace and the Early Writers of Arts of Poetry*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Tübingen, Gunter Narr, 1995, pp. 360-401 (poi in *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg et al., Roma, Quasar, 2015, pp. 123-49).

- K. FRIIS-JENSEN, «*Horatius lyricus et ethicus*». *Two Twelfth-century School Texts on Horace's Poems*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin», 57 (1988), pp. 81-147 (poi in *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg et al., Roma, Quasar, 2015, pp. 13-50).
- K. FRIIS-JENSEN, *The Ars Poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin», 60 (1990), pp. 319-88 (poi in *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg et al., Roma, Quasar, 2015, pp. 51-100).
- K. FRIIS-JENSEN, *The Reception of Horace in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to Horace*, a cura di S. Harrison, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 291-304 (poi in *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg et al., Roma, Quasar, 2015, pp. 189-98).
- N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura* (1982), trad. it. Torino, Einaudi, 1986.
- M. FUBINI, *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1966.
- M. FUJITANI, *Dalla legge ottica alla poesia: la metamorfosi di «Purgatorio» xv, 1-27*, «Studi Danteschi», 61 (1989), pp. 153-85.
- M. GAGGERO, R. ZANNI, *Les Arts poétiques. Mise à jour bibliographique*, documento inedito che ho potuto consultare grazie alla gentilezza degli autori.
- G. GAMBALE, *La lingua di fuoco: Dante e la filosofia del linguaggio*, Roma, Città nuova, 2012.
- P. GARBINI, *Introduzione*, in BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, a cura di P. Garbini, Roma, Salerno, 1996, pp. 7-26.
- P. GARBINI, *Tra sé e sé: l'eteronimo di Boncompagno da Signa «Buchimenon» e un suo sconosciuto trattato De transumptionibus*, «Res publica litterarum. Studies in the classical tradition», 22 (1999), pp. 66-72.
- P. M. GARDNER, *Plato and Platonisms in Dante's Poetry*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C. Honess, M. Treherne, Oxford, Peter Lang, 2013, vol. 1, pp. 111-74.
- L. GARGAN, *Biblioteche bolognesi al tempo di Dante: i libri di un professore di arti (1340)*, «Italia medioevale e umanistica», 51 (2010), pp. 1-30.
- L. GARGAN, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014.
- TH. GÄRTNER, *Nachtrag zu Gervasius de Saltu Lacteo*, «Studi Medievali», 43/1 (2002), pp. 431-2.
- TH. GÄRTNER, *Textkristische Bemerkungen zur "ars poetica" des Gervasius de Saltu Lacteo*, «Studi Medievali», 41/2 (2000), pp. 849-61.
- A. GAUDENZI, *Sulla cronologia delle opere dei dettatori bolognesi da Boncompagno a Bene di Lucca*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano», 14 (1895), pp. 85-174.

- G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. Torino, Einaudi, 1969.
- S. GENSINI, *Attraverso il De vulgari eloquentia. A proposito di due edizioni recenti*, «Studi Danteschi», 77 (2012), pp. 277-91.
- S. GENTILI, *Il mostro divoratore nell'Inferno di Dante: modelli classici*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 49-61.
- S. GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005.
- S. GENTILI, *Poesia e verità in Dante: una questione retorica?*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 89-105.
- S. GENTILI, S. PIRON, *La bibliothèque de Santa Croce*, in *Frontières des savoirs en Italie médiévale à l'époque des premières universités (XIII^e - XV^e siècles)*, a cura di J. Chandelier, A. Robert, Roma, École française de Rome, 2015, pp. 481-507.
- D. GIBBONS, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, 2002.
- S. A. GILSON, *Dante and Christian Aristotelianism*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C. Honess, M. Treherne, Oxford, Peter Lang, 2013, vol. 1, pp. 65-110.
- S. A. GILSON, *Medieval optics and theories of light in the works of Dante*, Lewiston, E. Mellen, 2000.
- S. GLUCKSBERG, B. KEYSAR, *How metaphors work*, in *Metaphor and thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 401-24.
- A. GOATLY, *The language of metaphors*, Londra, Routledge, 1997.
- D. GOLDIN, *B come Boncompagno. Tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*, Padova, Centro Stampa Palazzo Maldura, 1988.
- D. GOLDIN FOLENA, *Il punto su Boncompagno da Signa*, in *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*, a cura di M. Baldini, Firenze, R. Allegri e fratelli, 2002, pp. 9-22.
- F. GÓMEZ REDONDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
- G. GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Firenze, Cesati, 2002.
- G. GORNI, *La Vita Nova nell'opera di Dante*, in D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, pp. IX-XLVIII.
- E. GRAZIOSI, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, «Lettture classensi», 26 (1997), pp. 55-91.
- B. GRÉVIN, *Bibliographie des études sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 543-95.

- B. GRÉVIN, *L'ars dictaminis, discipline hégémonique (fin XII^e - début XIV^e s.): mutations et idéologisation d'un art d'écrire médiéval, entre trivium, droit et exégèse*, in *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIII^e-XV^e siècles)*, a cura di J. Chandelier, A. Robert, Roma, École française de Rome, 2015, pp. 17-80.
- B. GRÉVIN, *L'ars dictaminis entre enseignement et pratique (XII^e - XIV^e siècle)*, «Revue de synthèse», 133/2 (2012), pp. 175-93.
- B. GRÉVIN, *Le dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherches sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 9-25.
- B. GRÉVIN, *Les mystères rhétoriques de l'État médiéval. L'écriture du pouvoir en Europe occidentale (XIII^e-XV^e siècle)*, «Annales. Histoire, sciences sociales», 63/2 (2008), pp. 271-300.
- B. GRÉVIN, *Métaphore et vérité, la transumptio, clé de voûte de la rhétorique au XIII^e siècle*, in *La vérité: vérité et crédibilité: construire la vérité dans le système de communication de l'occident (13.-17. siècle)*. Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome, sous la direction de J. P. Genet, Parigi-Roma, École française de Rome, 2016, pp. 149-82.
- B. GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir médiéval: les lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (13-15 siècle)*, Roma, École française de Rome, 2008.
- M. GRIMALDI, *Come funziona una poesia allegorica. Una lettura di "Tre donne"*, «Critica del testo», 15/1 (2012), pp. 299-321.
- J. L. GRONBECK-TEDESCO, *An application of Medieval Rhetorical Invention to Dramatic Composition: Matthew of Vendôme's "Ars versificatoria" and "Milo"*, «Theatre Journal», 32 (1980), pp. 235-47.
- A. GRONDEUX, *Les figures dans le Doctrinale d'Alexandre de Villedieu et le Graecismus d'Évrard de Béthune – Étude comparative*, in *History of Linguistics 1999, Selected papers from the Eighth International Conference on the History of the Language Sciences, 14-19 September 1999, Fontenay-St. Cloud*, ed. by S. Auroux, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2003, pp. 31-46.
- P. GUÉRIN, *La voie rhétorique vers le corps : narratio, descriptio, gestus et transumptio dans la Rota Veneris de Boncompagno da Signa*, «Arzana (Online)», 18 (2016), consultabile in linea: <http://arzana.revues.org/1002>.
- B. HARBERT, *A thirteenth-century Anthology of Rhetorical Poems*, Toronto, Pontifical Institute for Mediaeval Studies, 1975.
- B. HARBERT, *Matthew of Vendôme*, «Medium Aevum», 44 (1975), pp. 225-37.

