

II.3 Semiotica e struttura: il contesto dell'opera e l'evoluzione del linguaggio figurato

Sommario 3.1 Le interazioni tra figure e canti. – 3.1.1 Nuclei tematici e *imagery*: un percorso infernale. – 3.1.2 Variazioni sul tema: sviluppo di immagini nel *Purgatorio*. – 3.1.3 Oltre il canto: immagini come *coblas capfinidas* nel *Paradiso*. – 3.2 Metafore e struttura: tre modelli di lettura. – 3.2.1 Agglomerati metaforici. – 3.2.2 Assi metaforici. – 3.2.3 Nuclei metaforici. – 3.3 L'evoluzione del linguaggio figurato nella *Commedia*.

Nel capitolo II.1 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*, e abbiamo approfondito i diversi gradi di improprietà delle metafore e la loro struttura morfologica e sintattica; nel capitolo II.2 ci siamo soffermati sulle interazioni dei termini traslati con il tessuto letterale del canto e con le altre figure, nonché sui principali effetti di stile prodotti dalle strategie discorsive di Dante. In questo capitolo, allargando ancora lo sguardo, considereremo i nessi istituiti all'interno 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 reti di significati che si possono creare quando immagini semanticamente affini ricorrono in parti diverse del poema. Esamineremo, 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 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 anche tra i due universi semantici a cui appartengono il veicolo e il tenore. Come sottolinea Mercuri (2001, 118), «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*»; ciascuna metafora, per quanto sintetica, potenzialmente introduce nella narrazione un intero universo di significato, veicolato dal termine traslato. 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 (vedi § II.1.3.1), e dall'altro la metafora morta, la cui improprietà letterale passa inosservata (vedi § II.1.3.3); 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 all'attenzione del lettore attraverso il collegamento con altre figure affini, con le quali forma un sistema coerente e articolato, oppure attraverso una particolare relazione con il tessuto letterale in cui è immessa, a cui conferisce spesso una sfumatura ulteriore, che amplifica il significato veicolato dall'intreccio o viceversa lo complica. È anche per questo che le metafore vengono generalmente studiate per grandi associazioni tra campi semantici: sono poche quelle che hanno una rilevanza tale da catalizzare l'attenzione di uno studio individuale. Per quelle che non sosterebbero il peso di un'analisi troppo specifica, l'operazione più sensata è quella di mettere in rilievo come le metafore si relazionino con il canto o si coagolino insieme da un punto di vista semantico. I sistemi metaforici della *Commedia* si costruiscono infatti 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. (Pasquini 2011, 190)

Il ruolo strutturale delle similitudini è ormai pacificamente riconosciuto, ma le stesse considerazioni si possono estendere alle metafore, che introducono nel tessuto del canto elementi alieni e così facendo lo arricchiscono e rafforzano sotto diversi punti di vista.¹

Alla luce di queste considerazioni, questo capitolo proporrà prima

¹ Cf. Ledda 2015, 95: «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».

un percorso di lettura incentrato sulle relazioni tra figure e canti, poi una riflessione sul rapporto che si crea tra gruppi di metafore disseminate lungo tutto il poema, e infine alcune considerazioni generali sull'evoluzione del linguaggio figurato in tutta la *Commedia*. Nel primo caso seguiremo tre diversi percorsi, uno per ciascuna cantica: quello infernale mira a sottolineare da un lato la contiguità tra temi e *imagery* di ciascun canto, dall'altro 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. Il percorso paradisiaco, infine, mette in luce alcune significative connessioni tra canti successivi rese possibili dal recupero delle stesse metafore e immagini. La scansione non è ovviamente così netta: ciascuna di queste tre direttrici potrebbe essere seguita anche in relazione alle altre cantiche, sebbene in maniera 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 detto (§ II.2.4.1), permette la coesistenza di ogni registro, di ogni ambito, di ogni argomento. Il *Purgatorio* 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 uno stesso discorso e una stessa immagine in progressione; il *Paradiso*, infine procede per grandiosi affreschi, distesi su blocchi di canti che instaurano una stretta armonia reciproca.²

3.1 Le interazioni tra figure e canti

3.1.1 Nuclei tematici e *imagery*: un percorso infernale

La *Commedia*, come viene detto esplicitamente nell'epistola a Cangrande, è un'opera polisema (vedi § I.3.3): è il testo stesso che ci invita a seguire 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 metaletteraria (come in Mercuri 1992). Anche i singoli canti o gruppi di canti spesso affrontano temi eccedenti rispetto al racconto della condizione delle

² Sulla funzione strutturante delle metafore prolungate nel *Paradiso*, cf. Marietti 2002.

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;³ 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 una coerenza tematica che possa garantire una certa unità al variopinto quadro infernale.

A cominciare dal V canto, che segna l'ingresso di Dante nell'Inferno vero e proprio, diversi canti sviluppano in maniera molto evidente tale ricerca di un'unità tra tema e immagini. Sfruttando appieno le potenzialità del meccanismo analogico, la narrazione dell'incontro con le anime dei lussuriosi è incastonata di ben tre similitudini ornitologiche (*Inf.* V, 40-3; 46-9; 82-7), che non sono *collateralia* rispetto all'intreccio, ma che arricchiscono la rappresentazione delle anime trascinate dalla *bufera infernale* (*Inf.* V, 31); questo nesso si arricchisce anche di un connotato morale preciso, se diverse fonti disponibili a un autore medievale dipingevano gli uccelli come animali legati all'amore e all'erotismo (cf. Ryan 1976; Freccero 2015, 26-9). A partire da questo nesso simbolico le gru, in particolare, rivestono nella *Commedia* un ruolo che va ben oltre quello di semplice termine di paragone, facendosi portatrici di una riflessione metapoetica distribuita nelle tre cantiche e associata alla lirica amorosa.⁴

La consonanza tra similitudini e nucleo del canto prosegue 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). Pochi versi dopo Cerbero è paragonato 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.
 (*Inf.* VI, 28-33)

Le uniche due similitudini del canto non si allontanano dunque molto dal nucleo narrativo principale.

³ Come ha notato Delcorno (1989, 204), Dante «subordina con fermezza ogni elemento narrativo al nucleo morale del racconto, e in ogni personaggio riscopre la valenza figurale, tipologica».

⁴ Al tema sono stati dedicati moltissimi studi: cf. Ledda 2013b, 120-1 anche per la completa bibliografia che si trova alla nota 3.

Nel VII canto il nesso si fa più sottile. Il girone dedicato agli avari e ai prodighi genera una digressione sulla Fortuna, che viene rappresentata da un lato con gli originali connotati della «*general ministra e duce*» di Dio (*Inf.* VII, 78), dall'altro con termini e caratteristiche in linea con 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.
 (*Inf.* VII, 13-15)

come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente **riddi**.
 (*Inf.* VII, 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 (Rea 2016, 100), 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 il 'fortunale', complice anche l'etimologia, è immagine diffusissima per la rappresentazione degli stravolgimenti della sorte (cf. Desideri 2011).