- F. HARTMANN, *Ars dictaminis. Briefsteller und verbale Kommunikation in den italienischen Stadtkommunen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, JAM Thorbecke Verlag, 2013.
- F. HARTMANN, *Il dictamen e i valori comunali nell'Italia di inizio XII secolo*, in *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (X^e-XV^e siècle)*, a cura di B. Grévin, A. M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 45-59.
- R. J. HENLE, *Saint Thomas and platonism: a study of the «Plato» and «Platonici» texts in the writings of saint Thomas*, The Hague, Nijhoff, 1956.
- D. HILLS, *Metaphor*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 ed., a cura di E. N. Zalta), Stanford, The Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information.
- C. E. HONESS, *Dante and political poetry in the vernacular*, «Journal of the Institute of Romance Studies», 6 (1998), pp. 21-42.
- C. E. HONESS, *Salus, venus, virtus: Poetry, politics, and ethics from the De vulgari eloquentia to the Commedia*, «The Italianist», 27 (2007), pp. 185-205.
- C. E. HONESS, *The Language(s) of Civic Invective in Dante: Rhetoric, Satire, and Politics*, «Italian Studies», 68/2 (2013), pp. 157-74.
- L. E. HOOPER, *Dante's 'Convivio', Book 1: Metaphor, Exile, Epochē*, «Modern Language Notes», 127, supplemento (2012), pp. 86-104.
- T. D. HUMBRECHT, *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2005.
- R. IMBACH, *Appunti di uno storico della filosofia sul "De vulgari eloquentia"*, «Lecture classensi», 38 (2009), pp. 41-62.
- R. IMBACH, I. ROSIER-CATACH, *De l'un au multiple, du multiple à l'un. Une clef d'interprétation pour le De vulgari eloquentia*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 117 (2005), pp. 509- 29.
- G. INGLESE, *Due canzoni "politiche" di Guittone*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. Suitner, Ravenna, Longo, 2017, pp. 101-14.
- G. INGLESE, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- G. INGLESE, *Vita di Dante: una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015.
- G. INGLESE, R. ZANNI, *Metrica e retorica nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2011.
- D. INNES, *Metaphor, Simile, and Allegory as Ornaments of Style*, in *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions*, a cura di G. R. Boys-Stones, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 7-27.

- R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (1963), trad. it. Milano, Feltrinelli, 2002.
- E. JEAUNEAU, *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», 24 (1957), pp. 35-100.
- E. KANTOROWICZ, *An "autobiography" of Guido Faba*, «Medieval and Renaissance Studies», 1 (1943), pp. 253-80.
- C. KEANE, *Defining the art of blame: classical satire*, in *A companion to satire*, a cura di R. Quintero, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 31-51.
- L. KENDRICK, *Medieval satire*, in *A companion to satire*, a cura di R. Quintero, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 52-69.
- R. KIRKPATRICK, *Dante's Paradiso and the limitations of modern criticism. A study of style and poetic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- N. KRETZMANN, *Aristotle on Spoken Sound Significant by Convention*, in *Ancient Logic and Its Modern Interpretations*. Proceedings of the Buffalo symposium on modernist interpretations of ancient logic (21-2 April, 1972), a cura di J. Corcoran, Dordrecht-Boston, Reidel, 1974, pp 3-21.
- R. JACOFF, *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del convegno internazionale, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 113-23.
- D. JAMES-RAOUL, *Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles face à la rhétorique cicéronienne: originalités et nouveautés*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comte, 2005, t. I, pp. 199-214.
- D. KELLY, *The arts of poetry and prose*, Turnhout, Brépols, 1991.
- D. KELLY, *The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth Century Arts of Poetry*, «Speculum», 41 (1966), pp. 261-78.
- D. KELLY, *Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's Poetria Nova*, «Medieval Studies», 31 (1969), pp. 117-48.
- E. F. KITZAY, *Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- K. W. KLEIN, *The partisan voice: a study of the political lyric in France and Germany, 1180-1230*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- C. H. KNEEPKENS, *On medieval syntactic thought with special reference to the notion of construction*, «Histoire Épistémologie Langage», 12/2 (1990), pp. 139-76.
- G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana* (1980), trad. it., Milano, Bompiani, 1988.

- G. LAKOFF, M. TURNER, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- R. LANSING, *From Image to Idea: A Study of the Simile in Dante's «Commedia»*, Ravenna, Longo, 1977.
- R. LANSING, *L'alfabeto metaforico di Dante*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 11 (2014), pp. 31-8.
- A. T. LAUGESSEN, *Las Razos de trobar*, in *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, Copenhague, Munksgaard, 1963, pp. 84-96.
- H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (1963), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1969.
- J. LE GOFF, *L'«exemplum» et la rhétorique de la prédication aux XIII^e et XIV^e siècles*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini, a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 3-29.
- G. LEDDA, *Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- G. LEDDA, *Filosofia e ottica nella predicazione medievale*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 53-78.
- G. LEDDA, *La «fabbrica del rettorico» e l'ineffabilità nel Convivio*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 71-88.
- G. LEDDA, *La guerra della lingua : ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.
- G. LEDDA, *Paradiso, XVII*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2011, pp. 107-45.
- G. LEDDA, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp.92-113.
- G. LEDDA, «Tópoi» dell'indicibilità e metaforismi nella «Commedia», «Strumenti critici», 12/1 (1997), pp. 117-40.
- G. LEDDA, *Un bestiario metaletterario nell'«Inferno» dantesco*, «Studi Danteschi», 78 (2013), pp. 119-53.
- L. LEONCINI, *La concinnitas nella prosa di Dante. Da Cicerone ad Agostino, al di là (e al di qua) dell'ars dictaminis*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche», 81/2 (2007), pp. 523-57.