Estremamente coerenti anche le immagini arboree che costellano il canto dedicato alla selva dei suicidi (su cui cf. Spitzer 1965, 1: 223-48), come la similitudine del tizzone arso (*Inf.* XIII, 40-4), perfettamente simmetrica rispetto alla scena che descrive e organica con la narrazione sviluppata nel canto.⁵ Vera e propria apoteosi di similitudini è poi la descrizione di Gerione che si estende a cavallo tra i canti XVI-XVIII, dove paragoni tratti da ogni sfera semantica, ma soprattutto da quella animale, vanno a produrre un caleidoscopico e ingannevole ritratto del mostro:⁶

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;

⁵ Cf. *Inf.* XIII, 40-4: *come d'un stizzo verde ch'arso sia | da l'un de' capi, che da l'altro geme | e cigola per vento che va via, | sì de la scheggia rotta usciva insieme | parole e sangue.*

⁶ Per un'analisi delle immagini legate a Gerione, cf. Mercuri 1984; Ledda 2019, 103-11.

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, viene spesso 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 è stato ricoperto soprattutto dalle similitudini si va estendendo alle 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 spesso tanto le metafore quanto le similitudini rimandano, con ribaltamento parodico, al campo semantico della guerra; nei canti dei barattieri, invece, le figure richiamano con una certa insistenza la sfera intrinsecamente comica della cucina. Per fare qualche esempio, 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 sempre si realizza 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 tale atmosfera guerresca, che si muta in venatoria – come già veniva preannunciato dalle metafore delle **pane** e delle **tane** (Inf. XXI, 124-6)⁷ – e che

⁷ Lo segnala Bellomo (2013, *ad loc.*). Le note conclusive a questi due canti nel commento di Bellomo sono ricche di osservazioni circa lo sviluppo di queste immagini.

genera dunque l'ulteriore rappresentazione traslata che vede i dannati come animali immersi in una palude, pronti a essere catturati e poi cucinati. Il rimando all'immaginario culinario, come è stato notato da diversi studiosi, e per primo da Curtius (1992, 156), è del resto 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 aggiungono anche connotazioni stilistiche precise, di segno comico. Del resto la sezione è segnalata come 'comica' dallo stesso Dante (Spera 2010, 173), poiché l'episodio saliente è preceduto dall'apostrofe al lettore che si troverà ad assistere a un *nuovo ludo* (*Inf.* XXII, 118).

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» (Pézard, citato da Bello-mo 2013, *ad loc.*). Ma più avanti la natura marcatamente metaletteraria di questi due canti (per cui cf. Tomazzoli 2023, 62-4, con bibliografia) è consolidata dalla leggenda della fenice (*Inf.* XXIV, 106-8; cf. Ledda 2019, 112-19), dal *topos* letterario del vanto qui applicato alla varietà e quantità di serpenti presenti in Libia (*Inf.* XXIV, 85-90), che a sua volta prelude alla sfida a Lucano e Ovidio del canto successivo (*Inf.* XXV, 97-102), e soprattutto dalla seguente dissimilitudine:

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:

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 (*Inf.* XXVI, 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: «*e 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'» (Terracini, citato da Bellomo 2013, *ad loc.*).

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 le tragiche similitudini letterarie che coinvolgono Atamante (*Inf.* XXX, 1-12) ed Ecuba (*Inf.* XXX, 13-21), sorprendentemente fuse con le vili immagini del latrato del cane e della corsa del porco.⁸ 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* (*Inf.* XXXIV, 7), cioè fortificazione militare, passando per l'esortazione a Dante perché 'si armi' di fortezza (*Inf.* XXXIV, 21) e per Virgilio che 'prende le poste' (*Inf.* XXXIV, 71). Lo scontro tra la creatura più bassa del creato e la divinità che l'ha sprofondata al centro della terra è poi sottolineato da alcune metafore politiche, che identificano Lucifero come *rex* dell'Inferno (*Inf.* XXXIV, 1) e come *'imperador del doloroso regno* (*Inf.* XXXIV, 28), istituendo un richiamo palesamente antifrastrico e circolare rispetto alla metafora estesa pronunciata da Virgilio all'inizio del poema:⁹

⁸ Cf. *Inf.* XXX, 1-27: *nel tempo che Iunone era crucciata | per Semelè contra 'l sangue tebano, | come mostrò una e altra fiata, | Atamante divenne tanto insano, | che vegghendo la moglie con due figli | andar carcata da ciascuna mano, | gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli | la leonessa e ' leoncini al varco»; | e poi distese i dispietati artigli, | prendendo l'un ch'avea nome Learco, | e rotollo e percosselo ad un sasso; | e quella s'annegò con l'altro carco. | E quando la fortuna volse in basso | l'altezza de' Troian che tuttora ardiva, | si che 'nsieme col regno il re fu casso, | Ecuba trista, misera e cattiva, | poscia che vide Polissena morta, | e del suo Polidoro in su la riva | del mar si fu la dolorosa accorta, | forsennata latrò sì come cane; | tanto il dolor le fé la mente torta. | Ma né di Tebe furie né troiane | si vider mai in alcun tanto crude, | non punger bestie, nonché membra umane, | quant'io vidi in due ombre smorte e nude, | che mordendo correvan di quel modo | che 'l porco quando del porcil si schiude.*

⁹ Sulle metafore della corte nella *Commedia*, cf. Tassone 2017, 194: «questo utilizzo del linguaggio delle istituzioni politiche e delle gerarchie per designare il sacro consesso paradisiaco può lasciare il moderno lettore sorpreso; alla nostra sensibilità queste metafore possono apparire improprie e barocche, ma in realtà esse avevano già trovato cittadinanza nelle opere dei teologi e dei predicatori, che vi veicolavano una precisa concezione teologica e cosmologica con riflessi sulla stessa antropologia: l'univer-

«Ché quello **imperator** 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**:
 oh felice colui cu' ivi elegge!». (*Inf.* I, 124-9)

3.1.2 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 (vedi § II.2.4.2), il tempo gioca un ruolo fondamentale, e la ritualità liturgica di molti elementi narrativi contribuisce a scandire il racconto secondo tappe più regolari e 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-personaggio, 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; fin dal prologo il poeta annuncia che canterà *di quel secondo regno | dove l'umano spirito si purga* (*Purg.* I, 4-5), introducendo la metafora fondamentale della cantica. 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, 113-14); affini anche altri ammonimenti metaforici come «*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 incon-

so non è altro che uno stato monarchico governato dal sovrano assistito da una corte di burocrati e feudatari ordinati secondo una precisa gerarchia di figure e di uffici, giusta l'ordinamento del paradiso fissato, a beneficio di tutta l'angelologia medievale, da Dionigi l'Aeropagita».