- M. LEONE, *Il canto di Giustiniano nell'interpretazione della recente critica dantesca. Il punto sulla questione*, «Studi Danteschi», 78 (2013), pp. 345-57.
- A. LEUPIN, *Absolute Reflexivity: Geoffroi de Vinsauf*, in *Medieval Texts and Contemporary Readers*, ed. by L. A. Finke, M. B. Schichtman, Ithaca-London, Cornell University Press, 1987, pp. 120-41.
- L. M. G. LIVRAGHI, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzzone», 13 (2012), pp. 55-98.
- G. LOBRICHON, *Gli usi della Bibbia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. Il Medioevo latino, vol. i. La produzione del testo, t. i, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1992, pp. 523-62.
- L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013.
- C. LORENZI, *Le orazioni «Pro Marcello» e «Pro rege Deiotaro» volgarizzate da Brunetto Latini*, «Studi di filologia italiana», 71 (2013), pp. 19-77.
- J. LUZZI, “*As a Leaf on a Branch...*”: *Dante's Neologisms*, «PMLA», 125/2 (2010), pp. 322-36.
- C. MABBOUX-SUTTON, *Etre auteur aux côtés de l'auctoritas: Brunet Latin, Cicéron et la Commune*, «Bullettino dell'istituto storico italiano per il Medio Evo», 115 (2013), pp. 287-325.
- F. MAGGINI, *La «Rettorica» italiana di Brunetto Latini*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1912.
- E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il disdegno di Guido*, Roma, Salerno, 2004.
- E. MALATO, *L'incipit della “Vita nuova”*, «Rivista di Studi Danteschi», 10 (2010), pp. 95-105 (da cui si cita; poi in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 7-19).
- N. MALDINA, *Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de «Le similitudini dantesche» di Luigi Venturi*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 32 (2008), pp. 139-54.
- N. MALDINA, *Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle “artes”*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 247-59.
- N. MALDINA, *Le similitudini nel tessuto narrativo della Commedia di Dante. Note per un'analisi strutturale*, «Studi e problemi di critica testuale», 84 (2012), pp. 85-110.
- N. MALDINA, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella Commedia*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 34 (2009), pp. 65-92.
- N. MALDINA, *Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra Convivio e Commedia*, «Studi Danteschi» 81 (2016), pp. 131-64.

- G. MANACORDA, *Fra Bartolomeo da S. Concordio grammatico e la fortuna di Gaufredo da Vinesauf in Italia*, in *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicati a F. Flamini da' suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, 1918, pp. 139-52.
- O. MANDEL'ŠTAM, *Discorso su Dante*, in ID., *La Quarta Prosa*, Bari, De Donato, 1967, pp. 127-75.
- W. C. MANN, S. A. THOMPSON, *Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization*, «Text» 8/3 (1988), pp. 243-81.
- P. MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- A. MARCHESI, *Dizionario di retorica e di stilistica*, III edizione ampliata e aggiornata, Milano, Mondadori, 1981.
- S. MARCHESI, *Dante and Augustine. Linguistics, poetics, hermeneutics*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- L. MARCOZZI, *Inferno I: accessus alla Commedia*, «Le tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca e Boccaccio», 4 (2017), pp. 47-71.
- L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 59-112.
- L. MARCOZZI, *La «Rhetorica novissima» di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della «Commedia»*, «Rivista di Studi Danteschi», 9/2 (2009), pp. 370-89.
- L. MARCOZZI, *Purgatorio. Canto VI. Il processo al presente*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 161-99.
- C. MARGUERON, *Guittone d'Arezzo hagiographe: la Canzone xxxvii sur S. Dominique*, «Romania», 102 (1981), pp. 75-109.
- C. MARGUERON, *Immagini, metafore e miti nelle "Rime" e nelle "Lettere" di Guittone d'Arezzo*, «Lettere italiane», 25/4 (1973), pp. 461-90.
- C. MARGUERON, *Recherches sur Guittone d'Arezzo: sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- E. MARGUIN-HAMON, *Arts poétiques médio-latins et arts de Second rhétorique: convergences*, «Revue d'histoire des textes», 6 (2001), pp. 99-137.
- E. MARGUIN-HAMON, *Tradition manuscrite de l'oeuvre de Jean de Garlande*, «Revue d'histoire des textes», n.s., t. I (2006), pp. 189-257.
- M. MARIETTI, *Les deux cimes du Parnasse. La métaphore filée dans le Paradis*, «Arzanà», 8 (2002), n.s. *La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Age*, pp. 61-82.

- A. MARIGO, *Introduzione* in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*. Ridotto a miglior lezione e commentato da A. Marigo, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. xv-clvi.
- M. MARTELLI, *Il canto xxii del «Purgatorio»*, «Studi Danteschi», 69 (2004), pp. 119- 83.
- R. L. MARTINEZ, *Rhetoric, literary theory, and practical criticism*, in *Dante in context*, a cura di Z. Barański, L. Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 277-96.
- J. L. MARTOS, *La gramatización de la poética en la Edad Media: crisis y prescripción*, «Romance Philology», 61 (2007), pp. 125-46.
- F. MAZZONI, *Canto xxxi*, in *Lectura Dantis Scaligera. Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 1141-88.
- F. MAZZONI, *Tematiche politiche fra Guittone e Dante*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-4 aprile 1994), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 351-83.
- G. MAZZOTTA, *Dante, poet of the desert: history and allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- G. MAZZOTTA, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- G. MAZZOTTA, *Teologia ed esegesi biblica (Par. III-V)*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del convegno internazionale, Firenze, 26-8 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 95-112.
- G. MAZZOTTA, *The language of poetry in the Vita Nova*, «Rivista di studi italiani», 1/1 (1983), pp. 3-14 (da cui si cita; poi ristampato in *Dante. The critical complex*, a cura di R. Lansing, New York, Routledge, 2002, t. I, pp. 93-104).
- A. MAZZUCCHI, *Paradiso. Canto xi. Per una genealogia della sapienza*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-xvii), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 315-50.
- A. MAZZUCCHI, «*Tertia est satira, idest reprehensibilis, ut Oracius et Persius*»: *Cino da Pistoia, Pietro Alighieri e Gano di Lapo da Colle*, in «*Però convien ch'io canti per disdegno*»: *la satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, a cura di A. Gargano, Napoli, Liguori, 2011, pp. 1-29.
- A. MAZZUCCHI, *Tra Convivio e Commedia. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno, 2004.
- M. H. MC CALL, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1969.

- A. E. MECCA, *Dante e il serventese romagnolo del 1277*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 8/1-2 (2005), pp. 9-18.
- P. MEHTONEN, *Old concepts and new poetics: historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.
- F. MEIER, *Dante alle prese con i «colori rettorici». Un aspetto della riflessione metapoetologica fra la Vita nova e il Convivio*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 57-70.
- M. L. MENEGHETTI, *Purgatorio. Canto VI*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 147-78.
- P. V. MENGALDO, *Constructio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1970-6, t. II, pp. 164-7 (poi ristampato, con il titolo *Idee dantesche sulla «constructio»*, in ID., *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 281-8, da cui si cita).
- P. V. MENGALDO, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in ID., *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 3-17.
- V. MÉOT-BOURQUIN, *Le part du maître. Remarques sur le Laborintus d'Evrard l'Allemand*, in *Perspectives cavalières du Moyen Age à la Renaissance. Mélanges offerts à François Bériet*, sous la direction de N. Boulic, P. Jourde, Paris, Garnier, 2013, pp. 19-48.
- R. MERCURI, «*Comedia*» di Dante Alighieri, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. I, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 211-329.
- R. MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della «Commedia»*, «Critica del Testo», 14/1 (2011), pp. 111-51.
- R. MERCURI, *Orazio in Dante*, in *Filologia antica e moderna. Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi*. Atti del Convegno, Arcavacata, 16-17 novembre 1995, Cosenza, Rubettino, 1997, pp. 113-28.
- R. MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984.
- G. A. MILLER, *Images and models, similes and metaphors*, in *Metaphor and thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 357-400.
- N. MINEO, *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia, 2005.
- N. MINEO, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella «Commedia»*, «Lecture classensi», 17 (1988), p. 9-22.

- A. J. MINNIS, *Medieval theory of authorship: scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scholar Press, 1984.
- A. J. MINNIS, A. B. SCOTT (a cura di), *Medieval literary theory and criticism, c. 1100-c. 1375: the commentary-tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- M. MOCAN, *Canti XVI-XVII-XVIII. Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. Quadrio, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 147-74.
- U. MÖLK, *Trobar clus, trobar leu: Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, Monaco, Finken, 1968.
- E. MONACI, *Su la Gemma purpurea e altri scritti minori volgari di Guido Faba o Fava*, «Rendiconti della reale accademia dei Lincei», 4 (1888), pp. 399-405.
- E. MONTALE, *Dante ieri e oggi*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 315-33.
- A. MONTEFUSCO, *La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica*, «Reti Medievali Rivista», 18/1 (2017), pp. 1-52.
- A. MONTEVERDI, *Orazio nel Medio Evo*, «Studi medievali», 9 (1936), pp. 162-80.
- F. MORENZONI, *Epistolografia e artes dictandi*, in *Lo spazio letterario del medioevo*. I. Il medioevo latino, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E., Menestò, vol. II. La circolazione del testo, Roma, Salerno, 1994, pp. 443-64.
- R. MORSE, *Truth and convention in the Middle Ages. Rethoric, representation and reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- M. MOTOLESE, *Appunti su lingua poetica e prima esegesi della Commedia*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle, P. Trifone, Roma, Salerno, 2007, pp. 401-19.
- P. MULA, «*Modus loquendi*». *Conscience critique et technicité poétique*, «Medioevo letterario d'Italia», 6 (2009), pp. 61-88.
- G. MURESU, *Il bestiario di Guido del Duca («Purg.» xiv)*, «La rassegna della letteratura italiana», 89/1 (1985), pp. 5-26.
- J. J. MURPHY, *La retorica nel Medioevo: una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento* (1974), trad. it. Napoli, Liguori, 1983.
- J. J. MURPHY, *Three medieval rhetorical arts*, Berkeley, University of California press, 1971.

- B. NARDI, *Dal "Convivio" alla "Commedia". Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1992.
- B. NARDI, *Dante e Guido Cavalcanti*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 190-219.
- B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949.
- B. NARDI, *La «vivanda» e il «pane» del «Convivio»*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 386-90.
- B. NARDI, *Osservazioni sul medievale «accessus ad auctores» in rapporto all'Epistola a Cangrande*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 273-305 (poi in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 268-305, da cui si cita).
- B. NARDI, *Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della «Commedia di Dante»*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 110-65.
- P. NASTI, *Favole d'amore e saver profondo: la tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007.
- G. NENCIONI, *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 91-112.
- G. NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella «Commedia». Impressioni di una lettura postrema*, «Studi Danteschi», 62 (1990), pp. 1-37 (poi in ID., *Saggi e memorie*, Pisa, SNS, 2000, pp. 23-49, da cui si cita).
- M. F. NIMS, *Translatio: 'Difficult Statement' in Medieval Poetic Theory*, «University of Toronto Quarterly», 43/3 (1974), pp. 215-30.
- A. NOVOKHATKO, *The linguistic treatment of metaphor in Quintilian*, «Pallas», 103 (2017), pp. 311-8.
- A. ORTONY, *Metaphor, language, and thought*, in *Metaphor and thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 1-16.
- G. PADOAN, *La «mirabile visione» di Dante e l'epistola a Cangrande*, in ID., *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimenti medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 30-63.
- L. J. PAETOW, *The Arts Course at Medieval Universities*, Urbana-Champaign, Illinois University Press, 1910.

- A. PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, in ID, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Firenze, G. D'Anna, 1967, tomo II, pp. 585-697.
- C. PAOLAZZI, *Benvenuto e Dante “poeta perfectissimus” (a norma della «Poetica» di Aristotele)*, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni*, a cura di P. Palmieri, C. Paolazzi, Ravenna, Longo, 1991, pp. 21-54.
- G. PAPARELLI, *Fictio (la definizione dantesca della poesia)*, «Filologia romanza», 7/3-4, n. 27-8 (1960), pp. 1-83.
- E. G. PARODI, *Il Sordello di Dante, a proposito di recenti pubblicazioni*, «Bulettno della Società Dantesca Italiana» 4 (1897), pp. 185-97.
- E. G. PARODI, *Le rime e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in ID., *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, t. II, pp. 203-84.
- G. PASQUALI, *Guido Faba, lo pseudo-Platone e Cicerone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 113 (1939), pp. 262-4.
- E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- E. PASQUINI, *Iconografia dei vizi e mitografia delle virtù (Purgatorio XIV)*, in *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S. U. Baldassarri e A. Polcri, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 77-100.
- E. PASQUINI, *Le metafore della visione nella Commedia*, «Lecture classensi», 16 (1987), pp. 129-51.
- E. PASQUINI, «Paradiso» XXIII come icona del terzo regno, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani et al., Firenze, Leo S. Olschki, 2011, t. I, pp. 65-73.
- M. PASTORE STOCCHI, *Paradiso. Canto IV. Ragione teologica e ragione poetica*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 111-30.
- M. PASTORE STOCCHI, *Paradiso. Canto IX. «Il lume d'esta stella»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 255-78 (da cui si cita; poi in ID., *Il lume d'esta stella. Ricerche dantesche*, Roma, Salerno, 2013, pp. 232-55).
- W. D. PATT, *The Early “Ars dictaminis” as Response to a Changing Society*, «Viator», 9 (1978), pp. 133-55.
- M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

- A. PEGORETTI, *Filosofanti*, «Le tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», 2 (2015), pp. 11-70.
- L. PEIRONE, *Questione n° 14: Il significato di “ramogna” in “Purgatorio”, XI, 25*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 8 (2007), pp. 205-6.
- J. PÉPIN, *La théorie dantesque de l’allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande*, in *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-7 giugno 1997), a cura di M. Picone, T. Crivelli, Firenze, Franco Cesati, 1999, pp. 51-64.
- L. PERTILE, “*Così si fa la pelle bianca nera*”: *l’enigma di Paradiso xxvii, 136-138*, «Lettere Italiane», 43 (1991), pp. 3-26.
- L. PERTILE, *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- L. PERTILE, *La puttana e il gigante: dal Cantico dei cantici al Paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998.
- M. PERUGI, *Canto xxiii*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 363-71.
- M. PERUGI, *Il Sordello di Dante e la tradizione dell’invettiva*, «Studi Danteschi», 55 (1983), pp. 23-135.
- M. PERUGI, *Saggio di un’edizione critica dell’Ars versificatoria di Matteo di Vendôme*, in *Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell’Università di Firenze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 669-719.
- A. PÉZARD, *Dante sous la pluie de feu (Enfer, chant xv)*, Paris, Vrin, 1950.
- A. PÉZARD, *Les trois langues de Cacciaguida*, «Révue des études italiennes», 13 (1967), pp. 217-38.
- H. PFLAUM, *Il “modus tractandi” della «Divina Commedia»*, «Il giornale dantesco», 39 (1939), pp. 153-78.
- M. PHIPPS, *On the presence and significance of metaphorical micro-texts in Dante’s De vulgari eloquentia*, «The Italianist», 26/1 (2006), pp. 5-16.
- M. PICONE, *I trovatori di Dante: Bertran de Born*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 19 (1979), pp. 71-94, poi in ID., *Scritti danteschi* (2017), pp. 395-412.
- M. PICONE, *Il cemento delle arti nella Commedia: Dante nel girone dei superbi (Purgatorio x-xii)*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M. M. Donato et al., Milano, Edizioni Unicopli, 1006, pp. 81-107.
- M. PICONE, *La teoria dell’Auctoritas nella “Vita Nova”*, «Tenzone», 6 (2005), pp. 173-92.