trano i primi spiriti purganti 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 proprio 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 il nitore che occorre per ricevere la luce divina e la leggerezza che permetterà alle anime di librarsi finalmente verso Dio, quando i **vermi** umani realizzeranno la loro natura di **angelica farfalla** | *che vola a la giustizia senza schermi* (*Purg.* X, 125-6).¹⁰ La caratterizzazione del peccato in termini di peso è particolarmente insistita nel trittico dei superbi, perché la pena inflitta a queste anime consiste proprio nell'essere oppresse da un **sasso** che **doma** la loro *cervice superba* (*Purg.* XI, 52-3); la loro *soma* (*Purg.* XI, 57) grava sull'animo di Dante al punto da spingere anche lui a camminare piegato, e lascia perfino i pensieri del protagonista e **chinati e scemi** (*Purg.* XII, 9). La paura di quel tormento è tale, che, come confessa a Sapia, «lo *'ncarco di là giù*» già gli **pesa** (*Purg.* XIII, 138), metaforicamente e spiritualmente, prima ancora che la pena si realizzi.

¹⁰ La stessa immagine è ripresa dall'angelo che custodisce la cornice, che così esclama: «o gente umana, per **volar sù nata**, | *perché a poco vento così cadì?*» (*Purg.* XII, 95-6).

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» (Trigona 2005, 853): dopo la bassa immagine del **sucidume** e la matericità dello **scoglio** da 'spogliare', il termine '**ramogna**' sembra essere più delicato (ma il suo significato è discusso: vedi § II.1.3.2), e ancor più tenue è quello di **caligine**. La stessa immagine è variata ancora una volta nell'elegante espressione ottativa con cui Dante si rivolge a Sapia: «*se tosto grazia resolva 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.

Il nome stesso del secondo regno rimanda alla purificazione, e per questo Dante ribadisce tale motivo al principio e alla fine della cantica. 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-personaggio non solo esperisce su di sé sia il peccato che ha dominato le anime purganti in vita sia 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 sul piano materiale, quanto sul piano morale. La condizione che le anime subiscono si realizza anche sul corpo del *viator*, che tanto stupore accende durante l'ascesa lungo le sette cornici del Purgatorio, oltre che nel suo spirito. Al termine del viaggio, le *guance nette di rugiada* dopo il rito lustrale che si è svolto ai piedi del monte tornano solo momentaneamente *atre* a causa delle lacrime suscitate dalla reprimenda di Beatrice (*Purg.* XXX, 52-4); il nuovo e definitivo rito di purificazione realizzato con l'immersione nel Lete (*Purg.* XXXI, 94-105) 'offende' *le memorie triste* (*Purg.* XXXI, 11-12), mentre l'immersione nell'Eunoè *ravviva* la virtù *tramortita* del pellegrino (*Purg.* XXXIII, 127-38) e lo rende **puro e disposto a salire alle stelle** (*Purg.* XXXIII, 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 diffusi nella cultura medie-

vale, e tradotti in motivi narrativi dalla poesia della *Commedia*. Uno di questi motivi è quello 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)

Già rivolgendosi al lettore nel X canto Dante aveva impiegato la stessa metafora: *non vo' però, lector, 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*» (*Purg.* XI, 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). Ancora, l'espiazione è anche **morso** (*Purg.* XVIII, 132), pena **amara** (*Purg.* XIX, 117) che **matura** (*Purg.* XIX, 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), alludendo a 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.

3.1.3 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 e per sottolineare l'unitarietà della visione 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.¹¹ Il tipo di lettura che qui si propone si potrebbe affrontare anche in relazione alle altre due cantiche, ma nel *Paradiso* la tendenza a creare blocchi compatti, anche piuttosto estesi, raggiunge i suoi vertici, a differenza di quanto sostiene Kirkpatrick (1978, 151), a cui pare che la poesia dell'ultima cantica proceda invece per interruzioni ed episodi isolati.

L'immagine con cui si chiude il IV canto del *Paradiso*, per esempio, 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.
(*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 (2021) e Sanguineti (2001) e sulla scorta di

¹¹ Cf. Ragni 2015, 138: «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».

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*» (Inglese 2016, *ad loc.*). Ma anche la metafora del 'muovere il piede' trova dei riscontri nei canti precedenti, a saldare questo primo gruppo di canti in un blocco coerente (Ragni 2015, 134-49): nel canto III Beatrice spiegava a Dante che il proprio sorriso era una risposta al suo *pueril coto*, aggiungendo che «*sopra 'l vero ancor lo piè non fida, | ma te rivolve, come suole, a vòto*» (Par. III, 25-8); 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*» (Par. III, 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 (vedi § II.3.2.3): *nasce per quello, a guisa di rampollo, | a piè del vero il dubbio; ed è natura | ch'al sommo pinge noi di collo in collo* (Par. IV, 130-2). Qui, con raffinato gioco di simmetrie, i termini '*piè*' e '*collo*' dialogano non solo sul piano dell'anatomia umana, ma anche, nella metafora, sul piano dell'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 al contempo strutturali e contenutistiche. Rispetto alle prime, tale ripresa 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*.¹² 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 del suo itinerario cerca di assicurarsi un *piè fermo* (Inf. I, 30)¹³ e che, appena la incontra, 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 amo-

¹² Le due scansioni per canti e per episodi si sovrappongono al punto che l'espeditente 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 2016, *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).

¹³ Le interpretazioni di questo verso sono numerose e discordanti: cf. Niccoli 1970, con bibliografia. Quale che sia il significato del passo, 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* 9.15, ed. Dekkers, Frapont 1956).

re 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 dalla 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 successivo, con puntuale recupero dei termini e delle immagini impiegate dal protagonista. 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 (vedi § II.2.3.2).¹⁴ Nel canto X Dante viene introdotto agli spiriti sapienti, e tra questi prende la parola Tommaso d'Aquino, che si presenta con solennità:

«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)

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

¹⁴ Barolini (1992, 194) 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». Sulle implicazioni metaletterarie dei canti del cielo del Sole, si veda l'intero capitolo *The Heaven of the Sun as a meditation on narrative*.

ci si allontana dalla retta via, ossia dalla regola.¹⁵ 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** (Par. XI, 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'.
(Par. XI, 21-6)

L'espressione figurata - per la verità non molto ermetica, specie in una cantica che fa ampio uso di questa traslazione - impiegata dal santo nel canto precedente diventa così occasione per la lunga narrazione agiografica che segue: Tommaso si fa commentatore di sé 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 una dolente e iper-metaforica *vituperatio*:

«**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: il pellegrino avrà cioè capito come dalla gloriosa vita di Francesco possa derivare tale 'pinguedine' spirituale, opposta alla **nova vivanda** di cui il **pecuglio** francescano è **fatto ghitto**, e che produce solo «**pecore che tornano a l'ovil di**