- M. PICONE, *La «Vita Nuova» fra autobiografia e tipologia*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 59-69.
- M. PICONE, *Miti, metafore e similitudini del «Paradiso». Un esempio di lettura*, «Studi Danteschi», 61 (1989), pp. 193-217.
- V. PINI, *La “Summa de vitiis et virtutibus” di Guido Fabia*, «Quadrivium», 1 (1956), pp. 41-152.
- R. PINTO, *Il II Libro del De Vulgari e la genesi della Commedia*, «Tenzone», 17 (2016), pp. 53-112.
- R. PINTO, *L'allegorismo dantesco e l'orizzonte ermeneutico della modernità*, in ID., *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Parigi, Champion, 1994, pp. 109-77.
- D. PIROVANO, *Nota introduttiva*, in D. ALIGHIERI, *Opere*, t. 1. *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Roma, Salerno, 2015, pp. 3-35.
- D. PIROVANO, *Paradiso. Canto XXVI. «A la riva» del «diritto» amore*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. II (canti XVIII-XXXIII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 747-86.
- G. POLIMENI, *L'epistola, la “transumptio” e la nascita delle “nove rime”: ipotesi retoriche sul canone dantesco dello stilnovo*, «Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes», 56/2 (2009), pp. 9-28.
- B. PORCELLI, *Appunti sul linguaggio del «Paradiso»*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografia dantesca», 9/1 (1968), pp. 37-54.
- M. PORENA, *La lingua di Cacciaguida*, in ID., *Questioni e questioncelle dantesche*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942.
- P. POSSIEDI, *Personificazione e allegoria nelle Rime di Guido Cavalcanti*, «Italica», 52/1 (1975), pp. 37-49.
- PRAGGLEJAZ GROUP, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, «Metaphor and Symbol», 22/1 (2007), pp. 1-39.
- S. PRANDI, *Dilemma e allegoresi nel canto IV del Paradiso*, «Studi Danteschi», 72 (2007), pp. 103-40.
- S. PRANDI, *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella “Commedia”*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.
- S. PRANDI, *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani et al., Firenze, Leo S. Olschki, 2011, t. I, pp. 99-116.
- E. PROTO, *Il proemio del «Convivio»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 55 (1910), pp. 62-64.

- A. PUNZI, «*Animos movere*»: *la lingua delle invettive nella Commedia*, «Critica del testo», 14/2 (2011), pp. 11-42.
- A. PUNZI, *Appunti sulle rime della Commedia*, Roma, Bagatto, 1995.
- A. PUNZI, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001.
- W. PURCELL, *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996.
- W. PURCELL, *Identitas, Similitudo and Contrarietas in Gervasius of Melkley's Ars Poetica. A Stasis of Style*, «Rhetorica», 9 (1991), pp. 67-91.
- W. PURCELL, *Eberhard the German and the Labyrinth of Learning: Grammar, Poesy, Rhetoric, and Pedagogy in Laborintus*, «Rhetorica», 11/2 (1993), pp. 95-118.
- W. PURCELL, *Transsumptio: A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century*, «Rhetorica», 5 (1987), pp. 369-410.
- E. A. QUAIN, *The medieval «accessus ad auctores»*, «Traditio», 3 (1945), pp. 215-64.
- E. RAGNI, *Paradiso. Canto v. «Non prendan li mortali il voto a ciancia»: volontà individuale e libero arbitrio nel cielo della Luna*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, t. I (canti I-XVII), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 131-60.
- E. RAIMONDI, *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970.
- E. RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca*, in «Lecture classensi», 15 (1986), pp. 99- 109.
- P. RAJNA, *Le denominazioni «Trivium» e «Quadrivium»*, «Studi medievali» 1 (1928), pp. 4.36.
- R. REA, «*Avete fatto come la lumera*» (*sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizzelli*), «Critica del testo», 6 (2003), pp. 933-58.
- R. REA, *La paura della lupa e le forme dell'ira*, «Linguistica e letteratura», 41/1-2 (2016), pp. 79-110.
- M. D. REEVE, *The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th Century*, in *Rhetorica e poetica tra i secoli XII e XIV*. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini, a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Perugia-Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-124.
- M. J. REDDY, *The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language*, in *Metaphor and thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 164-201.
- J. RELIHAN, *Late arrivals: Julian and Boethius*, in *The Cambridge Companion to Roman Satire*, a cura di K. Freudenburg, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 109-22.

- L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- S. REYNOLDS, *Medieval Reading. Grammar, Rhetoric and the Classical Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- S. REYNOLDS, «Orazio satiro» (“Inferno” IV, 89): *Dante, the Roman satirists, and the medieval theory of satire*, in «*Libri poetarum quattuor species dividuntur*». *Essays on Dante and “Genre”*, a cura di Z. G. Barański, supplement 2 «The Italianist», 15 (1995), pp. 128-44.
- S. REYNOLDS, *Glossing Horace: Using the classics in the medieval classroom*, in *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use*, a cura di A. Chavannes-Mazel, M. M. Smith, Los Altos Hills-Londra, Anderson-Lovelace-Red Gull Press, 1996, pp. 103-18.
- V. RIBAUDO, *L'etimologia tra teoria retorica e prassi poetica nella “Commedia”*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 40 (2012), pp. 5-18.
- P. RICOEUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* (1975), trad. it. Milano, Jaca Books, 1981.
- P. RICOEUR, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (1975), trad. ing. London, Routledge, 1978.
- I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, London, Oxford University Press, 1936.
- L. D. RITCHIE, *On Metaphor*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- D. ROBESY, *Language and Style in the Divine Comedy*, «Romance Studies», 5 (1985), pp. 112-27.
- I. S. ROBINSON, “Political Allegory” in the Biblical Exegesis of Bruno of Segni, «Recherches de théologie ancienne et médiévale», 50 (1983), pp. 69-98.
- G. ROHLFS, *La lingua di Dante nelle rime della “Divina Commedia”*, in ID., *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 132-8.
- A. RONCAGLIA, *Precedenti e significati dello 'Stil Novo' dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 13-34.
- I. ROSIER-CATACH, *Glossaire*, in D. ALIGHIERI, *De l'éloquence en vulgaire*. Traduction et commentaires sous la direction d'Irène Rosier-Catach, Parigi, Fayard, 2011, pp. 259-326.
- I. ROSIER-CATACH, *La notion de translatio, le principe de compositionnalité et l'analyse de la prédication accidentelle chez Abélard*, in *Langage, Sciences, Philosophie au XI^e siècle*, a cura di J. Biard, Paris, Vrin, 1999, pp. 125-64.
- I. ROSIER-CATACH, *La parole comme act. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1994.

- I. ROSIER-CATACH, *Man as a Speaking and Political Animal: A Political Reading of Dante's De vulgari eloquentia*, in *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di S. Fortuna, M. Gragnolati, J. Trabant, Oxford, Legenda, 2010, pp. 34-51.
- I. ROSIER-CATACH, *Prata rident*, in *Langages et philosophie: hommage à Jean Jolivet*, a cura di A. de Libera, A. Elamrani-Jamal, A. Galonnier, Paris, Vrin, 1997, pp. 155-76.
- I. ROSIER-CATACH, *Présentation*, in D. ALIGHIERI, *De l'éloquence en vulgaire*. Traduction et commentaires sous la direction d'Irène Rosier-Catach, Parigi, Fayard, 2011, pp. 9-64.
- N. RUBINSTEIN, *Political rhetoric in the Imperial Chancery during the twelfth and thirteenth century*, «Medium Aevum», 14 (1945), pp. 21-43.
- V. RUSSO, *Il romanzo teologico*, Napoli, Liguori, 2002.
- V. RUSSO, *Saggi di filologia dantesca*, Napoli, Bibliopolis, 2000.
- L.V. RYAN, *Stornei, gru, colombe: the bird images in "Inferno" v*, «Dante Studies. With the Annual Report of the Dante Society», 94 (1976), pp. 25-45.
- A. SAIANI, *La figura di Guido Faba nel prologo autobiografico della Rota nova. Una rilettura*, in *Magistri Guidonis Fabe Rota nova ex codice manuscripto oxoniensi New College 255 nunc primum prodit*, a cura di A. P. Campbell, V. Pini, Bologna, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, 2000, pp. 469-515.
- A. SAIANI, *Studi su Giovanni di Garlandia*, Bologna, 1963.
- E. SANGUINETI, *Tre studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1961.
- M. SANTAGATA, *Dante: il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- M. SANTAGATA, *Introduzione*, in DANTE, *Opere*, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. XI-CXXXII.
- S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.
- F. SANTI, *Dante in gara con la Bibbia?*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di studi Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2011, pp. 217-32.
- N. SAPEGNO, *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.
- S. SARTESCHI, *Uno scaffale della biblioteca volgare di Dante: dalla «Rettorica» di Brunetto Latini alla «Vita Nuova»*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 1-20.

- G. SASSO, *Sull'Epistola a Cangrande*, «La cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia», 51/3 (2013), pp. 359-445.
- A. SCAGLIONE, *Dante and the ars grammatica*, in *The Divine Comedy and the encyclopedia of arts and sciences*, a cura di G. Di Scipio, A. Scaglione, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988, pp. 27-41.
- A. SCAGLIONE, *Dante and the Rhetorical Theory of Sentence Structure*, in *Medieval eloquence: studies in the theory and practice of medieval rhetoric*, a cura di J. J. Murphy, Berkeley, University of California press, 1978, pp. 259-69.
- A. SCHIAFFINI, *A proposito dello "stile comico" di Dante*, in ID., *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Studium, 1953, pp. 43-56.
- A. SCHIAFFINI, *Dante, Retorica, Medioevo*, *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, t. II, pp. 155-86.
- A. SCHIAFFINI, «Poesis» e «poeta» in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke Verlag, 1958, pp. 379-89.
- M. SCHONBUCH, *Une chronique poétique: le «Sirventes des Lambertazzi et des Geremei»*, «Arzanà», 11 (2005), n.s. *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, a cura di A. Fontes Baratto, M. Marietti, C. Perrus, pp. 105-31.
- N. SCIVOLETTO, *Itinerario letterario degli sponsali di s. Francesco*, in *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal XIII al XV secolo*. Atti del Convegno nazionale di Assisi, 10-12 dicembre 1999, a cura di S. da Campagnola e P. Tuscano, Assisi, Acc. Properziana del Subasio, 2001, pp. 41-51.
- J. A. SCOTT, *Dante's Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- J. A. SCOTT, *The Unfinished "Convivio" as a Pathway to the "Comedy"*, «Dante Studies», 113 (1995), pp. 31-56.
- J. A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2004.
- W. B. SEDGWICK, *The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Century*, «Speculum», 3 (1928), pp. 349-81.
- C. SEGRE, M. MARTI (a cura di), *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.
- L. SERIANNI, *Sulle similitudini della Commedia*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 35 (2010), pp. 25-43.
- P. SGRILLI, *Tendenze anticlassiche nella "Rettorica" di Brunetto Latini*, «Medioevo romanzo», 3 (1976), pp. 380-93.

- M. SHAPIRO, *De vulgari eloquentia. Dante's book of exile*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1990.
- M. SHAPIRO, *On the role of rhetoric in the "Convivio"*, «Romance Philology», 40 (1986-7), pp. 38-64.
- M. SIMONELLI, *Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 207-26.
- CH. S. SINGLETON, «*In exitu Israel de Aegypto*», «Annual report of the Dante Society», 78 (1960), ristampato in «Dante Studies», 118 (2000), pp. 167-87 e tradotto, in ID., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 495-520.
- CH. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- B. SMALLEY, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, (1952), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1972.
- F. SPERA, *La confessione di Dante*, «Lecture classensi» 8 (1979), pp. 63-76.
- F. SPERA, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010.
- G. B. SPERONI, *Proposte per il testo della Parisiana Poetria*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1979.
- C. SPICQ, *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au moyen âge*, Paris, Vrin, 1944.
- L. SPITZER, *Il canto XIII dell'Inferno, Letture dantesche*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 223-48.
- L. SPRUIT, *Species intelligibilis: from Perception to Knowledge*, Leiden, Brill, 1995.
- P. SQUILLACIOTI, *Uno sguardo al Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: procedure e prospettive del vocabolario storico dell'italiano antico*, in *Dizionari e ricerca filologica. Atti della Giornata di studi in memoria di Valentina Pollidori*, Firenze, 26 ottobre 2010 (Supplemento III al BOVI), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 73-84.
- G. STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in ID., *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 9-29.
- G. STEEN, *Finding Metaphor in Grammar and Usage: A Methodological Analysis of Theory and Research*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- G. STEEN ET AL., *A Method for Linguistic Metaphor Identification: from MIP to MIPVU*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010.
- G. STEEN ET AL., *Pragglejaz in practice. Finding metaphorically used words in natural discourse*, in *Researching and Applying Metaphor in the Real World*, a cura di G. Low et al., Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp. 165-84.