¹⁵ Insiste sul paradigma del ritorno all'origine Mazzucchi (2015, 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».

latte vòte»; il *viator* conosce ora il «*corrègger che argomenta | 'U' ben s'impingua, se non si vaneggia'*» (Par. XI, 138-9).¹⁶

Le connessioni tra questi due primi canti non si limitano alla tripla 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** (Par. 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* (Par. 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 mattino, e all'interno del paragone viene introdotta la metafora che dominerà il canto successivo, ossia quella della **sposa di Dio** (Par. X, 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** (Par. X, 53),¹⁷ particolarmente adeguata in questo cielo e ripresa, con stesso veicolo ma con tenore mutato, laddove i beati sono chiamati **quelli ardenti soli** (Par. X, 76), ma anche e soprattutto nel racconto della nascita di Francesco: «*nacque al mondo un sole*» (Par. X, 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*» (Par. X, 91-2) e il **beato serto** (Par. X, 102); le **sempiterni rose** che ruotano nelle **due ghirlande** (Par. XII, 19-20); le **ventiquattro piante** che **fascian** Dante (Par. XII, 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* (Par. X, 49-51) – che conferisce un'idea di affettuosa vicinanza e di concordia, ma che si lega, soprattutto, all'imitazione, riaffermata dai mendicanti, del modello cristologico, che portava con sé il motivo sponsale per descrivere il rapporto con la Chiesa. La biografia di Domenico pronunciata da Bonaventura riprende questo gruppo di im-

¹⁶ Mazzucchi (2015, 349) 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.

¹⁷ La stessa metafora viene ripresa nel XIV canto, in un'esclamazione del *viator* appena salito nel cielo di Marte: «*o Eliòs 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).

magini - «a sua **sposa** soccorse | con due **campioni**» (Par. XII, 43-4); «l'**amoroso drudo** | de la fede cristiana» (Par. XII, 55-6); «poi che le **sponsalzie** fuor compiute | al sacro fonte intra lui e la Fede, | u' si **dotar** di mutua salute» (Par. XII, 61-3); «ben parve messo e **famigliar** di Cristo» (Par. XII, 73); «la sua **famiglia**» (Par. XII, 115) - ma le alterna con metafore belliche o più genericamente agonistiche, oltre che con quelle vegetali e idriche già ricordate (vedi § II.2.2.2).

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 metafora dei **due campioni**, ampiamente diffusa nella letteratura religiosa dell'epoca (vedi § II.2.3.2):

«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**» (Par. XII, 56-7); con rinnovata simmetria, l'universo bello-rico ritorna alla fine della narrazione, quando Bonaventura conclude:

«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».
 (Par. XII, 106-10)

Nel canto precedente, Tommaso impiegava l'immagine affine ma distinta della «**barca** | di Pietro» che i due santi mantengono «**in alto mar per dritto segno**» (Par. XI, 118-20).¹⁸

¹⁸ Ulteriori elementi di contiguità tra i due canti sono messi in rilievo da Mineo 2005, 105-217; sulle differenze tra i due canti insistono invece Pasquini, Quaglio (1987) nelle note conclusive ai due canti. Si veda anche Barański 2000, 65-7.

Passando al blocco di canti successivo, possiamo innanzi tutto 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 giustapposte, la prima di natura visiva e la seconda di natura uditiva; ci interessa in particolare quest'ultima:

e come giga e arpa, in temprà 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)

Il canto si chiudeva poi con una sofisticata scusa del poeta, che ha forse osato troppo *postponendo il piacer de li occhi belli* (Par. XIV, 131), il quale si è ulteriormente accresciuto con l'ascesa al nuovo cielo (Par. XIV, 130-9). Dopo questa digressione, il canto successivo riprende la descrizione della celestiale melodia che Dante ha già cominciato a sviluppare nel canto precedente, e per farlo recupera, in forma di metafora, diversi elementi contenuti nella similitudine appena citata:

benigna voluntade 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 § II.2.3.1). 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*, Dante vuole implicare non solo che quanto è custodito nella memoria del poeta è fedele riproduzione della straordinaria esperienza del protagonista (§ I.4.2.3), ma anche che tale esperienza e tale memoria ricalcano, per quanto la *materia* umana possa 'stendersi', la contingenza **dipinta** nel **magno volume** (Par. XVII, 50). 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. In diversi altri passi del poema, peraltro, le profezie che Dante-personaggio riceve e che annota nella sua mente, e che saranno poi chiosate da Cacciaguida nel passo appena citato, saranno rappresentate da metafore librerie, creando uno straordinario effetto di *mise en abyme* (Tomazzoli 2023, 75-7).

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***» (Par. XV, 85-6); *la luce in che rideva il mio **tesoro** | ch'io trovai lì* (Par. XVII, 121-2) - oppure al mondo della vegetazione, spesso richiamato nei discorsi genealogici, come si vedrà meglio nelle prossime pagine: «*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***» (Par. XV, 88-9); «*ditemi dunque, cara mia **primizia***» (Par. XVI, 22); «*lo **ceppo** di che nacquero i Calfucci | era già grande*» (Par. XVI, 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',¹⁹ 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: i due avversari della spietata città sono così 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 a 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 sul passato e sul presente, Dante ritorna sulla potente immagine scritturale del libro divino:²⁰

«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,
 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, 112-17; 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 lo leggeva nel libro divino in cui sono preannunciati gli avvenimenti futuri, e da questa lettura ricavava un *digiuno*, un desiderio; lo stesso Dante, nel canto XIX (vv. 22-33), si presenta alle anime del cielo di Giove parlando del proprio *digiuno* di sapere, e chiede all'a-

¹⁹ Il termine è una prima attestazione, probabilmente sul mediolatino 'noverca' (Viel 2019, 306).

²⁰ Il precedente più importante è certamente *Apc.* 20,12: *et 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.*

quila di scioglierlo (con la stessa incongruità semantica che abbiamo osservato prima); per soddisfare la curiosità del *viator* l'aquila fa riferimento all'altro libro divino, quello della giustizia. 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, trascurati a favore delle Decretali, così lette da essere consumate 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» (Villa 2010, 191), colui che *sol per cancellare scrive* (*Par.* XVIII, 130).

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 legano i canti XXIV e XXV, poiché il dialogo con Giovanni sulla carità possiede caratteristiche specifiche e i canti di cornice sviluppano 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
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. Benché 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 can-

ti è rafforzata però anche da diverse metafore:²¹ 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 viene richiamato dalla risposta dell'interpellato, che 'spande' *l'acqua di fuor dal suo interno fonte* (Par. XXIV, 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*» (Par. XXIV, 91-3). Nel canto successivo, rispondendo all'analoga 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*» (Par. XXV, 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 conoscenza fluida ed espansa, che dall'alto piove sugli uomini, scorre nelle loro menti e defluisce nelle loro parole affinché altri ne siano riempiti.²²

21 Per una dettagliata analisi dei diversi campi semantici richiamati nel canto, cf. De Marchi (2002, 381-2): «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».