- R. STEFANINI, *Guittone poeta politico*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-4 aprile 1994), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 165-76.
- B. STOCK, *Myth and Science in the twelfth century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- A. STRUBEL, «*Allegoria in factis*» et «*allegoria in verbis*», «*Poétique*», 23 (1975), pp. 342-57.
- P. SWIGGERS, *Les premières grammaires des vernaculaires gallo-romans face à la tradition latine: stratégies d'adaptation et de transformation*, in *L'héritage des grammairiens latins de l'antiquité aux Lumières*. Actes du colloque de Chantilly, 2-4 septembre 1987, a cura di I. Rosier, Paris, Éditions Peeters, 1988, pp. 259-69.
- P. SWIGGERS, *Norme et usage dans les Razos de trobar de Raimon Vidal*, in «*Contez me tout*». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, a cura di C. Bel, P. Dumont, F. Willaert, Louvain-Paris, Peeters, 2006, pp. 859-73.
- G. TANTURLI, *Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo*. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1994, pp. 3-13.
- G. TANTURLI, *Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni*, «*Rinascimento*», n.s. 25 (1985), pp. 199-219.
- M. P. TASSONE, *La magnanimità metaforica di Dante e i primi commentatori della «Commedia»*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 221-62.
- M. P. TASSONE, *Metafore e immagini della corte celeste nella «Commedia»*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 185-209.
- F. TATEO, «*Aprire per prosa*», in ID., *Questioni di poetica dantesca*, Bari, Adriatica, 1972, pp. 54-75.
- F. TATEO, *Optima loquela: dal dettatore al salmista*, in ID., «*Per dire d'amore*», Napoli, 1995, pp. 13-31.
- M. TAVONI, *Il nome di poeta in Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996, pp. 545-77.
- M. TAVONI, *Il pane degli angeli (Convivio I i 7 - Paradiso II 10-15)*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 51-62.
- M. TAVONI, *Il titolo della «Commedia» di Dante*, «*Nuova rivista di letteratura italiana*», 1/1 (1998), pp. 9-34.

- M. TAVONI, *Introduzione* in D. ALIGHIERI, *Opere*, vol. I. *Rime*, Vita Nova, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. xx.
- M. TAVONI, *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- M. TAVONI, *Vita nuova xxv 3 e altri appunti di linguistica dantesca*, «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 9-52.
- M. TAVONI, E. CHERSONI, *Ipotesi d'interpretazione della «suprema constructio»* (De vulgari eloquentia II VI), «Studi di grammatica italiani», 31-2 (2012-3), pp. 131-58.
- J. Y. TILLIETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la «Poetria Nova» de Geoffroy de Vinsauf*, Ginevra, Droz, 2000.
- G. TOMAZZOLI, *Enigmistica dantesca: un indovinello per il «cinquecento diece e cinque»*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 48 (2016), pp. 5-15.
- G. TOMAZZOLI, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 46 (2015), pp. 41-60.
- G. TOMAZZOLI, *Le metafore nella Commedia: tre modelli di lettura*, in *Atti delle Rencontres de l'Archet*, Morgex 14-9 settembre 2015, Morgex (AO), Fondazione Natalino Sapegno Onlus, 2016.
- G. TOMAZZOLI, *Nova quaedam insita mirice transsumptio: il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante*, in *Le poetriae del medioevo latino: modelli, fortuna, commenti*, a cura di G. C. Alessio, D. Losappio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, di prossima pubblicazione.
- J. F. TOOK, *'L'eterno piacer'. Aesthetic ideas in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, «Linguistica e letteratura», 34/1-2 (1999), pp. 9-45.
- P. TRIGONA, *Purgatorio, XI canto: «buona ramogna»*, «Critica del testo», 8/3 (2005), pp. 841-59.
- T. O. TUNBERG, *What is Boncompagno's "Newest Rhetoric"?*, «Traditio», 42 (1986), pp. 299-334.
- A. M. TURCAN-VERKERK, *L'art épistolaire au XII^e siècle. Naissance et développement de l'ars dictaminis*, in *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, 140 (2009), pp. 155-8.
- A. VALLONE, *Purgatorio 14 e l'Apocalisse*, «Quaderni di italianistica», 14/1 (1993), pp. 5-16.
- L. VALENTE, *Langage et théologie pendant la seconde moitié du XII^e siècle*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 33-54.
- L. VALENTE, *Logique et théologie. Les écoles parisiennes entre 1150 et 1220*, Paris, Vrin, 2008.

- P. VALESIO, *Esquisse pour une étude des personnifications*, «Lingua e stile», 4 (1969), pp. 1-21.
- A. VALLONE, *La prosa del “Convivio”*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- C. A. VAN ROOY, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, Brill, 1965.
- J. I. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la «Divina Commedia»: Teoría y análisis del símil*, Barcellona, Ediciones de La Discreta, 2002.
- C. VASOLI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di C. Vasoli, in Id., *Opere minori*, vol. v, tomo I, parte II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1983, pp. XI-LXXXIX.
- S. VAZZANA, *Orazio satiro*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 43 (2001), pp. 91-102.
- G. VECCHI, *Temi e momenti d’arte dettatoria nel Candelabrum di Bene da Firenze*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna», n.s. 10 (1958-9), pp. 113-33.
- L. VENTURI, *Le similitudini dantesche, ordinate illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1874, ora ripubblicato in ristampa anastatica con prefazione di L. Azzetta, Roma, Salerno, 2008.
- C. VILLA, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106.
- C. VILLA, *I cieli di Marte e di Giove – Paradiso XVIII-XIX-XX*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. Montorfano, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 185-99.
- C. VILLA, *Il lessico della stilistica fra XI e XIII sec.*, in *Vocabulaire des écoles et des méthodes d’enseignement au moyen âge. Actes du colloque Rome 21-2 octobre 1989*, a cura di O. Weijers, Turnhout, Brepols, 1992, pp. 42-59.
- C. VILLA, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL, 2009.
- C. VILLA, *Per una tipologia del commento mediolatino: l’“Ars Poetica” di Orazio*, in *Il commento ai testi*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Boston-Berlino, Birkhauser Verlag, 1992, pp. 19-46.
- C. VILLA, *Tra «fabula» e «historia». Manegoldo di Lautenabch e il «maestro di Orazio»*, «Aevum», 70 (1996), pp. 245-56.
- C. VILLA, *«Ut poesis pictura»: appunti iconografici sui codici dell’ “Ars Poetica”*, «Aevum», 62 (1988), pp. 186-97.
- S. VOLK-BIRKE, *Chaucer and Medieval Preaching: Rhetoric for Listeners in Sermons and Poetry*, Tübingen, Narr, 1991.
- P. VON MOOS, *La retorica nel Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1993, vol. I, La produzione del testo, t. II, pp. 231-71.