22 Secondo Ariani (2015b, 700-2) «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'igneo 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 qua-

A questo tema del generoso fluire della conoscenza si alterna quello 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** (Par. XXIV, 49). Pietro è **l'alto primipilo** (Par. XXIV, 59), il primo combattente della milizia,²³ che 'entrò in campo' a seminare il cristianesimo (Par. XXIV, 109-10), il **baron** della fede (Par. XXIV, 115), come Giacomo sarà «il **barone** | per cui là giù si vicit Galizia» (Par. XXV, 17-18), il **principe glorioso** (Par. XXV, 23) «per cui la larghezza | de la **nostra basilica** si scrisse» (Par. XXV, 29-30); la serie si chiude con la 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** (Par. XXV, 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 conceduto 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 (Par. XXV, 84).²⁴ 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 possa fare teologia in versi e di come la metafora serva non tanto a esprimere l'inesprimibile, quanto a nobilitare e arricchire il linguaggio razionale, realizzando una perfetta alternanza tra i **modi tractandi** di matrice teologica e quelli di matrice biblica e poetica (vedi § I.4.1.1).

le, 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».

²³ Il termine è una prima attestazione dantesca «dal latino 'primipilus', 'primo centurione dei triarii', vitale anche in mediolatino in 'primipilarius', e denotante, in Sidonio Apollinare, il 'vescovo'. Potrebbe derivare a Dante dal lessico ecclesiale» (Viel 2018, 324).

²⁴ Commenta queste metafore politiche anche Tassone 2017, 192-4.

3.2 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'intero racconto narrativo 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, oltre ad assicurare la connessione mnemonica tra brani diversi. 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.²⁵ 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; in questo modo

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. (Picone 1989, 198-9)

In alcuni casi, tuttavia, la struttura dell'agglomerato o costellazione è meno adatta a descrivere il modo in cui le metafore fanno sistema, mentre risulta più pregnante 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 anche molto distanti tra loro, 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.

3.2.1 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

²⁵ Frye (1986, 95) notava che nella Bibbia «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»; le stesse osservazioni si possono applicare alla *Commedia*, che alla Bibbia chiaramente si ispira per questo importante aspetto.

una pianta si è imposto come modello archetipico di sviluppo in una civiltà ampiamente fondata sulla coltivazione e sulla raccolta, come testimonia in primo luogo la Bibbia. È piuttosto naturale, perciò, che il seme sia un referente immediato per figurare l'idea di principio, 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: 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, trasmettendo attraverso tale agglomerato di immagini un intero sistema di pensiero.²⁶ All'interno di questa 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.²⁷ Il termine 'seme' non ricorre quasi mai nel suo significato proprio, al punto 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» (Consoli, Stabile 1970); così succede per esempio nel discorso sulla generazione dei viventi e sull'influenza dei cieli che si distende nel XIII canto del *Paradiso*, dove si delinea una differenza tra ciò che è creato tramite lo sviluppo di un seme (la virtù attiva,

²⁶ Cf. Cameron, Stelma 2004, 108: «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».

²⁷ Per un'analisi di questo stesso campo semantico nel *Convivio*, cf. Fenzi 2002, 192-4.

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 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, sostanziando con l'*auctoritas* filosofica l'associazione analogica - quello che la linguistica cognitiva chiamerebbe *Cross-Domain Mapping* - 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 poco lusinghiero paragone «*tant'è del seme suo minor la pianta*» (*Purg.* VII, 127), 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,²⁸ 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 stirpe, ma cade nelle singolari persone*» (*Conv.* IV, xx, 5). Su questa 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)

²⁸ Cf. *Mt.* 7,17-18: *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.*

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; 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» (Consoli, Stabile 1970). Se l'origine si specificava nel caso di Adamo come *seme* dell'umanità, il prodotto trova la sua formulazione più antonomastica 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). 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 (*Inf.* X, 94).

All'interno del dominio 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 semenza*» (*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 a opera di Mosca dei Lamberti, «*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 (2013, nota conclusiva a *Inf.* XXIII) ritiene che nel XXIII canto il materiale politico, che si addensa 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 paradigma negativo all'interno di un disegno divino.

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. 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). Come nel caso del seme, l'estensione metaforica arriva a figurare anche 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), oppure 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.

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,²⁹ 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 rabbiose che provocheranno *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 **sterilitate**. (*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: vedi § II.1.6.2) o come in questa metafora sentenziosa e profetica pronunciata da Beatrice:

«Ben **fiorisce** ne li uomini il volere;
ma la **pioggia continua** converte

²⁹ Fonte autorevole è senz'altro Tommaso (*Summa Theologiae* I-II, q. 70, a. 1 co.): *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.*

in **bozzacchioni** le **sosine vere**.
 [...] e **vero frutto verrà dopo il fiore**.
 (Par. XXVII, 124-6; 148)

Beatrice chiama in causa molte delle metafore qui prese in analisi: la buona volontà **forisce** negli uomini, cioè si manifesta in forme pure ma fragili, cosicché la **pioggia** delle tentazioni guasta il frutto delle buone intenzioni,³⁰ 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 (1967, 644), «la metafora colloca il dato reale del riferimento in un certo ambiente che viene quindi immediatamente chiamato a fornire la materia di altri riferimenti». L'appartenenza di una metafora al macrocampo 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.

Oltre a fiori e frutti, un altro termine impiegato per indicare il prodotto, e più nello specifico il discendente di una stirpe, è ovviamente il ramo, su cui si fonda il consolidato motivo dell'albero genealogico; così nel deplorare la generale decadenza delle famiglie Virgilio afferma sentenziosamente che «*rade volte risurge per li rami | l'umana probitate*» (Purg. VII, 121-2). Questa metafora, come molte altre di quelle qui evocate, è ricondotta alle sue significative occorrenze bibliche dalle *Distinctiones* di Alano di Lille, una sorta di lessico di metafore scritturali che meriterebbe un'approfondita indagine, volta a dimostrare la produttività non solo del testo sacro, ma di questo genere di repertori:

*Ramus, proprie. Aliquis ab aliquo descendens, qui metaphoricè dicitur ramus; quia, sicut rami procedunt ab arboribus, sic posterii ex praedecessoribus; unde Apostulus: «si radix sancta, et rami», id est posterii. Dicitur opus, unde per prophetam Veritas ait, antiquorum hostium malitiam signans: «Posuit vineam desertam» vel «in desertum, ficum decorticavit, exspoliavit eam»; alibi: «fracti sunt rami ejus». (*Distinctiones dictionum theologialium*, in PL CCX, col. 921, citato da Finazzi 2013a, 64)*

30 Il termine 'bozzacchione', cioè 'susina distrutta dalla pioggia', è prima attestazione dantesca, che alcuni commentatori trecenteschi individuano come appartenente alla parlata toscana e fiorentina, ma che pare invece una forma settentrionale giunta in Toscana (Viel 2019, 208-9).