- P. VON MOOS, *Sulla retorica dell'exemplum nel Medioevo*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini, a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 53-77.
- J. O. WARD, *Rhetorical Theory and the Rise and Decline of Dictamen in the Middle Ages and Early Renaissance*, «Rhetorica», 19/2 (2001), pp. 175-223.
- M. A. WATT, *Take this bread: Dante's Eucharistic Banquet*, «Quaderni di italianistica», 22/2 (2001), pp. 17-35.
- H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- W. WETHERBEE, *Platonism and Poetry in the Twelfth century. The literary influence of the School of Chartres*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- A. WILMART, *L'art poétique de Geoffroi de Vinsauf et les commentaires de Barthélemy de Pise*, «Revue bénédictine», 41 (1929), pp. 271-5.
- H. WIERUSZOWSKI, *Ars dictaminis in the time of Dante*, «Mediaevalia et Humanistica», 1 (1943), pp. 95-108 (poi in EAD. *Politics and Culture in medieval Spain and Italy*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, pp. 359-77, da cui si cita).
- H. WIERUSZOWSKI, *Rhetoric and the Classics in Italian education of the thirteenth century*, «Studia Gratiana», 11 (1967), pp. 169-208 (poi in EAD. *Politics and Culture in medieval Spain and Italy*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, pp. 589-627, da cui si cita).
- T. WILLIAMS, *Biblical interpretation*, in *The Cambridge Companion to Augustine*, a cura di E. Stump, N. Kretzmann, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 59-70.
- R. WITT, *Boncompagno and the defense of rhetoric*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 16/1 (1986), pp. 1-31 (poi in ID., *Italian Humanism and Medieval rhetoric*, Aldershot, Ashgate Variorum, 2001, III, mantiene la numerazione di pagina dell'originale).
- R. WITT, *Brunetto Latini and the Italian tradition of "Ars Dictaminis"*, «Stanford Italian Review», 3/1 (1983), pp. 5-24, (poi in ID., *Italian Humanism and Medieval rhetoric*, Aldershot, Ashgate Variorum, 2001, v, mantiene la numerazione di pagina dell'originale).
- R. WITT, *Medieval "Ars Dictaminis" and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem*, «Renaissance Quarterly», 35/1 (1982), pp. 1-35 (poi in ID., *Italian Humanism and Medieval rhetoric*, Aldershot, Ashgate Variorum, 2001, I, mantiene la numerazione di pagina dell'originale).
- L. WITTEGENSTEIN, *Tractatus Logico-philosophicus* (1921), trad. ing. London-New York, Routledge, 2001.

- M. C. WOODS, *A Medieval Rhetoric Goes to School – and to the University: The Commentaries on the Poetria nova*, «Rhetorica», 9/1 (1991), pp. 55-65.
- M. C. WOODS, *An Early Commentary on the Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, New York, Garland Pub, 1985.
- M.C. WOODS, *Classroom Commentaries. Teaching the Poetria nova across Medieval and Renaissance Europe*, Columbus, Ohio State University Press, 2010.
- M. C. WOODS, *Teaching the Tropes in the Middle Ages: The Theory of Metaphoric Transference in Commentaries on the Poetria nova*, in *Rhetoric and Pedagogy: Its History, Philosophy, and Practice. Essays in Honor of J. J. Murphy*, a cura di W.B. Horner, M. Leff, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum, 1995, pp. 73-82.
- M. C. WOODS, *Using the Poetria Nova to Teach Dictamen in Italy and Central Europe*, in *Papers on Rhetoric*, 5, a cura di L. Calboli Montefusco, Roma, Herder, 2003, pp. 261-79.
- F. A. YATES, *L'arte della memoria* (1966), trad. it. Torino, Einaudi, 1979.
- F. ZAMBON, *Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'«Epistola a Cangrande»*, in *L'autocommento. Atti del xviii Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 1990), a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 1994, pp. 21-30.
- R. ZANNI, *Il De vulgari eloquentia fra linguistica, filosofia e politica*, «Critica del testo» 14/1 (2011), pp. 279-343.
- R. ZANNI, *Una ricognizione per la biblioteca di Dante in margine ad alcuni contributi recenti*, «Critica del testo», 17/2 (2014), pp. 161-204.
- N. ZEEMAN, *The Schools Give a License to Poets*, in *Criticism and Dissent in the Middle Ages*, a cura di R. Copeland, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 151-80.

Ringraziamenti

Quando scriveva il *Purgatorio*, Dante non sapeva di anticipare quel che sarebbe stato un dottorato: primo passo di un (eventuale) cammino indipendente nella ricerca e nell'insegnamento, prosecuzione di una vita da studente – e ho dei sospetti su quale degli altri due regni ci aspetta adesso. In questi tre anni ho potuto seguire la mia curiosità per varie strade, avvicinandomi all'oggetto di questa tesi o prendendo qualche deviazione. La libertà di cui ho goduto non sarebbe valsa a molto senza la paziente guida dei miei relatori: dove molti dottorandi finiscono per lavorare da soli, io ho avuto la sfacciata fortuna di avere addirittura due maestri tra i migliori che mi potessero capitare. Quindi grazie a Saverio Bellomo che ha messo a mia disposizione la sua ineguagliabile conoscenza del testo dantesco, che mi ha tenuto sempre con i piedi per terra quando rischiamo di perdermi, che mi ha sostenuto, accolto e dato fiducia. Grazie a Eugenio Burgio che mi ha messo alla prova, che mi ha fatto fare sempre un passo in più nella comprensione delle cose, che ha limato la mia scrittura e il mio pensiero. Grazie anche a Roberto Mercuri, che con affetto ha continuato a seguirmi da lontano e che per primo mi ha messo sulla strada giusta.

Un sentito ringraziamento va anche a Marco Ariani e a Zyg Barański, primi attenti e generosi lettori di questa tesi, a cui devo degli importanti suggerimenti. Ho potuto imparare moltissimo da Antonio Montefusco e Raffaella Zanni, che non mi hanno fatto mai mancare il supporto della loro straordinaria conoscenza e del loro affetto e che mi hanno coinvolto in progetti entusiasmanti e giusti. Durante il semestre che ho trascorso a Parigi ho contratto un debito di profonda gratitudine nei confronti di chi mi ha accolto e introdotta a studi estremamente arricchenti e per me nuovi: grazie infinite a Benoît Grévin, a Giuliano Milani, a Sylvain Piron e Irène Rosier-Catach. In corso d'opera ho ricevuto preziosi consigli anche da Franziska Meier, che ringrazio per l'acutissima lettura di alcune di queste pagine, e dalle amichevoli e formative conversazioni con Paolo Garbini, Giuseppe Ledda, Lorenzo Mainini, Tiziana Mancinelli, Luca Marozzi, Paola Nasti e Anna Pegoretti.

Ma la gratitudine più grande è quella che mi lega agli amici che hanno condiviso con me tutti gli esaltanti stimoli, le insicurezze, le fatiche e gli scoraggiamenti, le risate e l'energia. Grazie ad Antonio, Luca, Elena, Veronica, Arianna, Bianca, Benedetta, Lorenzo, Matteo, Camilla, Livia, Andrea, Carla, Maria, Tommaso, Jacopo. Questa tesi è dedicata a noi, che siamo usciti insieme dal *foco* che ci *affina* e che un giorno insegneremo quello che abbiamo imparato in questi anni.