3.2.2 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» (1993, 29), 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*. 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 e immediata connotazione morale positiva o negativa; benché presupponga la stessa associazione tra vita umana e vita vegetale, si tratta dunque di un modello ben distinto da quello degli agglomerati appena illustrato, dove ciascuno dei termini poteva assumere connotati positivi o negativi a seconda del contesto.

L'asse metaforico che oppone fertilità e sterilità informa moltissime metafore,³¹ come ad esempio la metafora della *vite* fatta *pruno* (*Par.* XXIV, 109-11),³² ma anche la metafora fluviale riferita a Domenico (già ricordata a § II.2.2.2), 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'interno 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

³¹ Cerbo (2001, 130) ritiene che lungo tutta la prima cantica i due paradigmi negativi della vegetazione sterile e dell'animalità feroce rispondano a un medesimo simbolismo, che guida il lettore nell'interpretazione ideologica del poema sulla base dell'idea che «la mescolanza dell'umano con il vegetale e con l'animale è impurità, è male». Per integrare le osservazioni sulle metafore vegetali di queste pagine con l'universo semantico animale, cf. gli studi ora raccolti in Ledda 2019.

³² Sulla metafora della vite, cf. Villa 2009 101-13, che raduna le immagini di fertilità e di rigoglio sviluppate nelle opere della cancelleria federiciana per confrontarle con quelle che Dante inanna nel canto di Pier della Vigna, cui fa da contraltare, secondo l'autrice, questo passo.

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 tipico della caducità umana» (Prandi 1994, 38), 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**».
 (*Purg.* XI, 115-17)

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» (1994, 12). 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 inseriti in una tradizione cristiana che ha progressivamente consolidato l'associazione metaforica tra maturità biologica e maturità spirituale.

Il motivo della maturazione, infatti, riflette uno dei motivi centrali del viaggio dantesco, ossia la progressione spirituale, e rappresenta l'idea che la salvezza sia 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; si tratta di un motivo presente in tutte e tre le cantiche, e che di volta in volta mette in luce diversi aspetti o contesti del processo di maturazione e perfezionamento (Carozza 1988, 57-8), prendendo forma in un segmento di metafore che veicolano questa idea, e che si dispongono su varie gradazioni tra gli estremi 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) e Vanni Fucci: «ov'è,

ov'è l'**acerbo**?» (*Inf.* XXV, 18). La stessa caratterizzazione riguarda Capaneo, la cui tracotanza non sembra 'maturare' sotto la pioggia infernale (*Inf.* XIV, 48).³³ Al contrario, in virtù dell'appartenenza allo stesso asse metaforico, ogni anima purgante è uno «*spirito 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).

3.2.3 Nuclei metaforici

Un'ultima articolazione dei sistemi metaforici che possiamo 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 sono interne allo stesso nucleo, e 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. Possiamo prendere come esempio l'immagine dei pensieri che germogliano l'uno sull'altro, in una metafora che rende l'astratto con il concreto e che conferisce particolare delicatezza all'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, 16-18)

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 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 signifi-

³³ Cf. *Inf.* XIV, 48: «*si che la pioggia non par che 'l maturi*». Questa la lezione più diffusa, messa a testo dai recenti editori (Inglese 2021; Sanguineti 2001) ma non da Petrocchi (1994), che preferisce la *difficilior* 'marturi'. Il passo è discusso da Finazzi (2013a, 148-52).

cato di 'germogliare, sbocciare', piuttosto che 'zampillare, sorgere', come pure è stato proposto;³⁴ Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) ritiene che «l'immagine del fiore meglio si conviene al nome, che sorge nella mente con tutta la sua delicata bellezza», come già sosteneva Benvenuto (1887, *ad Purg.* V, 16-18): «**che nella mente sempre mi rampolla**, idest, repullulat, et revirescit».

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 possono forse 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, 10-12)

Landino (2001, *ad loc.*) commenta: «scoppia, cioè nasce: è traslazione da molti fiori, i quali non nascono, se la boccia, in che sono rinchiusi, non scoppia», 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. (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*)

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 contribuiscano anche a crearne laddove un significato propriamente

34 Ad esempio da Landino (2001, *ad loc.*): «**che sempre mi rampolla**: i. sempre surge, chome diciamo rampollar l'acqua quando surge da terra».

metaforico non c'è. Ad esempio nel seguente passaggio nessun termine dichiara una qualsivoglia appartenenza a 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:

novo pensiero dentro a me si mise,
del qual più altri nacquero e diversi;
e tanto d'uno in altro vaneggiai,
che li occhi per vaghezza ricopersi,
e 'l pensamento in sogno trasmutai.
(*Purg.* XVIII, 141-5)

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 del linguaggio metaforico si articoli anche in influenze sotterranee e distanti.

3.3 L'evoluzione del linguaggio figurato nella *Commedia*

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.³⁵ 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 (vedi § II.1.2, con tutti i margini di errori e la sindacabilità dei giudizi discussi) 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,³⁶ e dunque con una pro-

³⁵ Si può citare ad esempio Pasquini (2001, 206): «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».

³⁶ Diversi i conteggi proposti da Batard (1952, 496-8), e da Finazzi (2013a, 24), che ne individua oltre 350 nella prima cantica, circa 420 nella seconda e oltre 600 nella terza.

gressione abbastanza uniforme. Sono notevoli anche le oscillazioni: se nella prima cantica il canto più povero di metafore ne conta appena una dozzina (*Inf.* XXXII), nella seconda il minimo è poco meno di 20 (*Purg.* III), mentre 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, contano la loro estensione, 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 (vedi § II.2.3.2 e cf. Tomazzoli 2020b), mentre il XXIII del *Paradiso* è denso di figure in tutte le sue parti. Il XXXII canto dell'*Inferno* è il meno metaforico perché contiene un'asciutta descrizione della Caina a cui si intrecciano 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 contesto (vedi § II.1.3.2) si potrebbe aggiungere la natura del discorso; ci sono ad esempio diverse spie del fatto che le metafore non coesistono facilmente con il piano diegetico, che richiede piuttosto un discorso letterale: poco più di un quarto delle metafore occorre nelle parti narrative, mentre oltre metà del totale è collocata all'interno dei dialoghi. Questa è una delle ragioni principali della maggior metaforicità del *Paradiso*: il discorso diretto occupa infatti circa il 53% dei versi totali delle due prime cantiche e il 63% dei versi totali nella terza, con un numero di battute che si riduce dalle 370 dell'*Inferno*, passando per le 335 del *Purgatorio* e arrivando alle sole 160 del *Paradiso*; l'ultima cantica risulta dunque molto più 'monologica', con dialoghi dalla lunghezza media di 19 versi, contro i 7-8 delle prime due (Tavoni 2019, 102).³⁷ Anche nei passi dialogici si avverte la stessa tendenza ad associare le metafore ai momenti meno narrativi e più patetici. Nel fioritissimo discorso di Pier

37 Simili, anche se non del tutto sovrapponibili, i dati proposti da De Ventura (2007, 91-2, che riprende a sua volta Mineo 1988 e Tramontana 1999): «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». 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 (De Ventura 2007, 92), 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.

della Vigna, 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 (vedi § II.2.3.1). 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 (*Inf.* XIII, 55-7), o quella delle «**chiavi | del cor di Federigo**», che il consigliere poteva volgere «**ser-rando e diserrando**» (*Inf.* XIII, 58-60), oppure l'immagine dell'invidia come «**la meretrice che mai da l'ospizio | di Cesare non torse li occhi putti**» (*Inf.* XIII, 64-5), o infine quella, resa con raffinato polip-toto, dell'invidia che **infiammò** gli animi dei cortigiani, che «**nfiam-mati infiammar si Augusto**» (*Inf.* XIII, 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*» (*Inf.* XIII, 70-2). Riassumendo,

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. (Pasquini 2001, 206-7)

Risulta forse da attenuare la relazione con gli «spettacoli tutt'altro che naturalistici»: se è 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, queste considerazioni sembrano applicarsi piuttosto alle similitudini che alle metafore. Queste ultime, come si è 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 si parla di storia umana. La caratterizzazione lascia spazio all'evocazione, ma anche a un diverso tipo di percezione del *viator*: lo suggerisce Irma Brandeis (1956), che segue l'apparato di similitudini e metafore lungo le tre cantiche mentre ne analizza le diverse funzioni e le interazioni con il contesto nar-

rativo, 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. (Brandeis 1956, 558)

Alla percezione frammentata dell'*Inferno* si va dunque sostituendo una comprensione via via 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. Questa è una delle ragioni per il fenomeno messo in luce da Pasquini (2001, 206-7) a proposito dei grandi campi simbolici che nel *Paradiso* compaiono con crescente insistenza: l'ultima cantica ritorna sugli stessi motivi in maniera quasi circolare, aggiungendo a ogni passaggio un nuovo tassello all'immagine e dunque al suo significato morale. Particolarmente evidente è il caso delle immagini legate al mondo vegetale discusso nelle pagine precedenti: parabole e proverbiali espressione evangeliche vengono continuamente riprese e sviluppate da diverse angolature, come accadeva nella tradizione esegetica e sermonistica.³⁸ Alla grande ed episodica varietà di campi semantici messa in luce in relazione al percorso infernale (vedi §§ II.2.4.1 e II.3.1.1) 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 (vedi § II.2.1), 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 scarso 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, chiara allegoria liturgica: il canto, dopo un'apertura astronomica densamente metaforica (per cui vedi § II.2.4.2), è singolarmente privo di metafore. Potrebbe sembrare controintuitivo, ma se si prescinde dalla generale simbologia dell'aquila, che domina tutto l'episodio

38 Per un saggio sul funzionamento di questi meccanismi, cf. Nasti 2007, che contiene anche un'accurata bibliografia.

come una cornice, il discorso di Giustiniano nel VI canto del *Paradiso* è svolto per lo più su un livello letterale; l'ampio monologo – come noto, è l'unico canto di tutto il poema a 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', cioè i suoi 'portatori'; l'immagine biblica contenuta nell'espressione «*l'ombra delle sacre penne*» (*Par.* VI, 7), che rimanda al *sub umbra alarum tuarum* (*Ps.* 16,8), rafforza questa idea di provvidenzialità (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*),³⁹ generando un racconto di tono epico, svolto in forma rapida e sintetica.⁴⁰ Nel lungo passaggio storico che occupa *Par.* VI, 34-96 Giustiniano parla dell'Impero come di un'entità vaga, imprecisa: non ha i connotati specifici dell'aquila, ma nemmeno quelli di un'istituzione, né quelli umani in senso stretto;⁴¹ è piuttosto un simbolo, un feticcio con il quale i vari imperatori compiono azioni più o meno buone, oppure che le compie in prima persona ma senza per questo ricevere attributi fisici precisi, tant'è che i verbi usati per descrivere le sue azioni, che sono numerose e incalzanti, sono molto generici.⁴² Mentre in casi analoghi Dante impiega personificazioni e metafore reificanti, la mancanza di queste figure 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 pro-

³⁹ Il sintagma era ampiamente usato dalla propaganda federiciana, come dimostra, ad esempio, l'epistola di Pier della Vigna che – citata in Grévin 2008a, 213-14 – così dipinge la sollecitudine dell'imperatore verso i suoi sudditi: *quos sub pacis deliciis et optate quietis gaudio sub alarum nostrarum velamine cupimus delectari* (*Ep.* II, 31, ed. D'Angelo 2014).

⁴⁰ Cf. anche il commento di Marcozzi (2015, 162): «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».

⁴¹ Così anche Marcozzi (2015, 165-6): «l'aquila si trasforma continuamente da simbolo a vero e proprio vessillo; [...] 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»».

⁴² Uniche eccezioni sono le espressioni «*tale volo*» (*Par.* VI, 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 (2012b, 42) ha proposto di identificarlo con i ghibellini in lotta per l'elezione di Ludovico il Bavaro o Federico I d'Asburgo, mentre Marcozzi (2015, 191-3) ipotizza che si tratti di Carlo d'Angiò. Sulla ricchissima bibliografia del canto, cf. ora l'utile rassegna di Leone 2013.

fetiche 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 sembra simile a quello della pantera del *De vulgari eloquentia* (vedi § I.2.2): 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 (vedi § II.2.1) 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':⁴³ «*Ravenna sta come stata è molt'anni: | l'aguglia da Polenta la si cova, | sì che Cervia riuopre 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*» (*Inf.* XXVII, 46-8) - e il leone bianco di Maghinardo 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*» (*Inf.* XXVII, 49-51).⁴⁴ 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*» (*Inf.* XXVII, 45), ossia che si ritrova sottoposta agli artigli del leone verde, stemma degli Ordelaffi. 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 etimologicamente, attraverso l'ipocorismo Malatestino > mastino. Nella terzina successiva è lo stemma a essere

⁴³ Ad acuire il preziosismo dell'immagine, il sostantivo 'vanni' è una prima attestazione dantesca, rimasta molto rara; deriva «dal mediolatino 'vannus', 'ventilabri speciem', dunque 'crivello', per l'associazione col battere delle ali; la base è assai produttiva in area galloromanza, nell'a. fr. e a. pr. 'van', ben attestata anche in area dialettale [...]. I continuatori italiani sono d'area settentrionale [...], per cui si può presumere che il lemma giungesse a Dante da quest'area dialettale» (Viel 2018, 393).

⁴⁴ Ai riscontri guittoniani 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 pregion miso a gran reo* (*Rime* XIX, vv. 29-34).

descritto con la metafora del «*lioncel dal nido bianco*» (*Inf.* XXVII, 50), ossia su fondo argento. Non è chiaro, infine, se sia metaforico anche il verso successivo, dove si dice che Maghinardo «*muta parte da la state al verno*» (*Inf.* XXVII, 51), perché Inglese (2016, *ad loc.*) legge il verso come semplice enunciazione di mutevolezza, mentre Bellomo (2013, *ad loc.*), 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).

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 gli fa prendere vita provocando un'estensione della metafora, finché il segno diventa l'unico protagonista dell'azione. Nelle metafore politiche così costruite le varie collettività (cittadine, di fazione, familiari) sono viste sempre come un tutto raccolto sotto uno stemma unitario. Ciascun gruppo umano ne risulta caratterizzato come un'entità definita e solida, come un attore singolo nello scenario politico. 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 (Bellomo 2013, *ad loc.*), è molto simile a quello del *Serventese romagnolo*: testo mutilo di parte ghibellina che potrebbe essere una fonte d'ispirazione significativa.⁴⁵

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 (*Purg.* XIV, 29-66).⁴⁶ Non solo gli uomini sono trasformati, con il massimo della degradazione, in **porci** (*Purg.* XIV, 43-5), **botoli** (*Purg.* XIV, 46-8), **cani** e **lupi** (*Purg.* XIV, 49-51), e **volpi** (*Purg.* XIV, 52-4), ma perfino l'Arno è reso con traslati

⁴⁵ Il testo si può leggere in Contini 1960, 1: 879-81 o in Avalle 1992, 53-4. Sui rapporti tra questo testo e Dante, cf. Mecca 2005.

⁴⁶ Il canto è accostato ai passi araldici degli usurai e di Guido da Montefeltro e all'*Ep.* VII già da Pasquini 2013.

animaleschi, tanto che la sua valle «*da lor disdegnosa torce il muso*» (*Purg.* XIV, 48). La dura e drammatica tirata di Guido si regge dunque principalmente su metafore di parola proverbiali e popolari, e anche in questo brano la presenza umana è interamente sostituita da una rappresentazione al tempo stesso realistica e simbolica, che anche sul piano lessicale risulta piuttosto vicina allo stile dell'*Inferno*.⁴⁷ 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,⁴⁸ dove l'anima purgante passerà a rievocare in tono elegiaco e sconsolato l'antica nobiltà romagnola.⁴⁹ Le terzine più notevoli:

«Io veggio tuo nepote che diventa
cacciatore 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**;
 lascia la tal, che di qui a mille anni
 ne lo stato primaio non si **rinselva**».
 (*Purg.* XIV, 58-66)

⁴⁷ Cf. Muresu 1985, 10-15: «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». Ma si veda anche il commento di Pasquini, Quaglio (1987, 262-3) 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».

⁴⁸ Si è già detto (§ II.3.2.2) della pregnante osservazione di Cerbo (2001, 130) secondo cui l'intreccio tra metafore vegetali e animali, con i due paradigmi negativi della vegetazione sterile e dell'animalità feroce, restituisce un'impressione di innaturale mescolanza.

⁴⁹ Chivacci Leonardi (1991) 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»; anche Vallone 1993 rimanda all'*Apocalisse* per l'ampio impiego della metamorfosi animale, in particolare in relazione all'immagine di Fulcieri come *antica belva* (*Purg.* XIV, 62).

«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 verrebbero meno.
Ov'è 'l buon Lizio e Arrigo Mainardi?
Pier Traversaro e Guido di Carpigna?
Oh Romagnuoli tornati in bastardi!
Quando in Bologna un Fabbro **si ralligna?**
quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?».
(*Purg.* XIV, 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 toscani in animali, segue un apice di tensione con le drammatiche e apocalittiche visioni dell'*antica belva* che distrugge la *trista selva*,⁵⁰ 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* (Bruscagli 1984, 129; Pasquini 2013, 94).

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.⁵¹ Con qualche semplificazione, possiamo 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 alle-

50 Ed «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 1985, 12). Sarà superfluo citare l'intreccio di questi motivi nel I canto dell'*Inferno*.

51 Già Eliot (1932, 243) 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 esplicativo e intensivo piuttosto che estensivo. In questo volume abbiamo dimostrato invece 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.

gorie tradizionali.⁵² In altre parole, se il piano letterale è già intrinsecamente simbolico, non sarà suscettibile di una lettura allegorica: 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 sul piano della cornice e dell'essenza che su quello del linguaggio. La ragione che suscita le metonimie/metafore araldiche dell'*Inferno*, viceversa, è di ordine tutto esterno: l'animale che campeggiava nello stemma della famiglia o che fungeva da 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 esteso, dove la metafora si articola in maniera più complessa 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 patetico piuttosto che rappresentativo, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Per questa ragione le metafore dell'ultima cantica sono, ancor più che nel resto dell'opera, confinate ai dialoghi, e per questa ragione si estendono in maniera consistente ma limitando la variazione semantica delle altre due cantiche.

In conclusione, le strategie comunicative elaborate nelle 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 ai dialoghi più abbondanti ed estesi, dato che il dialogo è la sede principale della traslazione metaforica; ma anche alla graduale scomparsa di una prospettiva individuale a favore di una dimensione più ampia, che è sempre pubblica e provvidenziale, anche quando si parla di storia e di politica, e che assume toni e fini sempre più scopertamente perentici. In questo senso aveva ragione Brandeis (1956, 558) a sottolineare che l'evoluzione dell'apparato metaforico corrisponde a un ampliamento della prospettiva cognitiva di Dante, che attraverso gli

52 L'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 1981, 17). 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 2001, 7).

II.3 • Semiotica e struttura: il contesto dell'opera e l'evoluzione del linguaggio figurato

interlocutori che incontra nelle tre cantiche impara a far corrispondere sempre meglio il linguaggio all'essenza delle cose rappresentate, nonché a usarlo per ispessire il significato degli eventi e proiettarli su un piano universale. Il fallito esperimento del *Convivio* ha mostrato le potenzialità di una scrittura polisema *ab origine*, in cui le metafore non devono sparire per lasciar posto a una poesia dottrinale e letterale, ma possono essere integrate, grazie al precedente fornito dalle Scritture, in una rappresentazione altamente simbolica, dove *bellezza* e *bontade* sono perfettamente fuse.

